

## PALAVRAS E IMAGENS: DA ORALIDADE AO HIPERTEXTO

MADALENA TEIXEIRA PAIM

Passo Fundo  
2008

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

PALAVRAS E IMAGENS: DA ORALIDADE AO HIPERTEXTO

MADALENA TEIXEIRA PAIM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

PROF. DR. MIGUEL RETTENMAIER  
Orientador

PASSO FUNDO  
2008

Para  
Carlos Augusto,  
Marcos Vinícius,  
Gabriela e  
aos outros que  
me seguirão.

## AGRADECIMENTO

Inicialmente, a quem me deu o gosto pela leitura e me fez descobrir o mundo encantado dos livros, mesmo quando eu ainda não sabia ler: Guaycurú, Mariche e Tere.

Aos professores que me estimularam o gosto pela língua portuguesa, bem como pelos estudos literários, e acompanharam com carinho minha caminhada, desde os antigos tempos de ginásio e normal: Edith Simon, Helena Rotta e Maria Beaty Ott.

A minha família, marido e filhos, por compreenderem (pacientemente) minhas ausências nos domingos e feriados e pelos socorros freqüentes no uso do computador: Carlos, Carlos Augusto e Marcos Vinícius.

Às minhas irmãs e ao meu cunhado, por me alcançarem material e por me apoiarem em minhas decisões em todos os momentos, verdadeiros companheiros de caminhada: Ana Maria, Regina e André.

Aos meus professores do mestrado, pelos sábios encaminhamentos e ilimitada paciência, em especial ao meu orientador, Miguel.

## RESUMO

O presente trabalho, *Palavras e imagens: da oralidade ao hipertexto*, aborda a relação das imagens com as palavras nos três momentos do conhecimento humano. No primeiro, com a presença exclusiva da palavra falada, a imagem localizava-se na memória do ouvinte e não existia fora do homem, pois o conhecimento só existia dessa forma, ativado constantemente pela palavra oral. Com a palavra escrita, primeiramente manuscrita e depois impressa, a memória pôde ser colocada fora do homem e as imagens começaram a acompanhar os textos escritos, sob a denominação de ilustração. Já no terceiro momento, por meio da moderna tecnologia, palavras e imagens formam, em conjunto, os textos. Se às palavras é creditado o mérito de ordenar o texto, as imagens, muitas vezes, constituem o próprio texto. A pesquisa qualitativo-bibliográfica procura elucidar os caminhos percorridos pelas palavras e pelas imagens e as análises das obras de diferentes autores, relacionados com os momentos, servem para delinear o cotejo entre palavras e imagens.

Palavras-chave: Palavra, Imagem, Oralidade, Escrita, Hipertexto.

## **ABSTRACT**

The present study investigates the relationship between the oral or written words with the images, based on theoretical studies and on some literature productions analysis. In the first moment, when the oral word is the only form to preserve the knowledge, the images are projected in the human mind. It is not necessary to have them in another support, because all the community members share the same experiences. Following this period, in the second one, the handwritten or printed words sometimes demand for images, since the books are not linked just to one community. They even can be from another period of time and images can be very helpful. Later, but still in the same period, they are used to improve the presentation of the printed books and, in this way, it was created a new style for them. Finally, when technology brings some new ways of presenting the literature creations, the words remain as a kind of link between them and the images while these ones can build the story by themselves.

**KEYWORDS:** Word, Image, Orality, Writing, Hypertext.

“Palavra ou traço,  
verbo ou cor,  
o signo codifica o mundo  
em suas linguagens.  
Importa articulá-las.”  
(WALTY, FONSECA e  
CURY, 2001)

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 PALAVRAS E IMAGENS – UMA INTENÇÃO COMUNICATIVA.....	12
1.1 O conhecimento e seus momentos.....	18
2 O PRIMEIRO MOMENTO DO CONHECIMENTO – ORALIDADE.....	22
2.1 A memória como depositária do saber .....	23
2.2 A memória e as imagens .....	28
2.3 A controvertida literatura da oralidade .....	31
2.4 O cordel e a ilustração .....	35
2.5 José Francisco Borges: os saberes de um matuto .....	38
2.6 Pontuação, ortografia e acentuação: marcas da oralidade .....	40
2.7 O cordel e a rima: a luta pela permanência.....	43
2.8 O homem da tapioca .....	44
2.8.1 Um matuto esperto e o estrangeiro explorador no enredo de J. Borges .....	45
2.8.2 Simplicidade e riqueza cultural na elaboração da capa e da contracapa .....	45
2.8.3 A vitória dos mais fracos no cenário do sertão.....	49
2.8.4 A sociedade vista pelos mais simples .....	50
2.9 O Português e o Jacaré.....	51
2.9.1 Um inesperado final feliz.....	51
2.9.2 Uma história para pequenos leitores .....	52
2.9.3 As aparências do cenário e das personagens enganam.....	55
2.10 As lições da oralidade: tudo é relativo.....	57
3 A ESCRITA CONSTRÓI SEU IMPÉRIO.....	60
3.1 Dos documentos manuscritos à imprensa.....	64
3.2 A escrita é supervalorizada .....	68



3.3	A ilustração socorre a escrita .....	71
3.4	Imagem: elemento mediador da leitura .....	74
3.5	Rui de Oliveira: com a palavra, a imagem.....	77
3.6	Duas linguagens, dois textos, um mundo .....	78
3.6.1	Cartas Lunares .....	81
3.6.1.1	Uma história de amor.....	81
3.6.1.2	Cenário e personagens: lendo palavras e imagens.....	82
3.6.2	A Tecla Perdida .....	84
3.6.2.1	Uma história de amor e renúncia .....	84
3.6.2.2	Lendo personagens e cenários .....	85
3.6.3	A Chuva, o Raio e o Trovão .....	87
3.6.3.1	Uma história de magia e sabedoria.....	88
3.6.3.2	Imagens e palavras para compor o cenário.....	89
3.6.4	Eclipse Lunar .....	90
3.6.4.1	Uma história que se renova.....	91
3.6.4.2	Uma leitura que se diversifica nas palavras e nas imagens .....	92
3.7	As ilustrações e as palavras na construção de um mundo .....	94
4	TERCEIRO PÓLO DO CONHECIMENTO – INFORMÁTICO-MEDIÁTICO .....	97
4.1	O (i)limitado hipertexto informatizado.....	99
4.2	O hipertexto revive antigas interfaces .....	101
4.3	Uma metamorfose do leitor .....	107
4.4	O hipertexto, a literatura e a imagem.....	110
4.5	Capparelli e Gruzynski: os artistas e a ciberpoesia.....	115
4.6	Ciberpoesia - uma poesia em várias linguagens .....	116
4.6.1	“gato letrado” e a força da escrita.....	120
4.6.2	“babel” às avessas .....	122
4.7	Uma ciberpoesia para um ciberleitor .....	123
	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	125
	REFERÊNCIAS.....	132

## INTRODUÇÃO

Faz parte da natureza humana uma eterna inquietação e conseqüente infundável procura de novas maneiras de ser, de fazer e de conhecer. Nesse caminho de constantes e permanentes interrogações, as respostas encontradas nunca se mostraram plenamente satisfatórias ou até definitivas, impulsionando o homem à procura de novas alternativas para uma mesma questão. A evolução acontece a cada momento em que se desestabilizam os saberes e se iniciam novas tentativas de solução.

Dessa forma o homem desenhou uma envolvente trajetória de conquistas, marcadas por determinados traços que distinguiram épocas ou períodos em sua evolução. Assim, quando o homem das cavernas começou a projetar em suas paredes as histórias que ele vivia, iniciou também o uso de traços que se transformariam em letras muito depois. Mas aquelas imagens ainda permanecem, suscitando narrativas e lembrando que são bem anteriores às letras.

Foi necessário que o homem começasse a emitir sons e a constituir um código correspondente, a fim de que palavras fossem usadas como elemento de comunicação e as imagens acontecessem na mente dos ouvintes – o “texto” era um elemento coletivo e as imagens (mentais) provocadas por ele eram comuns ao grupo. A partir de então, palavras e imagens teceram uma interessante história, com estranhos cruzamentos e surpreendentes resultados, nem sempre muito evidentes.

Da oralidade à tela do computador, a palavra e a imagem percorrem o caminho compreendido pelos três momentos, mesmo que sob diferentes fatores constituintes, sob diferentes circunstâncias. Assim é que, no primeiro momento<sup>1</sup>, o referente à palavra oral,

---

<sup>1</sup> No presente trabalho serão usados os termos “pólo”, “momento” ou “tempos do espírito”, presentes na obra de Pierre Lévy, *As tecnologias da inteligência*, para designar o período em que “a utilização de um determinado tipo de tecnologia intelectual coloca uma ênfase particular em certos valores, certas dimensões

as imagens existem unicamente nas mentes dos elementos envolvidos no processo comunicativo. Sem ainda conhecer a palavra escrita<sup>2</sup>, as comunidades mantêm o permanente desafio de não perder sua cultura<sup>3</sup>, envolvendo, no cumprimento dessa tarefa, a participação de todos. Com a presença da palavra escrita<sup>4</sup>, no segundo pólo do conhecimento, o saber fixa-se e demanda um escritor e um leitor aguçados na tarefa do entendimento do texto. As imagens provocadas pela escrita podem não existir na memória do leitor e, por isso, o escritor deve se cercar de cuidados na elaboração de seu texto. Surgem as ilustrações, socorrendo o leitor e o próprio escritor. Finalmente, com a informática, a partir de 1940, a palavra pode ser oral ou escrita; as imagens, com formas, cores e movimentos estão acessíveis a um navegador, sucessor do leitor e do ouvinte.

Analisar o relacionamento existente entre os diversos tipos de imagens e as palavras, sejam orais, escritas ou digitais, em diferentes momentos do conhecimento, é o objetivo principal deste trabalho. No estudo de cada pólo do conhecimento, será investigada a forma de imagem com a qual a palavra dialoga, dentro ou fora da mente do ouvinte, que no segundo momento se chamará leitor e, no terceiro, de leitor autor, ou, mais modernamente, interator, conforme a denominação adotada por Janet H. Murray para designar esse novo receptor junto à tela do computador.

Os quatro capítulos representam uma investigação teórica sobre as interações entre imagens e palavras, desde a oralidade, passando pela palavra escrita até a moderna narrativa ou poesia, possível graças à informática. Independentemente das particularidades, nenhum momento levou a que o anterior desaparecesse totalmente, resultando que ainda existam produções referentes à palavra oral paralelamente à escrita e à obra encontrada nos computadores. As análises das obras, no final de cada capítulo correspondente aos três momentos do conhecimento, têm o objetivo de refletir sobre a relação das diferentes formas de imagens com as palavras.

No primeiro capítulo estão colocados posicionamentos sobre palavras e imagens, vistas como formas de expressão comunicativa, assim como a divisão dos momentos do

---

da atividade cognitiva ou da imagem social do tempo, que tornam-se então mais explicitamente tematizadas e ao redor das quais se cristalizam formas culturais particulares”. (LÉVY, 1993, p.128)

<sup>2</sup> Walter Ong esclarece que “o mais antigo registro escrito data de apenas 6.000 anos atrás”. (1998, p.10)

<sup>3</sup> Sociologicamente, cultura “simboliza tudo o que é aprendido e partilhado pelos indivíduos de um determinado grupo e que confere uma identidade dentro de seu grupo de pertença”. Ou ainda, dentro de Ciências Sociais, “é o aspecto da vida social que se relaciona com a produção do saber, arte, folclore, mitologia, costumes, etc., bem como à sua perpetuação pela transmissão de uma geração à outra”. O presente trabalho adota essas conceituações como sendo abrangentes e esclarecedoras de como a palavra cultura é empregada no estudo. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cultura>. Acesso em 11 de fev. 2008.

<sup>4</sup> Até o século 19 a escrita e a leitura ainda eram privilégios de uma elite.

espírito, ou os pólos do conhecimento, segundo o pensamento de Pierre Lévy. Uma breve caracterização de cada um dos períodos servirá para a posterior compreensão dos capítulos seguintes.

No segundo capítulo encontram-se as referências das palavras e imagens encontradas no primeiro momento do conhecimento, ou seja, o da oralidade. O papel da memória como elemento de preservação dos tesouros culturais é destacado, e o cordel infantil de José Francisco Borges, considerado o maior cordelista brasileiro da atualidade, é analisado como uma obra representativa e expressão desse momento.

Na seqüência, no terceiro capítulo, destaca-se a escrita como a forma de fixação e preservação do conhecimento humano. Condensado o conhecimento em livros, desde suas primeiras formas, ocorre a separação do autor e sua palavra, tanto no tempo como no espaço. Daí surgem as ilustrações como formas auxiliares ou suplementares de compreensão da palavra escrita. A análise de uma obra de autor de livros infanto-juvenis contemporâneo, Rui de Oliveira, destaque por sua criação artística, tanto em relação às palavras quanto das imagens e homenageado da última Jornada Literária de Passo Fundo, encerra o capítulo.

Já no quarto capítulo, referente ao momento trazido pelos modernos computadores, a palavra escrita, com características da palavra oral, mescla-se com as imagens, sem que haja a supremacia de uma ou de outra. As imagens, muitas vezes, constituem a própria poesia ou narrativa, e o ouvinte ou o leitor é substituído pelo navegador. Sérgio Capparelli e Ana Cláudia Gruzynski, dois nomes, até o momento, únicos na ciberliteratura brasileira, terão sua poesia estudada, para que se complete essa investigação entre imagens e palavras na literatura infanto-juvenil.

Este trabalho busca, ao trabalhar as relações entre imagem e palavra, resgatar elementos ausentes das instâncias educacionais no Brasil. Assim como os computadores, em geral, ainda não fazem parte do cotidiano da maioria das escolas brasileiras, principalmente no que se refere aos estudos literários, mais especificamente àqueles dirigidos às crianças e aos adolescentes, também pouco destaque recebe o cordel. Como as demais manifestações artísticas populares, o cordel brasileiro está fora do eixo central dos trabalhos nas salas de aula e na própria universidade. Em ambos os casos, existe pouco estudo para manifestações tão genuínas que coexistem, mais que harmoniosamente, com o livro.

# 1 PALAVRAS E IMAGENS – UMA INTENÇÃO COMUNICATIVA

“Como não comungo do conceito de que ‘uma imagem vale mil palavras’, replico com uma questão na direção contrária: e quantas imagens valem uma palavra?” (SQUIRRA, 2003, p.37)

Atualmente, quase nem mais é perceptível o fato de que palavra e imagem são, ambas, originárias do traço, elemento comum entre duas. Para os olhos de um sujeito educado através dos livros e outros materiais nos quais a palavra tem ampla dominância, a imagem parece estar distante da escrita, assim como parece manter pouca relação com o mundo letrado. No entanto, uma volta ao passado pode esclarecer essa afinidade.

Quando os homens decidiram pintar as paredes das cavernas onde viviam, provavelmente não era a questão estética que os motivava a tal empreendimento. Eles estavam desenhando uma cena importante de suas vidas e, de uma forma inconsciente, fixando um momento da própria história. Certamente, eles não tinham esse objetivo, mas foi o que aconteceu, pois, em sua ânsia de comunicação, eles deixaram um texto, composto apenas por imagens. Mesmo que essas não obedecessem a uma seqüência, uma narrativa conduzia sua criação e, apesar do tempo que separa aqueles textos da atualidade, é perfeitamente possível estabelecer o fio condutor entre as diferentes imagens, compondo uma seqüência de ações.

Para o homem das cavernas, no entanto, as pinturas rupestres, forma de linguagem de que eles dispunham, eram a própria coisa, e não sua representação, como estabelecido atualmente. O caçador marcava qual dos animais desenhados deveria ser abatido antes de sair para a caça, como se fosse o próprio. Para ele, a imagem era o objeto, demonstrando que ainda não havia desenvolvido a idéia de representação ou de signo, como Lúcia Santaella esclarece:

[...] o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. (1983, p. 58)

Santaella, estudiosa da teoria de Peirce e da semiótica, exemplifica sua definição explicando que a palavra “casa”, a fotografia ou a pintura de uma casa e, mesmo o desenho de uma casa, são apenas diferentes signos de um mesmo objeto – casa. De certa forma, são substituições de um único objeto que usam suportes diferenciados. Esses signos só se realizam se houver um intérprete para eles, que desenvolva em sua mente um processo relacional, entre o signo oferecido e o objeto em questão.

Portanto, de acordo com Santaella, a palavra e a imagem, entre outros, são signos diferenciados, podendo, no entanto, serem signos de um único objeto, ou seja, um mesmo elemento pode ter signos em diferentes linguagens, se for considerado que tanto a palavra quanto a imagem são elementos de comunicação, elementos pertencentes a diferentes linguagens. E nem sempre as línguas estão tão afastadas das imagens, como no caso das línguas que usam um sistema pictográfico, mantendo claramente uma forte ligação com as imagens. De qualquer forma, são expressões de um homem que procura se comunicar, qualquer que seja a linguagem usada. Ivete Walty vai mais além em sua observação: “[...] pode-se afirmar que escrita e imagem estão indissociavelmente ligadas, seja porque têm sua origem no traço, seja porque há escritas pictográficas, seja porque se complementam ou se justapõem em livros, revistas, cartazes etc.” (2001, p.16)

Essa relação de indissociabilidade, entretanto, parece, nos atuais estágios de nossa cultura, fracionada por características distintas. A razão disso, possivelmente, seja a execução técnica da escrita da gravura em condições materiais distintas, sob competências específicas, em determinados momentos da história.

Quando do surgimento dos primeiros livros manuscritos, e mesmo dos primeiros livros impressos, não se esperava que eles chegassem às mãos de um grande número de pessoas. Poucas pessoas sabiam ler e escrever e, para estas, não eram necessárias as ilustrações, exceto em livros de cunho mais científico, como um atlas geográfico ou um livro de botânica. Se manuscritos, esses livros apresentavam ilustrações de qualidade duvidosa, pois o desenhista poderia não ser o copista e vice-versa, de modo que a gravura pouco acrescentava ao texto. Era comum acontecer que, numa segunda ou terceira cópia, a

gravura fosse totalmente modificada em relação à original; da mesma forma, nenhum controle era exercido sobre o que era transcrito.

A seguir, nos primeiros momentos da imprensa, tornou-se difícil a presença de ilustrações, até que fosse tentado o uso do processo de xilogravura para reproduzir as imagens. Com isso tornou-se possível a padronização das imagens, mas uma mesma ilustração era usada para mais de uma situação. Como exemplo, uma mesma figura humana poderia servir para receber o nome de um imperador e de outro, mesmo sendo eles completamente distintos. Portanto, como eram difíceis e trabalhosas as matrizes xilográficas, o uso das imagens continuou confuso. Outros tantos problemas com o uso das imagens foram desacreditando seu uso nos livros. Elizabeth Eisenstein comenta a respeito:

Os primeiros impressores freqüentemente se mostravam muito frugais no uso de algumas poucas estampas para cobrir uma variedade de propósitos. Uma edição de Ulm, de 1483, “tem uma gravura que é usada 37 vezes; 34 ilustrações são feitas mediante o emprego de somente dezenove blocos”. (1998, p.75)

Como se isso não fosse suficiente, algumas orientações religiosas, especialmente luteranas e católicas, passaram a demonstrar preocupação com o possível uso indevido das imagens, pois determinadas imagens poderiam desviar o verdadeiro foco dos crentes, uma vez que as imagens, por sua forma icônica, referem-se apenas ao aspecto material da coisa representada. Temiam os religiosos que as pessoas passassem a idolatrar as imagens, não a venerar o ser que representavam. Neste caso, os fiéis estariam agindo exatamente como os homens da caverna, quando tratavam seus desenhos não como signos, e, sim, como o próprio ser.

No entender dos teólogos da época, a forma icônica das imagens não poderia proporcionar acesso ao mundo espiritual, uma vez que representavam apenas o aspecto material ou visual do ser. Havia a recomendação de que as imagens fossem usadas apenas como valor pedagógico, como suporte para relembrar acontecimentos importantes ou para melhor contar a vida dos santos. No entanto, como lembravam apenas a materialidade das coisas, as imagens poderiam desviar o pensamento do homem para o caráter material, não para o lado espiritual, cuja identidade maior, Deus, por ser invisível, não era passível de reprodução. E tanto mais a imagem fosse semelhante à verdadeira, mais perigosa, pois trazia em si a possibilidade de veneração de uma entidade falsa.

Entretanto, para não desamparar totalmente a população que não tinha acesso à palavra escrita, Manguel relata que foi elaborada uma Bíblia especial, procurando atingir pessoas que não soubessem ler e que, por meio da visualização de cenas bíblicas, pudessem fazer uma leitura do texto religioso. As imagens usadas daquela forma representavam a possibilidade de compartilhar a sabedoria divina, permitindo com que os sujeitos não alfabetizados da época se sentissem participantes da Igreja mesmo sem dominar a escrita e a leitura. Isso porque, segundo Manguel, as ilustrações oferecem uma leitura “quase instantânea” (p.125) e

[...] o certo é que tais imagens ficavam abertas no atril diante do rebanho, dia após dia, durante o ano litúrgico. Para os analfabetos, excluídos do reino da palavra escrita, ver os textos sacros representados num livro de imagens que eles conseguiam reconhecer ou “ler” devia induzir um sentimento de pertencer àquilo, de compartilhar com os sábios e poderosos a presença material da palavra de Deus. (1997, p.128)

Dessa forma, têm-se, inicialmente, as imagens sendo usadas de forma repetitiva nos livros, sem respeitar individualidades; depois, acontece a oposição da Igreja em relação ao uso de imagens, somando-se a outro elemento depreciativo, uma Bíblia ilustrada, cujo objetivo era atender a uma população que desconhecia a leitura de palavras. Assim, as ilustrações pareciam estar fadadas a permanecer como ocasionais ou até desacreditadas, resultado direto da maneira como eram trabalhadas. Todavia, uma eclosão no conhecimento iria demandar uma mudança que favoreceria a presença das ilustrações.

No esforço para aperfeiçoar a impressão de livros, os escritores procuraram abranger novos tópicos e apresentar assuntos ainda inéditos para os leitores da época. Muitos estudiosos iniciaram obras que abrangiam detalhadas descrições científicas, como, por exemplo, e em especial, as referentes à botânica ou à geografia. Como, muitas vezes, o elemento descrito seria desconhecido para um leitor ávido de novidades, a ilustração proporcionava “uma descrição pictórica acurada, paralelamente às palavras” (OLSON, 1994, p. 214), ou seja,



na representação do mundo natural, as imagens ultrapassaram rapidamente as descrições verbais – descrições que, como mencionei, só assumiram seu papel atual quando se desenvolveu um vocabulário técnico apropriado para a nomeação do visível. Eram as imagens que proporcionavam o meio de representação possível do conhecimento sobre o mundo natural. (OLSON, 1994, p. 241)

O leitor de então começou a ter a alternativa da leitura das palavras juntamente com a leitura das imagens. No entanto, como estas eram trabalhadas, sua presença junto ao texto tinha como objetivo unicamente complementar ou, ainda, facilitar a compreensão do texto. Como Luís Camargo explica, “a função descritiva (da ilustração) é a predominante nos livros informativos e didáticos”. Assim, as imagens, assumindo outras funções, aconteceriam ainda muito mais adiante. Sem tomar o lugar das palavras, as ilustrações uniram-se a elas e, em determinados momentos, fizeram-se valer independentemente delas, como no período primitivo, no qual as narrativas tornaram-se possíveis simplesmente pela “leitura” dos desenhos deixados nas paredes das grutas.

