

ROMAN JAKOBSON: ABORDAGEM SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA COMO IMAGEM NARRATIVA DA IMIGRAÇÃO JUDAICA NAS DÉCADAS DE 30 E 40Ludmila Menezes Romanovsky¹

A fotografia é uma imagem narrativa, aliada a memória, com seus personagens e cenários. Ler a fotografia conduz a uma segunda narrativa a partir da imagem que comporta em si, uma realidade apreendida da realidade propriamente dita. A imagem fotográfica em sua estética concreta materializa a memória e em contrapartida cede espaço a subjetividade de interpretações do momento registrado. Ao considerar a imagem como narrativa, o referencial teórico e metodológico elaborado por Roman Ossipovitch Jakobson tem extrema relevância e aplicabilidade. Nascido em Moscou, em 28 de setembro de 1896, filho de Óssip Abrámivitch Jakobson, industrial proeminente, e Anna Iákovlevna Jakobson, o jovem Roman Jakobson, estudou de 1914 a 1918 no Instituto de Línguas Orientais da Universidade de Moscou e doutorou-se em 1930 pela Universidade de Praga. Em 1915 fundou juntamente com um grupo de estudantes da Universidade de Moscou, o Círculo Lingüístico de Moscou, cuja finalidade era tratar de problemas fundamentais da teoria literária; neste foi presidente até 1920. Ao mesmo tempo, em 1916, surgia o OPOIAZ (*Óbchestvo pó izutchéniu poetítcheskovo iazyká* – Sociedade de Estudos da Linguagem Poética), cujos membros, em parte, eram participantes também do Círculo Lingüístico de Moscou. Entre eles estava Jakobson que logo se converteu em uma das principais figuras dessa primeira fase do Formalismo Russo. Em 1919 publica “O Futurismo”, e em 1920 desloca-se para a Tchecoslováquia, ligando-se a artistas e poetas como Stanislav Kostka Neumann (1875-1947) e Vítěslav Nezal (1900-1958). Em 1926, funda o Círculo Lingüístico de Praga, onde desenvolveu estudos sobre a análise comparativa entre versificação russa e tcheca. Casou-se três vezes, a primeira em 1922 na cidade de Praga com Sofia Nikolaevna Feldman, em 1935 com Svatava Pirkova e em 1962 com Krystyna Pormorska em Boston. Em 1942 fixou-se nos Estados Unidos, conheceu Lévi-Strauss, e lecionou em Universidades como Columbia, Harvard e no Massachusetts Institute of Technology. Faleceu em Cambridge, Massachusetts, em 18 de julho de 1982.

Jakobson foi, é verdade, um formidável poliglota, que publicou primeiro em sua língua materna, o russo, e que podia passar facilmente ao francês, ao alemão, ao tcheco, entre outras línguas, conforme a situação requeresse. Tzvetan Todorov, que primeiro ouviu suas conferências em búlgaro e depois veio a conhecê-lo bem, calculou que ele dominava cerca de vinte línguas – todas as do grupo eslavo, todas as do românico e a maioria das germânicas. Se é preciso situá-lo em alguma categoria convencional, um lingüista profissional. Mas ele tinha uma mente especulativa de grande arrojo e largos interesses, sempre buscando estender os limites de suas investigações lingüísticas e examinar suas relações com outras esferas da cultura. Ele era tudo menos um especialista estreito, e combinava, em grau extraordinário, a paixão pela exatidão científica, pela precisão e clareza de pensamento, com uma paixão por literatura, história e folclore eslavos, pintura e poesia de vanguarda e técnica cinematográfica (...). Não estranha que, atingindo tantos campos (e mesmo criando a nova disciplina da neurolingüística), o nome de Jakobson devesse gradualmente ficar conhecido bem longe da área de sua preocupação profissional maior. (FRANK, 1992: 3- 4).

¹Universidade de São Paulo. Mestranda do Programa de *Interunidades* (FFLCH/ECA/FAU) em Estética e História da Arte. Trabalho financiado pela CAPES.

Jakobson, além de suas pesquisas de lingüística, desenvolveu constante atividade, durante toda a vida, como ensaísta cultural e crítico literário, cujos escritos são acessíveis a uma audiência não especializada e cujas teorias levantam questões fundamentais de estética e crítica literária. Uma das maiores razões para o impressionante alcance de Jakobson, assim como para as suas aberturas às mais amplas perspectivas culturais, foi seu contato precoce com a explosão da vanguarda artística russa no século XX.

