

# Composição à vista de um quadro: um olhar intersemiótico sobre as redes da criação de Ignácio Loyola Brandão

*Wanessa Rayzza Loyo da F. M. Vanderlei<sup>1</sup>*  
(UFPE)

## Resumo

O presente trabalho visa a investigar um caso representativo das produções ‘interartes’, através da obra *Histórias de quadros e leitores*, organizada por Marisa Lajolo. Analisaremos, em especial, o conto *Composição à vista de um quadro*, de Ignácio de Loyola Brandão, que dialoga com a pintura de Ismael Nery, convocando elementos oníricos do Surrealismo e fazendo referências musicais à obra da cantora alemã Caterina Valente. Utilizaremos como subsídios teóricos a concepção da criação em rede desenvolvida por Cecilia Almeida Sales; as noções de diálogo intersemiótico e de obra aberta discutidas por Julia Kristeva, Roland Barthes, Umberto Eco e Barbara Cassin; e aspectos da teoria sobre a disputa entre as artes plásticas e a literatura, por G. E. Lessing, Yuri Lotman e Wendy Stainer.

**Palavras-chave:** *Diálogo intersemiótico; Ignácio de Loyola Brandão, Ismael Nery; Caterina Valente.*

## Abstract

The present study aims to investigate a case representative of the Interarts movement, through the study of the book *Histórias de quadros e leitores*, organized by Marisa Lajolo. We will analyse, in particular, the Ignacio de Loyola Brandão’s short novel “Composição à vista de um quadro”, which converses with a painting of Ismael Nery, evoking aspects of the Surrealist movement and of the songs of the German singer Caterina Valente. We will use as theoretical subsidies the conception of creation in the network, developed by Cecilia Adameida Sales; the notions of interartistic dialogue and the open work, discussed by Julia Kristeva, Roland Barthes, Umberto Eco and Barbara Cassin and aspects of the theory about the dispute between the visual arts and literature by G. E. Lessing, Yuri Lotman and Wendy Stainer.

**Keywords:** *Interartistic dialogue; Ignácio de Loyola Brandão, Ismael Nery; Caterina Valente.*

---

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco e bolsista do CNPq. E-mail: wanessaloyo@hotmail.com.

O interesse pela tradução, adaptação e diálogo interartístico crescem substancialmente na atualidade, provavelmente em função do amplo espectro de suportes multimídia disponíveis e de seu rápido desenvolvimento. A produção e a apreciação da arte hoje demandam um olhar diferenciado e plural, cada vez mais apto a apreender, simultaneamente, múltiplas linguagens. Apesar da inegável especificidade dos códigos semióticos, historicamente apontada pelos clássicos estudos de Gotthold Efraim Lessing, que discute os limites da pintura e da poesia, e de Yuri Lotman, que argumenta em favor da existência de diferenças intransponíveis entre as linguagens verbais e as linguagens icônicas; a relação entre as artes sempre existiu e talvez nunca tenha vivenciado um momento de tão franca expansão como no cenário cultural dos séculos XX e XXI.

Essa característica intersemiótica não se restringe apenas no diálogo do signo não-verbal em obras literárias. As artes plásticas utilizam-se dos signos verbais como matéria para a elaboração de suas obras, como por exemplo, a artista Mira Schendel<sup>2</sup>, em especial, na sua exposição *Graphic Objects*, 1972.

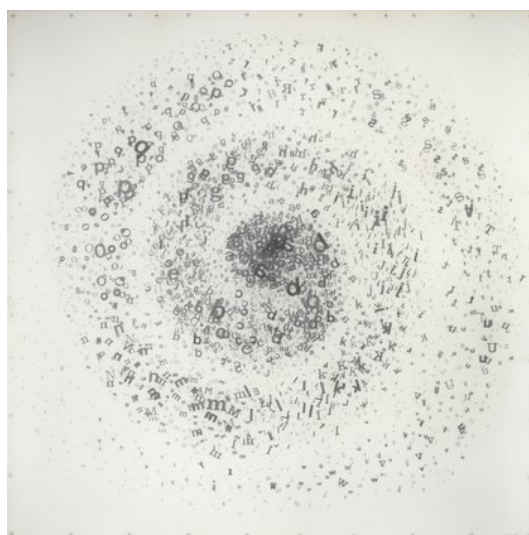


Figura 1 - *Sem título*, Coleção *Graphic Objects* (1972), Mira Schendel

---

2. Algumas obras de Mira Schendel podem ser vistas no site do Itaú Cultural. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_obras&cd\\_verbete=2814&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=2814&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 12/07/2012.

