

NO LIMIAR ENTRE O EU E O OUTRO: LEITURA INTERARTES DO CONTO *A TERCEIRA MARGEM DO RIO, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA*

Kelly Fabíola Viana dos SANTOS²⁷

RESUMO

O conto *A terceira margem do rio*, integrante da obra *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, relata um acontecimento extraordinário: um homem decide abandonar a família e o convívio social para ir viver indefinidamente dentro de uma canoa, no rio. Em sua trajetória pública, este conto influenciou a produção de diversas obras, como canção, cinema e instalação artística. Pretende-se, com este estudo interartes, verificar como os recursos estéticos verbais e não verbais enriquecem as produções artísticas e ampliam a forma de se comunicar sentidos e alteridades. Na análise dos intertextos e das transposições de obras de linguagem verbal em obras de linguagem não verbal, pretende-se verificar como se realizam as acomodações aos recursos estéticos próprios de cada linguagem, sem se desfazer os vínculos com a obra original. As diferentes expressões de alteridade na literatura e nas artes visuais, bem como os limites impostos à linguagem visual em confronto com os limites da linguagem escrita para expressar sentidos e significados, serão analisados a partir da transposição do conto de Guimarães Rosa para a canção de Caetano Veloso e, desta, para a instalação artística de Guto Lacaz. As três obras são homônimas, o que denuncia de imediato a ocorrência do intertexto. As questões de alteridade suscitadas pelas obras serão averiguadas à luz dos estudos de Emmanuel Levinas, Paul Ricoeur, Jacques Derrida e Mikhail Bakhtin.

PALAVRAS-CHAVE: literatura e outras artes; alteridade; João Guimarães Rosa; Caetano Veloso; Guto Lacaz

“Há muito tempo, pois,
há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha?
Que animal? O outro.”²⁸

“Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!”²⁹

27 Kelly Fabíola Viana dos Santos (Universidade de Brasília) kvyanna@gmail.com.

28 Jacques Derrida, 2002, p. 15

29 João Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz – “Diálogo com Guimarães Rosa”.

O conto *A terceira margem do rio* relata um acontecimento extraordinário: a história de um homem que constrói uma canoa e decide ir viver dentro dela, num rio, afastado do convívio familiar para sempre. Ele não aporta numa margem, nem na outra, mas permanece sempre dentro do rio, inexplicavelmente. Um dos filhos, o narrador da história, tenta durante toda a vida compreender as razões que impuseram ao pai tamanho sacrifício.

“Nosso pai”, como o narrador se refere ao canoeiro enigmático, nunca mais disse palavra alguma, permanecendo indiferente às tentativas das pessoas de estabelecerem com ele alguma comunicação e, principalmente, de dissuadi-lo daquela ideia de ir viver no rio. O tempo passa, as pessoas se mudam, mas o narrador permanece vivendo nas proximidades do rio, sem conseguir se distanciar muito do pai, nutrindo em relação a ele sentimentos de responsabilidade e culpa. Em sua velhice, ele finalmente consegue obter do pai um gesto de interação, ao propor substituí-lo em sua canoa, mas no instante seguinte, tomado de pavor, recua e foge assustado. Daí então, o narrador tenta construir um relato a respeito do pai, numa tentativa de redenção.

O conto influenciou a produção de muitas outras obras, como teatro, cinema, canção e até mesmo uma instalação artística. A análise da transposição do conto de Guimarães Rosa à canção homônima de Caetano Veloso e Milton Nascimento e, desta, à instalação artística de Guto Lacaz, também intitulada *A terceira margem do rio*, podem nos revelar que, entre a primeira margem do rio, considerado neste estudo como alegoria do Eu e a segunda margem, considerada alegoria do Outro, há o limiar, ou seja a terceira margem, lugar transcendental que o artista tenta acessar por meio da arte e da literatura.

A canção *A terceira Margem do rio* foi composta por Caetano Veloso e Milton Nascimento. Conforme afirmam em vídeo, a canção remete ao conto de Guimarães Rosa. Milton Nascimento compôs primeiro a melodia, então convidou Caetano a compor a letra. Em relação à instalação artística originada a partir da canção e, conseqüentemente, do conto, foi criada por Carlos Augusto Martins Lacaz, conhecido como Guto Lacaz, artista brasileiro multimídia, ilustrador, designer, desenhista e cenógrafo. Participou do projeto *A imagem do som de Caetano Veloso* (Taborda, 1998), com a obra *A terceira margem do rio*, em que duas canoas (nomeadas com títulos de outras canções de Caetano) são dispostas paralelamente com um espelho entre elas. Uma canoa, de nome Odara, recebe cor amarela. A outra canoa é dividida em duas partes por meio de cores diferentes. De um lado recebe cor azul e o nome Terra, do

outro lado recebe cor vermelha e o nome cajuína escrito ao contrário. Por meio do reflexo no espelho, forma-se a ilusão ótica de uma terceira canoa, Cajuína.

Em sua busca por afirmação de identidade e autodeterminação, o sujeito irá, conseqüentemente, confrontar-se com o Outro. Entretanto, quem é o Outro? O Outro é tudo o que não sou, ou seja, o diferente, o estranho ao Eu. Muitas vezes, o diferente causa perturbações ao Eu, pois a sua existência se interpõe entre o que Sou, e coloca em questão a “minha” legitimidade de Ser. Ou seja, o Outro é aquele que traz impedimentos, objeções, questionamentos quanto ao que Eu Sou. Na solução desse impasse, o sujeito tende à negação do Outro, numa tentativa de, anulando assim a existência do Outro, afirmar a sua.

Portanto, cotidianamente em suas relações com os outros, o sujeito pode assumir uma postura rígida de negação das diferenças e até mesmo de tentar reprimi-las, por meio da imposição de padrões. A não aceitação do Outro termina num conflito em que alguém ou um grupo exerce opressão sobre outro.