Os desenhos elaborados pelos homens das cavernas eram uma das formas de expressão utilizadas para se comunicar. Como explica Vera Aguiar, em seu livro *O verbal e o não verbal*, a comunicação é o elemento fundamental para a vida do homem, como ser social que é. Em vista desse processo de socialização, o homem acostuma-se a usar determinados códigos em sua comunicação, sem a preocupação de discutir ou aprender suas regras previamente: “simplesmente nos comunicamos através deles” (AGUIAR, 2004, p. 24) Os códigos, verbais ou não, podem variar muito, de acordo com a estrutura de cada cultura. O código verbal corresponde à língua e os códigos não verbais estão relacionados às imagens visuais, sonoras, olfativas ou táteis captadas pelos diferentes sentidos.

Outro aspecto relacionado com imagens a ser considerado diz respeito aos seus diversos tipos com que o ser humano se relaciona. De acordo com Cristina Costa (2005, p.29-30), existem três categorias de imagens que identificam os variados processos cognitivos: a imagem/visão, a imagem/pensamento e a imagem/texto.

A imagem/visão é aquela resultante da percepção da realidade por meio dos diferentes sentidos (visão, tato, audição,...) e que se explica em termos da ciência, mais especificamente, da física. Já a imagem/pensamento tem a ver com um “complexo processo mental” que resulta na elaboração de uma imagem interna; caracteriza-se por ser única e individual, “uma realidade em si mesma”, de acordo com Cristina Costa, independente do mundo exterior. Finalmente, a imagem/texto é aquela resultante da

tentativa feita pelo indivíduo para comunicar-se, seja por meio de uma linguagem verbal, seja de uma linguagem não verbal.

A imagem/texto, ao se desdobrar entre as diferentes linguagens, verbais ou não, ainda pode ser subdividida em imagens tradicionais ou imagens técnicas. As imagens tradicionais (como pinturas, esculturas, músicas, entre outras) abrangem aquelas produzidas a partir do esforço do homem, geralmente físico e muitas vezes utilizando alguns instrumentos facilitadores para o trabalho, como pincéis ou instrumentos musicais. Já as imagens técnicas são alcançadas pelo uso de um equipamento que altera profundamente seu processo de produção. Neste caso estão as fotografias, por exemplo. Entre os dois tipos, nem uma nem outra é mais ou menos importante – resultam apenas de dois modos diferentes de produção de imagens, intimamente relacionados com os diversos momentos da história da humanidade.

Cultural e historicamente condicionado pela escrita, o homem apresenta pouca consciência de todas essas outras formas de linguagem que o circundam, especialmente no que se refere às imagens. Séculos de domínio da escrita, tratada como forma única de se adquirir conhecimento, levaram o homem ao esquecimento de outras formas de linguagem que acontecem ao seu redor, em especial as imagens, com as quais ele convive desde seus primeiros momentos, mesmo antes de aprender a falar. Tudo o que ele tem em sua memória do período anterior à fala são imagens que permanecerão durante toda sua vida, constituindo a base para o conhecimento. Daí sua importância na construção e no desenvolvimento da inteligência e do ser humano como um todo.

O conhecimento, como atualmente é estudado, nem sempre teve como única tecnologia a palavra escrita, fato muitas vezes relegado ao esquecimento, como o próprio uso das imagens. A próxima seção abordará o momento da história da humanidade em que o homem usava a palavra oral e a memória como tecnologia de conhecimento. E, apesar do tempo que separa aquele momento dos dias atuais, ainda há sociedades que conhecem apenas essa tecnologia para preservar seus tesouros culturais.

José Saramago propõe uma visão sobre as manifestações humanas que despreza a separação da imagem e da palavra, assim como outras possíveis divisões, estabelecendo uma linearidade no processo criativo:

[...] não há, objectivamente, nenhuma diferença essencial entre a mão que guia o pincel ou o vaporizador sobre a tela, e a mão que desenha as letras sobre o papel ou as faz aparecer no ecrã do computador, que ambas são, com adestramento e eficácia similares, prolongamentos de um cérebro, ambas instrumentos mecânicos e sensitivos capazes de composições e ordenações sem mais barreiras ou intermediários que os da fisiologia e da psicologia. (apud SALMITO, 2001, p. 220)

Na seção a seguir traz-se uma visão dos períodos por que passou a humanidade, tendo como referência a palavra, trabalhada como instrumento de comunicação e de transmissão de saber. O homem desenvolveu tecnologias próprias em diferentes momentos de sua história, objetivando a preservação de seus conhecimentos, e a palavra e a imagem percorreram caminhos diferenciados ao longo do processo.

### **1.1 O conhecimento e seus momentos**

A longa caminhada do saber, segundo Pierre Lévy, pode ser abrangida por três grandes momentos na história da humanidade, baseados em diferentes tecnologias intelectuais: o da oralidade, o da escrita e o informático-mediático. Em torno desses momentos, que também podem ser identificados como pólos do conhecimento, orientam-se as variadas formas de o homem se estruturar na sociedade, elaborando uma complexa e elaborada teia. Cada pólo encontra-se cunhado por características distintas e diretamente decorrentes das técnicas utilizadas para a preservação do conhecimento em determinado momento histórico.

Os momentos sucederam-se, sem que isso significasse o desaparecimento do pólo anterior ou dos pólos anteriores, ou que acontecesse a total substituição de um pelo outro. Os pólos, em verdade, coexistem e foram-se acomodando entre si, num processo de adaptação e seleção das técnicas de preservação e fixação do saber desenvolvidas em cada momento. Pierre Lévy descreve esta seqüência de momentos na história do conhecimento humano da seguinte maneira:

[...] a sucessão da oralidade, da escrita e da informática como modos fundamentais de gestão social do conhecimento não se dá por simples substituição, mas antes por complexificação e deslocamento de centros de gravidade. O saber oral e os gêneros de conhecimento fundados sobre a escrita ainda existem, é claro, e sem dúvida irão continuar existindo sempre. (1993, p.10)

No momento da oralidade prevalecia o saber pragmático, o qual pertencia a uma comunidade, que o mantinha vivo por meio das narrativas míticas, trabalhadas intensivamente por todo o grupo. A comunidade desenvolveu e aperfeiçoou técnicas intelectuais relacionadas à linguagem e necessárias à memorização, com o objetivo definido da manutenção de seus tesouros culturais. Memória e linguagem eram os suportes técnicos disponíveis e explorados pela comunidade na tarefa de conservação e propagação do conhecimento adquirido ao longo do período da oralidade. Lévy assim escreveu sobre o momento em questão:

A memória do oralista primário está totalmente encarnada em cantos, danças, nos gestos de inúmeras habilidades técnicas. Nada é transmitido sem que seja observado, escutado, repetido, imitado, atuado pelas próprias pessoas ou pela comunidade com um todo. Além da mudança sem ponto de referência, a ação e a participação pessoais onipresentes contribuem portanto para definir o devir, este estilo cronológico das sociedades sem escrita. (1993, p. 84)

Já no segundo pólo do conhecimento, o saber foi confiado à palavra escrita; o conhecimento fixou-se e começou a produzir a história. Essa nova tecnologia permitiu que o conhecimento passasse a existir fora do homem. Decorrente do fato de deslocamento do eixo da memória humana para um documento escrito, o grupo social deixou de ser o único responsável pela manutenção do conhecimento. O saber era possível de ser alcançado pela leitura, que poderia ser em grupo ou, mesmo, solitária. As cópias manuscritas de diferentes obras, ainda em pequeno número, foram seguidas pelas cópias impressas, então em grande quantidade e também variedade, contendo o saber a ser analisado pelo leitor. Sobre isso, Pierre Lévy escreveu:

[...] o leitor encontra-se subitamente frente a assuntos de um outro longínquo, cuja intenção permanecerá sempre incerta, sem que um intermediário que estivesse presente tanto às circunstâncias de emissão quanto às de recepção viesse estabelecer uma conexão viva entre os atores da comunicação. (1993, p. 89)

O leitor nem sempre tinha com quem debater suas idéias, pois o autor do livro podia estar dele distanciado pelo espaço ou pelo tempo. Surgiram as primeiras escolas, fundadas com o objetivo de estabelecer uma conexão entre o leitor e o pensamento do autor, ou, pelo menos, de diminuir a distância criada pelo uso da escrita como técnica de fixação do conhecimento. A escrita foi responsável pelo acúmulo do saber e também por sua divulgação, o que, certamente, conduziu o homem a alcançar o terceiro pólo do conhecimento.

O terceiro momento caracteriza-se por um dilúvio de informações que, não podendo mais ser contido pelos livros, encontrou no espaço virtual o seu suporte. No entanto, o saber não é fixo ou organizado, situação causada por um fluxo incontrolável de informações que vão sendo colocadas na rede e por uma forma de exibição que permite constante atualização. Essa memória pouco organizada, dada a sua dinâmica, tendo como suportes dispositivos técnicos como o computador, já alterou e continua alterando significativamente a relação do homem com o conhecimento.

Como na transição do período da oralidade para o período da escrita, novamente surgiram muitas incertezas de como este novo momento iria modificar o conhecimento e a forma de pensar. Nas palavras de Steven Johnson, é uma constatação clara de que “as novas tecnologias, quando nascem, são sempre mal compreendidas, muitas vezes pelos que estão mais próximos delas” (2001, p. 107). Sem, ainda, a possibilidade de formular qualquer tese definitiva, as reflexões existentes mostram, no entanto, a velocidade na renovação dos saberes como uma característica do momento, junto com a possibilidade da permanente partilha desses conhecimentos. Novamente eles estão sob a responsabilidade de uma coletividade, como no momento da oralidade, diferenciando-se por se fazer uso de suportes técnicos em lugar da memória humana. Pierre Lévy expõe sobre o assunto:

É grande a tentação de condenar ou ignorar aquilo que nos é estranho. É mesmo possível que não nos apercebamos da existência de novos estilos de saber, simplesmente porque eles não correspondem aos critérios e definições que nos constituíram e que herdamos da tradição. (1993, p.117)

No Brasil, país profundamente marcado por inúmeros contrastes, os três pólos fazem-se presentes de uma maneira a caracterizar e a acentuar ainda mais as diferenças sociais, culturais e regionais. Nesta nação, onde a luz elétrica e o saneamento básico ainda

não estão ao alcance de muitas comunidades, pode-se facilmente imaginar que a “galáxia de Gutenberg” é desconhecida por muitos brasileiros, o que acentua ainda mais uma realidade de infinitas diferenças. Comunidades inteiras estão passando do momento de predomínio da palavra oral, onde a escrita não é conhecida, diretamente para uma oralidade trazida pelos aparelhos de rádio e para a oralidade mesclada com as imagens presentes na televisão, elementos pertencentes ao terceiro momento. Esse segundo momento da oralidade (no rádio e na televisão), já se encontra profundamente modificado pela escrita, que, no entanto, não é de domínio de muitos grupos.

Sem conhecer a palavra escrita e saltando do primeiro para o terceiro pólo, muitos grupos sociais brasileiros vivem uma realidade que torna possível a coexistência de uma literatura diferenciada da tradicional, a de cordel, considerada uma das reminiscências da oralidade, com as mensagens emitidas pela moderna mídia. A literatura de cordel brasileira é uma das poucas manifestações culturais reconhecidas em âmbito nacional e internacional, resultante da situação peculiar das comunidades que mantêm a oralidade por meio de uma forma escrita que apenas resgata aquilo que é cantado nas praças e feiras. E o Nordeste brasileiro, por suas características, é o território em que diversos fatores possibilitaram sua maior ocorrência.

Paralelamente, no momento em que os meios de comunicação ganham uma surpreendente força, a palavra oral encontra uma poderosa aliada na imagem, no caso a televisão, sendo diretamente decodificada mesmo por sujeitos sem nenhuma iniciação escolar. Obviamente, para o elemento de pouca instrução, as imagens podem até dispensar a palavra. De qualquer maneira, as palavras faladas ainda são de mais fácil compreensão do que a linguagem usada num texto impresso; por isso a imediata aceitação dos modernos meios de comunicação em comunidades de pouca ou nenhuma escolaridade.

Como será visto nos capítulos seguintes, a imagem, uma das formas mais utilizadas para a comunicação em todos os tempos, mantém uma relação nem sempre evidenciada com a palavra oral e extremamente complexa com a palavra escrita, apresentando, em determinados períodos da história, um posicionamento conturbado, conseqüência da predominância da escrita. Já, no terceiro momento, a imagem passa a ocupar um lugar privilegiado, graças à tecnologia.

## **2 O PRIMEIRO MOMENTO DO CONHECIMENTO – ORALIDADE**

“As palavras, em seu hábitat natural, oral, são parte de um presente real, existencial. A enunciação oral é dirigida por um indivíduo real vivo, a outro indivíduo real, vivo, ou indivíduos reais, vivos, em um tempo específico em um cenário real que inclui sempre muito mais do que meras palavras. As palavras faladas constituem sempre modificações de uma situação que é mais do que verbal. Elas nunca ocorrem sozinhas, em um contexto simplesmente de palavras.” (ONG, 1998, p. 117-118)

Pierre Lévy, ao escrever sobre os três tempos do espírito - a oralidade, a escrita e a informática - enfatiza a sua categorização como tecnologias intelectuais que evoluíram e determinaram manifestações culturais distintas no decorrer da história. Revelando formas peculiares na relação entre o saber e seus suportes, esses momentos marcaram definitivamente a história da humanidade, com conseqüências que modificariam para sempre a relação entre o homem e o conhecimento. Os momentos somaram-se uns aos outros, sem que acontecesse a eliminação do anterior pela vinda de um novo, articulando-se entre si as diferentes maneiras de aquisição e preservação do conhecimento.

O período da oralidade, caracterizado pelo uso da palavra falada, acompanhada de gestos, de silêncios, de olhares e também do envolvimento entre falante e ouvinte, desenvolveu tecnologias de inteligência adequadas e necessárias à memorização dos conhecimentos das diferentes culturas. Essas técnicas ainda continuam fazendo parte dos pólos seguintes, que desenvolveram outros mecanismos, próprios e inéditos. Independentemente, contudo, do período e das técnicas usadas, a preservação do conhecimento, via oralidade, tem sido uma constante na história da humanidade.

A oralidade, como primeira forma de conhecer o mundo, ainda continua presente junto a todas as culturas modernas, mesmo que profundamente alterada pela escrita e, mais modernamente, pelos meios de comunicação, como o rádio e a televisão, entre outros, e,

finalmente, pela informática. A instalação de um novo momento não anula a existência do anterior, mas provoca uma série de modificações em cadeia, estabelecendo uma nova situação cultural. Assim, as técnicas próprias de um pólo vão se somando às dos períodos seguintes e, se necessário, são reformuladas no sentido de atender às necessidades do novo momento.

Dessa forma, a abordagem da oralidade como uma das tecnologias da inteligência e a análise dos procedimentos usados para a retenção dos textos ou dos conhecimentos de cada grupo demandam muito cuidado, dadas as características do pólo atual, totalmente marcado ou impregnado pela escrita e, agora, também pela informática. Ong afirma que “estamos tão imersos na cultura escrita que encontramos muita dificuldade em conceber um universo oral de comunicação ou de pensamento, salvo como uma variante de um universo letrado”. (1998, p.10).

Conforme Lévy, “a expressão oral pode existir – e na maioria das vezes existiu – sem qualquer escrita; mas nunca a escrita sem a oralidade”. (1993, p.17). Em outras palavras, tudo o que um dia foi colocado sob a forma escrita já passou, anteriormente, pela palavra falada. No entanto, o momento do primeiro pólo do desenvolvimento humano, o da oralidade, desconhecia a distinção entre falado e escrito, porque jamais chegou a conhecer a forma escrita, assim como ainda hoje vivem os povos que não têm uma forma escrita para a sua própria língua. Junto a eles a forma oral da língua existe e se mantém em razão, exatamente, das formas específicas que encontram para efetivar sua permanência, independentemente da coexistência com outras sociedades, estas maciçamente dominadas pela escrita.

## **2.1 A memória como depositária do saber**

As culturas orais são, de alguma forma, conscientes de que o som é de natureza totalmente efêmera e de que é preciso que se criem maneiras de reter na memória aquilo que o som carrega apenas por alguns segundos. Sobre isso, Ong argumenta:



Toda a sensação ocorre no tempo, mas o som possui uma relação especial com ele, diferente da que existe em outros campos registrados na sensação humana. O som existe apenas quando está deixando de existir. Ele não é apenas percebível, mas é essencialmente evanescente e percebido como evanescente. (1998, p. 42)

É, pois, uma das características mais marcantes da oralidade sua evanescência, ou seja, sua breve existência. No momento em que a palavra está sendo proferida, também está deixando de existir, pois o seu som, meio pela qual se concretiza, desaparece imediatamente após ter sido proferido. Nada mais resta além da lembrança de ter ouvido uma determinada palavra, geralmente em um contexto maior do qual ela faz parte, muitas vezes sem sequer estabelecer seus próprios limites, pois na fala nem sempre fica distinto o que é uma simples palavra ou o que é frase, assim como os primeiros escritos não apresentavam separação entre as palavras. A percepção da fluidez do som implicava um grande desafio para as culturas ágrafas, provocadas a fazer com que, se impossível a permanência do som, fosse mantido na memória o saber.

Não dispondo de textos escritos para estudar e voltar quando em dúvida, a alternativa estava, portanto, na memorização dos discursos, o que dependia dos esforços de uma comunidade unida em torno do processo, já que se tratava de um grande desafio a memorização de todo o acervo cultural e encargo pesado demais para apenas um elemento do grupo. Assim, diversos elementos ou o próprio grupo eram chamados a recitar juntos os textos, facilitando sua memorização e congregando esforços em torno de um objetivo comum, que era não deixar se perder aquilo que a comunidade conseguira juntar ao longo do tempo e muitas vezes com árduas experiências.

Entre as técnicas usadas para a retenção de um determinado discurso encontra-se uma espécie de fórmula baseada no ritmo, como expõe Ong:

O pensamento apoiado em uma cultura oral está preso à comunicação.[...] O pensamento prolongado, quando fundado na oralidade, até mesmo nos casos em que não se apresente na forma de versos, tende a ser altamente rítmico, pois o ritmo auxilia na recordação, até mesmo psicologicamente. (1998, p.45)

Ainda hoje a estimulação do pensamento por meio dos ritmos é utilizada como um poderoso recurso mnemônico e, frequentemente, esta cadência é alcançada pela diferente combinação de sons ou por expressões cunhadas pelo uso contínuo. Como exemplo dessas

expressões têm-se os ditados populares ou provérbios que consagram um tipo de sabedoria popular e são constantemente empregados e lembrados por seus usuários, facilitando sua inclusão num contexto mais amplo, ou mesmo na retenção de um texto maior.

Esse texto maior, ou narrativa, segundo Janet H. Murray, demonstra como as sociedades, desde as mais antigas até as atuais, organizam-se e funcionam como um elemento integrador, sendo considerada

[...] um dos nossos mecanismos cognitivos primários para a compreensão do mundo. É também um dos modos fundamentais pelos quais construímos comunidades, desde a tribo agrupada em volta da fogueira até a comunidade global reunida diante do aparelho de televisão. Nós contamos uns aos outras histórias de heroísmo, traição, amor, ódio, perda, triunfo. (2003, prefácio)

Assim, a narrativa constitui uma forma “ancestral”, segundo a mesma autora, e ajuda o homem a se definir na sociedade em que vive. Nos jogos envolvidos pela narrativa, o ser humano constitui-se e compreende o mundo que o cerca. Na tentativa de preservar esse tesouro cultural, o homem sem escrita desenvolveu uma tecnologia toda própria.

Os povos do momento da oralidade tinham sua cultura preservada geralmente em razão dos exercícios ou jogos de memória praticados entre seus elementos. Os esforços da comunidade concentravam-se em torno daquilo que deveria ser preservado e repassado de uma para outra geração, num empreendimento no qual todos os elementos da comunidade se envolviam, colaborando efetivamente de diferentes formas. Os elementos mais velhos do grupo, vistos como detentores e guardiões da cultura, tinham como sua tarefa primordial a de ensinar as gerações que se seguiam. Por isso, eram considerados como verdadeiros suportes do grupo e desfrutavam de um posicionamento privilegiado, como relata Ong:

Uma vez que numa cultura oral o conhecimento conceitual que não é reproduzido em voz alta logo desaparece, é preciso despendar uma grande energia em dizer repetidas vezes o que foi aprendido arduamente através dos tempos. Essa necessidade estabelece uma conformação mental altamente tradicionalista ou conservadora, que, compreensivelmente, inibe o experimento intelectual. O conhecimento exige um grande esforço e é valioso, e a sociedade tem em alta conta aqueles anciãos e anciãs sábios que se especializam em conservá-lo, que conhecem e podem contar as história dos tempos remotos. (1998, p.52)

Vista por esse ângulo, a morte de um idoso, no tipo de estrutura social, representava muito mais que sua morte física: era o desaparecimento de uma verdadeira enciclopédia, caso ele não tivesse disponibilizado tempo ou condições para ensinar aos mais jovens o que acumulara de conhecimento ao longo da vida.

Assim, sem um texto escrito para servir de referência, a comunidade tinha para si tanto a responsabilidade de manter o conhecimento como também a de repassá-lo às novas gerações. Da repetição constante resultavam modificações que, mesmo pequenas e lentas, na falta de um ponto fixo ou de elementos que lembrassem com exatidão da forma original, acabavam por alterar o *corpus* cognitivo com o decorrer do tempo. Como consequência natural, graças a essa circularidade das informações, as narrações e os diferentes discursos foram gradativamente evoluindo para outras formas, como explica Pierre Lévy:

O tempo da oralidade primária é também o devir, um devir sem marcas nem vestígios. As coisas mudam, as técnicas transformam-se insensivelmente, as narrativas se alteram ao sabor das circunstâncias, pois a transmissão também é recriação, mas ninguém sabe medir essas derivas, por falta de ponto fixo. (1993, p. 84)

A constante repetição praticada pelo grupo também levava a que os falantes fossem desprezando aqueles elementos que pareciam não ter uma relação mais profunda com o todo. Procurava-se a preservação dos tópicos principais, dentro de uma espécie de esquema ou fórmula geral - o que realmente importava - ficando os detalhes sob a responsabilidade do narrador, que também contava com a reação do ouvinte, ou da própria platéia, o qual, por meio de perguntas ou até de sugestões, passava a colaborar, inconscientemente, para a modificação do texto.

Isso comprova o quanto o papel do ouvinte, ou mesmo da platéia, é significativo. O narrador, ao desejar um maior envolvimento do grupo na retenção de sua história, recorria a um processo interativo, acolhendo perguntas e sugestões elaboradas por seus ouvintes. A afetividade decorrente desse processo, como todas as outras emoções, constituía uma aliada poderosa no processo de memorização, e os oradores do pólo em questão dela se valiam para marcar a memória de seus ouvintes, muitas vezes explorando esse elemento mais que qualquer outro, sem atentar para o fato de assim estar também concorrendo para a modificação do texto original, se é possível pensar que existisse uma forma original.

