



Algunos problemas y casi soluciones de la relación entre literatura y artes visuales

Some problems and solutions about the relationship between literature and visual arts

Profa. Dra. Candida Ferreira¹

Resumen: Este artículo quiere detallar algunos de los problemas que permean el trabajo comparatista sobre la relación entre literatura y artes visuales.

Palabras-Claves: literatura comparada, artes visuales, literatura, metodología comparatista

Abstract: The objective of this article is to examine some problems that underlie the comparative studies on the relationship between literature and visual arts.

Keywords: compared literature, visuals arts, literature, comparative methodology

Moral da história: o debate entre saber e experiência, por mais que seja um clássico do pensamento pedagógico, é sem solução. A falta de saber compromete e empobrece a experiência, mas, sem a liberdade da experiência imediata, o saber se torna chato, estupidamente repetitivo e, no fundo, frívolo.

Contardo Calligaris

El aparente impase entre saber y experiencia, formación académica y sentido común, de esta pequeña moral de la historia nos lleva directamente al tema de este ensayo: cómo pensar la relación de la escritura y las artes visuales, mediada por la experiencia de uno y otro lenguaje artístico, aparentemente tan distintos. Por un lado, la ortodoxa fruición - goce y contemplación - de las artes visuales suele realizarse a manera de "paseo" a museos, a galerías, parques de esculturas, bienales, en la casa de coleccionistas, en la casa de aficionados... la literaria, por otro lado, suele ser silenciosa, íntima y físicamente estática. Más aun, el sentido común afirma que el lector precisa ser instrumentalizado para la lectura, mientras que el

¹ Cândida Ferreira Doctora en Estudios Literarios por UFMG/Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil (1999). Diploma de Estudios Postdoctorales (CIPOST - FaCES - UCV, 2003). Profesora de Literaturas en lengua portuguesa y de Teoría Literaria. Trabaja en la Universidad de los Andes desarrolla el proyecto **Encajes estéticos, étnicos y éticos:** Teorías, críticas y metodologías para el estudio comparado entre artes y literaturas Negras.

observador de la obra de arte no, pues tendría la libertad de “experimentar” la presencia de la obra de arte y juzgarla por su propio “gusto”. Creo que en este corto párrafo ya tenemos tres de nuestros problemas: el primero trata de la performance del fruidor; el segundo, de las habilidades necesarias para la fruición; y tercero, trata del rol de las mediaciones de la experiencia en la fruición. Aunque el segundo determina el tercero, creo poder distinguirlos al larogo del texto.

Saliendo de la perspectiva del observador, miramos a la materialidad misma de la obra determinada por la diferencia de la materia que las compone. El papel blanco agrega líneas negras y, aun siendo una obra que es absorbida visualmente, conforma una materialidad distinta de las clasificadas como obras visuales. Solamente movimientos como el de la poesía visual o del concretismo recuperan la visualidad del texto como medio para producir la obra. En general, los escritores y lectores suelen ignorar este atributo. Guimarães Rosa intentó libertar este aspecto del texto; por ejemplo, en el cuento “Famigerado” encontramos las siguientes frases: “Tivesse, também, não adiantava. Com um pingo no i, ele me dissolvia. O medo é a extrema ignorância em movimento muito agudo. O medo O. O medo me miava” (1988, p.14).

A pesar de haber grafiado en negrita esta reproducción del texto, no era necesario pues es visible en cualquier impresión la tentativa del autor de reproducir la mirada asustada del narrador en el dibujo de la página escrita. Rosa describe el “pingo en la i”, orientando el lector hacia una lectura en la superficie gráfica, llevándolo a la lectura del diseño de las propias palabras, recordándole que es allí donde empieza el significado de la literatura escrita, en el plano del significante visual. En general el significante es tomado como un índice, es decir, una puerta, o incluso, como sólo un pasaje al significado; sin embargo, él también es precisamente la presencia sin la cual no hay significado.