Compreendendo a importância do diálogo entre os signos verbais e não-verbais, e compartilhando, com Wendy Stainer (1982, p. 13), a afirmação de que “a pintura é tão semelhante à vida quanto a poesia; ambas são ícones da realidade”, o presente trabalho visa investigar um caso representativo do atual movimento de busca de expressão ‘*interartes*’ através da obra *Histórias de quadros e leitores*, organizado por Marisa Lajolo, em especial, o conto *Composição à vista de um quadro*, de Ignácio de Loyola Brandão que dialoga com a pintura de Ismael Nery.

A obra *Histórias de quadros e leitores* é formada de nove contos de diversos escritores como, por exemplo, Ferreira Gullar, Moacyr Scliar, Ana Mara Machado, Luiz Ruffato, que construíram suas narrativas através de uma imagem, seja ela pintura, fotografia ou cartoon de diversos artistas, entre eles, Benedito Calixto, Jean-Baptiste Debret, Odete Maria Ribeiro e Lasar Segall. A natureza complexa das obras dos artistas plásticos escolhidos, muito distante da natureza das habituais *ilustrações* – em geral figurativas e referenciais –, assim como as possibilidades interpretativas advindas do diálogo intersemiótico destas obras imagéticas para a linguagem literária, permitem estimular o público à *leitura*, compreendendo-a como um processo mais complexo que a mera decifração de códigos. A leitura deve, portanto, levar em consideração a pluralidade textual e a pluralidade do leitor, pois o “*eu* [leitor] que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem de perde)” (BARTHES, 1992, p. 44). Essa coletânea de contos representa um conjunto cada vez mais crescente de obras que exigem do leitor, independente da sua faixa etária, uma visão mais ampla do processo da criação artística.

Cecilia Almeida Salles, em *Redes da criação: construção da obra de arte*, subsidiada pela crítica genética, mostra o quanto a obra de arte, seja ela literária, visual, cinematográfica etc., está inserida em um contexto de rede bem mais amplo do que a visão tradicional da obra relacionada apenas com o autor. A obra passa a ser compreendida como uma *obra em processo*, uma obra, portanto, *aberta aos diferentes estímulos relacionais* como, por exemplo, as artes, a cultura, a memória, a sociedade.

Na medida em que o artista “tudo olha, recolhe o que possa parecer de interesse, acolhe e rejeita, faz montagens, organiza, idéias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram a obra em construção” (SALLES, 2008, p. 40).

A obra em processo sempre é incompleta, inacabada, mesmo quando é publicada, o trabalho do artista é motivado justamente pela busca dessa completude. A interatividade passa ser um dos pontos-chave para a compreensão da obra como processo de um emaranhado de redes da criação.

A concepção de redes da criação não se limita apenas a questão autoral, o leitor ganha um lugar de destaque na rede, pois ele está impregnado de memórias. Quando o leitor depara-se com uma obra, ele irá, de forma natural, associá-la as diversas manifestações perceptivas que compõem o seu horizonte de conhecimento. Portanto, compartilhamos da ideia de Jean-Yves e Marc Tadié (apud SALLES, 2008, p. 68) do fato de que “não há percepção que não seja impregnada de lembranças”.

Este olhar plural é que devemos possuir para compreender todas as obras, em especial, aquelas que se propõem claramente a dialogar com outras formas artísticas, como os contos pertencentes a obra *Histórias de imagens e leitores*. O conto que iremos analisar, como já foi mencionado anteriormente, é *Composição à vista de um quadro*, do escritor Ignácio Loyola Brandão, foi selecionado por acreditarmos que nele encontramos um processo mais amplo de rede da criação.