O Eu que habita a primeira margem intenta invadir a segunda e transformá-la. Em sua relação com o Outro o Eu não consegue simplesmente deixar o Outro ser. A razão disso, é que o Outro é visto como distante, diferente e, assim, um não ser que deve ser descoberto, dominado, controlado. Muitas vezes a dominação do Outro perpassa a formulação e difusão de discursos.

Ali, então, na primeira margem do rio, encontra-se a mesmidade: os sujeitos que se assemelham todos e se refletem um no outro como numa imensa sala de espelhos. O Eu que se fixou na primeira margem espera exatamente isso de todos os outros, que permaneçam fixos, que não esbocem nenhuma tentativa de ruptura, que ajam sempre como se não houvesse uma segunda margem.

Entretanto, apesar da segurança de se permanecer fixo à primeira margem, de se manter em comunhão total com a mesmidade, existe a presença constante e perturbadora da segunda margem do rio com todos os seus atrativos e mistérios. E ela ali já se encontrava antes de se terem estabelecido a mesmidade da primeira margem, aliás, é justamente porque ela existe que O Eu pode tomar consciência da sua própria existência. Enfim, o indivíduo, apesar de se conformar em ser o Mesmo, sabe que também pode existir no Outro absoluto que habita a segunda margem do rio.

Finalmente, o sujeito que se encontrava fixo à primeira margem, intenta ir ao encontro da segunda. Em outras palavras, o sujeito reage aos apelos do Outro e se posiciona de maneira responsável e ética frente a sua exterioridade. Mas, conforme

Ricoeur (1991:394), a interioridade não pode representar uma total reclusão em si, nem uma total separação entre o *ego* e o *alter*, afinal, o Eu pode tornar-se apto ao acolhimento e ao reconhecimento do Outro, por meio da reflexão.

O sujeito se vê refletido no Outro, ele se reconhece e se identifica com as narrativas que encontra. A formação de sua identidade vai se configurando ao longo do tempo a partir de histórias fictícias e reais, as quais influenciam a produção da narrativa de si. No entanto, ver-se refletido no Outro não significa deparar-se com o olhar do Outro sobre si.

Em seu livro *O animal que logo sou (a seguir)*, Jacques Derrida aborda a questão de perceber-se visto (e visto nu) pelo olhar de um animal, e a perturbação que isso lhe causa. O autor discorre sobre a estranheza, o incômodo, a vergonha que sente ao se deparar nu diante do olhar de um gato. Além disso, sente vergonha de sentir vergonha, pois isso lhe parece injustificável, uma vez que se encontra nu diante de outro animal também nu. Entretanto, ao contrário do ser humano, o animal não sabe que está nu e, portanto, é como se não estivesse.

Por meio desse texto, que é decorrente de uma aula conferência proferida por ele em 1997 em Cerisy, na França, Derrida sugere considerações sobre as relações entre o ser humano e os animais, mas ainda abre espaço para averiguações quanto ao relacionamento do sujeito com o Outro. Aliás, uma característica do autor é justamente a abertura do texto aos sentidos e conclusões aos quais o leitor possa chegar a partir das provocações suscitadas pela leitura e por suas reflexões. O que se questiona aqui é, enfim, a presença do olhar do outro sobre o sujeito e a constatação consciente desse olhar.

O próprio título já sugere as inferências que o texto reporta ao ser humano, pois em contrapartida ao *penso, logo existo* de Descartes, Derrida apresenta *o animal que logo sou*, acrescentando à discussão um ponto de vista em que o sujeito se depara com uma situação que o leva a perceber-se não como determinante, mas como alguém que está, ainda que a sua revelia, submetido ao olhar de um outro ser.

Que há uma segunda margem, todos sabem, no entanto, alguns não a levam em consideração; alguns pairam sobre ela o seu olhar e tecem-lhe definições. Outros, porém percebem-se vistos por ela. E não há como deixar de se surpreender ao deparar-se visto a partir da segunda margem, principalmente quando se é apanhado nu, por olhos longínquos, os quais nunca antes se imaginou pudessem ser dirigidos à primeira margem onde se encontra o sujeito.

O animal ao qual Derrida se refere, uma gata, que o surpreende nu e o observa antes mesmo que ele tenha se percebido nu, pode ser também o ser humano excluído, diferente, distante, aquele que em nada se assemelha ao que eu sou, ou seja, o Outro. Sobre ele têm-se debruçado os filósofos, sociólogos, psicólogos. Alguns buscam investigá-lo em sua nudez e, como Adão no *Gênesis*, atribuem-lhe nomes e definições. Não raro ocorre de imputarem-lhe determinações, ou imporem sobre ele alguma autoridade. Enfim, Derrida constata que

haveria, em primeiro lugar os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal, mas nunca se *viram vistas* pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenham visto vistas, um dia, furtivamente, pelo animal, elas absolutamente não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); não puderam ou quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras dirigir-se a elas; absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam animal pudesse olhá-las e dirigir-se a elas de baixo, com base em uma origem completamente outra. (idem, 2002:32).

Portanto, quem, ao se perceber visto nu ou vestido, por um animal, foi capaz de acolher esse olhar, apesar de não poder se reconhecer, ou se identificar com ele? E, por outro lado, quem é capaz de olhar o Outro com o olhar infinito de um animal que, desprovido de linguagem, perdeu o poder de nomear?

O não poder ou não querer nomear, de modo algum impede que se seja nomeado, ocasionando, então um impasse, o de ser determinado por outrem sem que seja levada em consideração a sua autodeterminação. Isso não significa que somente por meio da linguagem verbal seja possível formular determinações, mas que ela é o meio mais eficaz para este fim e fator determinante que diferencia o ser humano dos outros animais. Conforme Derrida: “o único e indivisível limite que separaria o homem do animal, a saber, a palavra, a linguagem nominal da palavra, a voz que nomeia, e quem nomeia a coisa enquanto tal”. (ibidem:88).