Na juventude² foi amigo íntimo do poeta futurista Viélimir Khlébnikov (que ele continuou a chamar “o maior poeta russo do nosso século”, de Vladimir Maiakovski, Kazimir Malévitch e pintores experimentais como Mikhail Larionov e Natália Gontcharova. (FRANK, 1992: 6)

Como, ler uma fotografia? Através de qual instrumento, método ou aparato teórico científica? Como de um objeto de pesquisa palpável como a foto, mas extremamente subjetivo e por vezes abstrato, extrair a narrativa da existência da pessoa humana de carne e osso? Em meio à subjetividade dos sentimentos humanos, tratar a imagem fotográfica como um espaço de preservação de memória e de certo modo poética tornou-se insuficiente, posto que, se de um texto escrito é possível extrair uma gama imensa de informação aos leitores, porque a fotografia não seria capaz de nos oferecer o mesmo? Daí a necessidade de buscar uma forma que estruturasse essa leitura, com um caráter de certo modo lógico, da fascinação de Jakobson na *Teoria da Informação* com base na leitura da *Teoria Matemática da Comunicação* de Shannon e Weaver (1949) que auxiliou na elaboração de seu modelo de comunicação bem como, contagiou Lotman que ao elaborar *A estrutura do texto artístico* recorreu ao método matemático da Mediação e Entropia da Linguagem de Kolmogorov³. Trata-se neste caso, da elaboração de uma representação ideal entre emissor e destinatário portadores de um código lingüístico igual ou totalmente privado de memória que permita reconhecer que a compreensão é perfeita, mas o valor da informação será mínimo e esta será extremamente limitada.

²Além disso, Jakobson continuou fiel a esses companheiros de sua juventude; em um informativo posfácio, Pormorska inclui um tocante relato das visitas deles – depois de 1956, quando retornou à União Soviética como uma celebridade internacional – ao último sobrevivente do grupo futurista, Alékis Krutchônikh, com o qual Jakobson, aos vinte anos, publicara um volume conjunto de poesia com pseudônimo e um título trocadilhesco. Vivendo então em pobreza abjeta em Moscou, Krutchônikh permanecera um futurista impenitente até o fim, continuando a encarnar algo da atmosfera brincalhona, irreverente, espirituosa mas, ao mesmo tempo, intensamente empenhada, que marcou aqueles anos transcorridos antes da Primeira Guerra Mundial (FRANK, 1992: 6).

³ De acordo com Tsonis (1992), o físico alemão Rudolf Clausis (1822-1888), baseado, em parte, no princípio fundamental do físico francês Sadi Carnot, de 1820, introduziu o conceito de entropia em seu trabalho publicado em 1865 sobre engenharia de produção de calor (termodinâmica). A idéia geral é que é impossível conduzir toda a energia de um sistema na realização de trabalho, pois parte dessa energia não é utilizável (ela escapa, por exemplo). Entropia é, nesse sentido, uma medida da energia inacessível. O físico austríaco Ludwig Boltzmann (1844-1906) delineou uma medida estatística de entropia (H): onde K é a constante de Boltzmann (e depende somente da unidade) e Pi é a probabilidade ordinária de um elemento estar em qualquer um dos Ns estados do espaço de fases. Claude E. Shannon (1916-2001), engenheiro, escreveu um famoso trabalho, em 1940 (resumido em 1949 por Shannon e Weaver), com abordagens matemáticas, que deu origem à teoria da informação. Em particular, por considerar probabilidades, Shannon chegou à mesma expressão de Boltzmann (1) com $K = 1$. Andrei Nikolaevich Kolmogorov (1903-1987) propôs aplicar, em 1958, a entropia de Shannon para sistemas dinâmicos. Mais tarde, em 1959, Sinai deu uma definição refinada e uma prova para a teoria de Kolmogorov. Esse tipo de entropia passou a chamar-se, então, entropia de Kolmogorov-Sinai (K-S). A entropia de Kolmogorov-Sinai (K-S), uma das ferramentas da teoria de sistemas dinâmicos.