Nesse conto, assim como já pode ser identificado pelo título, foi criado através de um diálogo com uma obra plástica chamada *Meditação*, de Ismael Nery (ver figura 2). A pintura de Nery nos convida para adentrarmos no mundo onírico elaborado por ele com base no movimento estético e filosófico surrealista.

Ismael Nery<sup>3</sup> dedicou-se ao surrealismo na última fase da sua carreira, após uma viagem à Paris onde conheceu André Breton e Marc Chagall. As suas representações corporais tornam-se, depois desse contato com o movimento surrealista, mais alongadas, com contornos menos delimitados e cores vivas que garantem uma

---

3. Algumas obras de Ismael Nery podem ser vistas no site do Itaú Cultural. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_obras&acao=menos&inicio=9&cont\\_acao=2&cd\\_verbete=900](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=9&cont_acao=2&cd_verbete=900)>. Acesso em 14/07/2012.

levez para as imagens e a tela passa a não ter, como a forma tradicional, uma divisão fixa em planos, as personagens adentram livremente nos diferentes cenários. A imaginação e a subjetivação libertam o artista da representação da realidade convencional, a realidade passa a ser transformada e criada pelo inconsciente e pelo delírio do artista.



Figura 2 – Meditação, de Ismael Nery

A linguagem da pintura volta-se cada vez mais para si própria com as vanguardas europeias, exigindo do observador um novo olhar sobre a arte, a qual torna-se não figurativa e, conseqüentemente, aberta as várias significações. José Ortega y Gasset, em seu ensaio *A desumanização da arte*, tenta entender a repulsa ao figurativismo na pintura moderna que, após o advento da fotografia, tornou-se cada vez mais abstrata e inacessível ao público acostumado com a referencialidade, a linguagem volta-se a si própria. O Surrealismo nega totalmente a razão em detrimento do sonho, do plano onírico, conforme define André Breton, em *Manifesto Surrealista*, em forma dicionarizada,

SURREALISMO: s. m. Automatismo psíquico puro por cujo intermédio se procura expressar, tanto verbalmente como por escrito ou qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, com exclusão de todo controle exercido pela razão e à margem de qualquer preocupação estética ou moral. ENCICLOPÉDIA: *Filos*. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade

superior de certas formas de associação que haviam sido subestimadas, na onipotência do sonho, na atividade desinteressada do pensamento. Tende a provocar a ruína definitiva de todos os outros mecanismos psíquicos, e a suplantá-los na solução dos principais problemas da vida. (BRETON apud MOISÉS, 2004, p. 442)

Na obra plástica *Meditação* (figura 2), Nery utiliza-se predominantemente do espaço imaginário para levar o seu observador ao mundo do sonho, ao mundo próprio da meditação, o mundo da transcendência física. O imaginário, conforme conceitua Sébastien Joachim e com a qual concepção compartilhamos, “é o estudo das imagens que povoam a imaginação, em outras palavras: [...] [são] as imagens constituintes da língua pela qual se expressa a imaginação, [...] [i. é.] o domínio de residência da Imaginação, um domínio ubíquo que passa ao largo do racional” (JOACHIM, 2010, p.13). Silvia Miranda Meira (2006, p. 81), em *A imagem moderna: um olhar*, ressalta o fato do imaginário ser “uma forma de construção do real [...] mas os dois universos se excluem”.

É nesse imaginário que Ignácio de Loyola Brandão dialoga no conto *Composição à vista de um quadro* para criar uma relação de consciente com inconsciente, do *eu* com o *outro* e com o *duplo*, tão presente no surrealismo nas suas diferentes expressões artísticas e filosóficas, como podemos observar nas pinturas de Ismael Nery e René Magritte (figuras 3 e 4).