Sobre “Nosso pai” muito se discursou: “as vozes das notícias se dando pelas certas pessoas – passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda, descrevendo que nosso pai nunca se surgia tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava o rio, solto solitariamente”. (Rosa, 2001:81). De uma margem a outra do rio falava-se nele e, com certeza que também o nomeavam. Ele,

entretanto, emudeceu: “E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós também não falávamos nele. Só se pensava”. (ibidem:82).

A família de “Nosso pai” decidiu-se por calar-se a seu respeito, propuseram-se um não querer nomear. Em consideração a “Nosso pai”, por sua opinião em manter-se calado, a mãe e os filhos privaram-se do discurso sobre ele, pois “ao se encontrar privado de linguagem, perde-se o poder de nomear, de si nomear, em verdade de responder em seu nome. (como se o homem não recebesse também seu nome e seus nomes!)” (Derrida, 2002:41). A família se eximiu da responsabilidade de nomear “Nosso pai”, de apresentar sobre ele qualquer discurso, uma vez que o acontecimento era demasiado estranho para ser contido em palavras. Já idoso, o filho tentou construir o relato, mas percebe-se como “homem de tristes palavras.” (Rosa, 2001:84). “Nosso pai” fazia-se ausência, não emitia as respostas de que o filho necessitava para compor a narrativa.

Entretanto, o que é responder? E o que é necessário ao Eu para que compreenda ou acolha a resposta do Outro, mesmo a desse Outro desprovido de linguagem? A alteridade não é passível de ser encerrada nas limitações do discurso. Ao contrário, a cada vez que se tecem discursos sobre o Outro, há, de alguma forma, a violação da sua alteridade. O discurso normalmente é feito pelos que viram o animal. Mas quase nunca pelos que se viram vistos por ele.

O animal não fala por si, por meio da linguagem. A linguagem é o que une, mas também separa os seres. Estar desprovido de linguagem é semelhante a estar nu, mas, conforme já foi dito, o animal não sabe que está nu, pois: “não há nudez na natureza. Existe apenas o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez. Por ele *ser* nu, sem existir na nudez, o animal não se sente nem se vê nu. Assim, ele não está nu.” (Derrida, 2002:17). Aquele sobre quem proferem discursos, mas não participa da construção do discurso, da narrativa de si, assemelha-se ao animal que está nu, sem o saber-se nu. E, conforme Derrida, a mudez é uma espécie de luto.

O Mesmo que habita a primeira margem cobre a sua nudez conforme os padrões determinados. Na segunda margem, porém há o Outro que está nu, com ou sem consciência de sua nudez. A nudez do Outro só existe para aquele que se cobre. Ter uma linguagem, um discurso é vestir-se ou, deixar-se vestir. Alguns costumam vestir os outros com discursos que não lhes caem nada bem, enquanto para si, tecem fios dourados de linguagem preciosa, porém falsa.

Por meio da linguagem, da imposição de um discurso, o Mesmo busca anular a alteridade. Ou seja, difunde-se um discurso que busca estabelecer normas e padrões para que se seja aceito num grupo ou comunidade. Aqueles que não se ajustam a esses padrões, os diferentes, tendem a serem excluídos ou considerados como inferiores. Entre o Eu, considerado humano, e o Outro, considerado animal, há o que é próprio do homem, ou seja,

o próprio do homem, sua superioridade assujeitante sobre o animal, seu tornar-se-sujeito mesmo, sua historicidade, sua saída da natureza, sua sociabilidade, seu acesso ao saber e à técnica, tudo isso, e tudo o que constitui (em um número não finito de predicados) o próprio do homem, consistiria neste defeito originário, em verdade, neste defeito de propriedade, neste próprio do homem como defeito de propriedade” (Derrida, 2002:83).

Defeito de propriedade porque torna o homem sujeito a tudo o que lhe é próprio. E, assim, são considerados humanos todos aqueles que se enquadram em determinados padrões aceitos como próprios do homem. Os que não se enquadram, devem buscar se enquadrar e, se isso não for possível, podem passar a serem vistos como menos humanos, como um “não ser” que precisa ser descoberto e dominado.

Portanto, o sujeito tende a refutar tudo aquilo que não se considera como próprio do homem. E não se pode afirmar que seja próprio do homem mudar-se definitivamente para uma canoa e ir viver num rio. A atitude de “Nosso pai” causa espanto em toda a comunidade que, por não encontrar sentido em seu gesto, o classifica, de forma latente, como “doideira”. As pessoas evitam comentários a esse respeito perante a família. A família, por sua vez, também se utiliza do silêncio para refutar essa hipótese: “Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos” (Rosa, 2001:84). Uma estratégia que visa minar as tentativas de enquadramento de “Nosso pai” dentro de uma definição não aceita pela família. Dessa maneira, tenta-se negar o conceito pelo silêncio ou pela generalização. Ou “Nosso pai” pertence à mesmidade dos doidos ou não existem doidos.

Apesar dos apelos e de todas as estratégias utilizadas pela família e pela comunidade de trazer “Nosso pai” de volta à primeira margem, ele nunca mais voltou. A fim de impor obstáculos ao seu empreendimento, decidiram-se por não lhe fornecerem comida. Não obtiveram êxito, e o filho, auxiliado sorrateiramente pela mãe, se incumbiu dessa tarefa. Recorreram ao padre para tentar demovê-lo por dever moral e de consciência. Recorreram a soldados para lhe infligir medo. “Nosso pai” seguia na

canoa, indiferente às tentativas de controle e dominação que os habitantes da primeira margem intentaram contra a sua nova forma de viver. É próprio do homem fixar-se na primeira margem e, então, dominar a segunda. Mas não lhe seria próprio, do mesmo modo, forjar para si um lugar alternativo, uma terceira margem?