Não sendo possível indicar uma forma da narrativa como a original, ou mesmo um autor responsável pelo texto, e considerando o envolvimento dos ouvintes com a narração tão importante, a noção de autoria inexistia nesse momento, só vindo a acontecer com o período dominado pela escrita. De certa forma, o ouvinte era considerado tão “autor” quanto o próprio narrador, que, por sua vez, apenas orientava o curso da narrativa, sem muitas vezes determiná-lo em seus detalhes, pois o importante mesmo era preservar o texto como uma fórmula. Conforme Regina Zilberman:

A apresentação oral presume a memorização dos episódios e dos versos que os exprimem. O narrador aparece, outra vez, na condição de guardião da memória, tarefa que exerce enquanto poeta e que aparece como superior à autoria. Esta pode ser anônima e/ou coletiva, mas o narrador detém uma identidade e uma profissão [...]. (2005, p.176)

Assim como os ouvintes, pelo seu envolvimento na construção anônima do texto, faziam parte de uma cadeia circular empenhada na memorização do texto, o uso de situações reais e próximas era tido como desejável, pois tudo neste tipo de comunidade se orientava para o próximo, para o concreto, para o operacional. Como escreve Ong, “as culturas orais conceituam e verbalizam todo o seu conhecimento com uma referência mais ou menos próxima ao cotidiano da vida humana” (1998, p.53). A maneira simples como viviam não conferia importância ao que se situava longe ou mesmo ao que era abstrato, tendo como exemplo seu próprio futuro.

Até mesmo a aprendizagem acontecia numa situação específica, na qual aluno e mestre colocavam-se diante um do outro, sem a presença de livros ou sem a intermediação institucional de uma escola. O ensino privilegiava as experiências vividas pelo grupo e a sabedoria advinda desses momentos que estavam à disposição do aprendiz na figura de seu mestre. Assim, a educação só acontecia presencialmente e o aluno dispunha apenas de uma fonte para consulta de suas dúvidas: seu mestre.

O fato de a oralidade se realizar apenas presencialmente, ou seja, quando narrador e ouvinte, assim como mestre e discípulo, estavam frente a frente concorria para o desenvolvimento de uma interação pessoal mais intensa entre os elementos envolvidos no processo. Em determinados momentos aconteciam verdadeiras batalhas de palavras, facilitadas pela velocidade da comunicação oral e pela própria espontaneidade que esse tipo de situação proporciona. As presenças de emissor e receptor aguçavam a escolha das

palavras, ao mesmo tempo em que deixavam em aberto a possibilidade quase irrestrita de questionamento e de réplica.

O conhecimento, assim codificado pelas culturas sem escrita, estava totalmente envolvido com as identidades coletivas, que participavam ativamente do processo. A memória, assim como as imagens, representavam elementos fundamentais para o saber. A associação do saber às imagens faz dessas um recurso cognitivo imprescindível.

## **2.2 A memória e as imagens**

Segundo Ong, “os seres humanos comunicam-se de inúmeras maneiras, fazendo uso de todos os seus sentidos.”(1998, p.15) No entanto, reconhece ser o som articulado o elemento que mais intensamente se articula com o pensamento. Por isso questiona a máxima de que “uma imagem vale mil palavras”. Se assim fosse, por que é expressa por meio do som articulado de palavras? Para que valha mil palavras, é preciso que a imagem esteja inserida num determinado contexto construído por palavras.

Para Squirra, as imagens são dotadas de uma força extraordinária, mas não são moeda de troca por palavras. O autor defende que imagens e palavras são duas linguagens distintas e que uma não é capaz de suprir o espaço da outra. Para ele, cada uma tem seu espaço próprio e nenhuma vale mais que a outra, ou seja, ambas têm o mesmo valor. O autor ainda refere que “vemos com imagens” (SQUIRRA, 2003, p.38). Apesar de a afirmação parecer redundante, explica que a visão, juntamente com a audição, constituem os principais instrumentos de cognição que o homem apresenta. Muito antes de aprender a falar, o homem já entrou em contato com o mundo exterior, especialmente por meio da visão, e sabe identificar objetos, mesmo sem conseguir nomeá-los. Nesse empreendimento de identificação, também os outros sentidos colaboram, como elementos de cognitivos que são; no entanto, não chegam a apresentar o mesmo desenvolvimento dos recursos mentais e a rapidez usada para o processamento dos estímulos recebidos pela visão.

Sebastião Squirra acrescenta que, no momento em que o falante está enunciando sua mensagem, em verdade, está projetando imagens por meio das palavras que usa. Portanto,

[...] falamos com imagens. Na oralidade, comunicamos com a descrição de imagens, que se encontram “embutidas” (atreladas?) nos significados das palavras presentes nos discursos. Metaforicamente ou literalmente, o diálogo é uma tentativa do emissor de transmitir como ele “vê” determinadas coisas. O intuito é expressar ao receptor uma realidade pessoal visando “imprimir” na mente deste uma cópia das coisas que o enunciador concebeu ou experimentou. Isso para que o destinatário “veja” as mesmas coisas que o emissor. Neste processo, a comunicação se dá com o emprego de palavras. Estas, por seu lado, criam imagens (anteriormente, usei o verbo “ver”), sintetizando a essência da comunicação oral. (2003, p. 39)

Essas seriam as imagens/texto, segundo a classificação elaborada por Cristina Costa e já mencionada anteriormente. Tendo o homem formado seu mundo imagético, particular, ao se comunicar ele tenta transformar em palavras aquilo que construiu interiormente, por meio de suas experiências. No momento comunicativo ocorre que essas imagens são exteriorizadas ao serem transformadas em palavras, que, por sua vez, devem provocar imagens, no mínimo, similares no interlocutor.

Assim, se a narração é uma seqüência de imagens evocadas pelas palavras, em relação à oralidade era fundamental, para que o grupo partilhasse do texto, que este envolvesse experiências e elementos conhecidos de toda a comunidade. O tempo e o lugar da realização do processo comunicativo eram comuns a todos, o que facilitava a tarefa de assimilação da mensagem. Por isso, dificilmente algum elemento ligado à oralidade teria em seu pensamento uma imagem que não fosse conhecida de todos, quer seja, um mundo imagético diferente. Apesar das imagens particulares, as mesmas provocações exteriores existiam como estímulo para conhecimento de todos.

Portanto, na cultura oral, a memória sempre deveria evocar uma ou mais imagens que correspondessem, por sua vez, a uma informação. A memória era sempre advinda de um ato social na tentativa de recriação de determinadas imagens. Ao orador caberia construir uma imagem tão perfeita que, para a audiência, tornar-se-ia quase impossível separar realidade e criação. De certa forma, o grupo vivenciaria, levado pela habilidade do orador, uma experiência sugerida ou evocada pelo texto oralmente elaborado. Todos estariam convidados a participar da elaboração da narrativa e nela se envolveriam de tal forma que da experiência comunitária resultava a construção da memória do grupo ou da consciência coletiva.

A oralidade serve-se do ambiente todo para a sua execução; por isso, ouvir uma narração ou participar de um diálogo é sempre uma atividade multimodal, pois, mesmo sendo este período fundamentalmente situado junto à fala e à audição, o orador recorre a

uma combinação de diferentes elementos envolvendo os sentidos, como a própria visão, ao detalhar, por exemplo, cores e formas. Esses elementos, pertencentes ao ambiente dos participantes, e por eles conhecidos, ao serem inseridos no discurso, faziam parte das imagens trabalhadas pelo narrador, tornando a narrativa de fácil apreensão, e as imagens, colocadas em seqüência, formam estruturas que facilitam a memorização.

A memória, portanto, constitui o elemento fundamental desta primeira tecnologia do conhecimento. Segundo Regina Zilberman,

memória constitui, por definição, uma faculdade humana, encarregada de reter conhecimentos adquiridos previamente. Seu objeto é um “antes” experimentado pelo indivíduo, que o armazena em algum lugar do cérebro, recorrendo a ele quando necessário. Este objeto pode ter valor sentimental, intelectual ou profissional, de modo que a memória pode remeter a uma lembrança ou recordação; mas não se limita a isso, porque compete àquela faculdade o acúmulo de um determinado saber, a que se recorre quando necessário. ( 2005, p. 165)

Os grupos de cultura oral tinham consciência de que só o uso da memória poderia colocar a salvo o conhecimento que já haviam adquirido. As imagens existentes nas mentes dos diferentes elementos do grupo, como parte da memória e do próprio conhecimento, eram constantemente evocadas para que não fossem perdidas. Regina Zilberman afirma que “a oralidade é igualmente expressão mais credenciada da memória” (2005, p.171), pois relaciona um nome a um determinado objeto, de uma forma bastante direta, sem que aconteça uma ruptura na relação entre objeto e sua representação, como no caso da própria escrita. A escrita, a segunda tecnologia do conhecimento humano, tem sua origem na tentativa que os homens empreenderam para auxiliar a memória.

A escrita tem sua história inicial relacionada com uma mudança de vida do homem que deixava de caçar e começava a criar os animais próximos a sua casa, fazendo, com isso, uma importante modificação em sua forma de viver, que iria também alterar sua forma de pensar, pois como poderia ele saber quantos e que tipo de animais possuía? Primeiramente, ele desenhava nas paredes das cavernas ou no barro a forma correspondente ao animal que possuía, desenho que era repetido tantas vezes quantas fossem os animais de seu rebanho.

Com o passar do tempo, o homem começou a usar um determinado sinal correspondente ao número de animais, colocado ao lado do desenho do animal. Mais

adiante, os números e os desenhos que representavam os animais foram substituídos por códigos específicos, muitas vezes já sem manter nenhuma relação de semelhança com os primeiros desenhos. Só então começava a era da escrita, pois os símbolos elaborados estavam totalmente livres em relação aos seus elementos geradores (imagens), não mantendo mais nenhum traço que pudesse lembrar o objeto representado. É a arbitrariedade da escrita que se estabelecia. E, finalmente, como Cristina Costa descreve,

[...] com o desenvolvimento das relações sociais e das trocas, esses sinais foram se tornando mais simples, passando a significar qualquer coisa que se intercambia. Finalmente, num complexo processo de desenvolvimento cognitivo, o homem aprendeu a atribuir sons aos sinais, transformando o que fora uma reprodução de experiências naturais num processo abstrato, ao mesmo tempo lingüístico e cognitivo. (2005, p. 15)

Com a escrita, a informação passou a existir independentemente do “ouvinte” e podia estar disponível sempre que fosse preciso, em qualquer momento, além de ser passível de deslocamento no espaço. A desvinculação entre o saber e a memória modificaria para sempre a relação do homem com o conhecimento e, conseqüentemente, também de toda a história. No entanto, a consciência dessa mudança só poderia ser analisada muito mais tarde.

### 2.3 A controvertida literatura da oralidade

Apesar de a escrita ter dominado os últimos séculos da história da humanidade, a oralidade persiste em todas as culturas, muitas vezes ainda sendo a única forma utilizada por um povo na garantia da preservação de sua cultura. Por outro lado, determinados povos desenvolveram formas alternativas, como o cordel<sup>5</sup>, que demonstram uma intersecção entre oralidade e escrita. Em alguns desses casos, sem deixar que a escrita determinasse seus caminhos, a oralidade faz-se presente na escrita, que não passa, portanto, de um instrumento para sua transcrição.

---

<sup>5</sup> Segundo o dicionário Aurélio: “Literatura de Cordel. *Bras.* Romanceiro popular nordestino, *em grande parte* contido em folhetos pobremente impressos e expostos à venda pendurados em cordel, nas feiras e mercados”. (grifo nosso) Fica claro, com essa definição, que o cordel pode ser impresso ou não, podendo existir apenas na oralidade, sem jamais passar para a forma escrita.



Luís Antônio Marcuschi considera equivocada a afirmação de que em muitos escritos há “vestígios” da fala. De acordo com ele, o que ocorre, realmente, é a transcrição da própria fala em um grande número dos documentos escritos, resultado, geralmente, do desconhecimento da forma escrita considerada como padrão (informação verbal).<sup>6</sup> Neste caso estariam enquadrados os cordéis nordestinos, cujos autores, em sua maioria, têm pouca educação formal. Como no período inicial da escrita, o encontrado no papel era apenas resultado da tradição oral.

Assim como Marcuschi, Marcela Cristina Evaristo assegura que, “no caso particular do cordel, há praticamente a transposição do oral para o escrito” (1999, p.120). No entanto, adiante ela se refere a “pistas” que são deixadas pela oralidade no texto escrito, sem deixar de considerar os cordéis como um gênero literário:

[...] a narrativa oral, que tem suas origens nos narradores e narrativas medievais, também sofre suas alterações. Com a imprensa e o romance, há uma transfiguração dessa arte popular, que passa a ser literatura, passa a ser impressa. No caso particular do cordel, há praticamente a transposição do oral para o escrito. [...] Constitui-se em um gênero intermediário entre a oralidade e escrita. Faz uma espécie de ponte de passagem entre uma cultura popular e outra, literária. Por isso, mantém algumas pistas da oralidade aos ser transposto para o texto escrito e impresso. (EVARISTO, 1999, p.120)

Trazidos pelos colonizadores portugueses, os cordéis artesanais, no Brasil, constituem uma fixação de narrativas populares ainda existentes em várias comunidades, em regiões situadas especialmente no Nordeste<sup>7</sup>. No entanto, ainda não foram suficientemente estudadas as causas de esta produção literária ser destaque nessa região brasileira. Mesmo assim, é possível afirmar que o clima favorável à realização de eventos ao ar livre e a origem dos escritores, em sua maioria oriundos da zona rural e com pouca ou nenhuma influência advinda de uma educação escolar, são fatores determinantes para que o cordel garanta sua presença no cotidiano daquele povo.

Em verdade, naquela região a cultura oral permanece muito forte e não foi absorvida pela escrita através da escolarização, pois muitos cordelistas são, dadas as circunstâncias sociais, quase totalmente autodidatas na arte de escrever, com raras exceções. Esse fato é admitido com simplicidade por J. Borges, um dos maiores nomes da literatura de cordel

---

<sup>6</sup> Palestra proferida em 16 de novembro de 2005, Pelotas (RS), durante o IV SENALE.

<sup>7</sup> No estudo, as referências feitas ao Nordeste não se limitam à sua divisão geográfica.

brasileira, numa declaração impressa na contracapa de um dos seus inúmeros cordéis, *O homem da tapioca*: “Espero que todas as crianças que lerem esta história saibam que ela foi escrita e ilustrada por um poeta que não estudou além de 10 meses, e a pequena leitura que aprendeu neste pequeno período foi completada lendo livrinhos da literatura de cordel”.

Como conseqüência do pouco estudo, Borges e outros cordelistas parecem não se sentir pressionados pelas normas da língua, mesmo que lhes sejam praticamente desconhecidas. Os cordéis são provas de que seus textos apenas reproduzem ou fixam a fala. Regras de pontuação, de ortografia ou mesmo de concordância, independentemente de sua complexidade ou simplicidade, não são usadas pelos autores dos cordéis, que não demonstram em suas obras nenhuma familiaridade com a gramática da língua escrita. Essa gramática não é relevante para o cordel, que aspira a ser cantado ou lido em voz alta.

Por outro lado, esses cordéis observam rigorosamente regras de uma “gramática” presentes na oralidade e consideradas importantes, como a rima, o número de versos de cada estrofe, o ritmo e a métrica, enfim, elementos que facilitam a memorização dos versos, mesmo com os interlocutores que não são escolarizados. Mantêm, assim, a mais antiga forma de transmissão do conhecimento criada pelo homem, ou seja, a divulgação do saber pelo processo rítmico-mnemônico das palavras. Em seu artigo “Dom Quixote nas artimanhas do cordel”, Maria Lilia Simões de Oliveira escreve: “Esta é uma característica bastante importante para a construção de um texto que se apresenta de forma híbrida: embora escrito, deseja manter as artimanhas da oralidade. O gênero cordel simula na escrita a língua falada”. (2006, p.224).

Com o suporte impresso, as narrativas constantes nos cordéis passam a ser literatura, mesmo mantendo estreitos laços com a oralidade. Isso se deve a diversos fatores como, por exemplo, o fato de serem apresentados oralmente, muitas vezes apenas em parte e outras vezes no todo, ao público com o objetivo de sua divulgação. Acontecem rotineiramente nas feiras e em espaços públicos, onde o próprio autor do cordel deseja promover sua venda. E a platéia, muitas vezes mesmo sem saber ler, adquire o cordel para que seja apreciado em outra comunidade, formada com o objetivo da apreciação da sua leitura em voz alta.

Como no período que se sucedeu aos primeiros livros escritos, a leitura do cordel ainda é uma atividade social ao congregar grupos para sua fruição. Após a leitura, muitas vezes o cordel é recontado ou até mesmo cantarolado pelas pessoas que o ouviram, estando sua existência junto à comunidade diretamente relacionada com essas atitudes, exatamente como acontecia com as narrativas no período da oralidade. Um cordel é sempre impresso

em pequeno número e só o seu sucesso é que determina uma reimpressão, novamente com pequena tiragem. Também as narrativas da oralidade tinham sua sobrevivência garantida pela aceitação e conseqüente memorização.

Um outro aspecto que aproxima o cordel à oralidade refere-se à autoria. Segundo Regina Zilberman, “a cultura popular é coletiva, anônima [...]”(apud GLOCK, 2005, p.19) No momento da oralidade, a noção de autoria era totalmente desconhecida (em verdade, inexistente) e, em relação ao cordel, é bastante confusa. Nesse caso, a autoria não tem os contornos adquiridos pela escrita, sendo de tão pouca importância que o escritor muitas vezes a passa para o vendedor do cordel, sem qualquer problema. Normalmente é o próprio autor que se encarrega de sua impressão, divulgação e venda, mas não são raros os casos em que ele vende o cordel e sua autoria para outra pessoa.

O cordel, portanto, surgiu e permanece para ser cantado e ouvido. Não se constitui numa substituição à forma oral, representando apenas uma modalidade que encontrou um novo suporte, escrito, em razão do advento e da expansão das tipografias. Para Maria Lilia Simões de Oliveira, os cordéis são uma forma híbrida e, segundo Alda Maria Siqueira Campos, “o cordel desde sempre aspira a ser cantado.” (1998, p.81) Tanto é assim que os cordelistas concordam que a forma cantada de seus versos tem maior alcance que a forma impressa, pois facilita a memorização, seja por parte do interlocutor letrado, seja pelo não letrado.

Walter Ong, entretanto, é enfático ao afirmar que não existe nenhuma possibilidade de existir uma “literatura oral”. Apesar de afirmar que “a oralidade precisa e está destinada a produzir a escrita” (ONG,1998, p.23), ele esclarece que o próprio termo “literatura” está atrelado à palavra “litera”, que se refere especificamente à forma escrita da língua e, portanto, não seria possível que compreendesse as formas orais. Também lembra que as narrativas orais sempre existem apenas no momento de sua narração ou em potencial, na mente de seus futuros narradores. Portanto, para ele, o conceito de “literatura oral” é impossível de existir, partindo do pressuposto de que “literatura” só possa ser concebida a partir de documentos escritos, o que se incompatibiliza fundamentalmente com o termo “oral”.

À revelia do pensamento de Ong, no Brasil, assim como em outros países, uma literatura que “já existia desde os tempos dos fenícios, dos saxões e dos conquistadores greco-romanos”, segundo Maria Lilia Simões de Oliveira, representa uma manifestação cultural que carrega elementos da oralidade para a escrita. A literatura de cordel, como é conhecida, tem raízes populares e seu caráter totalmente artesanal foge à padronização dos

impressos modernos. Como será visto a seguir, a originalidade dos cordéis reside justamente em sua forma híbrida.

## 2.4 O cordel e a ilustração

No Brasil, o cordel chegou com os portugueses através da figura de seus poetas populares, uma reminiscência dos trovadores medievais, e fixou-se principalmente no Nordeste, sendo divulgado, especialmente, nas feiras livres, ruas e praças, dependurado em barbantes, do que se originou o seu nome. Trechos de seu conteúdo ora são cantados ora são declamados pelo próprio autor ou por um repentista<sup>8</sup>, a fim de promover sua divulgação. Nas palavras de Marcela Cristina Evaristo, o cordel é

caracterizado pela oralidade e integrante da literatura popular em verso, esse gênero apresenta algumas peculiaridades. Situado entre a oralidade e a escrita, o cordel é uma modalidade com duas vias de chegada ao leitor. Num primeiro momento, o poeta “canta” seus versos para um público específico para, num outro momento, atingir seu objetivo maior: vender seus folhetos impressos, onde figuram propriamente seus poemas. (1999, p. 122)

O cordel, como as narrativas orais, apresenta uma preocupação pedagógica, procurando concluir seu texto com um ensinamento, ao mesmo tempo em que diverte o leitor. O cordelista José Francisco Borges acredita no poder dos cordéis para a ampliação do mundo cultural de seus apreciadores, porque o cordel representa uma forma diferente de entretenimento, relatando e comentando as questões do cotidiano da região e, às vezes, do Brasil e alguns fatos ocorridos em outros países, até o mundo fantástico das histórias infantis. Os textos carregam uma inspiração que vem da realidade, da fantasia e também da história e da cultura do povo nordestino.

Existem cordéis relatando a vida e os feitos de Lampião, ao mesmo tempo em que foram produzidos cordéis relatando o incidente de 11 de Setembro, quando as Torres Gêmeas foram alvo de atos terroristas. J. Borges também escreveu cordéis especialmente

---

<sup>8</sup> Repentista, segundo Houaiss, é “que ou aquele que executa repentes”. Repente: “sextilha/ canto (melodia) com versos improvisados”. Sextilha, no caso, o cordel, por apresentar estrofes com seis versos e com o segundo, quarto e sexto versos rimados.

dirigidos para o público infantil (Historinhas de cordel para crianças), atendendo ao gosto por aventuras e histórias fantásticas. Em sua opinião, essas histórias poderiam fazer parte da literatura infantil brasileira e, principalmente, escolar, pois, em razão de sua simplicidade, despertam o verdadeiro prazer literário, pelos ritmos conhecidos e de encantadoras fantasias.

Assim, a poesia popular, advinda de uma população com pouca escolaridade e muitas vezes à margem da sociedade letrada, insinua-se junto à literatura brasileira. Ao colocar no papel as histórias vividas e ouvidas no interior nordestino, um universo de experiências originais, os cordelistas trabalham com uma produção culturalmente distinta, pois, como observado anteriormente, mantêm um aspecto quase artesanal. Como os cordéis utilizam materiais simples na sua elaboração, seu custo é extremamente barato, o que torna uma alternativa de leitura viável a um grande público que não dispõe de muitos recursos para financiar sua leitura.

Como nas narrativas do momento da oralidade, os cordéis artesanais são trabalhados para serem divulgados em suas comunidades de origem (só alguns raros foram escritos com o objetivo de serem vendidos em livrarias); por isso, a ilustração do texto não é um elemento fundamental. Se a realidade local é objeto de conhecimento de toda a comunidade, a imagem, também conhecida de todos, será construída pelas palavras e não é necessário que seja representada em forma de desenhos ou de gravuras, muito ou pouco elaboradas. Afinal, o receptor está inserido no mesmo mundo do criador do cordel, por isso, facilmente reconhece o ambiente reproduzido no texto e o seu ouvinte ou leitor constrói mentalmente as imagens provocadas pela narração.

O cordel parece trabalhar com o segundo tipo de imagens na classificação proposta por Cristina Costa (2005, p.28), descrita em capítulo anterior. É a imagem/pensamento, formada inicialmente a partir de estímulos externos e que, depois de passar por diversos e complexos processos mentais, passa a fazer parte de um arquivo pessoal, independente do mundo externo. A realidade trazida pelo cordel é partilhada por uma comunidade cuja memória também é comum.

Decorrente desse fato, na maioria dos cordéis, como os existentes no Nordeste do Brasil, a ilustração encontra-se presente apenas na capa da obra, ocupando toda a página, com espaço deixado para o título e o nome do escritor e, se necessário, do ilustrador. Em poucos cordéis são encontradas ilustrações ao longo do texto, pois neste tipo de obra há o predomínio do texto verbal sobre o não verbal. Na capa do cordel, a ilustração é uma

espécie de resumo da história a ser narrada e tem por objetivo chamar a atenção do consumidor.