Figura 3 – O encontro (1928), de Ismael Nery

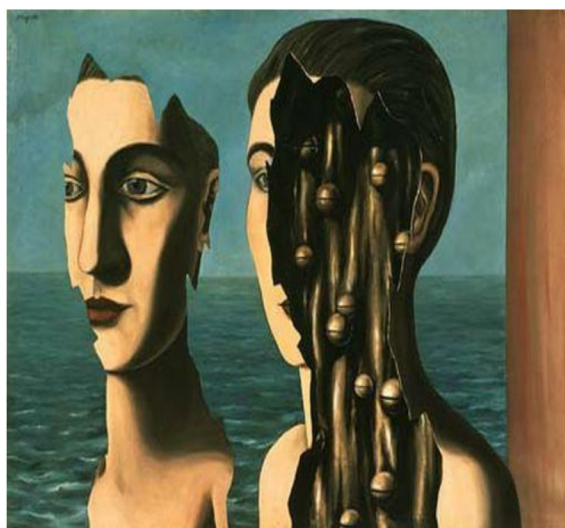


Figura 4 - Le Double Secret (1927), René Magritte

O conto de Brandão narra alguns acontecimentos de um casal, ou melhor, de um suposto triângulo amoroso na família de Caterina. “Caterina com E em lugar do A” (LAJOLO, 2007, p. 89), esse é o nome da filha do casal, nome que foi escolhido pela mãe para homenagear a cantora francesa (com cidadania também na Itália e na Alemanha) Caterina Valente<sup>4</sup>. A admiração da mãe<sup>5</sup> por essa cantora devia-se ao fato das músicas de Valente, como *Kiss of fire* e *Spiel noch einmal für mich, Habanero*, provocar “nela a nostalgia de lugares misteriosos” (LAJOLO, 2007, p. 89), lugares onde só a imaginação poderia alcançar.

As músicas de Caterina possibilitam ao leitor um maior entendimento do conto, elas servem, de uma certa forma, para demarcar o ritmo da narrativa. Brandão mergulha o leitor em uma narrativa que causa a princípio uma estranheza, um desconforto ao apresentar os diálogos de pai com a mãe e o aparente duplo dela, a música que serve de fundo nesse momento inicial é *Spiel noch einmal für mich, Habanero* (*Toque mais uma vez pra mim, Habanero*). Quando a conversa entre eles não consegue mais se estabelecer e o pai se atira pela janela, a música que a mãe e o seu duplo escutam é *Schwarze engel* (*Anjos negros*). A música *Spiel noch einmal für mich, Habanero* dialoga de forma mais acentuada com o quadro de Nery e com a narrativa de Brandão ao mostrar um mundo cantado por um habanero<sup>6</sup> repleto de noites tropicais azuis, lugar onde a figura da mulher mais alongada de Nery emerge no fundo do quadro e onde o duplo da mãe de Caterina pertence:

Quem conhece o fardo do dia  
que você carregou  
Quem conhece as adversidades e lamentações dos Chicos  
Quem conhece o poder sombrio  
Nas noites tropicais azuis  
Quem conhece as estrelas “Bondade” e “Inveja”  
Toque mais uma vez para mim, Habanero  
Então eu escuto? Tão prazerosamente tua música

4. Maiores informações sobre a cantora Caterina Valente são encontradas no seu site: <http://caterinavalente.com>.

5. As personagens no conto não são nomeadas a única que é nomeada é a filha, Caterina.

6. Nascido na capital de Cuba, Habana.

Toque mais uma vez para mim sobre a maravilha  
de não acontecer nada pra ti  
Quem sabe, se não parece  
Como se o céu chorasse  
Quando a terra primeiro te cobrir de poeira  
Quem sabe então a música  
Que para as estrelas é levada  
Não te acorda na noite escura  
Toque mais uma vez pra mim, Habanero  
Então eu escuto? Tão prazerosamente tua música<sup>7</sup>.

A relação entre o *eu*, o *outro* e o *duplo* está presente em todo o conto e é justamente nessa relação que encontramos um diálogo mais intensificado com a obra *Meditação* (ver figura 2) de Ismael Nery. O conflito entre o pai e a mãe é apresentado inicialmente com a escolha do nome da filha, a mãe, como foi dito anteriormente, escolheu o nome de Caterina com E por causa da cantora Caterina Valente, já o pai gostaria que sua filha chamasse Catarina com A por esse ser um nome de uma pessoa normal e de uma santa importante na Igreja Católica.