Entretanto, uma terceira margem nem sempre é possível de se assimilar, de se apreender. “A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade.” (Rosa, 2001:82). Embora estivesse vivendo o fenômeno, o filho não podia se habituar à estranheza que ele causava e que causaria sempre. “Nosso pai” havia ultrapassado o limite que, segundo Derrida, afastaria o homem do animal: a linguagem. E, conseqüentemente, tornou-se mudo como muda é toda a natureza.

A mudez da natureza, no entanto, não significa impossibilidade de comunicação entre ela e todos os outros seres que a habitam. Comunicar-se pressupõe muito mais do que a decifração de códigos verbais e não verbais, mas é preciso estar atento aos sinais emitidos por cada ser e cada objeto. Portanto, há que se ter ouvidos atentos e, como diz a letra da canção, ouvir a voz das águas.

Mas não apenas a voz das águas, pois a canção expressa uma polifonia, em que vozes e silêncios são atribuídos aos seres e à natureza. Nos versos “Por sob a risca da canoa/ o rio viu, vi/ o que ninguém jamais olvida...”, é introduzido também o olhar do rio sobre o acontecimento que ninguém conseguiu esquecer. E há um sujeito que consegue perceber o olhar do rio, ou seja, um olhar completamente isento das interferências da primeira margem. Um olhar que não provém nem da primeira e nem da segunda margem, mas que está próximo de “Nosso pai”, como cúmplice de seu gesto.

O silêncio de “Nosso pai” transfere a comunicação às águas, aos objetos, e abre espaço a outras maneiras de se perceber um acontecimento, que vai além do discurso. O cancionista sugere uma imagem em que palavras ganham asa, ou seja, são livres e de amplos alcances. No entanto, relaciona o gesto de “Nosso pai” à asa parada: “Asa da palavra/ asa parada agora”. “Nosso pai” não perdera a voz, apenas abdicou do poder de nomear seu próprio gesto e os dos demais. Fez-se necessário, então, estar atento às imagens e aos gestos.

Em se tratando de alteridade, nem sempre o discurso é a maneira mais eficaz de se estabelecer aproximações com o Outro. O sujeito pode estar atento, pode ouvir e ver o Outro - os animais, a natureza, os objetos. Contudo, se o sujeito pretende abandonar a

primeira margem para ir, de forma aberta, em direção à segunda, é preciso antes mostrar-se. O animal espreita, ele olha o sujeito, mas o seu olhar tem sido frequentemente ignorado porque o sujeito não deseja se mostrar ao Outro. Derrida, então, questiona-se:

Deveria eu mostrar-me, mas em o fazendo, ver-me nu (e então refletir minha imagem em um espelho) quando isto me olha, esse vivente, esse gato que pode ser captado no mesmo espelho? Existe narcisismo animal? Mas esse gato não pode ser, no fundo de seus olhos, meu primeiro espelho? (idem, 2002:92).

Esse animal, essa natureza, esse objeto, esse absoluto Outro pode ser captado no mesmo espelho que o sujeito, um espelho que reflete a ambos e expõe as suas diferenças. Contudo, é preciso posicionar-se diante do espelho completamente despido, ou seja, sem disfarces. Assim, o sujeito pode mostrar-se ao Outro, e também enxergar a si próprio simultaneamente, através do reflexo.

É interessante observar que, embora o Outro possa estar ali do lado, ele nem sempre é visto, a não ser por seu reflexo num espelho. Quando não se é possível captar o Outro no fundo de seus olhos, quando não é possível se reconhecer ou se identificar com o Outro, nem acolhê-lo e compreendê-lo com suas diferenças, ao menos no espelho é possível captar a sua existência. Afinal, é a existência do Outro que determina também a existência do sujeito.

As representações artísticas podem ser comparadas a este grande e múltiplo espelho que reflete o sujeito e também reflete o Outro. Um espelho multifocal onde todos podem ser apresentados em maior ou menor definição, às vezes deformados, às vezes fragmentados, enfim, de inúmeras formas e tamanhos diferentes. Mas, apesar de apresentar apenas reflexos e, portanto, sujeitarem-se a distorções, muitas vezes é somente através das representações artísticas que o sujeito percebe o Outro.

A instalação artística de Guto Lacaz demonstra bem o quanto as pessoas se surpreendem ao constatar a existência de uma terceira canoa. Cajuína é o avesso de Terra, ela é o absoluto Outro, notada apenas pelo artifício do espelho. Não é impossível perceber que Cajuína se encontra ali, do avesso, mas aqueles que se posicionam na primeira margem, onde se encontra a canoa Terra, não se dão conta de sua existência, a não ser quando ela se reflete no espelho.

Enquanto o sujeito permanece fixo, centrado em suas próprias configurações, não consegue captar o absoluto Outro. Para isso é preciso deixar a comodidade da

primeira margem, e se aventurar a perseguir a segunda que, de tão distante, não pode ser alcançada. Mas, ao movimentar-se em direção ao Outro, eis que o sujeito se mostra, olha finalmente o Outro e pode até mesmo ver-se visto por ele.

Arte e literatura são expressões da condição humana, em que um indivíduo comunica a outro as suas impressões. Assim, habitantes de um mesmo universo, partilhando da mesma condição de seres limitados, mas conscientes e interativos, cada indivíduo pode encontrar nas mais diversas formas de arte, um pouco de sua própria história, além de compartilhar experiências.

Muitos trabalhos sociais e estudos científicos são feitos a fim de se descobrir e conhecer mais a respeito do ser humano. Entretanto, embora todos esses trabalhos e estudos sejam de grande importância para se atingir o objetivo proposto, é por meio da arte e, principalmente, da literatura, que um ser humano consegue aproximar-se mais intimamente de outro, sem tocar, sem olhares cruzados, enfim, à distância.

Da mesma forma que o artista precisa se afastar da obra para melhor analisá-la, para enxergá-la de forma mais completa, também o ser humano pode ser visto mais amplamente e de vários ângulos quando apreciado à distância proporcionada pela literatura. E não somente a literatura promove a abertura do olhar à paisagem infinita que é a vida humana, mas também todas as outras formas de arte. A diferença se encontra no fato de que, devido ao caráter sequencial do discurso verbal, essa vida vai sendo desvendada aos poucos, porém amplamente, possibilitando ainda tempo de reflexão a cada etapa.