Como yo dijo arriba, apenas algunas corrientes literarias específicas lo intentaron de manera evidente, pero no hay que olvidar que cualquier texto escrito es un texto visual, aprendido por la mirada. No obstante, existe una diferencia significativa: la experiencia visual suele incluir el cuerpo en

movimiento –aunque hay sillas en los museos, ellas son usadas en su mayoría para hacer pausas, descansos y charlas, no para la observación–, mientras que la lectura implica una anulación del cuerpo, puesto en reposo, con la atención totalmente destinada a la página, como bien lo recuerda Marguerite Duras: “Tal vez se lea siempre en la oscuridad, la lectura depende de la oscuridad de la noche. Aunque se lea en pleno día, afuera, se hace noche alrededor del libro” (apud: FERREIRA, 2007, p.113). Esta noche es índice de un apagamiento del mundo y una concentración absoluta en el texto. Quizá sea necesario excluir de este silencio y concentración la lectura erótica que sí busca provocar alteraciones contiguas a la lectura en el cuerpo; o incluso la novela romántica, que incita emociones, lágrimas; o el texto cómico, que provoca la risa. Son muchas excepciones que no atingen la idea general de que la lectura no debe ser acompañada por labios o dedos, es parte del proceso de alfabetización prohibir estos gestos. En cada una de aquellas vertientes, el cuerpo es accionado en el campo de la lectura, pero sigue inmóvil.

Por su lado, la exhibición pública de las artes visuales suele reprimir las demostraciones de emoción, pese a que ellas ocurran con alguna frecuencia. Hablo por mí, quien delante de la obra de Emanuel Araujo (Autobiografía do gesto, Instituto Tomie Ohtake, Sao Paulo, 2007) no tuve más remedio que llorar. Los rituales heredados de los orígenes del arte, como lo explica Walter Benjamin en la “Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”(1989) , nos inducen al silencio y a la meditación frente a obras de arte. Esto torna risible la meditación silenciosa y contrita delante de **La Fuente** (1917) de Marcel Duchamp, otra experiencia que tuve en el espacio del Instituto Tomie Ohtake en 2004 (Sonhando de Olhos Abertos: Dada e o Surrealismo).

Sin embargo, escritura y dibujo, más allá del hecho de ser construidos sobre líneas, son dos lenguajes cuya comprensión, a pesar de sus modos comparables de absorción común, fueron erigidos bajo epistemes distintos. El conjunto de conocimientos –técnicos, históricos, sociales– que se constituyeron sobre estos dos lenguajes partieron del presupuesto que ellos son “dos lenguajes de naturaleza distinta, imposibles de asumir de manera equivalente”.

Este principio está basado en la concepción de que hay una “inmediatez de la pintura” además de “su modo de convocar, su asimilación por parte del espectador como un todo, en un tiempo y un espacio que se entregan sin mediaciones”, en este punto de vista las obras visuales se “diferencian de la literatura, que se desarrolla en una linealidad espacial y temporal que condiciona su recepción” (BONNETT, 2004, p. 13).

Según Piedad Bonnett son dos las distinciones que organizan la diferencia de estos lenguajes: la inmediatez y la espacialidad de presentación de la obra. Entonces: ¿cómo deshacer una diferencia construida metodológica e históricamente, con fuertes fijaciones en los estudios comparados entre arte y literatura? ¿Es posible sistematizar sus relaciones, o aun, intentar esclarecer sus vínculos? ¿Debemos construir otras metodologías para distinguir sus implicaciones? ¿Espacialidad y linealidad son, hasta qué punto, tan distintas?