Acontece, também, que geralmente o autor do cordel é o autor da gravura, o que simplifica em muito o custo de sua composição. Até mesmo a impressão, muitas vezes, é de responsabilidade do cordelista, como no caso de José Francisco Borges. Nos cordéis em questão, *O homem da tapioca*<sup>9</sup> e *O Português e o Jacaré*<sup>10</sup>, Borges assina a ilustração da capa. Trata-se, nos dois casos, de uma xilogravura tradicional, em preto e branco, como tantas outras, pois ele só veio a explorar o uso de outras cores na xilogravura quando se cansou dessa forma e desenvolveu, uma técnica pessoal que encantou os colecionadores, colorizando suas gravuras.

A fama de J. Borges, no entanto, foi alcançada com as xilogravuras em preto e branco. Talvez porque o preto-e-branco estejam mais próximos do próprio sistema inicial de impressão, onde a gravura é esculpida em uma madeira, recebendo, depois, tinta preta nesse relevo. Ao ser reproduzida, forma-se o desenho pelo contraste entre os traços em preto e os espaços em branco, exatamente como os caracteres tipográficos são colocados, em preto, sob o papel geralmente branco da impressão.

Há de se questionar o porquê da xilogravura no cordel. É preciso esclarecer que os cordéis antigos não apresentavam nenhuma ilustração em sua capa e seu uso parece ter acontecido, inicialmente nos cordéis nordestinos, com o objetivo exclusivo de chamar a atenção do público para a história a ser contada. Por outro lado, a xilogravura é resultado de uma técnica bastante simples e barata. O artista pode improvisar suas próprias ferramentas, necessárias para a elaboração da xilogravura, e conseguir efeitos diversos, dependendo de sua criatividade no uso de diferentes materiais. Para isso, na falta de um material mais apropriado, ele pode improvisar, quase sem nenhum ônus, usando um pedaço de madeira qualquer, pregos e até mesmo varetas de um guarda-chuva velho para a confecção de uma matriz, geralmente inutilizada logo após a conclusão do material impresso.

Talvez mais importante ainda seja o fato de que o processo de criação é quase intuitivo (a chamada arte *naïf* ou primitivista), como no caso de J. Borges e de outros tantos cordelistas nordestinos. A originalidade de seus trabalhos é resultante de uma genuína expressão de criatividade de um artista que não passou por nenhuma escola de

---

<sup>9</sup> Tapioca, segundo a definição encontrada no dicionário Aurélio é “beiju que tem no interior uma camada de coco ralado”.

<sup>10</sup> A grafia do título está como consta, originalmente, na capa do cordel.

arte. São concepções, talvez ingênuas, da realidade, refletidas em traços fortes e incisivos do artista e reconhecidas como uma das grandes contribuições para a arte popular.

O uso de xilogravuras nos cordéis parece reproduzir os primeiros momentos da imprensa, quando a padronização dos textos demandava uma uniformidade para as tabelas, estampas e ilustrações. Elizabeth Eisenstein comenta sobre a relação da imprensa e da xilografia, especificando que o uso da xilografia aconteceu em decorrência da necessidade de elaboração de imagens iguais junto aos textos, cuja cópia idêntica já estava garantida pela imprensa:

As ilustrações feitas à mão foram sendo substituídas gradualmente por xilografias e estampas – inovação que acabou contribuindo para revolucionar a literatura técnica, pela introdução de “mensagens pictóricas que podiam ser repetidas com exatidão” em todos os tipos de obras de referência. [...] a reprodução precisa de detalhes sutis permaneceu fugidia até o advento da xilografia e da gravura. [...] A utilização da tipografia para os textos levou ao uso da xilografia para as ilustrações, com o que foram selados os destinos do escriba e do desenhista de iluminuras. (EISENSTEIN, 1998, p.38-39)

Segundo Houaiss, xilografia refere-se mais especificamente ao “processo e técnica de gravura em relevo sobre a madeira que permite a impressão tipográfica de figura(s) ou texto(s)”, ao passo que xilogravura é “arte e técnica de fazer gravuras em relevo sobre madeira”, bem como “estampa obtida através dessa técnica”. Em relação aos cordéis e suas ilustrações, em todos os textos pesquisados foi encontrada a palavra “xilogravura”; no entanto, também “xilografia” estaria correto, tendo em vista que os cordéis são impressos.

Durante essa seção o nome de José Francisco Borges, ou J. Borges, como é conhecido, tem sido intensivamente mencionado. Uma breve biografia do artista e escritor, ou como ele próprio se nomeia, gravurista e poeta, permitirá conhecê-lo melhor.

## **2.5 José Francisco Borges: os saberes de um matuto**

Pernambucano da cidade de Bezerros e nascido no dia 20 de dezembro de 1935, em um sítio chamado Piroca, Borges teve seus primeiros anos de vida trabalhando, juntamente com os pais, na agricultura. Só conheceu as letras aos 12 anos de idade, quando

freqüentou, por dez meses, uma escola num sítio vizinho. Tãmanha era sua ansiedade para ir à escola que, na noite que precedeu o fato, mal conseguiu dormir. No entanto, a escola fechou e ele teve de voltar para o trabalho.

J. Borges, entretanto, não desanimou e, como afirma na contracapa de seus cordéis, completou sua pequena leitura com os livrinhos de cordel. Talvez pela motivação recebida pelo pai, dono de várias coleções dessa literatura e que procedia a sua leitura em voz alta para a comunidade, decidiu, algum tempo depois, juntar dinheiro com o objetivo de poder editar seus próprios cordéis. Isso só foi possível muito mais tarde e depois de muito trabalho, quando já estava próximo de seus trinta anos. Mas, como ele sempre menciona, a “pequena leitura” que teve naqueles meses que freqüentara a escola sempre o ajudou na perseguição de seu sonho: ser escritor de cordéis. Atualmente J. Borges tem mais de duzentos títulos publicados.

Incansável, J. Borges decidiu ser também o gravurista das capas dos cordéis. Sem nenhuma escola, e sem nunca ter visto como era realizado o trabalho de xilogravura, o artista hoje é considerado o melhor gravador popular brasileiro. Realiza trabalhos para outros cordelistas e já teve reconhecimento da própria ONU ao exibir uma xilogravura sua num calendário para distribuição em todos os países participantes da organização.

Atualmente José Francisco Borges mora em Bezerros com sua família, que o ajuda a manter uma gráfica funcionando e publicando folhetos de cordéis. Borges também recebe convites para ministrar cursos no exterior, o que lhe garante uma melhor renda. O fato de não saber outra língua além do português não o inibe nessas viagens internacionais, pois, como afirma, “sou matuto mas não burro”.

Na análise dos cordéis *O homem da tapioca* e *O Português e o Jacaré* a sabedoria do matuto aparece sob a forma da resolução da narrativa. Existe, claramente, a expressão de uma forma popular de saber que pouco se parece com a ética das camadas sociais mais bem situadas cultural e economicamente. É uma moral que beneficia o mais humilde, que pode ser bem mais astuto na defesa de seus interesses.

Também os dois cordéis apresentam pontos comuns referentes à pontuação, ortografia e acentuação e que serão analisados como um todo e não separadamente, como acontece com o enredo, personagens e cenário. Da mesma forma, a rima, elemento fundamental para o cordelista, será abordada em uma única seção, por seguir os mesmos parâmetros em ambos os cordéis.



## 2.6 Pontuação, ortografia e acentuação: marcas da oralidade

No cordel de J. Borges, no caso de *O homem da tapioca* e de *O Português e o Jacaré*, a pontuação é um dos itens quase inexistentes, desde o uso bastante simples de um ponto final até os casos mais comuns de colocação da vírgula. Quando qualquer tipo de pontuação acontece, demonstra claramente ter sido ocasional, pois se altera no decorrer do texto, mesmo em situações sintáticas idênticas. A afirmação vale para o uso de dois-pontos, vírgula, ponto final e ponto-e-vírgula

É o caso dos dois-pontos na comparação entre os textos a seguir, retirados do cordel *O homem da tapioca*, quando são empregados corretamente na primeira situação e logo após totalmente ignorados: “Disse o homem: é do pomar / numa árvore ela se cria” (BORGES, p.2) No caso, os dois-pontos foram colocados adequadamente, indicando um discurso direto. Conforme as normas gramaticais, qualquer citação direta deve ser precedida por dois-pontos, ressaltando-se ainda o uso de um verbo *dicendi*, no caso, *disse*. No entanto, logo após, em outra seqüência, idêntica, os dois pontos simplesmente não aparecem na identificação do discurso direto: “O homem foi pra cozinha / e disse para a mulher / bote a pedra no fogo [...]” (BORGES, p.2) . Ainda, relacionado com os dois exemplos, nota-se que as citações não iniciam com letra maiúscula, também exigência gramatical para o caso, mas não observada por Borges. Em relação ao uso dos dois pontos em *O Português e o Jacaré*, a mesma situação se repete, havendo o uso correto em determinadas situações, paralelamente à ausência dos dois pontos onde deveria ser obrigatório.

Quanto ao uso de ponto final, constata-se que o autor utilizou apenas um em todo o texto, exatamente no *final* da narrativa (grifo nosso), no caso do cordel *O homem da tapioca*. Em relação ao outro cordel analisado, o ponto final sequer aparece, por mais que fosse necessário seu uso entre os períodos que compõem a narrativa. Apesar disso, em ambas as obras, cada nova estrofe é iniciada com uma letra maiúscula, talvez para indicar que ali começa um novo período.

Também as vírgulas não são empregadas, e uma citação quanto aos diferentes tamanhos das tapiocas fica dessa maneira: “[...] grande média pequeninha [...]”, o que parece apontar para a desconsideração do autor quanto às regras básicas de pontuação. Já no outro cordel, uma enumeração, retirada da sexta estrofe, ratifica a ausência da vírgula: “Comprou arma e munição/ metralhadora e fuzil [...]”.

Já no único registro de uso do ponto-e-vírgula, em *O Português e o Jacaré*, J. Borges demonstra, mais uma vez, desconsideração para com as normas gramaticais referentes à escrita. O ponto-e-vírgula deveria ser, em verdade, dois pontos, pois surge exatamente em outra citação de discurso direto: “A lagartixa balançou/ a cabeça novamente/ Joaquim disse; eu já vi [...]”

Surpreende o uso único de um ponto-de-interrogação na pergunta: “[...]disse ao português vamos/ para as tapiocas olhar?” O estranhamento fica por conta do desenho do ponto de interrogação, parecendo que foi colocado à mão, porque seu desenho é totalmente diferente dos demais caracteres. Em *O Português e o Jacaré*, o ponto-de-interrogação surge três vezes e seu uso é bastante confuso. O primeiro deles interrompe uma pergunta que, depois, é finalizada com outro ponto de interrogação: “Perguntou pra lagartixa/ fostes tu bicho cruel?/ que nesta mesma pedra/ matastes o Manoel?” Já, no terceiro caso, encerra uma pergunta que finaliza a estrofe sem que haja qualquer outra forma de pontuação na mesma: “Joaquim disse: miserável/ bicho como tu não tem/ comeste o meu irmão/ que era um homem de bem/ se eu tirar e errar/ tu comes a mim também?”

Finalmente, quanto à acentuação das palavras, o cordel *O homem da tapioca* é impecável, exceto por um caso em que deveria ter sido usada a crase: “[...] o português levantou-se/ as 4 da madrugada [...]”. No mais, acentos circunflexos e também os agudos estão perfeitamente colocados, a despeito da regra. Um único caso, no mínimo estranho, será referido mais adiante, ainda nesta seção.

O segundo cordel analisado denomina-se *O Português e o Jacaré* (sic) e o próprio título já requer um estudo sobre a presença dos acentos gráficos nos escritos de J. Borges. Durante a história, a palavra “português” apresenta quatro formas diferentes de escrita: “Portugués”, no título da capa; já na parte interna do folheto, ainda no título, surge a variante “Português”. Na primeira linha da primeira estrofe, muda para “portugiês” e, finalmente, na segunda linha da segunda estrofe, aparece a forma “portugues”. Desconsiderada a questão de a letra inicial ser maiúscula nos dois primeiros casos, por estarem no título, ainda assim são quatro variações de uma mesma palavra, sendo apenas uma delas correta conforme a gramática da língua portuguesa.

Da mesma maneira, a palavra “jacaré” é registrada de maneiras diferentes ao longo do texto. Como “português”, as grafias da capa externa (*Jacarê*) e do título interno (*Jacaré*) não são iguais. Na primeira e na segunda estrofe, a forma usada pelo escritor é *Jacaré*, com letra maiúscula, independentemente de a palavra estar no meio do período: “[...] mas um dia um Jacaré/ botou nele pra matar [...] avisaram pra família/ o crime que o Jacaré fez

[...]”. Talvez seja porque o animal, naquele momento da história, protagonizava o papel de um terrível criminoso e merecia um registro correspondente a nome próprio (o mesmo ocorre com a palavra “lagartixa”). A última grafia da palavra aparece no segundo verso da quarta estrofe: “jacaré”, agora com letra minúscula e acento agudo. Mais outros casos de confusão quanto ao uso dos acentos acontecem, nos dois cordéis; no entanto, os acima citados bastam para evidenciar a arbitrariedade de J. Borges em sua colocação.

Ainda em relação à ortografia, no primeiro verso da terceira estrofe de *O homem da tapioca*, um registro diferente para a palavra “tapioca”: “Só tinha umas tapiocas [...]”. Provavelmente, isso por aconteceu um erro de impressão, não detectado a tempo por J. Borges, que também imprime seus cordéis. Outro caso provável de erro de impressão acontece na oitava estrofe, onde há um “l” a mais: “[...] dizer que não se preoculpe/ que aqui ninguém toca nele/[...]”. Ou seria o registro de uma fala regional? Já, quanto ao registro de “a fora”, na penúltima estrofe, a dúvida fica entre erro de impressão ou desconhecimento da palavra como advérbio (afora): “[...] andando de estrada a fora [...]”.

Na antepenúltima estrofe, no segundo verso, um caso mais simples de ser explicado. O verbo usado seria “aperrear”, conjugado no pretérito passado, mas o registro ficou assim: “[...] o português se aperriou [...]”, quando deveria ser “aperreou”. Todavia, na oralidade seguidamente acontece a troca do “e” pelo “i”. O autor escreveu a forma falada correspondente, talvez por se tratar da única forma da palavra conhecida por ele, correspondente a uma ortografia afetada pela oralidade. Certamente, os escritos do autor prescindem de encaminhamentos próprios da sociedade escrita, como a revisão, mas, caso fosse feita, como e em quanto ficaria afetada sua originalidade?

Um outro detalhe que caracteriza a oralidade presente na escrita de J. Borges está na primeira estrofe de *O homem da tapioca*, quando o autor menciona um grande herói da história do Nordeste: Lampião: “[...] só temia onça braba/ e capangas de lampião”. É provável que o escritor está evocando o folclórico sertanejo, que tinha entre seus seguidores ousados capangas. Mas que diferença faz a letra maiúscula inicial para quem ouve um cordel? No entanto, no cordel de *O Português e o Jacaré*, os nomes próprios, todos, sem exceção, estão com letra maiúscula, desde os nomes dos dois países, “Brasil, Portugal”, assim como a capital desse último, “Lisboa”. Os nomes dos dois irmãos portugueses envolvidos na história também apresentam sua inicial em letras maiúsculas: “Manoel” e “Joaquim”. Mas há a ocorrência das formas “Jacaré” e “Lagartixa” que, surpreendentemente, também estão grafadas com letra maiúscula, mesmo estando no meio de um período. Já o nome do autor está perfeitamente grafado: José Francisco Borges.

Em relação aos dois cordéis, um único termo não foi encontrado nos dicionários consultados: “infebríou”, no último verso da décima terceira estrofe: “[...] notou que tinham arribado/ ele se infebríou”. O que J. Borges pretendia dizer ao empregar o termo? Seria uma forma para substituir “se enervou”? Talvez “ficou febril”? O escritor garantiu a rima, mas fica em aberto o significado da palavra. Regionalismo? Mais uma marca da oralidade? Também o acento agudo no “i” é uma incógnita, depois de já ter sido registrada a correção absoluta na colocação de todos os outros acentos.

O autor é ciente do valor pedagógico do cordel, ao mesmo tempo em que reconhece sua pouca instrução. Mesmo sendo de cordéis dirigidos para crianças, em fase de aprendizagem da língua padrão e de suas normas, J. Borges não demonstra, comprovadamente, preocupação com esse aspecto. Seu objetivo não é o de ensinar a língua, mas o de fixar a riqueza cultural que são os cordéis.

## **2.7 O cordel e a rima: a luta pela permanência**

Os cordéis mantêm, geralmente, a forma de sextilhas, ou seja, estrofes compostas por seis versos de sete sílabas, e apresentam rima simples, quer seja, apenas nos versos pares. As rimas são sempre consoantes e jamais toantes. As rimas consoantes ocorrem pela combinação perfeita dos mesmos sons a partir da última vogal ou ditongo tônico até o último fonema a ser incluído na rima, no caso, no final de cada verso. Os cordelistas nordestinos encaram a presença das rimas toantes no cordel como um indicativo de que o autor não conhece a estrutura tradicional desta literatura. No caso de serem empregadas rimas toantes, o escrito é classificado como uma simples poesia e não como cordel propriamente dito. Portanto, para eles, a rima representa um elemento estético de valor fundamental na elaboração do cordel.

Também para seu escritor, que utiliza o som como elemento fundamental da criação poética de cordel, as rimas assinalam o final de cada verso, constituindo-se, assim, em um elemento fundamental na organização das estrofes. Como sinal de conclusão de verso, a rima ainda determina a métrica, o que é de extrema importância para a eufonia do texto e conseqüente memorização.

A rima acontece no segundo, quarto e sexto versos, em todas as 13 estrofes que compõem o cordel, obedecendo rigidamente ao esquema A/B/C/B/D/B. Na primeira

estrofe de ambos os cordéis ocorre apenas rima pobre: substantivo/substantivo/substantivo, na seqüência: sertão/dinheirão/lampião e verbo/verbo/verbo em trabalhar/pescar/matar; já na segunda estrofe encontra-se rima rica na combinação: adjetivo/adjetivo/verbo, ou seja, pobre/nobre/encobre; enquanto no outro cordel tem-se substantivo/substantivo/verbo, com português/mês/fez. Entre rimas ricas e pobres, ambos os cordéis preservam a seqüência até seu final.

A rima é um elemento poético que auxilia na memorização de qualquer texto. Amplamente explorada na oralidade exatamente por essa função, a rima está presente nos cordéis para que sejam cantados e recantados pelos que os ouvem e assim levados para frente, de boca em boca, de grupo em grupo. É pela rima que ocorrem a memorização e a permanência do cordel, confirmando uma das características da oralidade – a preservação do conhecimento pelo trabalho conjunto do grupo.

O cordel tende a ser mais valorizado se for considerado o seu ritmo, assegurado pela métrica e pela rima dos seus versos. Poucos cordelistas, entretanto, fazem a contagem das sílabas poéticas pelas normas estabelecidas nas gramáticas, que lhes são, usualmente, desconhecidas. A contagem acontece mesmo é pelo ouvido do escritor, que se empenha em um trabalho minucioso para determinar a métrica, com o objetivo de manter o ritmo dos versos, geralmente com sete sílabas.

## 2.8 O homem da tapioca

É uma narrativa que abrange apenas quatro páginas, com estrofes de seis versos e, estranhamente, tem dois nomes: um na capa externa e que aparece com título da seção e outro diferente, que consta na parte interna do cordel, mais longo e também mais sugestivo: *O Português e o Pé de Tapioca*<sup>11</sup>.

No título que está na capa da frente do cordel, a possibilidade de interpretação é de uma pessoa do sexo masculino que vende tapiocas, uma especialidade da região, em suma, um vendedor de tapiocas, provavelmente ambulante. No entanto, o título interno oferece uma dimensão muito diversa em relação ao cordel. O homem não é brasileiro, é um

---

<sup>11</sup> O título está assim grafado na primeira página do cordel.

imigrante, no caso, um português. Além disso, no segundo título surge uma impossibilidade: uma planta que fornece um determinado prato típico, um alimento apreciado pelos nordestinos, feito com base na goma extraída da mandioca. Então, um pé de tapioca é um elemento que, como será visto a seguir, foi criação de um matuto da terra com objetivo escuso, envolvendo alguém que desconhece a cultura da região.

### **2.8.1 Um matuto esperto e o estrangeiro explorador no enredo de J. Borges**

A narrativa principia descrevendo o português, homem que percorria o sertão vendendo peças de ouro ou jóias, com o que conseguia muito dinheiro. Seus temores se restringiam às onças e aos capangas de Lampião. Mas tanto as onças quanto os capangas já são poucos, porque, por um ou outro motivo, foram reduzidos a um número muito pequeno.

Em uma de suas viagens, ele ficou hospedado numa casa humilde, de um casal de caipiras, que se envergonharam de sua pobreza frente a um distinto português. Eles serviram no jantar tapiocas, o único alimento que tinham para oferecer. O português mais do que gostou do alimento: interessou-se por ele e, como o caipora explicou que provinha em uma árvore, ofereceu uma boa quantia para ficar com ela.

O homem foi à cozinha e pediu para a mulher que fizesse tantas tapiocas quantas fossem possíveis, em todos os tamanhos, e que as dependurasse na árvore de mororó que existia no pátio. Feito isso, o matuto foi até o pátio com o português, que não teve dúvidas em comprar a árvore, pagou o combinado e todos foram dormir.

À noite, no entanto, choveu forte. O português levantou-se para olhar as tapiocas e só encontrou a árvore com suas folhas. Procurou a dupla para desfazer o negócio, mas eles haviam fugido. Só lhe restou, então, recolher sua mala com as jóias e ir embora. O casal voltou e, com o dinheiro ganho na transação, “ampliaram a fazenda/ e tocaram a vida pra frente.”

### **2.8.2 Simplicidade e riqueza cultural na elaboração da capa e da contracapa**

No caso de Borges, a xilogravura da capa do cordel em estudo (Ilustração 1) comprova a simplicidade do artista em sua composição. Não há qualquer perspectiva<sup>12</sup> entre os elementos desenhados, nem mesmo uma proporcionalidade entre os tamanhos dos dois homens e a árvore de mororó<sup>13</sup>, descrita no cordel como “um pé muito grande” (BORGES, p.2). Na xilogravura em questão, o mororó é apenas um pouco mais alto que os dois homens e apresenta, no que seria sua ramada, uns tantos semicírculos, representando as tapiocas que lhe foram dependuradas.



Ilustração 1 – O homem da tapioca

Quanto às duas figuras masculinas, apresentam as partes do corpo humano (cabeça, tronco e membros) sem uma proporção adequada, sendo a cabeça dos dois homens de tamanho bem maior que o seu próprio tronco. Também alguns dedos das mãos são de um tamanho desproporcional, tomando-se como referência a própria mão. Um deles, à

<sup>12</sup> “A invenção da perspectiva na pintura é contemporânea às Grandes Navegações. Ao mesmo tempo que o pintor estudava as possibilidades de criar a perfeição (reprodução) em seus desenhos, os cartógrafos procuravam mapear, com observância rigorosa, todo o globo terrestre”. (CALABRIA e MARTINS, 1997, p. 105). Dessa forma J. Borges se aproxima ainda mais da oralidade através da sua xilogravura, além do texto escrito.