A obra literária é capaz de expressar a vida humana em sua complexidade, em sua miséria, em suas glórias e limitações, enfim em seus mais diversos pensamentos, ideias e emoções. Embora a leitura de estudos teóricos ajudem a formular questões e a encontrar explicações para o comportamento humano, é a leitura de obras literárias que tem a capacidade de movimentar o espírito humano rumo ao fascínio do Outro, considerando-se que

a leitura de romances [...] tem menos a ver com a leitura de obras científicas, filosóficas ou políticas do que com outro tipo bem distinto de experiência: a do encontro com outros indivíduos. Conhecer novas personagens é como encontrar novas pessoas, com a diferença de que podemos descobri-las interiormente de imediato, pois cada ação tem o ponto de vista de seu autor. Quanto menos essas personagens se parecem conosco, mais elas ampliam nosso horizonte, enriquecendo assim nosso universo. Essa amplitude interior (semelhante a que nos proporciona a pintura figurativa) não se formula com

proposições abstratas, e é por isso que temos tanta dificuldade em descrevê-la; ela representa, antes, a inclusão na nossa consciência de novas maneiras de ser, ao lado daquelas que já possuímos. (Todorov, 2009:81)

Arte e literatura, por abrigar expressões de alteridade, fomentam o encontro e o acolhimento das mais diversas formas de existência, expõe o ser humano às mais diversas situações reais e imaginárias, enriquecendo as suas experiências de mundo. Com isso também participam da formação da identidade individual, da tomada de consciência em relação ao Outro e da construção de uma narrativa de si subsidiada não apenas pelas experiências reais vividas pelo sujeito, mas também das que ele alcança pela leitura das narrativas históricas e de ficção.

As emoções suscitadas pelas narrativas literárias, porém são distintas das emoções conseguidas pela apreciação de outras artes. Pela importância que tais narrativas exercem na consciência e na experiência de vida das pessoas é que muitas se tornam conteúdo de outras formas artísticas. As transposições de linguagens então se transformam num meio de compartilhar os sentimentos e os sentidos que a obra original despertou no artista. Assim, a arte difunde a alteridade intrínseca da obra e também a alteridade do artista que foi impulsionado por ela a criar uma nova obra.

Nesse processo de transposição de linguagens artísticas, há que se verificar, portanto, como cada uma delas aborda, por meio de seus componentes artísticos, as questões de alteridade. Segundo Blanchot (2011:142), “somos seres limitados. Quando estamos aqui, é na condição de renunciarmos estarmos acolá: o limite detém-nos, retém-nos, rechaça-nos para o que somos, voltamos para nós, desvia-nos do outro, faz de nós seres desviados”. Entretanto, a arte e a literatura lançam-se em direção ao Outro mesmo esbarrando nas limitações que esse empreendimento comporta.

O artista que se propõe a construir uma obra de arte autônoma e aberta, precisa antes libertar-se também dos limites que o desviam dos outros. A obra de arte não deve ficar limitada ao universo do autor, apesar de que é desse universo que ela parte. Cabe ao autor lançar-se ao encontro do absoluto Outro, para que, nesse caminho, seja construída uma obra de arte autêntica.

Mesmo quando o conteúdo da obra provém das experiências do autor ou da sua interpretação de uma obra anterior, a diferença é que a sua realização empreendeu uma ruptura com os limites do próprio autor, abrindo-se ao que lhe era externo, ou seja, a alteridade. Em arte e literatura é possível vislumbrar a alteridade de todas as coisas, conforme as considerações de Levinas (2004:32): “podem as coisas tomar um rosto? A

arte não é uma atividade que confere rosto às coisas? A fachada de uma casa não é uma casa que nos olha?”.

Na canção de Caetano, as coisas possuem um rosto, olham, riem, comunicam: “oco de pau” diz daquilo que ele pode se tornar, ou seja, há menção à mensagem visual que a madeira apresenta àquele que pretende fazer dela uma canoa. A madeira, o absoluto Outro da canção, se comunica por meio de recursos não verbais. Entretanto, a mensagem que se decifra será sempre aquela que é mais adequada a determinados propósitos. Vale dizer que seleciona-se, de todo o potencial comunicativo dos elementos, aquilo que, no momento, parece ser mais interessante a quem realiza a seleção.

O problema reside em que, frequentemente, parte-se de si próprio almejando se chegar ao Outro. Ora, a madeira pode servir a muitas finalidades, mas na canção ela comunica a “Nosso pai” que pode se tornar mais do que canoa, ela “dá vau”, ou seja, pode ser usada para atravessar o rio. De início, a madeira é o absoluto Outro para “Nosso pai”, que a enxerga de seus próprios limites, sem se preocupar com a complexidade de mensagens que uma madeira encerra. O rio que a canoa risca também é o absoluto Outro, todavia, quando ele é invadido pela canoa e por “Nosso pai”, forma-se nele uma risca terceira. Madeira, homem e rio se encontram, e o absoluto Outro deixa de existir. É na terceira margem que o Outro começa a ser assimilado num processo de diluição de um para o outro que jamais se esgota. Não que os limites tenham sido transpostos como se transpõe uma fronteira, mas que um se confunde no outro sem renunciar à sua subjetividade.

“Nosso pai” segue em silêncio, contudo, o risco da canoa que se desenha no rio comunica ao filho uma mensagem. A risca terceira, o ponto de assimilação do absoluto Outro, converte-se em código a ser decifrado pelo filho. Cúmplice do pai e da canoa, o rio ri, justamente no desenho que a canoa risca em suas águas. Ri porque é nessa risca, nesse riso, que se encontra o enigma que o filho busca desvendar. Mas o filho não ousa lançar-se ao ponto de encontro do absoluto Outro, desvia-se, retorna a si mesmo sem jamais conseguir entender a atitude de “Nosso pai”.