Após a ameaça feita pela mãe, ele permite que sua filha receba o nome de Caterina e em seguida o narrador onisciente antecipa o jogo dessa relação ao dizer que o pai sabia que a mãe poderia fazer atos de extrema crueldade, o “que o levava a pensar *que não era ela, não podia ser. Era uma outra que existia dentro dela*” (LAJOLO, 2007, p. 90, grifo nosso). Esse jogo da mãe possuir uma outra dentro dela, um duplo, pode ser observado no excerto abaixo:

- Maldito seja! Não sou eu que conheço o mar. *É ela*.  
Ela gostava de repetir essa expressão, *maldito seja*. Achava forte,  
pensava que invocava o demônio.

---

7. Tradução feita por João Paulo Scheid. A letra da música *Spiel Noch Einmal Für Mich, Habanero* na versão original é: “Wer kennt der Tage Last/ Die Du getragen hast/ Wer kennt des Chickos Not und Leid/ Wer kennt der Schatten Macht/ In blauer Tropennacht / Wer kennt der Sterne Gunst und Neid/ Spiel noch einmal für mich, Habanero/ Denn ich hör? so gern Dein Lied/ Spiel noch einmal für mich von dem Wunder/ Das doch nie für Dich geschieht/ Wer spürt der Sonne Kraft/ Die tausend Wunder schafft/ Und doch des Rückens Kraft Dir beugt/ Wer spürt der Wolken Blick/ Der oft schon Dein Geschick/ Und Deiner Tage Ziel Dir zeigt/ Spiel noch einmal für mich, Habanero/ Denn ich hör? so gern Dein Lied/ Spiel noch einmal für mich von dem Wunder/ Das doch nie für Dich geschieht/ Wer weiß, ob es nicht scheint/ Als ob der Himmel weint/ Wenn Dich der Erde Staub erst deckt/ Wer weiß, ob dann das Lied/ Das zu den Sternen zieht/ Nicht aus der dunklen Nacht Dich weckt/ Spiel noch einmal für mich, Habanero/ Denn ich hör? so gern Dein Lied”. Disponível em: <[http://letras.azmusica.com.br/letras\\_caterina\\_valente/letras\\_other/letra\\_spiel\\_noch\\_einmal\\_fanduuml;r\\_mich,\\_habanero.html](http://letras.azmusica.com.br/letras_caterina_valente/letras_other/letra_spiel_noch_einmal_fanduuml;r_mich,_habanero.html)>. Acesso em 10/07/2012.



- Ela? Quem?
  - Ela! A que vive comigo a que você trouxe para casa um dia.
  - Quem é que eu trouxe para casa?
  - Ela entrou naquela noite, três meses depois que nos casamos.
  - Três meses depois? O que está dizendo? Que data é essa?
  - A do nascimento dela, meu amor.
  - Dela quem?
  - O marido agora, mais do que espantado, começava a se apavorar.
  - Ela.
  - Ela é uma coisa vaga. Tem nome?
  - Tem. O meu. Temos o mesmo nome com as letras invertidas.
- (LAJOLO, 2007, p. 90-91, grifos nossos)

Essa relação entre os *eu's* existentes em uma pessoa, nos remete ao poema 7 (Sete) do escritor Mário de Sá-Carneiro:

Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro.

O quadro de Nery é utilizado como um dos recursos para acentuar essa relação entre o *eu* e o *duplo* da mãe. Brandão chega a criar, em alguns momentos, na sua narrativa pequenas écfrases da pintura *Meditação*, ao trazer a lembrança da incompreensão do pai com a atitude da sua esposa em uma “noite em que tinha acordado na madrugada e visto a mulher na cama, escrevendo. Tinha um dos seios de fora” (LAJOLO, 2007, p. 94).