<sup>13</sup> Segundo o dicionário de Houaiss, esse tipo de arbusto apresenta uma altura compreendida entre 1,5m a 3m. Portanto, pela descrição de Borges, o fato de o pé de mororó ser muito grande fica circunscrito ao máximo de 3m. Não há registro, na descrição dada pelo dicionário, de que o arbusto produza frutos.

esquerda, está vestido com o que poderia ser um terno e usa chapéu, provavelmente representando a figura do português rico.

Já no lado direito da capa está a outra figura, de calças compridas e uma camisa ou camiseta de manga curta. O padrão do tecido da camisa não é liso: há pequenos pontos brancos sobre o fundo escuro, sugerindo menos formalidade na forma de vestir do habitante do sertão. Complementando o traje, o personagem usa na cabeça um boné em lugar de chapéu. Ele é um pouco mais alto que o português e sua figura é mais esbelta também. As personagens representadas na ilustração, pela forma de vestir, representam mundos distintos, espaços sociais díspares, mas que se aproximam graças ao conflito em torno de um objeto determinado: uma árvore especial.

A capa apresenta um aspecto que, dentro das Artes, é conhecido como a *lei da frontalidade*<sup>14</sup>. Apesar de ser apenas parcialmente aplicada na xilogravura da obra, dentro dessa lei o artista representa os olhos e os ombros sempre voltados para o observador. No caso, os olhos estão desenhados como se estivessem de frente e não de lado; já o resto do corpo está de perfil. Também, de acordo com a lei, o tamanho da figura desenhada é proporcional a sua importância. No caso, o sertanejo é pouco mais alto que o português. Certamente porque J. Borges o considera mais astuto que o estrangeiro, mesmo que este seja mais rico.

No meio dos dois, o desenho de uma árvore que, no decorrer da história se descobre ser um pé de mororó. Já foi mencionado o fato de que se trata, na verdade, de um arbusto, cuja altura máxima é de 3 m. Portanto, há uma desproporção bastante acentuada entre sua representação na capa, onde é apenas um pouco mais alta que os dois homens, e sua descrição interna. Contudo, mais relevante é o fato que a árvore está colocada exatamente entre o português e o caipora, como se fosse elemento de disputa.

A contracapa do cordel (Ilustração 2) é quase toda ocupada por um texto do autor, numa manifestação pessoal a favor da literatura de cordel. Em tipos bastante grandes, as dez linhas do texto abordam três tópicos principais: sobre o autor, sobre a literatura de cordel e um apelo para que as novas gerações não deixem morrer “essa fonte de riqueza cultural”, que é como o autor descreve o cordel.

Inicialmente, J. Borges manifesta seu desejo de que as crianças saibam que o escritor do cordel estudou muito pouco (dez meses). No entanto, diz que teve sua “pequena leitura”

---

<sup>14</sup> “Quanto ao desenho, a lei da frontalidade aparece em quase todas as pinturas. Chamamos de lei da frontalidade o hábito de se desenhar os olhos e os ombros das pessoas sempre de frente para o observador, mesmo que os pés e a cabeça estejam de perfil. A preocupação era mostrar cada parte do corpo pelo ângulo mais representativo”. (CALABRIA e MARTINS, 1997, p.37)



completada com os livrinhos, segundo ele, classificados como literatura de cordel. Segue-se a lembrança de que essa literatura é muito antiga no Brasil, tanto que o autor a classifica como “secular”.

**Espero que todas as crianças que lerem esta história saibam que ela foi escrita e ilustrada por um poeta que não estudou além de 10 meses, e a pequena leitura que aprendeu neste pequeno período foi completada lendo livrinhos da literatura de cordel. Esta literatura é secular no Brasil e é muito necessário que as novas gerações despertem para não deixar morrer esta fonte de riqueza cultural, que já foi veículo de comunicação, diversão, ensino, instrução e alimentação de centenas de famílias dos nossos antepassados.**

**( J. BORGES )**

**Este e muitos Outros encontra-se á venda na casa do autor. Av. Major Aprigio da Fonseca, 420  
55660 - 000 Bezerros - PE, Brasil**

Ilustração 2 – Contracapa

Ao citar as razões da importância dos cordéis, J. Borges enumera “veículo de comunicação, diversão, ensino, instrução e alimentação de centenas de famílias dos nossos antepassados”. Essa diversidade de motivos leva a pensar que o valor do cordel, para o autor, é muito amplo, indo do educativo ao socioeconômico, entre outros. No interior do Nordeste o cordel ainda mantém um papel vital na comunicação e divulgação de idéias aonde nenhum outro meio, nem mesmo a própria televisão, consegue chegar.

J. Borges sabe da abrangência do cordel; por isso, para ele, o valor do cordel não se restringe ao artístico e literário, como se poderia supor inicialmente. Socialmente, representa fonte de sustento para escritores e suas famílias e, por esse motivo, ao finalizar a nota, J. Borges fornece seu endereço pessoal completo, caso exista interesse na compra de outros cordéis. Como uma literatura situada entre a palavra oral e a escrita, o fato demonstra um vínculo com a sociedade da oralidade, pois se trata de uma produção ainda artesanal, bem como demonstra existir uma preocupação na produção e distribuição dos

cordéis, situação anterior ou até mesmo fora da consolidação do mercado editorial moderno.

### 2.8.3 A vitória dos mais fracos no cenário do sertão

Uma única referência em relação ao cenário da narrativa está logo na primeira estrofe, em seu segundo verso, quando cita que o português “viajava pelo sertão”. Esse sertão, pelos versos seguintes, deveria se localizar no Nordeste brasileiro, pois menciona a figura dos “capangas de lampião”. Ora, Lampião e, depois, seus cangaceiros tiveram como área de atuação vários estados do Nordeste, incluindo Pernambuco, Alagoas, Bahia e Sergipe.

Outro fato que chama a atenção é que o português “se arranchou” na residência de um casal pobre, pois certamente não contava com nenhuma outra opção para passar a noite. Anteriormente J. Borges mencionara que o pracista<sup>15</sup> ganhava bastante dinheiro com suas vendas. Nesse caso, por que ele não ficaria hospedado em algum lugar melhor, caso fosse possível, em vez de ficar numa casa tão humilde onde só havia tapiocas para serem servidas no jantar? O cenário, além de ser do sertão, também deveria ser bastante ermo.

Poucas personagens existem nessa historinha de cordel para crianças. O português, pracista, vendedor de peças de ouro ou jóias, com o que conseguia “um dinheirão”, e também valente, porque temia apenas onça braba, ou seja, a morte, e os jagunços de Lampião, sempre um risco contra qualquer propriedade. Conhecido como “Rei do Cangaço”, Lampião, originário do interior pernambucano, ficou famoso por seus crimes extremamente cruéis cometidos contra donos de terras. Mas, para o povo que conta muitas de suas histórias, representa as forças humildes contra os latifundiários, ou os pobres contra os ricos. Assim, o português, representando a camada social mais abonada, demonstrava medo em relação àqueles que poderiam querer seu dinheiro, no caso, até o casal de caiporas significava ameaça. Por outro lado, para o casal do sertão, ele é visto como “nobre”, ou seja, homem de posses que eles não tinham.

O casal de sertanejos, pobres e cientes de sua inferioridade em relação ao português, envergonha-se da questão de hospedar alguém financeiramente mais bem situado. No

---

<sup>15</sup> Pracista, segundo Houaiss, “representante de uma firma, empresa, etc., em uma outra cidade ou praça”.

entanto, a vergonha não impede que eles planejem e executem uma trapaça envolvendo o português, numa demonstração de sagacidade matuta. A questão ética, desse modo, fica abaixo das relações sociais e a história termina de uma forma que a moral presente não julgaria aceitável. O português vai embora sem a árvore que comprara e o casal volta para a fazenda. Com o dinheiro obtido na negociata, os dois “[...] ampliaram a fazenda/ e tocaram a vida pra frente”. Na ótica popular, essa prática não é contrária à ética, por isso está permitida e pode ser praticada pelos menos favorecidos financeiramente, pois a esperteza é vista como meio de conseguir alguma vantagem, pela exploração das classes mais abastadas, o que vem a ser denominado de picaresco ou burlesco<sup>16</sup> na literatura.

#### 2.8.4 A sociedade vista pelos mais simples

Uma sociedade dominada pela oralidade é, também, uma sociedade regida por leis próprias, nem sempre por leis conhecidas e acatadas pelos grupos que conhecem a escrita. São organizações que se mantêm em torno de poderes diferenciados e regras específicas. Com isso não se afirma que qualquer comunidade seja superior ou inferior a outra.

O enredo trabalha, claramente, com as relações sociais. A idéia popular de que existe uma ética paralela às leis prescritas pela sociedade, em favor dos mais fracos, é representada pela postura do casal em relação ao praticista. Este, social e financeiramente bem situado numa comunidade, mas suficientemente ignorante para desconhecer as coisas da vida simples do interior, deixa-se enganar pelo casal de matutos. Numa moral determinada pela lei, homem e mulher deveriam ser punidos. No entanto, nada acontece para eles e a vida segue, com o casal mais fortalecido financeiramente após o ocorrido. Se a sociedade é injusta, distribuindo mal a riqueza, não há injustiça em tirar proveito da ignorância dos mais favorecidos, exatamente como estes agem com os mais desfavorecidos e a sociedade aceita como legal, sem condenações.

Dessa forma, o texto propõe que, numa sociedade na qual prevalecem as relações de exploração do mais fraco, no caso específico do cordel em questão, o sertanejo, há a necessidade de uma atitude orientada por uma ética específica, regida por um código

---

<sup>16</sup> Houaiss define picaresco como “diz-se do gênero literário no qual se descreve o comportamento dos pícaros”. Pícaros, segundo o mesmo dicionário, é “personagem característico do *romance picaresco*, que vive de ardis e espertezas e que procura obter lucros e vantagens especialmente de classes sociais mais abastadas”. (2005, p. 2207) (grifo do autor)

informal e oportuno em determinadas situações. Não é possível afirmar que seja um código ilegal; apenas há uma desvinculação com o que é considerado legal, pois há uma justiça própria, em favor dos mais desfavorecidos, perante uma sociedade tão injusta.

Em mais um aspecto, o cordel mostra-se como um registro de uma sociedade caracteristicamente oral e apresenta um conceito diferenciado de moral, pelo qual o mais fraco pode, segundo um discernimento próprio, procurar uma outra forma de justiça, em seu favor, sem que isso seja visto como ilegal. No fechamento da narrativa fica a indicação da vitória do mais simples, uma crítica popular sempre presente em relação à exploração econômica dos menos afortunados.

## **2.9 O Português e o Jacaré**

Como citado anteriormente, J. Borges escreveu alguns cordéis orientados especificamente para as crianças, formando uma coleção intitulada *Historinhas de Cordel para Crianças*. Mantendo o padrão da maioria dos outros cordéis para adultos, estes são formados por textos que abrangem poucas páginas (geralmente quatro), sendo, por isso, classificados como folhetos. Da mesma forma que os tradicionais, esses folhetos apresentam apenas uma ilustração, na capa. Na mesma referência das narrativas para adultos, o lado mais frágil nas relações de poder ganha força num discurso vinculado às classes populares da sociedade.

### **2.9.1 Um inesperado final feliz**

Quanto ao conteúdo, a história do cordel *O português e o jacaré* narra a breve e trágica passagem de um português pelo Brasil. Essa personagem, de nome Manoel, veio para o Brasil com o objetivo de trabalhar e, segundo o texto, também gostava de pescaria, passatempo que seria a causa de sua morte.

Durante uma pescaria, um jacaré “botou nele para matar” (p.1), segundo as palavras do autor. Os amigos comunicaram à família o acontecido, bem como enviaram uma foto do incidente, a qual mostrava o jacaré. Em Lisboa, a família lamentou o acontecido e um dos

irmãos de Manoel decidiu vingar sua morte. Após ter comprado armas e munição, já no Brasil, ao deparar-se com uma lagartixa, pensou se tratar do mesmo “monstro” que vitimara seu irmão. O engano ocorreu por conta do fato de que ele apenas vira uma foto do bicho, sem que pudesse saber de suas reais proporções. No entanto, racionalmente ninguém confundiria os dois animais, em função das diferenças existentes quanto ao tamanho e cor, basicamente. Ainda é possível ressaltar que o formato do focinho dos dois animais pouco se parece e, mais ainda: a lagartixa não tem dentes, ao passo que os dentes de qualquer jacaré são temidos por sua força.

No contato que manteve com o animal, o português questiona-o quanto à morte do irmão e, pelo balançar da cabeça, conclui que fora ele que matara seu irmão. Confirmado o fato, ele interpela o bicho sobre se, caso errasse o tiro, também seria comido. Ao receber um segundo aceno de cabeça afirmativo, o português desiste da vingança e volta para a família.

Em conversa com os familiares, o português relata o diálogo ocorrido entre ele e o jacaré e menciona sua decisão de voltar em razão da possibilidade de errar o tiro e ter o mesmo destino do irmão. Então é aplaudido por todos, e sua mãe destaca o fato de preferir um homem valente que volta a saber de sua morte.

### **2.9.2 Uma história para pequenos leitores**

Cabe um olhar sobre a capa do cordel (Ilustração 3) que apresenta uma xilogravura típica de J. Borges. Emoldurada nos quatro lados por traços retos, intercalados por duas linhas sinuosas e entrelaçadas nos cantos e no meio da página nas margens esquerdas e direita, a capa apresenta, além da xilogravura, na sua parte superior o título, em tipos, impressos, grandes (O Português [sic] e o Jacaré [sic]), o subtítulo, que classifica o tipo de cordel (Historinhas de Cordel para Crianças) e o nome do autor (Autor: José Francisco Borges).



Ilustração 3 – O Português e o Jacaré

Os dois primeiros títulos, do cordel e da coleção, estão centralizados em relação à página e entre si. Já o nome do autor está totalmente deslocado para o lado esquerdo, apenas marcado por uma pequena entrada, deixada entre os traços laterais que emolduram a margem e a primeira letra da palavra “autor”. Em relação ao tamanho do tipo usado para o nome do cordel, as outras duas inscrições são bem menores.

Na parte inferior da capa, e fazendo parte da xilogravura, está o nome do autor da obra artística (J. Borges) e, finalmente, junto à margem inferior, em tipos menores que todos os outros que estão na capa, a inscrição *Direitos Reservados Sobre No. 578051*.

Apenas em preto-e-branco, como na maioria das obras do artista, essa xilogravura representa, com simplicidade, no lado esquerdo, a figura de uma silhueta masculina portando uma arma. Certamente, trata-se do irmão do português que veio ao Brasil especialmente para vingar a sua morte, tendo para isso comprado “arma e munição/ metralhadora e fuzil” (p.2). A figura humana não está representada por inteiro, porque as pernas estão cortadas na altura dos joelhos.

Do centro para o lado direito da capa há um animal desenhado sobre um fundo preto que parece ser a pedra onde o irmão de Manoel se encontrou com o monstro que vitimara o

português. Em nenhum detalhe fica claro que o animal desenhado seja, com certeza, um jacaré ou uma lagartixa. Seu tamanho, quase o mesmo da figura humana, também serve para manter indefinida a sua exata classificação: jacaré ou lagartixa, ou como coloca o autor “o bicho e a bicha” (p.3). Excetuando-se o formato da cabeça do animal, que está mais para lagartixa do que para jacaré, o corpo, a cauda e as patas são pouco reveladoras da verdadeira identidade do animal.

Não há qualquer perspectiva ou profundidade entre os elementos desenhados na capa do cordel, mas o jogo das duas únicas cores usadas sugere uma oposição entre a figura do português, desenhada em preto sobre um fundo branco, e a figura do animal, em branco sobre o fundo preto. Novamente faz-se presente a lei da lateralidade, anteriormente mencionada, com os olhos desenhados como se as figuras estivessem de frente, apesar de estar o homem de perfil, e com a figura do português bem maior que a do suposto jacaré, indicando assim a sua importância.

Apesar da falta de proporção entre o tamanho do português e do animal, o tamanho do bicho remete a memória ao dragão de São Jorge, herói de uma história que, no folclore religioso popular, lutara contra dragões. Muitos mitos foram criados em torno das figuras desses monstros fabulosos<sup>17</sup>. Teria J. Borges conhecimento das lendas místicas envolvendo o santo e o dragão?

A simplicidade dos traços de J. Borges em nada prejudica a beleza de sua xilogravura. Consagrado como um dos maiores artistas do gênero na atualidade, é reconhecido mundialmente por suas obras de arte. Por outro lado, o uso desse tipo de arte lembra os primeiros tempos da imprensa e a dificuldade de usar imagens junto a textos.

Em *Uma história da leitura*, Carlos Manguel registra que “as imagens da Europa medieval ofereciam uma sintaxe sem palavras, à qual o leitor silenciosamente acrescentava uma narração” (131). Resumindo a narração em uma única gravura estampada na capa do cordel, J. Borges propõe o mesmo jogo para seus apreciadores, muitos deles apenas ouvintes, pois não dominam a leitura. Os poucos dados abrangidos pela gravura sugerem ao leitor sua participação para complementar, ou, mesmo, formar a história contida no cordel. E a história pode ser sempre diferente, pois a ilustração permite que isso aconteça, assim como na oralidade a narrativa modifica-se a cada vez que é contada. Como Manguel

---

<sup>17</sup> Em um dos verbetes do dicionário Houaiss, dragão é: “em linguagem mística (esp. bíblica), um ser que simboliza o poder do mal, o inimigo do gênero humano; diabo, demônio”. Por isso, é comum a imagem de São Jorge lutando com um dragão.

complementa: “Em uma versão, o protagonista anônimo era o herói, na segunda era o vilão, na terceira tinha meu nome” (p.131).

A contracapa apresenta o mesmo texto citado em relação ao cordel anterior, que parece ser um apelo do escritor ao público consumidor de cordéis, no caso, as crianças. Além da referência ao pouco tempo de estudo, o poeta fala da literatura de cordel e conclama as novas gerações para a tarefa de não deixar morrer a literatura de cordel, símbolo de uma cultura muito antiga. Talvez esse texto funcione como uma espécie de clichê ao ser repetido em diferentes obras, mas, no presente cordel, destinado a um leitor em especial, o jovem, há a clara intencionalidade de levar às novas gerações a riqueza de uma determinada tradição, no caso, a cultura em torno do cordel, da oralidade, dos valores de uma região em particular e de um povo em específico.

Todo esse esforço porque, para J. Borges, a literatura de cordel: “é um mundo de inteligência, de expressão, uma linguagem matuta, diferente da científica [...]” (O SERTÃO, 2005, p.21) Simples e originais, tanto pela linguagem escrita quanto pela linguagem visual, os cordéis representam, atualmente, um exemplo de literatura na qual as narrativas orais são fixadas pela escrita. A qualidade e a originalidade do texto e também da capa são mantidas pelo trabalho desenvolvido nas mãos desses artistas populares.

### **2.9.3 As aparências do cenário e das personagens enganam**

Pouca informação é dada em relação ao cenário físico onde decorre a ação do cordel, apenas que se trata do Brasil e que havia pedras no local onde teria acontecido o caso: “na mesma pedra”. O fato da existência do jacaré não ajuda a definir o local do acontecimento, um envolvendo Manoel, e o jacaré e o outro envolvendo Joaquim, irmão de Manoel e o suposto jacaré, na verdade apenas uma lagartixa. Na ótica dos estrangeiros, o Brasil ainda é povoado de animais selvagens; dessa forma, basta que seja localizada a ação no Brasil.

Ao mencionar o olhar estrangeiro, pode-se destacar o fato de que, ainda, o Brasil é visto como um espaço aberto, cordial, para a imigração, pois, segundo as palavras do autor, Joaquim aqui viera “pra viver e trabalhar”. Outra evidência da hospitalidade brasileira reside no fato de que, em pouco tempo, o português já tinha formado um círculo de amizades. Isso fica claro quando o autor escreve que o português fizera amigos “com pouco mais de um mês” de permanência no país.



As personagens são apenas quatro: os irmãos Manoel e Joaquim, o jacaré e a lagartixa. Em verdade, eles constituem uma dupla oposição, sendo Manoel e o jacaré a primeira e Joaquim e a lagartixa a segunda. Os dois conflitos, no entanto, resolvem-se de maneiras diferentes.

A ação inicial, envolvendo Manoel e o jacaré, acaba de forma trágica, ou seja, com a morte do português. O irmão, decidido a vingar sua morte, vem ao Brasil, depois de ter se armado, mas chega “pisando sutil”, ou seja, apesar de todo o aparato bélico, não parece ser tão valente. Outro fato que chama a atenção do leitor é que Joaquim, depois de ter comparado a foto do bicho com o próprio, inicia um suposto diálogo com o animal com o objetivo de se certificar de que havia sido ele o assassino do irmão. E, finalmente, interpreta os balanços da cabeça da lagartixa como respostas afirmativas às perguntas feitas.

Temendo errar os tiros e não matar o suposto jacaré, podendo, então, ser devorado por ele, Joaquim volta a Portugal e conta à família o sucedido. Segundo a mãe, ele é “homem valente”, pois voltara vivo. Assim, não se pode falar em moral de história, no sentido tradicional, mas, sim, da valorização da esperteza, pois, dados os fatos apresentados, a decisão mais acertada era a de não vingar a morte do irmão e sair vivo da situação. No consenso popular, melhor a garantia de se estar vivo do que uma vingança fracassada e que resultaria numa segunda morte.

Na narrativa em questão, a presença dos animais deve-se ao fato de, segundo Regina Zilberman, se tratar de tentativas para a aproximação do leitor ao texto. A autora vai além ao escrever que: “[...] bichos são apropriados à literatura infantil porque, a partir de suas características, possibilitam simbolizar a própria criança” (ZILBERMAN, 2005, p. 131). Assim, no presente texto de J. Borges tem-se um jacaré ou lagarto participando da narrativa, que, no jogo lúdico proposto pelo autor, pode ser uma criança que, apesar de ser pequena e indefesa, apresenta condições de assumir dimensões diferentes, a ponto de parecer-se mais com um jacaré. Uma alegoria inteligente, em acordo com a esperteza do cordelista matuto e que sabe não ser burro, conforme suas próprias palavras.

## 2.10 As lições da oralidade: tudo é relativo

Os cordéis da coleção citada misturam aventuras e histórias fantásticas, preferência de qualquer criança, ao mesmo tempo em que envolvem elementos pertencentes à própria região. Fica o registro das histórias, das lendas, enfim, da cultura do povo da terra. Os cordéis representam, por isso, um forte resgate da cultura popular nordestina. Segundo J. Borges, os cordéis têm a capacidade de divertir ao mesmo tempo em que instruem, mesmo que sua moral não corresponda à de classes mais bem situadas, pelo menos financeiramente.

Outro aspecto explorado pelo autor em seus cordéis infantis é a presença antropomorfa dos animais. Características humanas são atribuídas aos bichos, que também mostram peculiaridades da convivência social por um tom predominantemente lúdico. O cotidiano humano, interpretado pelos animais presentes nas narrativas, leva os leitores em geral (e não só os pequenos como se refere o autor) a refletir e a conhecer melhor o relacionamento partilhado e vivido. No entanto, Borges não empresta aos seus folhetos caráter moralista, como o existente nas tradicionais fábulas, nas quais os animais servem para representar situações que se resolvem num final determinado pela moral.

Os cordéis de Borges mostram um lúdico sem o compromisso moral dominante. Para ele, o mais importante é o verdadeiro prazer literário que o cordel pode proporcionar por meio dos ritmos e dos vãos da fantasia, envolvendo realidade e ficção. Com suas histórias, e segundo seu pensamento, as crianças e também os demais leitores podem entender melhor o espaço social e o cotidiano que compartilham com os adultos.