Inmediatez

Veamos el primer concepto que Bonnett usa para distinguirlas: “inmediatez”. Ésta es la calidad de lo inmediato, que en español vale como: contiguo, lindante, fronterizo, mientras que en portugués se aproximara más a lo que podemos inferir como el sentido que le da el texto de Bonnet: “que no tiene nada de por medio”; pero no podemos olvidar que es también “rápido”, “instantáneo” de la etimología: “sin medio” (in privativo + mediatus: immediatus). “Contiguo”, por un lado, es lo que “está en contacto” y apunta hacia un proceso que se constituye en el transcurso de una cosa a otra, mientras que “inmediato”, también presente en las palabras de Calligaris reproducidas en el epígrafe, constituiría sin una formación, un proceso educacional, de por medio.

Siguiendo la pista puesta por la filosofía sobre la formulación del conocimiento, podemos decir que al producir conocimiento es posible hacer la distinción entre “conocimiento directo, o inmediato”, y “conocimiento indirecto o mediato”. En el conocimiento inmediato, el sujeto conocería sin la mediación de nada, o sin que sea necesario un conocimiento anterior. No habría ninguna inferencia en el proceso de conocer. Esta producción se conoce por el nombre

de “intuición”. Esta palabra es mejor que “instinto”, también usada para responder el problema de conocer sin intermediarios, porque instinto es un “factor innato del comportamiento de los animales, variable según la especie, y que se caracteriza, en determinadas condiciones, por actividades elementares y automáticas”. Además encontramos el concepto relacionado al arte en otra acepción en la cual “instinto” es la “facultad que permite valorar o apreciar ciertas cosas”. El ejemplo proporcionado por el diccionario de la Real Academia en su definición es: “tiene instinto pictórico” (RAE, 2006). El concepto de “Instinto” implica un conocimiento natural, no aprendido ni enseñado. Sin embargo, la intuición tiene más relación con procesos de razonamiento, dado que en el proceso instintivo el camino lógico para llegar a una conclusión no existe o no es claro... de ahí la “inmediatez”.

Al igual que el instinto, la intuición sería un “discernimiento instantáneo”: “La intuición sensible consiste en la captación inmediata de los datos de los sentidos sin intervención de ningún proceso intermedio: las cosas se conocen por experiencia (externa o interna) inmediata”. Por lo tanto, la experiencia pictórica se dará por un contacto, o bien mediado por la reproducción, o bien directo con la obra; con todo, esta experiencia no se transformará en consciencia si el sujeto no formula conceptos. Perseguimos con este hilo la concepción de “intuición racional”, según la cual “el principio general de que los verdaderos objetos de conocimiento no son las cosas, sino las ideas o los conceptos”, lo que corresponde a la tesis del racionalismo más canónico: “el verdadero conocimiento supone la captación inmediata de estas ideas o conceptos” (RIU, MORATÓ, Conocimiento).

En el “conocimiento mediato o directo”, llamado también discursivo, conocer es una inferencia, por lo que supone siempre la mediación de una información entre el sujeto y el objeto; a partir de esta comprensión, siempre habrá algo que impide la inmediatez. Aun que en la sensibilidad se pueda conocer algo, el conocimiento, de hecho, se procesa por medio de conceptos, y éstos suponen “inferencias y abstracciones, no intuiciones”.

La relación con el objeto por medio de la experiencia, como vimos arriba, puede ser repensada con Charles Peirce y sus divulgadores, como

Elisabeth Walther-Bense (2000), que así resume las tres categorías que el filósofo matemático discernió para establecer el orden “objeto-relación-propiedad”, substrato de la conexión “sujeto-cópula-predicado”, que serán así concebidos: 1. como uni-situacional (predicado), 2. di-situacional (sujeto) y 3. tri-situacional (cópula). Estas categorías fundamentales, denominadas por Peirce “primeridad, secundidad y terceridad” fundamentan la concepción del signo. El signo, según Peirce es algo que está para alguna otra cosa o que representa otra cosa y que es comprendido o interpretado por alguien, es decir, tiene un significado para alguien:

Todo y cualquier signo debe ser un algo, debe referirse a un objeto que él designa y esa “designación” debe ser comprendida por un intérprete o por una consciencia interpretante, o debe tener un “interpretante”, es decir, un significado. Un signo es, por tanto, una tríade de referencias, o una relación triádica. (WALTHER-BENSE, 2000, p. 4)

Quisiera reproducir infinitamente a Pierce y sus divulgadores, pero hay que poner una explicación de por medio en esta obsesión explicativa: no formulamos experiencia sin signos, no somos capaces de ver sin crear signos, toda la “inmediatez” es anteriormente aprendida, informada; y la cosa en sí no existe; so está el vacío sí no hay un observador. Siempre uso el ejemplo de los Inuties (esta comunidad no quiere ser llamada más “esquimos”, palabra que significa “comedores de carne” y este paréntesis viene muy a propósito de lo que estamos hablando, pues nos recuerdas que las palabras no son neutras y descriptivas, y sí conceptos, es decir, opinión o juicio). Bien, los Inuties tienen cien palabras para blanco: conocer los distintos blancos es allí una cuestión de supervivencia, pues uno puede ser oso, otro hielo resbaladizo, o quebradizo... para nosotros, hijos de los climas templados, distinguir blanco y hielo, como lo hacen los pintores de paredes, ya es un exceso de refinamiento visual. Por otro lado, nosotros, los brasileños, tenemos cien palabras para decir no-blanco, cuando el tema es la descripción fenotípica; son palabras tales como mulato, pardo, moreno, y la lista sigue hasta cien, mientras los anglosajones, por ejemplo, tendrán un solo concepto, lo de “no-blanco” y, de allí organizan su lectura del sujeto a partir de la concepción de que él no es como el observador

que lo mira, evalúa y juzga, y por lo tanto, será tratado de manera distinta como uno trataría a sí mismo.

Jean Charles de Menezes, el brasileño asesinado por la policía inglesa, se veía al menos como pardo, una de las variantes brasileñas de no-blanco; los policías que lo mataron alegaron que era igual al sudanés a quien buscaban por terrorista; el sudanés Husein Osman es negro para nosotros brasileiros, y por esto muy distinto de los morenitos, pardos o mulatos como Jean Charles. Abajo están las reproducciones de las fotografías de Husein y Jean Charles, y el montaje hecho por la policía metropolitana de Londres para probar su parecido. El montaje, según el periódico Le Guardian (2007) que publicó la imagen, es doble: no solo es un colage de las dos fotografías, como él fue preparado, para ampliar el parecido entre los dos hombres.



Ilustración: 1 Montaje



Ilustración 2: Hussein Osman



Ilustración 3: Jean Charles de Menezes

La interpretación y posterior acción de atirar catorce veces en Jean Cahrles de los policías es fruto de los signos visuales que son creados a partir de experiencias históricas distintas; mis dos ejemplos demuestran que las personas que actúan según la superficie de la visión formulan signos y de allí conceptos muy distintos, según el observador y su historia cultural. Los ejemplos –uno de cepa “naturalista” contrastado con el otro de constitución “cultural”– tienen el mismo fondo que está en la función biológica del acto de ver y buscan demostrar que esta función está condicionada por la construcción cultural que la desarrolla. Así, los interpretantes creados para la decodificación del signo serán construidos de acuerdo con paradigmas relacionados a la necesidad y las relaciones políticas que estructuran el poder en la sociedad.

Repetiremos el ejemplo, ahora siguiendo el sendero filosófico, pero por la vía antropológica, según la cual no sería posible pensar el humano fuera de su relación mediada con la naturaleza. Es justo allí que el hombre otra vez se aleja de lo “inmediato”, como está “regulado” en “tres leyes antropológicas”:

1) la ley de la “artificialidad natural”: el hombre se relaciona con la naturaleza, y por exigencias de la misma naturaleza, de un modo artificial a través de la cultura; para vivir naturalmente el hombre ha de vivir artificialmente; 2) la ley de la “inmediatez mediada”: el hombre transforma todo lo inmediato en algo mediado, esto es, humaniza el mundo que experimenta, y 3) la ley del “lugar utópico”: la artificialidad y la mediación constante del hombre lo empujan hacia un más allá que está siempre incompleto y por hacer, y de alguna manera abren al hombre a la trascendencia (RIU, MOROTÓ, Hombre).