A exigência que a arte e a literatura impõem é equivalente a esse encontro. O artista tem que se desviar de si e lançar-se ao absoluto Outro abertamente. Isso não quer dizer que o artista alcança o Outro, pois ele só pode ser atingido à distância. Entretanto, o lançar-se em direção ao Outro é como buscar o objetivo de atingir uma terceira margem. Aquele que nada em direção ao Outro tem que sair de si mesmo, abandonar

tudo o que o encerra em si e na mesmidade, com o olhar do animal a que também se refere Blanchot (2011:144): “pela morte, ‘nós olhamos para fora com um grande olhar de animal’. Pela morte os olhos mudam de direção e essa viragem é o outro lado, e o outro lado é o fato de não viver desviado, mas redirecionado, introduzido agora na intimidade da conversão [...]”.

Quando decidiu mandar construir a canoa e ir viver no rio, “Nosso pai” não estava se desviando da família, mas a sua vida a partir daquele momento estava sendo redirecionada. “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (Rosa, 2001:80). O redirecionamento que se deu quando de sua entrada na canoa introduziu à sua vida o estatuto da morte: o outro lado, o lado do desconhecido, tornou-se agora o seu lugar. A canoa, feita sob medida para o canoeiro, equivale-se a um ataúde que o abriga em silêncio sepulcral.

O pai que se cala, que segue na canoa silencioso, sério, é como o artista que busca o absoluto Outro: tem que abandonar-se de si mesmo e de tudo aquilo que o liga ao seu mundo. Segue em silêncio, ou seja, ele se cala para dar voz à terceira margem, à canoa, ao rio, enfim ao absoluto Outro. Ele morre para que o Outro viva. Em outras palavras:

A criação estética não poderia ser explicada ou pensada como imanente a uma única e mesma consciência, o acontecimento estético não pode ter um único participante que, simultaneamente, viveria a vida e expressaria sua vivência pessoal através de uma forma artística significante; o sujeito da vida e o sujeito da atividade estética, que lhe dá a sua forma, não podem por princípio coincidir. Há acontecimentos que, por princípio, não podem desenvolver-se no plano de uma única e mesma consciência e pressupõem duas consciências estanques; pois o componente essencial do acontecimento é essa relação de uma consciência com outra. (Bakhtin, 1997:102).

Se “Nosso pai” não construísse a canoa, muda estaria a mensagem que ele decifrou a partir do oco de pau. Se “Nosso pai” não adentrasse o rio com sua canoa, de que outra maneira poderia o rio rir? Mas esse riso, “a voz das águas”, quem nos permitiu ouvir foi Caetano Veloso. Portanto, se Caetano não silenciasse a narrativa de si para fazer falar o rio, as águas, a canoa, estaria muda essa voz, estaria oculto esse rosto que o artista ouviu e viu primeiro para depois levar a público.

Embora a linguagem não possa expressar com exatidão todas as coisas, ela aponta rumos a serem percorridos, sinais que podem ser decifrados. Pela linguagem, o

absoluto Outro se assemelha ao fingimento, quando não conseguimos definir se trata-se de fingimento ou não. Não seria tal estatuto aplicável à literatura? O rosto que a literatura nos mostra pode não ser autêntico, mas como saber?

Quanto à instalação de Guto Lacaz, ao introduzir um espelho entre as duas canoas, redireciona o olhar do espectador, conduzindo-o a enxergar Cajuína. Alguns, porém poderão desviar-se para, no espelho, continuar encontrando apenas a sua própria imagem. A obra suscita, assim, reflexões quanto aos procedimentos que identificam o Outro como reflexo do Eu. Conforme afirma Burke (2004:154): “É através da analogia que o exótico se torna inteligível, domesticado”. Quando não se consegue assimilar o exótico, intenta-se domesticá-lo por meio de analogias e, assim, suportar o incômodo que o seu assombro causa. A analogia é um procedimento comum aos que insistem em se desviarem dos outros, buscando encontrar neles a sua própria imagem duplicada como num espelho.

Cajuína é, na instalação artística, o absoluto Outro, que se encontra na terceira margem e que só pode ser visto se o espectador sair de seu ângulo e se posicionar de forma apropriada em relação às canoas. Caso contrário, tudo o que encontrará no espelho é o reflexo do seu próprio Eu. A dificuldade reside em que, para enxergar o Outro, é necessário educar o olhar a se dirigir para fora, para o exterior de si, abdicar ao cômodo espaço de seu ponto de vista usual, para ocupar espaços completamente outros.

No conto, o filho não consegue atingir a alteridade de “Nosso pai” porque está acoplado a ele, na qualidade de filho. Ele busca identificar-se com o pai, mas acaba por construir uma relação em que a identidade do pai se confunde com a sua própria identidade. Ele gostaria de poder resguardar a identidade do pai porque assim estaria resguardando a sua própria identidade:

Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia.

Nem queria saber de nós; não tinha afeto? Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — “Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...”; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade. (Rosa, 2001:83)

Verifica-se aí a insistência do narrador em conformar-se ao pai, mesmo sabendo que ele se modificara completamente. O narrador parece lastimar que, devido ao empreendimento de ir viver numa canoa, “Nosso pai” não possa mais se assemelhar a ele. O narrador não pode deixar de existir como filho e, portanto, não pode suportar que haja o homem na canoa, no rio, que já não é seu pai, mas um absoluto Outro.

Acolher esse Outro significaria desviar-se de si, deixar de existir como filho, e encontrar o canoeiro com olhar aberto, converter o seu olhar de filho no olhar aberto do animal. Porém, ao produzir as narrativas de si, o filho esbarra sempre no acontecimento extraordinário que interrompeu bruscamente sua convivência paterna. Sua busca pelo pai antecede e obsta o encontro com o Outro, com o canoeiro misterioso ao qual ele procura ainda alguma identificação.