O modelo da comunicação, baseado em um ilusório modelo monolíngüístico permitiu a identificação essencial ao estruturalismo⁴ entre língua e código, na qual o código equivale a uma estrutura criada, artificial e introduzida com uma coerência instantânea, ou seja, a presença de um lapso devido às imperfeições técnicas no modelo físico-matemático da comunicação. Nesta a compreensão normal é um mecanismo de sentido importante, que tem seu início em qualquer sistema semiótico, portanto, não é um signo singular isolado, mas a relação existente entre os signos. O modelo encontra-se aberto no espaço semiótico que é plurilingüístico, e no qual a comunicação se torna possível.

Imersos no espaço semiótico integramos o mesmo, e o texto que nos é apresentado relaciona-se a nós leitores, neste sentido, se a fotografia visa comunicar, a leitura desta será realizada a nossa imagem e semelhança, porque ela foi criada para narrar algo ao observador, e esta contém a memória direta do texto, do evento exposto e seus personagens, bem como, a memória extratextual, a interpretação do futuro com o espaço de todos os estados possíveis. Uma mesma imagem fotográfica pode ser lida em vários contextos históricos; embora contenha o seu próprio conteúdo, o futuro encontra-se interligado ao presente da fotografia em seu espaço de sentido.

Como alicerce a esta pesquisa: a possibilidade de associar a importância da semiótica como elemento de análise da linguagem, a cargo de uma leitura mais completa dos significados da fotografia, através de imagens fotográficas da imigração judaica das décadas de 30 e 40 com base no método lingüístico proposto por Roman Jakobson, pautado na relevância em: 1) Decodificar as seis funções de Jakobson nas imagens fotográficas; 2) Analisar as imagens com base no diálogo do método formalista com o método estruturalista russo⁵; 3) Realizar uma abordagem da “semiótica russa” na leitura das imagens tidas como narrativas. A fotografia é tida como um signo visual portador de uma narrativa associada à memória.

Em *A geração que esbanjou seus poetas*, Jakobson aborda os poetas que foram capazes ou não de incendiar os corações e ultrapassar o presente. “Como se a angústia da ausência impedisse a visão do ausente. Ainda que mais doloroso, é muito mais fácil agora, escrever não sobre aquilo que se perdeu, mas sobre a perda em si e sobre os que a sofreram” (JAKOBSON, 2006: 10) E ainda, Zamiátin conta em suas memórias: “Somos todos culpados...Lembro-me de

⁴ Metodologia Científica, desenvolvida primeiramente na lingüística, originada no Circulo Lingüístico de Praga: lingüística estrutural pertencente a uma corrente de estudos literários que se desenvolveu na Rússia nos anos de 1915 a 1930 possuidoras de um elo incontestável com a corrente conhecida como “formalismo russo”. Método aplicável ao estudo do texto literário, sem ser exclusividade deste, possui princípios universais que governam o uso da linguagem, a partir de todos os elementos que o constituem e que estão relacionados entre si por um sistema único de significação, a que se chama *estrutura*. Para Roland Barthes, uma “atividade” que tem um fim específico: “O fim de toda a actividade estruturalista, seja ela reflexiva ou poética, é de reconstituir um ‘objeto’, de maneira a manifestar nesta reconstituição as regras do funcionamento (as ‘funções’) deste objeto.” (HEUSH, 1967: 58).

⁵ A aplicabilidade na imagem se deve ao fato de que estruturalismo pode ser encontrado além da linguística; na psicologia, na sociologia, na antropologia, na filosofia, na psicanálise e na lingüística. Na psicologia, a noção de estrutura (*Gestalt*) aparece no princípio do século XX e Jean Piaget publica em 1968 um livro fundamental nesta área *Le Structuralisme*; na sociologia, Talcott Parsons, em *Structure and Process in Modern Sciences* (1960), apresenta-nos uma visão ontológica da estrutura social; na antropologia social, a primeira referência é Lévi-Strauss, cuja *Antropologia Estrutural* (1958); na filosofia, Louis Althusser tentou uma interpretação estrutural da obra de Marx, em *Lire le Capital* (1965); na psicanálise, os trabalhos de Jacques Lacan partem do pressuposto de que o inconsciente está “estruturado como uma linguagem” (GREIMAS, *Écrits*, 2 vols., 1966-1971).