A identidade entre o popular e o infantil não é privilégio de Borges como também não é inédita. Segundo Nelly Novaes Coelho, “a mentalidade popular e a infantil identificam-se entre si por uma *consciência primária* na representação do *eu* interior ou da realidade exterior” (grifos da autora) (p.36). A autora afirma, ainda, que em ambas há o predomínio do *sentimento do eu* em relação ao outro, ou seja, a relação da criança com o mundo se faz pelos sentimentos. Da mesma forma, o povo, caracterizado, neste caso, por apresentar pouca cultura letrada, também percebe a realidade não pelo viés do racional. Conclui a autora: “Em ambos predomina o *pensamento mágico*, com sua lógica própria. Daí que o popular e o infantil se sintam atraídos pelas mesmas realidades”. (grifo da autora) (p.36).

No caso dos cordéis, os textos são expressão crítica do cotidiano social no qual o leitor adulto e a criança estão inseridos. As histórias narradas num tom despreocupado e simples carregam a vida da comunidade, com seus valores, aspectos positivos e negativos. No caso dos cordéis nordestinos, os costumes, as crenças e o comportamento do homem da região encontram-se atrelados aos versos dos escritores.

Uma lagartixa, de repente, mostra-se imensa, assim como os pequenos, que podem ser, na realidade, ou muito grandes, ou muito fortes, como as próprias crianças. Se pequenos no tamanho, são dotados de um poder incomensurável, a ponto de transformar o que está a sua volta e, mesmo, mudar destinos já estabelecidos. No momento em que o português se encontrou com uma lagartixa e esta lhe pareceu ameaçadora, acontece a percepção do valor do menor e mais indefeso, porém, ainda assim, pode ser ameaçador.

Encerrando o capítulo, pode-se afirmar que a oralidade não se restringe a uma determinada época ou a um determinado espaço geográfico. Certamente, trata-se da primeira tecnologia desenvolvida pelo homem na busca incessante da preservação do conhecimento. O homem descobriu e aperfeiçoou maneiras para manter determinados dados, alguns tão arduamente conseguidos. O saber, na oralidade, era mantido pelo grupo com o uso de técnicas que se relacionavam com o ritmo e a entoação. A memória era sempre trabalhada no grupo e os conhecimentos pertenciam a um determinado grupo; jamais eram consideradas como posses individuais.

A aproximação da oralidade com uma forma de literatura, no caso, a de cordel, está baseada em alguns aspectos básicos que fazem dessa literatura uma forma original. A ausência ou a confusão no emprego de regras básicas de pontuação e acentuação é uma delas. Assim como a confusa ortografia encontrada nos escritos de J. Borges, esses itens só têm significado para quem aprende a escrita e a leitura como tecnologia de preservação do conhecimento. Não se trata do caso de José Francisco Borges, que escreve como fala, ou melhor, registra na escrita o que fala. Assim é sua literatura – oral.

Os cordéis são escritos para uma comunidade que, como as histórias da oralidade, conhece o cenário onde acontece a ação, bem como os outros elementos presentes no texto. Não há necessidade de construção dessas imagens, que fazem parte do cotidiano de cada leitor ou ouvinte. Importa apenas a ação, e o escritor de cordel identifica-se perfeitamente com o receptor, ou seja, ele sabe o que este está esperando de sua narrativa. O final é importante, sim, mas não há necessidade de que seja dentro de uma moral, segundo os padrões de uma sociedade mais instruída.

O cordel está escrito, mas aspira a ser cantado (a preocupação com as rimas é uma das marcas) ou lido em voz alta. Em algumas regiões do interior nordestino ainda são encontradas comunidades que se reúnem em torno da leitura do cordel, cientes ou não de que tanto servem para divertir quanto para instruir. Se cantado, é repetido pelos que o ouviram, e assim é levado a outras comunidades pela palavra oral e cantada. Caso o repentista ofereça o cordel escrito, o que é comum, pois a cantoria acontece geralmente para a divulgação do folheto, é levado para ser lido e relido em grupos em cujo meio há pessoas com pouca familiaridade com a palavra escrita, mas sabem prestigiar a prática da literatura oral.

Portanto, como os cordéis mantêm sua permanência no grupo social porque são lidos em voz alta ou cantados, regras gramaticais e outras convenções lingüísticas podem ser desconsideradas. Não é possível falar em “erro” quando a pessoa desconhece o que seria considerado como norma padrão da língua escrita. A preocupação do escritor está focada na própria ação da narrativa, não no modo como está sendo fixada no papel.

A simplicidade não exclui, no caso de J. Borges, a forma inteligente de finalizar as histórias. Se, por um lado, é melhor permanecer vivo, apesar de ter fugido de um pretenso jacaré, por outro lado, também é aceitável que o mais humilde ludibrie uma pessoa com mais posses, sem que isso seja motivo para constrangimento. Da mesma forma, o conteúdo dos textos apresenta possibilidades interpretativas significativas. A ilusão de um tamanho inferior, que esconde a grande dimensão física de uma personagem, aponta para uma identificação implícita, mas verificável, entre o leitor e o que apenas parece ser o mais fraco. Certamente, trata-se de uma moral diferente daquela que se costuma encontrar, mas nos dois casos fica claro que houve a vitória da esperteza, da astúcia, não de uma moral da sociedade dominante.

### 3 A ESCRITA CONSTRÓI SEU IMPÉRIO

“Se se pensa no domínio da escrita simplesmente como a capacidade básica de reconhecer símbolos ou decodificar letras, associando-as a sons ou palavras, a significados, as implicações da alfabetização, embora importantes, são forçosamente limitadas. Mas se entendermos o domínio da escrita na acepção clássica – como a capacidade de entender e usar os recursos oferecidos por cerca de três mil anos de diferentes tradições escritas –, as implicações de aprender a tirar partido desses recursos podem ser enormes: não só porque a escrita permitiu a acumulação de tesouros guardados em textos, mas também porque ela implica uma série de procedimentos para agir sobre a linguagem e pensar sobre ela, sobre o mundo e nós próprios.”. (OLSON, 1997, p. 34)

O segundo pólo, certamente, trata da mais importante tecnologia desenvolvida pela inteligência humana e que mais modificou o conhecimento. Com a oralidade o saber era cíclico, o que concorria para que a evolução acontecesse muito lentamente em relação aos padrões atuais. Sobre o uso da escrita para a fixação do saber, Ong assinala:

A escrita é, de certo modo, a mais drástica das três tecnologias. Ela iniciou o que a impressão e os computadores apenas continuam, a redução do som dinâmico a um espaço mudo, o afastamento da palavra em relação ao presente vivo, único lugar em que as palavras faladas podem existir. (1998, p.97)

Primeiramente contestada por sábios como Platão<sup>18</sup>, pela dissociação da memória do próprio conhecimento, a escrita teve sua implantação extremamente lenta, convivendo com a oralidade e conquistando espaços, sem, no entanto, jamais eliminá-la. Como será visto a seguir, atualmente é consenso que uma tecnologia não vem para eliminar a outra, contudo em seus primeiros tempos o uso da escrita foi motivo de grande inquietação. Seu

---

<sup>18</sup> A escrita, diz Platão através de Sócrates, no *Fedro*, é inumana, pois pretende estabelecer fora da mente o que na realidade só pode estar na mente. (ONG, 1998, p.94).

surgimento provocou uma desestabilização do grupo social, temeroso de que a memória, ao ser substituída pela escrita, provocasse perdas imensuráveis ao patrimônio cultural do grupo. No entanto, a oralidade ainda existe, paralelamente à escrita, sem que sua implantação tenha acarretado prejuízo ao patrimônio cultural. Nas palavras de John Cage, “não é necessário renunciar ao passado ao entrar no porvir. Ao trocar as coisas, não é necessário perdê-las”. (apud PLAZA, 2004, p. 72)

Hoje, tem-se a ciência de que não acontecem perdas, mas adaptações na reorganização do pensamento e das conexões que se fazem necessárias para tal. A maneira de raciocinar, a própria linguagem e as relações entre os elementos do grupo demandam modificações relacionadas com a adaptação da nova tecnologia. A denominação de “pólo” já traz em si a idéia de quão grandes são as alterações decorrentes de cada nova tecnologia junto às diferentes culturas e o porquê de toda a resistência inicial às mudanças necessárias.

Com o surgimento da escrita ocorreu a fixação do saber e, conseqüentemente, a acumulação de dados. Houve, a partir daquele momento, a possibilidade de análise, de comparação e de discussão de elementos que levaram à formulação de hipóteses e, finalmente, à comprovação ou não das mais diversas teorias. Graças a isso, o saber somou-se e cresceu mais rapidamente, pois o pensamento deixou a circularidade do pólo anterior para ser analítico, reflexivo e predominantemente individual. Lévy assim se expressa sobre o assunto:

Com a escrita, abordamos aqueles que ainda são os nossos modos de conhecimento e estilos de temporalidade majoritários. O eterno retorno da oralidade foi substituído pelas longas perspectivas da história. A teoria, a lógica e as sutilezas da interpretação dos textos foram acrescentadas às narrativas míticas no arsenal do saber humano. (1993, p. 87)

Essa mudança radical causada pela escrita orientou a reorganização das ciências até então existentes e o surgimento de outras tantas, numa velocidade até então impossível de ser imaginada. A escrita determinou, a partir de sua existência, a mudança de toda a história da humanidade, que desde aquele momento iniciou uma caminhada inédita em relação a toda sua caminhada anterior.

Tendo o texto como referência, não era mais possível mudar uma história em função de uma platéia, ou em função do estado de espírito, ou do emissor, ou dos ouvintes. A

mesma história poderia ser contada e recontada inúmeras vezes, mas sempre da mesma maneira, uma vez que a escrita não permitia que acontecessem alterações ao sabor de cada leitor ou emissor, pois havia um ponto fixo, o texto, inicialmente manuscrito e posteriormente impresso. Dessa maneira, apesar de nos primeiros momentos da escrita ainda ter acontecido que o leitor, em sua função de comunicação junto à família ou outro grupo social, pudesse alterar sua forma de ler um texto, o texto em si sempre permanecia o mesmo e poderia ser consultado cada vez que surgissem dúvidas.

Ainda assim, os primeiros textos escritos apresentavam fortes marcas da oralidade, até porque sua produção tinha como objetivo certo a leitura em voz alta para um determinado grupo, que se reunia especialmente para isso. No texto ainda inexistia a separação entre as palavras por meio dos espaços em branco, bem como era desconhecida qualquer forma de pontuação, entre outros. Esses marcadores resultaram de um processo lento de elaboração, em tentativas de reproduzir com maior fidelidade elementos particulares da fala, até que acontecesse, por exemplo, a presença de espaços, mesmo que mínimos, marcando o início e o fim de uma palavra e dando-lhe a individualidade necessária. A própria pontuação refletiu uma busca de representação para as diferentes entonações ou para as tão necessárias pausas que permeavam as diferentes produções da oralidade.

Por trás desse empreendimento nasceu a figura do autor, até então sem nenhuma relevância, uma vez que os textos, resultado de um esforço comunitário ou anônimo, dispensavam a figura de um único responsável. No entanto com a escrita essa realidade se mostrava imprescindível. Enquanto a palavra oral está sempre ligada a um elemento presente e pode ser por ele defendida, a palavra escrita, “descolada” de seu emissor, tanto no tempo quanto no espaço, precisa de alguém que por ela se responsabilize, ou seja, o autor. Como afirma Ong, “as palavras estão sozinhas em um texto” (1998, p.118) e acrescenta “a escrita retira a fala do seu contexto”. (1998, p. 55) Havia uma idéia de que as palavras, tendo sido retiradas do seu ambiente na oralidade, deveriam ser designadas para alguém, sob a pena de serem “órfãos”. Enfim, como coloca Cristina Costa,

a escrita passou a conduzir o conhecimento humano, [...]. Por outro lado, aumentou a possibilidade de memorização e de acumulação da bagagem coletiva de informações dos grupos sociais. Os conteúdos desprenderam-se de seus autores e, adquirindo maior mobilidade, perpetuaram-se no tempo e desdobram-se no espaço. (2005, p. 16)

Simultânea à criação da figura do autor, e decorrente da existência de um texto independente, também aparece outro elemento, o leitor, sendo ambos duas figuras solitárias – escritor e leitor -, em extremos opostos, tendo como único elo o próprio texto. De um lado, tem-se o escritor, que para escrever isola-se e investe o seu melhor na tentativa de passar para o papel aquilo que tem em pensamento. Entre este instante até o momento em que o mesmo texto será lido, acontece uma ruptura temporal, suficiente até para que o autor reconsidere o que foi por ele escrito. E não apenas isso: por mais habilidoso que seja um escritor, muitas vezes ele não consegue fixar no texto, com precisão, aquilo que lhe passa no pensamento.

Além desse primeiro desafio, que se reporta essencialmente ao escritor, o leitor pode ter outra interpretação para o texto. A oralidade não enfrentava o problema da descontextualização, porque sempre só acontecia presencialmente e, por isso mesmo, apresentava uma maleabilidade impossível de existir na escrita, onde os elementos podem estar distantes, tanto no tempo quanto no espaço, ou em ambos. Pierre Lévy faz a seguinte comparação entre a escrita e a oralidade:

A comunicação puramente escrita elimina a mediação humana no contexto que adaptava ou traduzia as mensagens vindas de um outro tempo ou lugar. [...] A transmissão oral, era sempre, simultaneamente, uma tradução, uma adaptação e era sempre uma traição. Por estar restrita a uma fidelidade, a uma rigidez absoluta, a mensagem escrita corre o risco de tornar-se obscura para seu leitor. (1993, p.89)

A partir do momento da escrita, aparecem inúmeros estudos diferentes, advindos de um mesmo texto, ou de uma única idéia, pois a individualidade da leitura e do estudo tornou inevitáveis as diferentes interpretações. Acontece que o debate que existia oralmente foi sendo substituído, lentamente, por criteriosas análises dos escritos divulgados e das interpretações decorrentes do processo. Decorrente desse fato, outras obras eram escritas em interpretação às anteriores, e assim sucessivamente, até que surgissem inúmeras escolas de pensamento com um número incontável de escritos. Nesse processo, o autor não estava mais presente junto ao seu texto, que, lido em espaços e tempos diferentes, estava permanentemente aberto para novos estudos, envolvendo um número cada vez maior de sujeitos, tanto escritores quanto leitores, em várias culturas e em diferentes épocas. Como assevera Lévy,



o sentido emerge e se constrói no contexto, é sempre local, datado, transitório. A cada instante, um novo comentário, uma nova interpretação, um novo desenvolvimento podem modificar o sentido que havíamos dado a uma proposição (por exemplo) quando ela foi emitida... (1993, p. 22)

Dessa forma, o caminho para a formação do conhecimento passou a ser outro em relação ao que havia acontecido com a oralidade. Antes era a memória que assegurava a manutenção do conhecimento de cada sociedade; a partir da escrita, a memória já não é a única possibilidade de retenção de dados, que, mais que apenas fixados, podem ser analisados e comparados, abrindo um novo caminho para a formação do conhecimento. Em relação à oralidade, a escrita não é melhor nem mais importante, apenas diferente, permitindo o acúmulo de saber, bem como o surgimento de novos saberes, agora analíticos, pela fixidez do texto como fonte e como ponto de partida para outros estudos e discussões, outros leitores, outros textos.

### **3.1 Dos documentos manuscritos à imprensa**

A escrita percorreu um longo caminho até alcançar maior credibilidade em relação à oralidade e, segundo Elizabeth Eisenstein, “a teia da cultura manuscrita era tão frágil, que mesmo as elites letradas confiavam fortemente na transmissão oral”. (1998, p.22) Diversos são os fatores que causavam essa desconfiança, e a falta de uma uniformidade nas informações obtidas pelos estudiosos atuais dificulta a elaboração de uma resposta definitiva sobre tal assunto, a começar pela ausência de uma documentação escrita da época e sobre a época. Ressalta-se, no entanto, como um das razões que concorriam para a fragilidade da escrita o modo como se processava a produção do manuscrito, visto que o escriba fazia seu trabalho mediante o ditado do texto. Também uma obra só era tida como publicada depois da realização de sua leitura em voz alta. Assim, ainda a oralidade permanecia mais fortemente conceituada que a própria escrita.

A mesma autora acrescenta: “Não existe o livreiro, o escriba ou mesmo o manuscrito “típico”.(1998, p. 23) No período que antecedeu a imprensa, cada lugar e cada data apresentavam profundas variações em relação aos textos manuscritos. Em estudos realizados com os documentos remanescentes da época, torna-se evidente que os

procedimentos usados pelos escribas não obedeciam a um determinado padrão de produção e sequer é possível falar em tiragem média de um determinado livro. Eisenstein afirma:

os especialistas em incunábulos, que lidam com informações de documentos em frangalhos, tendem a insistir em que uma similar falta de uniformidade caracteriza os procedimentos utilizados pelos impressores primitivos. É sem dúvida temerário fazer generalizações sobre os primórdios da imprensa [...] (1998, p. 23)

Os dados encontrados por um vendedor de uma ou de outra região de diferentes países europeus podem ser questionáveis e mesmo o termo “edição” não apresenta qualquer sentido, apesar de haverem acontecido algumas ocasiões raras de numerosas cópias manuscritas, como a de uma Bíblia, em Paris, no século XIII. Contudo, falar em número de livros manuscritos antes de Gutenberg é trabalhar com dados totalmente indignos de confiança. “Na realidade, não temos cifra alguma”, afirma Eisenstein (1998, p.23)

Ainda mais: os copistas realizavam seu trabalho com a liberdade de poderem modificar, alterar, ou, mesmo, subtrair partes do original que lhes era confiado. Como exemplo, um mesmo mapa, após ter sido reproduzido por apenas umas poucas vezes, em decorrência da falta de habilidade do copista, em nada se parecia com a primeira forma. Disso resultava o fato de o leitor receber uma cópia que poderia diferir de seu original e também das outras cópias produzidas, deixando-o, assim, sem saber do que ocorrera e sem poder, ao comparar uma obra com as outras, indicar a correta.

A escrita passa a apresentar fixidez somente com a impressão e, gradativamente, a qualidade na reprodução dos textos escritos estava garantida. Gradativamente, porque os primeiros impressos normalmente foram seguidos de uma “errata” e, em consequência disso, as edições seguintes da mesma obra passaram a ser minuciosamente revisadas, atitude totalmente desconhecida na cultura manuscrita. Havia a consciência de múltiplos leitores de um mesmo texto, que, apesar de distantes uns dos outros, estariam atentos quanto ao conteúdo e entrariam em contato entre si para discutir o texto e as correções feitas posteriormente. Olson descreveu assim a situação:

[...]o fato de haver um texto original correto ajudava a fixar uma interpretação contra a qual se poderia avaliar qualquer outra nova interpretação. [...] A imprensa era extremamente importante para tornar isso praticável; pois foi a imprensa que tornou possível a uma multidão de leitores ver o mesmo texto ao mesmo tempo por si mesmos – ser testemunhas virtuais da correção da interpretação dada. (1997, p.24)

Da mesma forma que aconteciam as revisões e as erratas, foram os primeiros impressos que iniciaram uma caminhada para melhor atender ao leitor, agora também tratado como cliente, que deveria ser servido satisfatoriamente. Aos livros foram acrescentadas melhorias por meio das páginas de rosto, índices e ilustrações mais precisas, entre outras. Também aconteceu a implementação da ordem alfabética, por exemplo, para a organização de catálogos de livros. Anteriormente, a organização dava-se de acordo com critérios pessoais, atendendo sempre aos interesses dos comerciantes ou dos bibliotecários, não do leitor.

Esse tipo de organização, ao longo do tempo, acabou por alterar o comportamento dos leitores, que tornaram os processos organizacionais altamente desejáveis. A imprensa, de uma certa forma, promoveu o uso de técnicas para organização anteriormente feitas de uma maneira não padronizada, ou simplesmente ignoradas em alguns casos. Contudo, Elizabeth Eisenstein é enfática ao afirmar que a imprensa apenas acelerou e aperfeiçoou o que já existia junto aos manuscritos:

[...] convém precaver-se contra qualquer tendência a superestimar as novidades introduzidas com a imprensa ou, ao contrário, a não levar em conta o modo como alguns desenvolvimentos prévios ajudaram a canalizar os usos que a nova ferramenta foi chamada a implementar. (1998, p.83-84)

A própria caligrafia modificou-se; anteriormente à imprensa, manuais de escrita existiam, tentando uma determinada uniformidade entre as produções dos escribas, mas eram elaborados para atender apenas a uma determinada região. A partir do momento em que os livros passaram a chegar mais longe e eram destinados a um número maior de leitores, fez-se necessária a padronização de um tipo de escrita. Soma-se a isso o fato de que os tipos metálicos não ofereciam a versatilidade possível de ser alcançada pelas letras dos monges, escribas e outros.

Paralelamente a essas medidas que procuravam uma certa padronização, a imprensa também mostrou um lado individual das sociedades da época, publicando obras que tratavam de trajes característicos de uma e outra região ou da moda em determinado país. Os escritores também mostravam sua individualidade em seus escritos, que acabaria por ser partilhada por algum leitor solitário. A diversidade social e individual era exposta e impressa, sendo, dessa forma, compartilhada por leitores desconhecidos.

E com tal alvoroço de publicações, o prelo não poderia ser pensado junto aos mosteiros. Os mosteiros eram lugares de reza e meditação, e a imprensa gerou negócios e um movimento muito grande de pessoas, entre comerciantes e empregados da tipografia, situação também incompatível com o ambiente religioso. Na passagem dos manuscritos para os materiais impressos, muitos ex-religiosos foram os primeiros a trabalhar com o prelo, quase como uma continuidade do trabalho realizado anteriormente, porém logo o comércio demandou um empresário de livros e empregados especializados.

Com esse empreendedorismo ao mercado, os livros espalharam-se pela Europa e os leitores não precisavam mais se deslocar de um lugar para outro para conseguir ler determinadas obras. Um fervilhar de idéias tomou forma depois dos cruzamentos e comparações entre as obras já existentes e os estudantes tiveram consciência de que poderiam estudar sozinhos, tornando-se independentes da tutela de seus professores, recorrendo aos livros, então disponibilizados pelo mercado incipiente. Enquanto os manuscritos eram, por vezes, até acorrentados por seus guardiões, os impressos podiam circular de mão em mão, e com eles o conhecimento.

Apesar de tudo isso, Lévy alerta para o fato de que a prensa mecânica não constitui sinônimo de “ciência” ou “progresso”, pois obras de ocultismo foram publicadas já no século XVI, assim como hoje há publicações sobre o mesmo assunto, entre outros, que demonstram a permanência de assuntos negados pela própria ciência. No entanto, segundo Lévy,

[...] ainda assim, podemos sustentar que a invenção de Gutenberg permitiu que um novo estilo cognitivo se instaurasse. A inspeção silenciosa de mapas, de esquemas, de gráficos, de tabelas, de dicionários encontra-se a partir de então no centro da atividade científica. Passamos da discussão verbal, tão característica dos hábitos intelectuais da Idade Média, à demonstração visual, [...] (1993, p.99)

Essa demonstração visual muitas vezes ia além da palavra impressa no papel. Como será visto adiante, as ilustrações começaram a fazer parte importante nos livros de algumas ciências, entre elas a biologia e a geografia foram privilegiadas com o aperfeiçoamento alcançado pelos artistas gráficos. No entanto, a escrita é que determinava a presença de uma determinada ilustração junto ao texto, numa inquestionável demonstração de superioridade, que hoje está sendo questionada, como será visto no próximo item.