Entretanto, identificar-se pressupõe uma espécie de relação que insere o Outro ora em seus próprios conceitos, ora como oposição a eles. A imagem do espelho demonstra bem a situação: O espelho reflete a canoa e o nome da canoa, porém de forma invertida. Portanto, ora o sujeito vê a si mesmo no espelho, ora vê o Outro, porém de forma invertida, tomado como oposição a si. Conflito que o narrador experimenta durante toda a vida. Às vezes identifica o pai como um animal, um bicho completamente oposto a si, às vezes procura identificar no pai a mesma condição humana a ele imposta: “Eu sofria já o começo de velhice — esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais” (ibidem:84). “Vivenciar o sofrimento do outro é iniciar um fato existencial novo que só pode ser realizado por mim, a partir da posição que sou o único a ocupar e que me coloca interiormente fora do outro”. (Bakhtin, 1997:118).

O filho passa toda a vida tentando entender o acontecimento que apartara seu pai de si. Ele não consegue existir como filho, tampouco como pai. O Outro é, dessa forma, aquele que impede o Eu de existir, pois assumir a tarefa de lançar-se ao Outro equivale a estar morto. Eis a razão porque o filho não pode tomar o lugar do pai: não foi capaz de despojar-se de si mesmo. Então ele reconhece que somente após a sua morte será capaz de chegar à terceira margem do rio e assumir o lugar do pai.

Arte e literatura pressionam o artista para que assuma a sua morte, exercem sobre ele uma força de atração que o arrasta à terceira margem. O artista que resiste reflete-se em sua arte repetidamente como num espelho, mas não extrapola a sua

condição e, portanto, não alcança esse lugar sagrado e enigmático que é a terceira margem. Lugar de superposição de subjetividades.

Do artista, porém, não é exigida apenas a sua morte, é exigido que, por ela seja originada a vida. Isso significa que ao artista não basta o acolhimento incondicional da subjetividade do Outro, mas é necessária também a transmissão da subjetividade que ele acolheu. A fim de dar conta desse empreendimento, o artista lança mão dos recursos de sua arte, porém sem nunca atingir a totalidade daquilo que ele acolheu, pois o absoluto Outro jamais se deixar tocar completamente e nem é possível a sua fiel transmissão. Então,

tal como antes, é destino das artes opor-se à realidade e, por meio dessa oposição, compensar a vida do que lhe foi despojado pela realidade e, assim, indiretamente, tornar a realidade suportável, protegendo-a contra as consequências de uma cegueira auto-infligida. (Bauman, 1998:158).

Pela arte é possível o *alter-ego* de uma canoa, de um rio. É possível, pela linguagem literária, estabelecer relações de alteridade entre pessoas e também com o mundo. O artista cosmomorfiza-se, ou seja, ele se projeta nas coisas, deixa de ser pessoa para se tornar objeto e constrói, assim a terceira margem, único lugar onde isso é possível.

O artista se comunica com objetos inanimados, mais do que isso, ele se torna um objeto. Não é o mesmo que antropomorfizar-se, pois não se trata de um objeto que ganha aspectos humanos, mas o contrário: o artista é um ser humano que decide atribuir a si próprio aspectos de objeto. Kafka não é um caso de antropomorfose, mas de cosmomorfose. Nesse sentido, o inseto é elevado à condição humana, mantendo-se inseto. É o humano que se faz inseto para melhor captar seus sentidos. O humano que deve descer de sua ilusória superioridade para conformar-se aos outros seres e objetos. Isso é o que arte e literatura exigem do artista. Fazer falar, promover o discurso de todas as coisas, dar voz ao que se cala. Quanto à qualidade e fidedignidade dessa voz pela qual o artista é responsável, cabe ao crítico verificar e promover as discussões pertinentes.

O absoluto Outro não é acessível enquanto parte de uma realidade oposta a do sujeito, porém, por meio da arte, ele é convidado a suportar essa oposição. As consequências disso são o abrir os olhos e enxergar além de si mesmo. Cajuína, a canoa oposta à Terra, oculta, pode ser vislumbrada primeiro no espelho e, uma vez constatada a sua existência, passa a ser inserida como realidade oposta à Terra. Sem o espelho,

Cajuína pode passar despercebida ou pode ser vista apenas como parte da canoa Terra. Alguns desejariam pintar Cajuína com a mesma cor de Terra para, assim, conformar as duas canoas e adequá-las à mesmidade. Mas no espelho Cajuína pode ser vista como canoa autônoma, diferente de Terra, ligada a ela, mas não a mesma canoa.

De forma semelhante, cada linguagem artística dispõe de recursos próprios que possibilitam ao artista a transmissão de suas ideias e pensamentos. Assim, a linguagem figurada, as analogias e os símbolos são constantemente requisitados para comunicar a subjetividade da vida e das coisas. Embora a alteridade não possa ser expressada com exatidão por meio da arte e da literatura, o artista dispõe de recursos que auxiliam a sua transmissão.

Na canção, Caetano usa a metáfora da água como origem da vida para abordar considerações semelhantes sobre a palavra. A palavra, como a água, é ambígua; pode ser obscura ou transparente e encerra significados de morte e de vida. A palavra também pode causar turbulências e devastar ideias, conceitos, pré-conceitos; portanto, constroem-se barreiras e limitações à palavra, pois ela, como a água, possui a capacidade de infiltrar-se muito profundamente de forma destruidora, mas também purificante. Caetano menciona ainda, o autor do conto que originou a canção, em sua rigidez ao usar abertamente as palavras: “água de Rosa, dura”.