que não resisti e telefonei a Gorki: ‘ Blok está morto, jamais seremos perdoados por isso’”. Também V. Chklóvski, em suas memórias de Khlébnikov, disse: “Desculpem-nos por nós mesmos e pelos outros, que um dia iremos matar...O Estado não se responsabiliza pela morte de ninguém; na época de Cristo, esse Estado não entendia o aramaico nem qualquer língua humana. Os soldados romanos que perfuraram as mãos de Cristo não foram mais culpados do que os pregos que a atravessaram, embora reste sempre muita dor aos sacrificados”(JAKOBSON, 2006: 12).

Em meio à dor da vida em um corpo inquieto diante dos limites impostos no cotidiano de uma sociedade cuja lógica totalitarista dificulta a extração de uma biografia conexa e estruturada, como as imagens fotográficas poderiam “extrair [da profusão de uma biografia] as linhas de força com as quais [é possível] construir uma arquitetura singular”? (ONFRAY, 1995: 52), E como avaliar a forma de expressão: imagem ou texto – no momento da dor – numa articulação histórica?

Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte ... (LEVI, 1988: 25).

Nas hipóteses de Ilya Prigogine, as estruturas que não se encontram em um equilíbrio constante podem gerar o início de uma formação estrutural, e seus conceitos de “bifurcação” e “flutuação”, neste processo ocorrem o momento da explosão na qual ocorre a interseção do passado e do futuro em uma dimensão quase atemporal. Do ponto de vista descrito, o que não ocorreu é interpretado como impossível, do mesmo modo que o acontece é proclamado fundamental e historicamente predeterminado, à casualidade⁶ é atribuída somente o peso do que é normal e inevitável.

A foto é o impulso forte e duradouro, a urgência do narrar faz com que se tenha seguidas vezes uma suspensão da gama de informações com intuito da tentativa de interpretação de um momento. “Folhee naquela tarde esse álbum várias vezes de uma ponta a outra e de volta, e desde sempre repeti isso, porque olhando os retratos nele contidos realmente me pareceu e ainda parece que os mortos retornam ou que estamos por nos encontrar com eles”(SEBALD, 2000:50). E ainda, “ (...) não somos historiadores nem filósofos, mas testemunhos, e de resto não está assentado que a história das coisas humanas obedeça a esquemas lógicos rigorosos (...) Nenhum historiador ou espistemólogo demonstrou ainda que a história seja um processo determinista”. (LEVI, 2004: 128).

A fotografia como imagem narrativa remete a “Um texto real da linguagem artística constituído por uma sucessão de símbolos estéticos comuns” (LÓTMAN; USPENSKII, 1962: 33), em meio à força de um determinado contexto histórico. Realizar uma leitura da imagem

⁶ A casualidade por Lotman é explicada com os versos de Púshkin. “Não digam: não pode ser de outro modo. Se isso fosse verdade, então o historiador seria um astrônomo e os acontecimentos da vida da humanidade estariam prescritos nos calendários, como os eclipses solares. Mas a Providência não é uma álgebra. A mente humana, segunda a expressão do vulgo, não é um profeta, nem um adivinho: veja o curso geral das coisas e poderá extrair destas profundas suposições, em princípio justificadas pelo tempo, mas é impossível prever a casualidade, poderoso, instantâneo instrumento da Providência”.

fotográfica reúne a ênfase do ato de fotografar a parcialidade de um cenário da criação de uma “outra” realidade a partir da realidade fotografada através dos atores de seu contexto, avaliada em seu sentido, forma+significado+ símbolo = comunicação (exposição), sua função “poética” - estética do sensível, como um signo visual. Sob a luz de uma abordagem semiótica a fotografia pode ser lida na tese das seis funções lingüísticas de Roman Jakobson (JAKOBSON, 2001: 118-162), para a qual existe um receptor da narrativa, que não somente a decifra através da comunicação, mediante auxílio de um determinado código, mas também no estabelecimento da linguagem em que esta foi codificada.