### **3.2 A escrita é supervalorizada**

Autores como Olson (1997, p.23-36) discutem se realmente a escrita teve todo esse poder a ela atribuído. O autor afirma que muito do progresso alcançado em diferentes áreas, como a social, a cultural e também a cognitiva, independe da escrita. Cita exemplos de povos em que a fala era o único instrumento usado, como os próprios gregos, que, no entanto, alcançaram níveis elevados de desenvolvimento. Talvez o valor da escrita se restrinja apenas à preservação daquilo que a oralidade havia alcançado numa cultura que havia se desenvolvido em torno de debates que se utilizavam basicamente da língua falada. O autor esclarece que:

[...] a escrita não levou sempre e em toda parte à democracia, à ciência e à lógica; algumas culturas não-alfabéticas produziram ciências abstratas e filosofias; a evolução da cultura clássica grega deu-se a partir do debate político, e não do estudo de documentos escritos; diferentes comunidades de leitores podem tratar os mesmos documentos de modos muito diferentes[...] (1997, p. 32)

O escritor vai mais longe quando levanta a questão: “Pela primeira vez, muitos estudiosos estão pensando o impensável: será exagerado o valor que damos à escrita?” (OLSON, 1997,p.30) Além do questionamento sobre o verdadeiro papel da escrita junto ao desenvolvimento alcançado por determinadas civilizações, o autor polemiza o seu valor também em relação à fala, afirmando que a escrita não consegue, por mais artifícios que use, transcrever fielmente a palavra falada. Realmente, caso se considerar que a fala dispõe de recursos como a entonação e a ênfase, que podem mudar radicalmente o significado de

um mesmo período e que não são possíveis de serem transcritas, a escrita torna-se uma versão empobrecida da fala. Acrescenta o autor:

[...] o discurso oral precede e circunda o preparo, a interpretação e a análise do discurso escrito. De uma forma fundamental, a linguagem escrita depende da fala. Agora se reconhece que a linguagem oral é um instrumento e uma riqueza fundamental da mente; a escrita, embora importante, é sempre secundária. (OLSON, 1997, p.25)

A organização das letras num alfabeto e o uso desse alfabeto no processo da alfabetização são elementos também questionados por Olson, o qual lembra que: “um alfabeto tem utilidade limitada” (1997, p.25). Há línguas, como o chinês, que dispõem de outros sistemas mais eficientes e cujos usuários apresentam um alto grau de proficiência na alfabetização e na escrita. Assim, o pensamento de que as letras, organizadas em uma seqüência, pudessem ser um facilitador da alfabetização perde sua força em razão das descobertas feitas em relação às línguas não alfabéticas.

Olson ainda contesta o papel da escrita como forma de libertação e progresso dos povos, dizendo que a exigência da alfabetização geralmente decorre de uma política empresarial, não da vontade dos próprios trabalhadores. Essa imposição parece ser uma forma de controle social para afastar o trabalhador de seu ambiente cultural, descaracterizando-o e tornando-o objeto de fácil manipulação. “Portanto, a escrita é um instrumento de domínio ou de libertação?” (OLSON, 1997, p.26-7), questiona o teórico.

A própria alfabetização, hoje entendida como não apenas uma simples decodificação de letras, é questionada. Se ler depende de uma interpretação daquilo que é abordado no texto, o indivíduo e seu mundo constituem o elemento vital para que a escrita e a leitura sejam funcionais. Uma preocupação maior em conhecer os elementos que seu aluno já detém no momento em que este ingressa na escola e a forma como ele domina a fala são elementos que podem ajudar a acelerar o processo de alfabetização. Em verdade, foi o uso da fala que permitiu, até aquele momento, toda a sua aquisição cultural e que continuará determinando a elaboração de seu conhecimento, tanto quanto a escrita, ou até talvez mais.

A polêmica levantada em torno das idéias de Olson não retira a importância que a escrita representa para a história das civilizações. As culturas atuais estão tão impregnadas pela palavra escrita que é muito difícil imaginar o que seria desse momento se apenas a oralidade fosse usada novamente como o único instrumento do saber. E a evolução leva a

que as mudanças aconteçam projetando novas formas a partir do que já existe, sem a anulação do passado.

Resumindo o momento da escrita, nas palavras de Daniel Bounoux sobre o livro, é possível chegar a uma conclusão equilibrada:

Não retendo da cadeia oral senão sua forma alfabética, o livro poda a rica polifonia do orador, o teatro de seu corpo e o calor relacional que o envolve; isola o receptor da mensagem, e ao mesmo tempo interioriza sua consciência ao concentrar esta última somente sobre o conteúdo da obra em detrimento da sua sedução externa. Assim comprimido, o livro favorece o espírito crítico (o exame solitário dos conteúdos de conhecimento), fortalece o individualismo (a aquisição de um saber pessoal), e desenvolve junto a capacidade de análise (a decifração da leitura) e as sínteses da imaginação (a recomposição de um mundo a partir desses símbolos pretos e brancos). (1998, p.158)

David Olson defende a idéia de que o “mundo no papel” trouxe uma série de mudanças importantes para a história da civilização, a começar pela organização e uso de diferentes recursos conceituais, entre eles o da imagem. Para ele, as imagens presentes nos livros devem ser estudadas apenas como uma forma de representação da realidade, sendo que “provocaram uma nova compreensão do mundo” (1994, p.247). A escrita, portanto, não se restringiu à função de fixação e acúmulo do saber. Para o autor,

[...] teve a ver com a invenção de recursos conceituais para coordenar os elementos de conhecimento geográfico, biológico, mecânico, etc., adquiridos de muitas fontes, em um quadro de referência comum e adequado. Esse quadro de referência comum passou a ser o modelo teórico onde o conhecimento local era inserido e rearranjado.(OLSON, 1994, p.247)

Independentemente das questões levantadas sobre a verdadeira importância da escrita nos parâmetros do conhecimento, as imagens constituíram-se em um elemento de que os autores se utilizaram, e ainda utilizam, para tornar seus textos mais claros, mais atraentes, mais detalhados e, como será visto com Luís de Camargo, alcançaram altos níveis de especialização, por meio de técnicas sofisticadas para a melhor exploração da imagem junto à palavra.

### 3.3 A ilustração socorre a escrita

Fixadas as palavras no papel e garantida a sua reprodutibilidade, o autor defronta-se com uma situação já antes mencionada como descontextualização e começam a ser trabalhados artifícios para suprir as lacunas causadas pelos diferentes espaços e pelo próprio tempo. As palavras, por si só, freqüentemente, não conseguem reproduzir com fidelidade o pensamento do autor ou mesmo representar objetos visualmente no papel, e o escritor se vê frente ao desafio de garantir para sua obra uma maior aproximação com o leitor. A descrição, tantas vezes usada para levar o leitor a ver uma determinada imagem, é uma prova de como o autor procura “desenhar” uma situação, um objeto, uma personagem.

Detalhes como espaços em branco e até a distribuição do texto em diferentes páginas passam a ser explorados. Depois, começando com as iluminuras, que apenas destacavam as letras iniciais dos textos ou dos parágrafos, como outros detalhes dos livros e antigos pergaminhos, o autor foi recorrendo a diversas formas de ornamentação do texto até chegar ao uso das ilustrações. No entanto, a relação entre a linguagem do texto (verbal) e a linguagem visual (imagem) deveria ser intensamente trabalhada para que não parecesse acontecer por um acaso.

Luís Camargo lembra que o termo “ilustração”, em sua definição junto aos dicionários mais antigos (1995, 28-30), relaciona-se com a linguagem verbal (especialmente quando se refere à retórica, onde ilustrar significa exemplificar; clarear o sentido do texto ou de uma palavra), assim como também é citada por ser uma maneira de enfeitar, ao se referir a um texto. No entanto, se as raízes da palavra “ilustração” estão presas à oralidade e às duas funções referidas, qual seja, a de exemplificar e a de adornar um texto, o autor reconhece que as ilustrações desenvolveram bem outras funções, através do decorrer do tempo.

As ilustrações deixaram de ser vistas apenas como um esclarecimento para um texto mais complicado ou como um adorno destinado a chamar a atenção do leitor. Segundo Luís Camargo (1995, p.33), “seja no livro ilustrado, em que a ilustração dialoga com o texto, seja no livro de imagem, em que a ilustração é a única linguagem, a ilustração pode ter várias funções”. Ele cita o caso da ilustração atualmente como tendo, em relação aos textos, as funções de pontuação, descrição, narração, simbólica, expressiva, estética, lúdica e metalingüística.



A função de pontuação acontece no momento em que é usada para dar ênfase a algum aspecto importante do texto, ou apenas para marcar seu início e fim. Nessa função encontram-se a vinheta, a capitular e o cabeção. A vinheta é uma pequena ilustração, cujo tamanho, segundo Camargo, não pode ultrapassar um quarto da página. O cabeção é uma espécie de vinheta colocada no alto da página, quando do início do capítulo. E a designação de capitular é para uma letra inicial de um capítulo de livro ou para a letra inicial de um poema em tamanho maior, com algum tipo de destaque, como negrito, ou ornamentada de alguma maneira, tendo destaque em relação ao restante do texto.

Já a função descritiva apresenta como objetivo, como seu próprio nome sugere, descrever elementos constantes no texto e que muitas vezes são pouco conhecidos do leitor. É bastante comum em livros didáticos e dicionários, entre outros. O artista preocupa-se, fundamentalmente, em reproduzir com detalhes e exatidão desde objetos até personagens do texto.

Com a função narrativa, acontece a ilustração de uma determinada cena da história escrita ou é a própria história. Muito comum nos livros infantis, às vezes por si só narra toda uma história, podendo substituir as palavras; usualmente apresenta uma personagem ou elemento que se repete em todas as ilustrações, sugerindo uma seqüência que Camargo denomina “eixo narrativo principal”.

Na função simbólica, “a ilustração representa uma idéia.”.(CAMARGO, 1995, p.35) O ilustrador recorre a uma metáfora visual para explicar determinada idéia proposta pelo escritor. Como refere, o ser humano “é cercado de objetos com várias funções: utilitárias, afetivas, lúdicas, estéticas, intelectuais, etc. Esses objetos visualizam nossos interesses”.(1995, p.74). O artista plástico joga com elementos visuais metafóricos, assim como faz o escritor, para expor suas idéias.

Com a função expressiva ou ética, o ilustrador representa as emoções das personagens, usando para isso recursos diversos, como as cores, os gestos... É um ato pessoal de criação e o momento em que o artista se desdobra como profissional da arte. De qualquer forma, assim como o texto escrito, toda ilustração é uma manifestação artística impregnada de valores pessoais e, também, culturais ou sociais.

Na função estética há a sobreposição do valor artístico em relação à imagem propriamente dita; é a técnica plástica que importa. Dentro daquilo que é preciso ser apresentado, o artista joga com suas habilidades estéticas e valoriza o jogo de cores, o contraste de luz e sombra, o traço delineado ou não. O artista, nesta função, despreocupa-se com a descrição, pois o mais importante é a beleza da ilustração.

Quanto à função lúdica, “está presente no que foi representado e na própria maneira de representar”. A própria ilustração pode se transformar em jogo. (CAMARGO, 1995, p. 37) Neste caso, o ilustrador propõe um jogo ao leitor, que pode ser com as palavras do texto ou com as demais ilustrações. Pode acontecer de um elemento, subitamente desaparecer de um quadro para outro, ou mesmo haver um trocadilho visual, assim como acontecem os trocadilhos escritos.

Finalmente, a função metalingüística é aquela que brinca com a própria linguagem, no caso, a linguagem visual, criando situações de jogo com as ilustrações, semelhante ao que ocorre com as palavras. Com essa função o próprio artista explica ou analisa sua criação artística. A linguagem visual é que está em discussão pelos elementos presentes no texto.

Como Camargo esclarece, as funções não acontecem sozinhas, ou seja, uma ilustração, no geral, apresenta várias funções simultaneamente. No entanto, é a predominância de uma sobre a outra ou outras que determina a classificação das ilustrações. Ainda assim, a leitura individual poderá caracterizar diferentemente as imagens, levando a que cada um destaque uma função dominante diferente para uma mesma gravura.

Independentemente da função desempenhada pela imagem junto ao texto, mesmo porque, como afirmado acima, a ilustração em geral apresenta mais de uma, o escritor está realmente à procura do estabelecimento de uma maior conexão com o leitor, ciente das lacunas que a própria língua escrita gera e, também, de que o leitor muitas vezes está despreparado para compreender o mundo em que a mensagem foi elaborada, o seu momento de criação, com todas as peculiaridades, essas tão familiares para quem nele vive, mas momento desafiador para quem só toma conhecimento dele por meio da palavra dos outros. Vistas dessa forma, as ilustrações passam a constituir um outro elo, uma outra linguagem, criando uma alternativa diferenciada ou um novo suporte, na tentativa de cobrir o distanciamento criado entre o objeto referido e a palavra escrita que serve de referência. Novamente citando Luís Camargo:

Ainda tem gente que faz cara feia para livro de poucas páginas, com muitas ilustrações, com pouco texto. Por que essa má vontade? As letras impressas no papel também têm um desenho – não são pensamentos para serem captados telepaticamente... (1995, p. 56)

No entanto, se a linguagem visual tem em si a possibilidade de estabelecer conexões que as palavras nem sempre conseguem, para que isso aconteça também é necessário que seja estudada, analisada, para que, finalmente, possa ser compreendida. E se uma imagem não vale mil palavras, segundo Squirra (2003, p. 37), pois que utiliza uma linguagem própria, ela alcança junto às palavras a possibilidade de desenvolver as várias funções acima mencionadas (segundo Luis Camargo). Ainda assim, independentemente da função, importante mesmo é a ligação entre mundos e tempos, muitas vezes totalmente diferentes, do autor e do leitor, desde que este último esteja preparado para trabalhar com a linguagem visual.

Assim, as imagens tornam-se parte integrante de determinados textos – e acontece um visível diálogo entre as palavras e as imagens – desde que autor e ilustrador comunguem a mesma idéia, materializada nesses dois suportes diferentes e que devem harmonizar-se para que o leitor possa encontrar em uma ou em outra a mesma mensagem. É fundamental a ressalva de que nem sempre o escritor também é o ilustrador e, geralmente, o texto surge antes das imagens, sendo seu desencadeador.

No caso de termos o ilustrador como leitor da obra escrita, o primeiro depois do autor, para então desenvolver seu trabalho, outra variante acontece. Ao fazer sua leitura, o ilustrador também mostrará seu estilo, ou seja, a elaboração das imagens obedecerá aos seus valores, a sua visão de mundo, enfim, serão resultado da sua leitura de mundo, a partir da provocação recebida por meio da obra literária. Não há como desvincular o artista de suas preferências, mesmo que sejam totalmente inconscientes, e são elas que constituem a individualidade do artista, o seu estilo pessoal.

### **3.4 Imagem: elemento mediador da leitura**

Nelly Novaes Coelho, no capítulo “Da linguagem iconográfica à verbal”, do seu livro *Literatura infantil*, explica que a criança é dotada de um pensamento de caráter sincrético e globalizador. Por isso, o contato estabelecido entre a criança e a imagem é mais direto, como também mais abrangente, principalmente se acompanhado por perguntas ou sugestões. A autora vai além:

Já é conceito incorporado pela didática moderna que a linguagem visual dos desenhos, imagens ou ilustrações, associada à linguagem verbal, é das mais eficazes como processo educativo, - não só no sentido de promover o encontro da criança com o imaginário literário (que tanto a seduz), mas também no de seu desenvolvimento psicológico. (COELHO, 1993, p.179-180)

Nelly Coelho propõe um caminho progressivo entre os livros de imagens até os livros com imagens, ou, segundo seu entendimento, com ilustrações. Para a autora, a imagem é independente do texto, tem vida própria, ao passo que a ilustração tem sua existência apenas junto ao texto, pois mantém relação direta com ele. Essa diferenciação estabelecida pela autora não foi adotada neste trabalho, mas é bastante interessante e demanda um estudo mais aprofundado. No entanto, imagens ou ilustrações, são fundamentais para a iniciação da criança na leitura.

Considerando que a palavra escrita é abstrata, demandando uma imagem mental anterior para alcançar significação, a ilustração é um caminho mais comunicativo, ou seja, é uma possibilidade de comunicação mais aberta, menos codificada ao iniciante da leitura. Torna mais concreta a relação do mundo literário com o mundo do leitor, deixando a abstração exigida pela escrita para os estágios posteriores da leitura. Um processo inicial de leitura só de imagens caminharia, gradual e mais naturalmente, para a leitura de palavras, sem atropelar as fases de desenvolvimento mental da criança.

Nessa abordagem, qualquer criança, independentemente de sua idade, pode ser leitora de imagens, desde que ela seja estimulada e acolhida como elemento criativo e sujeito de sua própria aprendizagem. Como esclarece Nelly Novaes Coelho, utilizando as palavras de François Faucher, quando se refere ao comportamento participante da criança e ao uso de livros infantis contendo imagens:

Lendo em voz alta as imagens, adota uma atitude ativa: compara, discrimina, enumera, descreve, recria e interpreta, segundo o que já sabe. [...] A imagem por si só é portadora de uma mensagem decifrável para a criança, graças à sua vivência. Cada imagem representa uma unidade de ação e de leitura, e permite a compreensão e utilização de um vocabulário adaptado às situações propostas. (apud COELHO, 1993, p.173-174)

Com essa perspectiva, as ilustrações ou imagens têm sua função ampliada, deixando de lado o que sempre é destacado em primeiro lugar, ou seja, seu caráter estético. As

imagens podem transformar os livros num ponto de partida que permite a criação de diferentes textos, particularmente elaborados pela criança, de acordo com sua maturidade e seu conhecimento de mundo. Para que isso aconteça, é muito importante o posicionamento do adulto junto ao leitor principiante, cuja presença é sempre aconselhável, quando se restringe a estimular a leitura feita pela criança, sem tentar impor a sua. A autonomia presente nesse ato de criação infantil, quando há respeito à individualidade, é tão desejável quanto a alfabetização tradicional realizada por meio das palavras.

Regina Zilberman ainda assinala que a ilustração alcançou, junto a determinados autores modernos, um “*status* artístico” e percebe-a “como uma linguagem auto-suficiente, ainda que vinculada ao universo da literatura infantil, por aparecer em materiais impressos, e não em pinturas ou outra categoria de arte visual” (2005, p.156). Além disso, acrescenta que as ilustrações podem não apenas ser parte constituinte dos livros destinados às crianças, como serem a matéria principal do mesmo. No caso, acabariam por suplantar a palavra escrita e a própria temática.

A autora também se refere à incorporação de “componentes surrealistas” (2005, p.160) aos livros de literatura infantil. Trazidas pelas descobertas da psicanálise, as manifestações do inconsciente, em especial as dos sonhos, revelam-se pelos padrões geométricos como os presentes nas pinturas de Salvador Dalí. Esse mundo dos sonhos está presente em muitas imagens dos livros infantis, valorizando o texto com os novos recursos pictográficos. Regina Zilberman explica:

A linguagem do sonho, primariamente simbólica, encontrou terreno fértil nas artes plásticas, que, assim, romperam com os limites da representação e procuraram exteriorizar imagens produzidas pelo psiquismo humano, de modo independente da coerência, verossimilhança ou racionalidade. (2005, p.161)

Apesar de todo esse aperfeiçoamento na elaboração dos livros, numa cultura em que a escrita é considerada como principal causa do desenvolvimento cultural, como será abordado na próxima seção, as imagens nem sempre alcançam o mesmo valor dado às palavras. No entanto, assim como Nelly Novaes Coelho e Regina Zilberman, Luís Camargo ressalta a importância do livro de imagens (ou com imagens) em um processo que vai além do aspecto pedagógico da iniciação à leitura da palavra escrita, pois se trata da compreensão do próprio mundo:

O livro de imagem não é um mero livrinho para crianças que não sabem ler. Segundo a experiência de vida de cada um e das perguntas que cada leitor faz às imagens, ele pode se tornar o ponto de partida de muitas leituras, que podem significar um alargamento do campo de consciência: de nós mesmos, de nosso meio, de nossa cultura e do entrelaçamento da nossa com outras culturas, no tempo e no espaço. (CAMARGO, 1995, p.79)

Assim, autores diversos têm desenvolvido um trabalho esmerado, orientado para a leitura das crianças. Uma preocupação nova, a partir da descoberta do que as imagens podem proporcionar ao pequeno leitor, fez surgir um novo elenco de escritores e ilustradores. Entre eles, Rui de Oliveira tem se destacado, não apenas por escrever, mas também por ilustrar com maestria seus livros, merecendo um estudo mais aprofundado, embora pouco material exista sobre o autor.

### **3.5 Rui de Oliveira: com a palavra, a imagem**

Rui de Oliveira é carioca, nascido no Rio de Janeiro. Desde pequeno gostava de desenhar e foi esse talento que orientou sua graduação na Escola de Belas Artes da UFRJ. Frequentou, ainda, durante seis anos aulas de ilustração no Instituto Superior Húngaro de Artes Industriais em Budapeste; também na Hungria estudou sobre cinema de animação.

De volta ao Brasil, trabalhou como diretor de arte na TV Globo e na TV Educativa, além de ter ilustrado mais de cem livros e um grande número de capas para autores e editoras diversos. Só muito recentemente se dedicou a escrever suas próprias obras, acompanhadas de ilustrações esmeradas. Dessas, *Cartas Lunares* recebeu a nomeação da FNLIJ como “Altamente Recomendável para Crianças” em 2006 e, no mesmo ano, o Prêmio Academia Brasileira de Letras – Livro Infantil.

Na seção seguinte, dentro do estudo das ilustrações em obras literárias infantis, faz-se uma análise sucinta do livro escrito e ilustrado por Rui de Oliveira *Cartas Lunares*, que compreende quatro histórias, introduzidas pelas diferentes fases da Lua e mantendo, dessa forma, esse satélite como elo entre as diferentes histórias. Impossível não destacar que a Lua tem como características fundamentais a ausência de luz própria, pois apenas reflete a

luz solar e, tão ou mais importante que esse elemento, destaca-se o fato de que a Lua apresenta fases diferentes, mas regulares, símbolo de renovação periódica da natureza.

Por ser símbolo de ritmos biológicos, em torno da Lua gravitam idéias de transformação e de vida. Universalmente usada como medida do tempo, é símbolo da passagem da vida para a morte, para logo depois ser símbolo da passagem de morte para a vida, regendo uma renovação periódica da natureza, obedecendo a uma sucessão inexorável, implacável. É ela que parece controlar os ritmos da vida.

### 3.6 Duas linguagens, dois textos, um mundo

A obra intitula-se *Cartas Lunares* e, como o próprio nome propõe, é, certamente, dirigida para leitores que ainda conhecem o que se denomina por “carta”, um elemento de comunicação usado por quem conhece a escrita e o papel, embora a atualidade eletrônica já apresente novas alternativas de correspondência. A carta, no entanto, muito diversamente do livro, cujo autor tem pouca ou nenhuma noção de quem será seu leitor, tem assegurado um leitor específico. O autor de um livro até pode, mas não tem como saber exatamente quem será seu leitor, ao passo que quem escreve uma carta sabe, com exatidão, para quem está se dirigindo.

Também a palavra “carta” se relaciona com mapas geográficos, tendo origem na palavra grega *chartis*<sup>19</sup>, assim como está presente na palavra cartografia, que significa a escrita de uma carta, de um mapa. Mapas muito antigos foram encontrados nas paredes de cavernas e, com a invenção do papel, começaram a ser desenhados sobre o mesmo. A partir daquele momento, foram denominados de “cartas geográficas”, pois tinham um endereço certo, na leitura dos estudiosos e dos navegantes. Já no latim, o termo *carta, ae*<sup>20</sup>, refere-se ao papiro, preparado para ser escrito, ou seja, pronto para o registro de escritos.