Son leyes descriptivas como éstas las que posibilitan entender la existencia humana en el plano de la historia y de la cultura, distanciando al hombre de lo inmediato que, podríamos suponer, sería del ámbito de la naturaleza. De nuevo la inmediatez es sustituida por una concepción de “relación mediada” que indica la exigencia de la construcción de un aparato cultural o artificial para mirar la obra de arte; no hay, en esta perspectiva, espacio para una experiencia visceral que ponga en relación intensa y directa

el cuerpo con el entorno material. No obstante, la tercera ley crea la posibilidad de apertura hacia el “lugar utópico” o “transcendente”, como quiere el bias antropológico, lo que propicia el riesgo de asociar la existencia humana, especialmente en cuanto al arte, con lo mágico. Los artistas místicos no son una excepción y, por esta vía, el arte crea una proximidad particular con la concepción del mágico.

Así, De la misma manera como el estudioso de la literatura en muchos discursos condensa la fuerza de la elevación o exaltación mística como vehículo de transformación del sujeto lector. Esta concepción advenida de la hermenéutica bíblica ha encontrado larga vida en la crítica literaria, como por ejemplo en las metáforas críticas de Harold Bloom. La experiencia material o física que nos haría trascender es un sesgo fundamental en la reflexión sobre la obra de arte que históricamente ha contribuido tanto para su rescate del interdicto religioso que prohíbe la producción de imágenes divinas como para su fetichización en el ámbito del consumo.

Otra acepción de la inmediatez es su relación con lo rápido, es decir, con la concepción de que la fruición estética de la obra visual permite el acto de absorber a la ligera, sin profundizar. Otra vez, para discutir este proceso, el modo de recepción de la obra cobra importancia. En el espacio expositivo el tiempo dispensado a cada pieza suele ser de minutos, hasta de segundos, mientras la lectura del texto escrito es hecha más lentamente. Los métodos de lectura rápida aún no son masivos y la lectura comunmente exige tiempo y dedicación. La obra pictórica, entonces, está marcada por una doble velocidad: la del tiempo de exposición del observador a la obra y la del tiempo de absorción necesaria para codificar la imagen. Esta absorción es rápida porque gran parte de la información expresada en obras visuales son de fabricación icónica. Recurrimos de nuevo a la semiótica peirceana para explicar el concepto de lo icónico y por qué éste propicia la velocidad.

Julio Pinto resume así las muchas definiciones de Charles Peirce: “primer término de la segunda “tricotomía” de los signos, el icono es caracterizado (...) como aquel signo que es determinado por sus objetos por compartir las características de él” (PINTO, 1995, p.24-25). Sin embargo,

citando literalmente a Peirce, Pinto tiene el cuidado de destacar un aspecto muy importante del icono que se caracteriza por ser “un signo que se refiere al objeto que él denota sencillamente en virtud de caracteres de él [el signo] mismo, y que él posee independiente de la existencia del objeto o no”. Es decir, esta semejanza es producida por una analogía sin que haya una comparación, pues el icono, al compartir las características del objeto, “significa que tiene con él algún aspecto similar” (PINTO, 1995, p.24) sin tomar el lugar de objeto. Al reconocer las semejanzas, el icono propicia también la “revelación de interpretantes” y no sólo vehicula una información. Por esto, esta semejanza con el objeto “no es necesariamente especular”, aun que pueda serlo. Según Pinto, “es suficiente que el signo comparta de una única propiedad monódica con el objeto, un trazo, para que pueda ser visto por el sujeto como icono de aquel objeto” (24) Esta conexión con un objeto fuera de sí y que se asemeja a las cosas de uso cotidiano, o la representación de personas, como en el arte del retrato, en fin, todo universo de repetición propicia un reconocimiento más rápido y una ilusión de comprensión inmediata, dado que es fundada en el reconocimiento.