Função Referencial ou Representativa – denotativa ou cognitiva que concentra o conteúdo da mensagem naquilo sobre o que se está falando. A comunicação centra-se no referente, que pode ser real ou imaginário. O “porte” da informação para além da referência estética. O local/ a temporalidade / a dimensão e com o que a mensagem converge, ou seja, o contexto no qual a imagem fotográfica foi registrada, dentro de um referente real. O local - Varsóvia na Polônia; a temporalidade – década 40; a dimensão – o espaço das vivências do gueto de Varsóvia. “Aquela parte da cidade que, em meados de outubro de 1940, foi declarada “bairro judeu” pelo governador alemão de Varsóvia, Ludwig Fischer, compreendia, em “termos normais”, uma área habitada por aproximadamente 160.000 pessoas” (HEYDECKER,1981:9).



Em Varsóvia.. Vestia roupas rasgadas, andavam em trapos....choramingando, mendigando.

Função Emotiva / Expressiva / Intencional – Centrada no emissor da mensagem e ela será manifestamente “subjetiva”. Comunicação que atende a sentimentos, estados de ânimo e opiniões do emissor (produtor do que deve ser comunicado), que transmite de modo subjetivo. A condição do Emissor/ Fotógrafo, com seus sentimentos e sua transmissão subjetiva. O registro de suas impressões a partir de um olhar próprio, o ato fotográfico.

Quando, no começo de janeiro de 1941, cheguei a Varsóvia, um desesperado soldado de guerra, a neve cobria as ruínas, e a lama pardacenta as ruas (...) As pessoas pareciam cinzentas, abatidas e sem esperança. Os diversos uniformes alemães tornavam ainda mais estranhos os velhos cenários das ruas. Diante dos edifícios que agora abrigavam repartições militares ou membros da administração civil alemã, mendigavam crianças, sob o frio intenso. (HEYDECKER, 1981:59).

Função Conotativa/ Apelativa (do latim “*conatio*”, que significa esforço, tentativa) - Serve para manifestar a implicação do destinatário no discurso e a manifesta pela interrogação, entre

outras formas. Orientação para o destinatário da mensagem que busca por uma resposta do receptor (quem recebe a comunicação). Espécie de convocação para que se dê um parecer acerca da mensagem. Persuasão provocada por esta. Que tipo de persuasão a mensagem possui para o receptor da mensagem? Orientação para que o receptor realize a leitura da imagem fotográfica de acordo com a intenção do fotógrafo.

A maioria das pessoas que vi nas ruas abarrotadas do gueto vestia roupas rasgadas; milhares de outros, enquanto eu fotografava, andaram em trapos, ficaram sentadas, agachadas, dormindo nas sarjetas, choramingando, mendigando. Esperaram em vão, os pés enrolados em sacos velhos, com olhos famintos, faces ocas e sem proteção contra o frio. (HEYDECKER, 1981: 70).

Função Prática – Modo de definição da interação social, o que se relaciona a criação da mensagem? Reflete as condições da comunicação na mensagem. A mensagem tem por objeto verificar se a comunicação se mantém. O contato entre o emissor e o receptor da mensagem do signo fotográfico.

Função Poética ou Estética – Destaque para seis fatores envolvidos na comunicação verbal, exceto a própria mensagem: o pendor (*Einstellung*) para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem. A função poética é a que aparece na concretude ou materialidade da fotografia, portanto, não se deve procurar arte no significado da foto, mas nela própria, em suas características materiais. A função poética predomina na fotografia, com suas funções explícitas ou implícitas. A forma da mensagem que se converte em comunicação. A comunicação de si mesma. A retórica de sua exposição, a imagem fotográfica das décadas de 30 e 40 que dialoga com “... O judeu universal⁷, perseguido e carente de identidade, típica, de certo modo, a moderna condição humana”; “Na morte ver o sonho, ver no ocaso/ Um triste ouro, tal é a poesia (...)”(WALDMAN, 2003: 98-99);. Tal como a canção traduzida por Samuel B. Belk, de Itzik Manger escrita em Varsóvia, no ano de 1938, *Oifn Veg Shteit a Boim* (No caminho há uma árvore): Levanto as asas, é difícil para mim /Digo muitas coisas / E a mãe vestiu /Seu pássaro, o fraco.