A écfrase é recorrente desde a Antiguidade como uma tradução/transmutação intersemiótica, ou seja, ela é uma forma do signo verbal remeter a uma imagem. A écfrase, portanto, inverte a utilização costumeira da tradução intersemiótica do texto escrito para o visual, na medida em que ela objetiva traduzir/descrever uma imagem (pintura, escultura, filme etc.) para um texto verbal, o que nos remete novamente a discussão do *Ut pictura poesis*. Todavia, Barbara Cassin ressalva que a écfrase não é uma simples descrição, mas sim uma dupla imitação:

O *Ut pictura poesis* da metáfora “como um quadro” toma assim um

sentido completamente diferente: não se trata mais de imitar a pintura na medida em que ela procura colocar o objeto diante dos olhos - pintar o objeto -, mas de imitar a pintura como arte mimética - pintar a pintura. Imitar a imitação, produzir um conhecimento, não do objeto, mas da ficção do objeto, da objetivação: a *ekphrasis* logológica é literatura. (CASSIN, 2005, p. 251)

Já Umberto Eco, utilizando uma visão de *écfrase* mais tradicional, chama a atenção para o fato de a *écfrase* ser fundamentalmente um exercício retórico, por isso, o fato da *écfrase* necessitar ser reconhecida como uma tradução de uma imagem, o que, na sua opinião, a diferencia de uma simples descrição em que muitas vezes “o autor oculta a fonte ou não se preocupa em torná-la evidente” (ECO, 2007, p. 246). O crítico italiano chama atenção para dois tipos de *écfrase*, a clássica e a oculta, que se distinguem no fato de que:

Se a *écfrase* evidente queria ser julgada como tradução verbal de uma obra visual já conhecida (ou que pretendia se tornar conhecida), a *écfrase* oculta apresenta-se como dispositivo verbal que quer evocar na mente de quem lê uma visão, o mais precisa possível. Basta pensar nas descrições proustianas dos quadros de Elstir, para ver como o autor, fingindo descrever a obra de um pintor imaginário, inspirava-se efetivamente na obra (ou nas obras) de pintores de seu tempo. (ECO, 2007, p. 246)

Neste “evocar na mente de quem lê”, a *écfrase* trabalha diretamente com a recepção do leitor, especialmente na sua modalidade oculta, em que o leitor maduro/culto consegue reconhecê-la. A respeito do reconhecimento da imagem, Eco defende ainda que:

[...] (i) se o leitor ingênuo não conhece a obra visual na qual o autor se inspira, poderá em certo sentido descobri-la com a própria imaginação como se a visse pela primeira vez; mas também de que (ii), se o leitor culto já viu a obra visual inspiradora, o discurso verbal será capaz de fazer com que a reconheça. (ECO, 2007, p. 246)

Em *Composição à vista de um quadro*, a *écfrase* utilizada por Ignácio de Loyola Brandão é a do tipo clássica pelo fato do conto está ao lado do quadro de Ismael Nery, fazendo com que o leitor já saiba previamente a leitura do conto que ele trata-se de um diálogo com a obra plástica. Por ventura, se a imagem não estivesse antecipada

ao texto, a éfrase, utilizando a nomenclatura de Eco, seria a oculta, em que o leitor teria que realizar um esforço para reconhecer qual é a obra o texto dialoga.

Um dos principais momentos em que encontramos a éfrase é quando o pai de Caterina se lembra de uma de suas conversas com a sua esposa:

Havia uma moringa sobre a mesa, ela encheu um copo com água fresca. Era dessas moringas antigas, quase não existem mais, porém ela insistia em manter, não gostava de trazer – como ele – os vidros de água de geladeira. A moringa – dizia – de barro conservava o frescor e um gosto que lembrava cheiro de terra molhada pela chuva. Aquela era uma noite quente, as janelas estavam abertas, as casas lá fora estavam escuras, todos dormiam, e havia no quarto um perfume de rosas, como se o cômodo estivesse cheio delas, naturais. Por um momento, na penumbra, a mulher a escrever a sua carta apareceu uma figura masculina, um homem. Mas essa era uma coisa que ele admirava nela e que o deixava até mesmo excitado. Uma certa ambigüidade, uma mulher que parecia ser, mas não era. Ou que era e não parecia ser. Como se o sexo perdesse a identidade e as situações se confundissem.

- Uma coisa que você sabe é que somos íntimas, confidentes. [A esposa referindo-se ao seu duplo].

- Vocês? Vocês quem?

- Eu e ela. Essa que você trouxe para a casa uma noite, mas tínhamos acabado de nos casar.