Los diferentes movimientos formalistas que rompieron con la representación, buscando que la obra fuera apreciada en sus límites, también rompieron con la comunicación, es decir, la obra se volvió cada vez más reservada para el dominio de expertos, muy especializados, que adquieren una información específica para fruirlos. No obstante, por la lejanía cultural de algunas obras del período de la Contra-Reforma, por ejemplo, hace con que ellas también perdieran su capacidad comunicadora: a pesar de mantener una iconicidad de temas y representaciones occidentales, muchos de sus aspectos más detallados no son percibidos por el observador contemporáneo no especializado. Fue necesario que Erwin Panofsky creara una rama de la Historia del Arte – la Iconología – para recrear y estimular el estudio de un lenguaje que estaba perdiéndose. La Iconología propone estudiar “el contenido o significado de las obras de arte, con algo diferente de la forma”, y para ello Panofsky propone distinguir “contenido temático” y “significado y forma” (1982, p.19).

El texto literario, como es siempre simbólico, exige un reconocimiento del símbolo, expresado en la figura del significante, pero como este nunca tiene valor en sí mismo, aislado, su comunicación se configura en la relación que establece con los demás significantes, hasta componer una frase y ésta con las demás. Al ver el significante “pare”, una palabra aislada, su comprensión y aceptación o mismo negación de obediencia sólo será efectiva caso, la relacionemos con el entorno de este comando, creando así una narrativa. En un texto más largo esta relación es aún más dependiente. Según Roland Barthes, “estructuralmente, el relato participa de la frase sin nunca poder reducirse a una suma de frases” (BARTHES, 2005, p.168). Esta complejidad indicada por la posibilidad de reducción en términos de estructura, impide, sin embargo, una simplificación en términos de interpretación, pues según Barthes según Nietzsche, “interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho”. (BARTHES, 2005, p. 451).

Si el texto, y en especial, el relato literario, es la relación de sus partes y solo así construye sentido, también las obras de arte visuales suelen componer un sentido más allá de su límite material. Así, esta misma complejidad del texto literario estará siempre presente en la obra visual si intentamos describirla, interpretarla, más allá de la inmediatez de sus representaciones icónicas, o del límite del marco.

Las exposiciones mismas, en general, traen en su montaje, en la disposición de una obra en su relación con otras, una lectura ya agregada: la del curador. Esta lectura podría hasta ser descrita como subliminal si no nos detenemos frente a los textos explicativos o si no miramos los catálogos a veces aclaratorios y analíticos. Cada disposición de las obras en un espacio, por más descuidada que sea, compone una narrativa significativa, que suele exigir una paralización, aun que breve, del cuerpo para dilatar la observación. Percibiendo esta proximidad, la profesora Mariangela Méndez, egresada de una maestría en Curaduría (Centro de Estudios Curatoriales, Bard College, Nueva York), organizó su exposición/tesis *In Other Words - En otras palabras* (2006) de modo tal que esta relación quedó obvia; en el proyecto, los textos

que acompañaban las obras se presentaran a manera de notas de pie de página, reproduciendo la función que tienen en un texto escrito y recuperando la entidad que aproxima la exposición al relato.

En 2004, la experiencia de seguir una exposición del acervo del Museu de Arte (CIC, Florianópolis) de Santa Catarina organizado en orden alfabético, donde obras de autores reconocidos y reconocibles estaban dispuestas al lado de los más absolutos anónimos, me pareció insoportable. Buscar la narrativa, el sentido, la relación de estas obras y encontrarme con lo aleatorio del orden alfabético me causó aún más incomodidad. Si la incomodidad es deseable en el arte contemporáneo, el resultado obtenido por el proyecto para la exhibición fue satisfactorio, pero pude comprender como en una exposición buscamos una “gramaticalidad” en la relación creada por la disposición de las obras.