Quais idéias, símbolos, formas ou motivos judaicos podem ser encontrados nas imagens representadas? Como integrar a família judaica ao Deus da idéia abstrata das fronteiras culturais?. Segregado e humilhado, o personagem da imagem fotográfica conseguiu sobreviver, empenhando-se na manutenção da dignidade interior, a narrar de modo obsessivo o cotidiano do sofrimento, em meio a existência “Bucólica” de Miguel Torga (LEVITIN, 1994: 24):

A vida é feita de nadas:
De grandes serras paradas
À espera de movimento;
De searas onduladas
Pelo vento....

Função Metalinguística - Exame do código empregado, a linguagem falando da linguagem, enquanto a poética trabalha sobre a própria mensagem, trabalhando seu lado

⁷ O judeu universal vitimado no anti-semitismo com ideário pautado na degeneração mental, o nazismo da não aceitação do diferente e anormal, ou seja, a idéia absolutista de exclusão da minoria considerada *anormalidade convencional*, trata-se, portanto, de *uma realidade fabricada*, cuja arma extremamente poderosa, foi a linguagem capaz de manipular a mente das pessoas (BLIKSTEIN, 1995:64).

palpável e perceptivo. Reflete a consciência do locutor acerca do código da linguagem. Como se dá o sincronismo do ato e da produção artística na mensagem? Consciência do fotógrafo acerca do código utilizado para comunicar sua linguagem, como se dá o sincronismo das partes? Qual a condição do artista no momento de produção de sua arte? O emissor – “fotógrafo-narrador” explica o código utilizando-se do próprio, ou seja, a fotografia e a produção de sua imagem. O fotógrafo Joe J. Heydecker, aborda as condições de produção da fotografia no instante do ato fotográfico.

O nosso grupo, portanto, entrou no gueto de Varsóvia abertamente e sem problemas num dos primeiros dias de março de 1941 (...) Fotografou carrinhos-de-mão que transportavam os mortos nus, recolhidos das sarjetas, e os esqueletos, apenas cobertos por uma pele fina, empilhados para serem atirados às sepulturas coletivas. (HEYDECKER, 1981: 58).

Jakobson esclarece que “Cada um desses seis fatores”, “determina uma diferente função da linguagem”, mas, dificilmente são encontradas mensagens que preencham uma única função, porque coexistem temporalidades em um espaço semiótico plurilingüístico. Inexiste unicidade, mas existe, a hierarquia de funções presente em cada texto artístico, o que não é distinto na imagem narrativa.

Referências Bibliográficas:

BELK, Samuel B. **A memória e a História do “Shteitl” na canção popular judaica.** Dissertação apresentada na área de Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade.** São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

FRANK, Joseph. **Pelo Prima Russo: ensaios sobre literatura e cultura.** São Paulo: EDUSP, 1992.

GREIMAS, A.J et. al.: **Communication**, 8: "L'Analyse structurale du récit" (1966) ; **Sémantique structurale** (1966) ; Id. : **Essais de sémiotique poétique** (1972).

HEUSH, Luc de; et al. **O Método Estruturalista.** Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1967.

HEYDECKER, Joe J. **Where is Thy Brother Abel?/Wo ist dein Bruder Abel?/ Onde está Abel, teu irmão?:** Documentary Photographs of the Warsaw Ghetto/ Photo-Dokumente aus dem Warschauer Getto/ Fotodocumentário do Gueto de Varsóvia. São Paulo: Atlantis Livros Ltda, 1981.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação.** São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

_____. **A geração que esbanjou seus poetas.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

- _____. **Os afogados e os sobreviventes**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- LEVITIN, Alexis. **O trabalho do tradutor**: apologia de um pragmatista, *In* Colóquio Letras. Revista Trimestral, n 132/133, abril-setembro 1994. Lisboa: Editorial Noticias Ltda, 1994.
- LÓTMAN, Iuri M.; USPENSKII, V. Ivánov *et. all.* **Ensaio de Semiótica Soviética**. São Paulo: Livros Horizonte, 1962.
- ONFRAY, Michel. **A escultura de si**: a moral estética. Trad. de Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- PUSHKIN, A.S. **Polnoe sobranie socinenij**, cit.vol. III, Leningrado: 1948.
- SZPILMAN, Wladislaw. **O pianista**. (trad. Tomasz Barcinski). Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- TSONIS, A. A. **Chaos: from theory to applications**. Plenum Press: N. Y., 1992.
- WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2000.