- Essa história vai me deixar maluco, volta e meia você fala nisso.

- Qual das duas prefere? Ela tem cabelos diferentes dos meus, coxas grossas, usa vestidos transparentes, é leve. Parece sempre flutuar no ar, saindo das águas. (LAJOLO, 2007, p. 95-96)

A relação entre essas três personagens (o pai, a mãe e o seu duplo) estabelecem na narrativa uma ligação muito próxima entre o consciente e o inconsciente, uma outra característica principal do Surrealismo, como foi anteriormente discutido neste artigo. O pai de Caterina não conseguia estabelecer diálogos com sua esposa e nem com o seu duplo por estar sempre preso na esfera da consciência e, por isso, ficava sempre perplexo e perturbado com tudo que saísse da normalidade e da rotina, como inúmeras vezes é ressaltado durante a narrativa.

A esposa com seu duplo o obrigava a enfrentar o desconhecido plano onírico. O movimento surrealista almejava justamente a penetração nesse plano dos sonhos, o que

causou um certo estranhamento para os leitores que não conseguiam olhar a obra de arte sem os olhos da referencialidade já pertencente ao seu horizonte de conhecimento.

Em suma, percebemos que o conto *Composição à vista de um quadro*, de Ignácio de Loyola Brandão, apresenta um diálogo intersemiótico direto com outras formas artísticas como a pintura de Ismael Nery e as músicas de Caterina Valente. A narração consegue estabelecer esses diálogos construindo um enredo marcado por uma fratura identitária através da relação do *eu*, do *outro* e do *duplo*, baseada no mundo onírico tão característico do movimento estético e filosófico surrealista. Para uma compreensão mais elaborada desse conto, temos que observar alguns pontos-chaves durante a leitura: a obra plástica de Nery, as músicas de Caterina, a influência surrealista, a fragmentação do ser, o conflito entre a consciência e a inconsciência. Por meio desses pontos, percebemos o quanto o conto dialoga com outros textos (verbais e não-verbais), o que nos remete ao pensamento de Julia Kristeva ao defender que “todo texto se constrói como *mosaico de citações*, todo texto é *absorção e transformação* de um outro *texto*.” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Brandão, ao deixar claro todas essas redes da criação, nos mostra o quanto elementos externos ao texto tornam-se internos dentro da obra literária (CANDIDO, 2006; ISER, 2002) e, ampliando mais esse conceito, podemos dizer que esses procedimentos de transgressões da referencialidade externa ocorrem em qualquer outra forma artística. O escritor carioca apresenta uma olhar relacional<sup>8</sup> (SALLES, 2008) com as outras expressões artísticas de forma muito acentuada, como podemos observar no conto objeto de estudo desta pesquisa ou nos seus romances, como, por exemplo, *Zero* em que ele se utiliza da narrativa cinematográfica. A utilização desses recursos contribui para o desenvolvimento de um olhar relacional por parte do leitor e o desenvolvimento do seu horizonte de conhecimento.

---

8. Para mais informações sobre a constituição das vozes textuais nas obras de Ignácio Loyola Brandão em pensamento de rede pode ser visto na vasta análise feita por Cecília Almeida Salles (2008) do romance *Não verás país nenhum*.

## Referências

- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BRANDÃO, Ignácio Loyola. *Composição à vista de um quadro*. In: LAJOLO, Marisa (org.). *Histórias de quadros e leitores*. São Paulo, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p. 955–987.
- JOACHIM, Sébastien. *Poética do imaginário: Leitura do Mito*. Recife: EDUFPE, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LESSING, Gotthold Efraim. *Laocoonte: ou sobre os limites da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LOTMAN, Yuri. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- MEIRA, Silvia Miranda. *A imagem moderna: um olhar*. Belo Horizonte: Editora c/ arte, 2006.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo; Cortez, 1991.
- SÁ-CARNEIRO, Mário. Poema 7. Disponível em:  
<<http://www.astormentas.com/din/poema.asp?key=2523&titulo=7>>. Acesso em: 12/07/2012.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.
- STAINER, Wendy. *The colors of rhetoric*. Chicago, University of Chicago Press, 1982.