De nuevo, el uso de el metalenguaje de la gramática como metáfora viene con el propósito de una vez más acercar los dos lenguajes. La noción de “gramaticalidad” viene de la lingüística de Chomsky que la describe como resultado de un juicio sobre el uso de la lengua expresada por una colectividad, que establece lo que es considerado correcto frente a la norma para la disposición de las partes de la lengua y no con relación a su contenido. La incomodidad causada por una sucesión inusual de pinturas se parece a la causada por una frase cuyas partes son dispuestas de manera inusual en su construcción gramatical.

Aun así, habitualmente la obra de arte visual es pensada individualmente por el observador, un poco con relación al conjunto de la obra del autor y un poco con relación al espacio de exhibición. Bien, esta cuantificación de “un poco” o “mucho” depende de la perspectiva en la que se posiciona el receptor: si a él le gusta la obra del autor, si se interesa particularmente por el proyecto curatorial, o si, en últimas, él quiere producir su propia lectura. Particularmente pasará lo mismo con el lector, que puede buscar renovar el placer de la lectura con otra obra del mismo autor, o se interesa por el tema de una colactánea que suma obras de diferentes autores coleccionadas por la misma materia o finalmente, busca un tema particular y construye su antología personal. Éstas son tres de las múltiples posibilidades

de intereses que impulsan las lecturas, y ellos pueden ser comunes a los dos lenguajes, formulando así un paralelismo entre los motivos pulsantes de la recepción. Entre ellos también pueden estar los motivos de repulsión a las obras, cuya pulsión tiende a repetirse: odio por el autor, desinterés por el tema o por estos lenguajes artísticos, pues en general un arte como la música despierta mucho más pasión y es, aparentemente, más sencilla de fruir. Otro lenguaje apasionante es el cine, pero este puede ser analizado como una suma compleja de literatura, arte visual, música... pero es tema para otro trabajo... tal vez sea esta a final pueda ser la síntesis explicativa de las proximidades y diferencias entre artes visuales y literatura...

Bibliografía

- BARTHES, Roland. S/Z (Introducción). En: Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Hefferan. **Teorías Literarias Del Siglo XX** (eds.). Madrid: Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Discursos Interrumpidos I**, Taurus, Buenos Aires, 1989
- BONNETT, Piedad. **Lo Mágico y lo Maravilloso en Alejo Carpentier y Wilfredo Lam**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Cidar, 2004.
- RAE DICCIONARIO ESENCIAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA**. Madrid: Espasa, Calpe, 2006.
- Ferreira, Candida . A "editio princeps" dos Sermões do Padre Antônio Vieira. **Revista Estudos** (UFBA), Salvador, v. 1, n. 35/36, p. 113-146, 2007.
- Guimarães Rosa, João. **Primeiras Histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LE GUARDIAN. [2007]. 3 fotografías, color. Disponible en www.guardian.co.uk/news/gallery/2007/oct/01/d... Aceso en octubre 2009.
- MENDEZ, Mariangela. **In other words**. Thesis Exhibition. Museum of the Center for Curatorial Studies en Bard College. Annandale-on-Hudson, NY, USA, 2006.
- MORATÓ Jordi Cortés; RIU, Antoni Martínez. **Diccionario de filosofía** en CD-ROM. Barcelona: Herder S.A, 1996-99.
- PANOFSKY, Erwin. **Estudios de Iconología**. Lisboa: Estampa, 1982.
- PINTO, Julio. **1,2,3 da Semiótica**. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

RENÉ, D. Arte Concreta. In: **Estilos, escolas & movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 159.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. **Teoria geral dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.