A linguagem tende a definir, conceituar, entretanto, não é possível, pela via do discurso, atingir a terceira margem. Ela é movimento constante em direção ao Outro e, se esse movimento for definido, cessa. O autor lança mão de recursos linguísticos, valendo-se do uso dos substantivos água, proa, margem, clareira, Rosa, silêncio, asa, casa, brasa, hora e tora para gerar imagens que possam aproximar o receptor da ideia de uma palavra que é movimento constante mesmo quando está parada, ou seja, no silêncio que também encerra um discurso. Segundo Foucault (2000:132): “a linguagem é toda ela discurso, em virtude desse singular poder de uma palavra que passa por sobre o sistema dos signos em direção ao ser daquilo que é significado.” Então, o artista tem diante de si a limitação da linguagem como discurso. Suprimidas as palavras do pai, silencia-se o discurso. Faz-se necessário, a partir daí, ater-se a outros signos, abrindo-se os horizontes discursivos à imagem. Guto Lacaz, com sua instalação, transpõe da linguagem escrita à linguagem visual o tema proposto pela canção. A imagem não pretende dar conta de todo discurso suscitado pela canção, mas apenas mostrar, da forma mais próxima do concreto, uma síntese, um fragmento do enigma do Outro que está lá, na terceira margem do rio.

O absoluto Outro é, enfim, todo elemento externo, que não se pode acessar a não ser com a condição de se afastar de si mesmo. Artes visuais e literatura contam com recursos próprios de sua linguagem na realização desse empreendimento. Caetano Veloso, na letra de sua canção, adota recursos linguísticos que favorecem com sonoridade, formulação de imagens e trocadilhos, a comunicação da alteridade presente em todos os elementos de *A terceira margem do rio*.

Guto Lacaz, em sua instalação artística, proporciona ao observador interagir com a proposta da terceira margem, utilizando-se de recurso ótico e simbólicos. Além disso, transpõe o tema da linguagem escrita à linguagem visual, tornando-o imagem concreta.

O texto escrito, a palavra, a poesia, possibilitam comunicar um tema em detalhes e de forma abrangente. A imagem, porém, tende a sintetizar, fragmentar. Não obstante, por sua capacidade de síntese e por sua comunicação imediata, tem se tornado cada vez mais relevante para a transmissão e absorção de mensagens. Portanto, texto e imagem servem a diferentes propostas de comunicação e transmissão de mensagens. *A terceira margem do rio*, em seus formatos conto, poesia e instalação artística, traz conteúdo autônomo e, ao mesmo tempo, complementar. Uma linguagem artística não visa excluir nem superar a outra, mas apresentar uma nova abordagem em relação ao tema. Como a instalação artística demonstrou, é necessário sair de si mesmo, posicionar-se em determinado ângulo para se enxergar o Outro, ou a outra forma de expressar um assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acher, Michael. 2001. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.

Aristóteles. 1966. *Poéticas*. Trad., pref., introd., com., apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo.

Assis, Machado de. 2008. *Esau e Jacó*. Porto Alegre: L&PM.

Aumont, Jacques. 2004. *A imagem*. Papirus: São Paulo.

Bakhtin, Mikhail. 1997. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Martins Fontes: São Paulo.

Baudelaire, Charles. 2008. *Escritos sobre arte*. Org. e trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra.

Benjamin, Walter. 2000. A obra de arte no tempo da sua reprodutibilidade técnica. In: Adorno, Theodor W. et. al. *Teoria da cultura de massa*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, p. 221-254.

Blanchot, Maurice. 2011. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. 2005. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

Borges, Jorge Luís. 1998. *O Aleph*. São Paulo: Globo.

Bosi, Alfredo. 1977. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix.

Brecht, Bertolt. 1990. Poemas de Svendborg. In: *Poemas: 1913-1956*. São Paulo: Brasiliense.

Bulfinch, Thomas. 2006. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro.

Burke, Peter. 2004. *Testemunha ocular – História e imagem*. Edusc: São Paulo.

Caramella, Elaine. 1998. *História da arte: fundamentos semióticos: teoria e método em debate*. Edusc.

Cyntrão, Sylvia Helena. 2004. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano.

Compagnon, Antoine. 1999. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG.

Derrida, Jacques. 2002. *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Unesp.

Donis, A. Donis. 1997. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes.

Duílio, Battistoni Filho. 1998. *Pequena história da arte*. Campinas: Papirus.

Eco, Umberto. 2005. *Intepretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. 2004. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva.

Eliade, Mircea. 1979. *Imagens e Símbolos*. Portugal: Editora Arcádia, S.A.R.L.

Foucault, Michel. 2007. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola.

_____. 2000. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2008. *Isto não é um Cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra.

Jauss, Hans Robert. 2002. A Estética da recepção: colocações gerais. In: Lima, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 a. p. 67-84.

_____. 1994. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo, Ática.

Jonioj. 31/01/2011. *Milton Nascimento (Caetano Veloso) Terceira Margem do Rio.mp4*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j32B7tz-5Cs> acesso em 25 de outubro de 2015.

Joly, Martine. 2007. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Editora 70.

Jung, Carl G. 1964. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova fronteira.

Ostrower, Fayga. 1987. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes.

Ott, Robert William. 1997. Ensinando crítica nos museus. In: Barbosa, Ana Mae (org.) *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez.

Petit, Michèle. 2009. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34.

Platão. 1989. *A República*. Tradução de de M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

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

Praz, Mário. 1979. *Minemosyne: el paralelismo entre la literatura y las Artes Visuales*. Madri: Taurus.

Proença, Graça. 2004. *História da arte*. São Paulo: Ática.

Ricoeur, Paul. 2000. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola.

_____. 1991. *O si mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus.

Souriau, Étienne. 1983. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix.

Santana, Romano Affonso de. 2003. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática.

Strickland, Carol. 2004. *Arte comentada. Da pré-história ao pós-modernismo*. Tradução de Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro.

Todorov, Tzvetan. 2009. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel.

Tirapeli, Percival. 2006. *Arte brasileira. Arte moderna e contemporânea. Figuração, abstração e novos meios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Zumthor, Paul. 2007. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ed. Cosac Naify.