Como a capa interior do livro apresenta um mapa fictício da Lua, desenhado com mares e outros acidentes geográficos, o autor parece propor uma metáfora, ligando a idéia de um mapa geográfico, ou carta geográfica, e a correspondência estabelecida entre as duas personagens da primeira história da seqüência, ou seja, uma navegação à procura de um lugar ou a correspondência, o diálogo intersubjetivo guiado por cartas.

---

<sup>19</sup> Disponível em [pt.wikipedia.org/wiki/Carta](http://pt.wikipedia.org/wiki/Carta)

<sup>20</sup> Disponível em [pt.wikipedia.org/wiki/Carta\\_magna](http://pt.wikipedia.org/wiki/Carta_magna)

Já a palavra “lunares” evoca ciclos, mudanças, fases e, como consta no *Dicionário de símbolos*, “a Lua é um símbolo dos ritmos biológicos, o tempo vivo, do qual ela é a medida, por suas fases sucessivas e regulares”. (CHEVALIER, 2002, p.561). Por outro lado, a Lua simboliza a dependência, pois sua “luz” é proveniente do Sol e, também por isso, além da primeira justificativa relacionada com suas fases, é símbolo do elemento feminino, conforme o autor. Das crenças dos povos antigos até os povos modernos, mantém-se a idéia de que a Lua significa renovação de vida, morte, passagem, fertilidade, e Rui de Oliveira explora essas concepções ao trabalhar as histórias em seu livro.

*Cartas Lunares* é um título geral usado para reunir quatro narrativas diferentes, sendo que a primeira tem exatamente esse mesmo nome, seguida de “A Tecla Perdida”, “A Chuva, o Raio e o Trovão” e, finalmente, “Eclipse Lunar”. Cada história ainda tem um subtítulo, como será visto adiante, e as histórias falam sobre a procura do amor e da amizade, assim como abordam a temática da solidão e do respeito às diferenças. Contando as várias histórias, palavras e ilustrações se somam, sendo faces diferentes, mas complementares, de uma mesma narrativa, num interessante jogo lúdico proposto pelo autor.

As ilustrações se mantêm sempre nas páginas direitas e o texto escrito está à esquerda, do início ao fim do livro. Nessa disposição, o olhar do leitor percebe primeiro as imagens. O leitor desse tipo de obra com imagens e palavras necessita investir numa dupla leitura para chegar à compreensão total da obra.

É exclusivamente pela leitura das imagens que conhecemos como se vestem e como são fisicamente as personagens das histórias, porque nos diferentes textos não é possível encontrar qualquer referência a isso. Além desse aspecto descritivo das imagens, alguns detalhes importantes das narrativas também só existem nas ilustrações. É como se o autor contasse a mesma história duas vezes, usando duas formas diferentes para chegar a um único final.

Na capa frontal da obra *Carta Lunares* (Ilustração 4) que apresenta um fundo azul-escuro, desenhos geométricos de diferentes tamanhos estão espalhados, sugerindo estrelas ou outros astros celestes como asteróides. O título do livro é colocado em uma espécie de quadro, emoldurado por figuras que representam as personagens das histórias, duas das quais, uma feminina e outra masculina, estão na parte inferior do quadro, com as mãos dadas, segurando uma flor. Nas laterais há outras duas ilustrações, novamente uma masculina e outra feminina, sendo a primeira no lado esquerdo e a segunda no lado direito do quadro. A figura masculina segura uma seta em suas mãos e também um retângulo que



emoldura a letra “C” da palavra “carta”. Já a figura feminina, no lado oposto, segura com uma de suas mãos a parte superior da letra “S”, final de “lunares”.

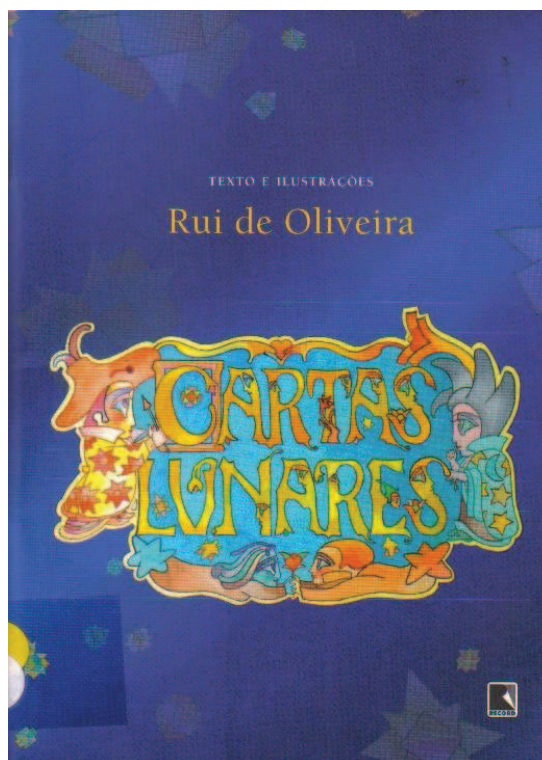


Ilustração 4 – Cartas Lunares

O quadro apresenta um fundo em azul mais claro que o da capa e sua moldura superior é feita por traços em tons de laranja e amarelo, presentes numa fina linha que delinea por fora toda ilustração. Também nas letras do título são usados os mesmos tons, realçados pelo contraste com o azul. As letras não são escritas com traços lisos, mas recortadas, talvez rasgadas, e, como detalhe, cada uma delas apresenta um perfil (olho, nariz e boca) ou uma flor em alguma de suas partes.

As figuras laterais, tanto a masculina como a feminina, estão vestidas com mantos com um fundo de uma única cor, dando destaque aos elementos celestes que decoram sua roupagem. Ele veste um manto amarelo com sóis em laranja e vermelho e ela está vestida com manto azul, com estrelas e uma lua. Ambos usam uma espécie de chapéu, no qual há tons laranja para ele e para ela tons azuis, combinando com o traje.

Na capa interna, em branco e dourado, há o Mapa da Terra do Agora-Nunca-Jamais. Distribuída nos quatro cantos está a Lua em suas diferentes fases, com nomes

correspondentes às quatro histórias compreendidas pelo livro, e, no centro, o que seria o Mapa da Terra do Agora-Nunca-Jamais. Da mesma forma, as fases da lua e tudo o que está desenhado na Terra está nomeado diferentemente do que a ciência prescreve. Há a Lua do Astrônomo Solitário que corresponde à Lua cheia, assim como existe um Rio dos Azares Felizes no planeta Terra, onde todos os acidentes geográficos estão designados mantendo o mesmo tom poético. Em torno do globo estão distribuídos os signos do zodíaco e, nas margens, as marcações do que seriam latitude e longitude, em números que em alguns momentos não se correspondem, quebrando qualquer possibilidade de ser reprodução de um mapa instituído por uma das ciências exatas relacionadas com essa área.

Rui de Oliveira constrói o mundo imaginário no qual irá se desenrolar sua narrativa em meio a um universo de asteróides e planetas. É um mundo único, que, certamente, existe a partir das imagens e das palavras, para acolher os dramas de personagens singulares, mas que são, acima de tudo, universais. Num mundo em que se integram diferentes forças, o elemento feminino e o elemento masculino dialogam na proposta de procura da aceitação, do respeito, da felicidade. No universo criado pela palavra impressa e pela imagem, a oralidade e a escrita se integram na idéia dos ciclos vitais; afinal, nas palavras do autor, “o real e o sublime nascem no mesmo lugar”. (OLIVEIRA, 2005, p.46).

### **3.6.1 Cartas Lunares**

Marcelo Benedito, o astrônomo solitário

#### **3.6.1.1 Uma história de amor**

Marcelo Benedito, um astrônomo solitário (conforme o subtítulo), descobre uma pequena estrela e a ela dirige uma carta, iniciando-se, assim, um relacionamento pautado pela amizade e pelo amor. As cartas entre Marcelo Benedito e Vésper Ninfa (a estrela) eram semanais e Marcelo continuava vasculhando o céu e observando-a com seu telescópio. É assim que, um dia, descobre Vésper chorando, e escreve para ela perguntando a razão da tristeza, afirmando que não poderia ser feliz se ela estivesse triste. Em sua

resposta, Vésper Ninfa diz que fora apenas uma lembrança triste, momentânea. Marcelo Benedito escreve colocando, entre outras coisas, que, desde o momento em que a descobrira, tivera os dias mais felizes de sua vida. Na mesma carta, ele convida a estrela para a festa de seu aniversário e assina, pela primeira vez, *Marcelo Benedito, o Feliz*. Na data marcada, a estrela vem ao seu planeta e assiste a uma apresentação de fogos de artifício, especialmente preparada por Marcelo Benedito, que culmina com uma inscrição: “Esta noite ficará para sempre. Só é eterno o que foi breve”. (OLIVEIRA, 2005, p. 16)

Rui de Oliveira trabalha, através da trajetória das personagens, a idéia da construção de um relacionamento e da fugacidade das coisas, mesmo que seja o amor. A distância existente entre os astros é metáfora para a distância existente entre duas pessoas que iniciam uma relação e que, vai, pouco a pouco, sendo percorrida. Eles se comunicam por cartas – palavras escritas demandam cuidado, tal como as palavras usadas entre pessoas não se conhecem e se respeitam.

A idéia de fugacidade está presente nas palavras de Marcelo, ao dizer que a eternidade existe apenas no momento. Porém a mesma concepção é trabalhada anteriormente, com a queima dos fogos de artifício, preparada com toda a arte, por Marcelo, e guardada por muito tempo. Os fogos são de um esplendor apenas momentâneo; seu ciclo é breve, como tudo que é eterno.

### 3.6.1.2 Cenário e personagens: lendo palavras e imagens

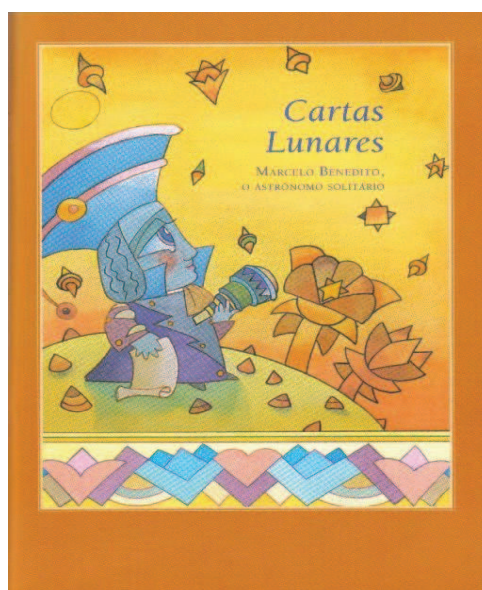


Ilustração 5

O cenário da página inicial de apresentação da história “Cartas Lunares” e onde consta o título sugere um pequeno planeta ou mesmo um asteróide, com inúmeros pequenos desenhos em formatos diferentes, espalhados, e que se assemelham a estrelas, asteróides, enfim, corpos celestes de diferentes formas, distribuídos pelo chão do asteróide, o que poderiam ser pedras, e também formas que poderiam ser duas grandes flores.

Nas páginas que seguem, o cenário modifica-se. Na segunda ilustração da história, o foco tomado pelo artista mostra o corpo celeste um pouco mais de longe e pode-se ver uma pequena mesa com um papel e um tinteiro, além da personagem. O céu é mais amplo também, mostrando um grande número de pequenos astros.

No cenário seguinte, a personagem aparece no topo do que seria um castelo, olhando por meio de um telescópio o céu, desaparecendo o formato do asteróide, mas se mantendo o céu com seus pequenos astros.

Na próxima ilustração surge, pela primeira vez, a personagem feminina para quem o astrônomo solitário estava enviando cartas. Ela está dentro de um espaço que seria a de um palácio, pelas colunas e capitéis desenhados, mas não há janelas ou paredes que limitem o espaço. O céu está presente com todos seus astros e asteróides. No que seria chão também há várias figuras geométricas distribuídas, e numa pequena mesa encontram-se uma folha de papel e um tinteiro.

No último quadro, o cenário é diverso de todos os outros, não se parecendo com nenhum dos anteriores, porque agora há mais céu do que terra. Na vastidão da abóbada celeste, os astros por ela distribuídos, sugerem inúmeras e repetidas formas de coração, mas são em tão grande número que é preciso prestar atenção para o que fica desenhado através de sua colocação.

Nessa primeira história há apenas duas personagens. Como o subtítulo diz, uma delas é Marcelo Benedito, o astrônomo solitário, e a outra é Vésper Ninfa, uma estrela para quem o astrônomo começa a escrever cartas semanalmente. O astrônomo está usando roupas de uma época imaginária e um chapéu e aparece em duas ilustrações com uma luneta na mão, sugerindo procura. Na terceira gravura, ele está perscrutando o céu com um telescópio e, na última, está de mãos dadas com a estrela, Vésper Ninfa, que aparece, pela primeira vez, apenas na penúltima ilustração da história, também vestida como as princesas das histórias infantis. No seu chapéu e em seu manto há algumas estrelas dispersas, que completam o traje de uma delicada dama.

Os cenários iniciais mostram a solidão em que vivem as duas personagens, cada uma habitando um astro celeste diferente, e distantes o suficiente para se comunicarem apenas

por cartas. O afastamento entre os dois astros também fica determinado quando Marcelo observa Vésper por meio de instrumentos óticos adequados para se ver à distância, como a luneta e o telescópio. É ele que inicia a navegação ou conquista pelo envio da primeira carta. Mas Vésper Ninfa é quem se desloca até seu planeta. Assim a história se encerra, com a celebração de amor planejada por Marcelo.

Cenários e personagens se completam, através do uso da palavra e na observação das ilustrações. O texto das imagens apresenta detalhes ausentes do texto escrito, que apenas narra a ação das personagens. Na última gravura da história, está uma exemplificação do fato. Enquanto as palavras contam da queima dos fogos, a cena abrangida pela imagem mostra não fogos, mas os mesmos corpos celestes presentes nas gravuras anteriores, ordenadas, formando corações no céu – uma transposição das palavras existentes no texto em outra linguagem.

### **3.6.2 A Tecla Perdida**

Gabriel Frederico, o apaixonado cantor

#### **3.6.2.1 Uma história de amor e renúncia**

“A Tecla Perdida” é uma história que fala de renúncia e, mais uma vez, de amor, mas de um amor que renuncia para que o outro seja feliz. Gabriel Frederico havia inventado um piano florido, pois cada som possuía “uma vida e uma cor”. Em determinado momento, uma das teclas pára de tocar e, apesar dos pedidos de Gabriel, ela pede para sair de dentro do piano e passear. Durante o passeio, a tecla solicita a Gabriel Frederico que a ensine a cantar, uma vez que ele, além de pianista, também é exímio cantor. Este, pensando que perderia sua tecla mais amada, quase nega seu pedido. Porém, no final, concorda em ensiná-la e começa por uma cantiga que ouvira quando criança, sem jamais ter conhecido quem a cantava: “Tocar para sempre a ausência/ de uma tecla que amamos/ é ferir eternamente o coração”. (OLIVEIRA, 2005, 26)

Se o amor implica renúncias, Rui de Oliveira mostra que é preciso haver respeito para com a pessoa que se ama, notadamente deixando-a ser o que deseja realmente ser e não a tendo para a realização exclusiva de seus sonhos. Ao entender que ela só seria feliz como cantora, não dentro do piano, como uma tecla que precisa ser tocada para soar e existir, Rui de Oliveira exemplifica a renúncia em favor da felicidade da pessoa amada.

O pensamento está atrelado à renúncia de alguma coisa para a conquista de outra, também relacionado com a periodicidade de todos os elementos: a evolução prescinde do desaparecimento de um elemento para o surgimento de outro. Nada é para sempre.

### 3.6.2.2 Lendo personagens e cenários

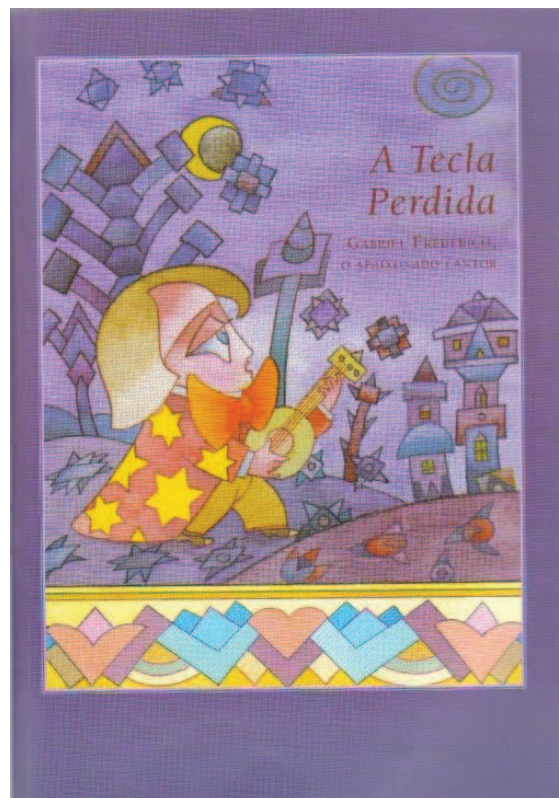


Ilustração 6

Com o predomínio de tons roxos, a segunda história de *Cartas Lunares* tem como cenário um pequeno planeta, conforme narra o autor. Talvez por ser pequeno, o planeta também é desconhecido; o autor não cita nomes nem fornece qualquer dado que possa auxiliar na sua identificação. Além do mais, segundo o texto escrito, encontra-se

permanentemente cercado de névoa, bem como de uma galáxia com seus cometas. Assim é que se destaca a Lua, muito amarela, nas duas últimas ilustrações da história.

Na primeira ilustração o espaço está quase que totalmente tomado pelo piano de Gabriel Frederico. Como é uma invenção da personagem, como a história esclarece, o instrumento mantém um teclado como um piano comum, mas em lugar de uma cauda apresenta dois cones menores e um maior, por onde devem sair os sons, pois sua base, ligada ao piano, é menor e na parte final há uma série de traços curvos, simbolizando os sons que são produzidos por ele. Além do piano e da figura de Gabriel Frederico, há apenas uma pequena faixa de solo e o céu de fundo, ocupando boa parte da página.

Na segunda gravura surge a figura da tecla, que sai do piano e transforma-se em personagem com aspecto de um ser humano, vestida com roupas em tons amarelados e carregando uma varinha em sua mão. Ela está em plano mais alto que Gabriel, colocado na borda do cone de som do piano, e os dois parecem estar conversando. O fundo continua escuro, contrastando com as duas personagens, em tons muito claros.

Na ilustração seguinte as duas personagens aparecem caminhando pelo pequeno planeta, mas há alguns detalhes que merecem ser citados, pois modificam muito o cenário. Em primeiro lugar, no céu há uma Lua em seu quarto minguante, segundo o autor, bem no alto e no centro da página. Em segundo lugar, pelo chão há folhas espalhadas, que, segundo o texto, estariam secas, no entanto, sua cor é verde, como se fosse a cor de folhas vivas, não mortas. Também o texto fala de gravetos que estariam sendo pisados pelas personagens, porém não aparecem na gravura; apenas as folhas estão espalhadas pelo chão.

Outro detalhe no desenho que não encontra suporte no texto é o de um chapéu (tipo de bruxa ou de fada), colocado em cima de um quadrado rosa, no que poderia ser uma pequena mesa. Isso está na margem esquerda, justo na frente das duas personagens que estão caminhando em sua direção. Não há nenhuma referência sobre esses elementos no texto e é o único quadro em que eles estão presentes, demandando uma leitura específica por parte do leitor.

Na última imagem da história, as duas personagens estão frente a frente e a varinha de condão, antes da mão da tecla, agora está sendo carregada por Gabriel. O chão do planeta está dividido em três camadas, das quais aquela que está em contato com as personagens apresenta a mesma cor do céu, roxo. Como o autor diz no texto: “A névoa das galáxias caía pesada sobre o Reino. Uma cortina que transformava nossos artistas em sombras imateriais e sonhos reais, as duas faces em que viviam”. (OLIVEIRA, 2005, p.26)

Com a expressão “as duas faces em que viviam”, o autor refere-se à realidade e à fantasia, o mundo em que a dor de uma renúncia pode transformar a realidade. Na concessão do pedido da tecla favorita por meio de uma renúncia individual, cria-se uma possibilidade de sonhos que podem transformar a realidade num mundo de fantasias, onde há espaço para a realização pessoal. A história fala de doação apesar do sofrimento de Gabriel, para que a tecla, até então perdida, encontre-se como ser em plenitude.

Na história, “A Tecla Perdida”, são, novamente, duas as personagens. Gabriel *Frederico, o apaixonado cantor*, como o subtítulo apresenta, e a tecla perdida. No entanto, a tecla não está perdida, e, sim, não deseja mais tocar no “piano florido”, ou seja, um instrumento musical inventado pelo Frederico, onde cada “som tinha uma vida e uma cor” (OLIVEIRA, 2005, p. 20). Ao libertá-la do piano, a seu pedido, Frederico fica sabendo que ela deseja aprender a cantar. Ao mesmo tempo em que ele fica triste por perdê-la, Frederico dispõe-se a ensiná-la.

Da mesma forma que na história anterior, as personagens estão vestidas com trajes que sugerem épocas imemoriais, com capas ou mantos e outros adereços que não pertencem ao vestuário dos tempos atuais. Frederico em todos os quadros aparece carregando, a tiracolo, um instrumento de cordas, que se parece com um bandolim, mesmo no quadro no qual ele está tocando seu piano florido. Já a tecla perdida carrega, numa de suas mãos, o que poderia ser uma varinha de condão, encimada por um laço e arrematada por um coração, colocado bem em sua parte final. Essa varinha, na última ilustração da história, surge na mão de Frederico, pois é ele quem concede o desejo.

O amor, simbolizado pela varinha de condão, passa das mãos da tecla para a mão de Frederico, no momento em que ele se desprende de seus objetivos pessoais e realiza o sonho da tecla. A doação de si para o outro é uma demonstração de desprendimento só possível de existir quando há amor. A simbologia usada nas imagens, novamente, conta a história em sua própria linguagem.

### **3.6.3 A Chuva, o Raio e o Trovão**

Antônia Carolina de Beatriz, a princesa dos olhos de água



### 3.6.3.1 Uma história de magia e sabedoria

A narrativa envolve, pela primeira vez, mais de duas personagens. Além da Princesa Antônia Carolina de Beatriz e de Lucas Arquibaldo, a Chuva, o Raio e o Trovão participam da história. No início da narrativa, a Chuva, o Raio e o Trovão apresentam-se a Dona Antônia, à procura de trabalho. No entanto, no reino da princesa havia chovido bastante e ela os convida para irem à casa de seu amigo Lucas Arquibaldo, um sábio que, entre outras atividades, trabalha com flores. Como ele está de aniversário, ela pretende surpreendê-lo com uma bela chuva.

Ao chegarem ao sítio de Lucas Arquibaldo, a Chuva, o Raio e o Trovão encantam-se com as flores existentes e, obedecendo ao pedido da princesa, promovem o espetáculo da chuva. Lucas agradece a lembrança e convida a princesa para tomar um café e jogar com ele, enquanto a chuva cai. E os três amigos se despedem do sábio e de Antônia Carolina com uma canção cuja letra é: “Tornamos mais belas as flores do sábio/ - sem magia não existe sabedoria./ Sem arte tudo soa em vão./ Somos artistas errantes, sem moradia,/ Somos a Chuva, o Raio e o Trovão”. (OLIVEIRA, 2005, p. 34)

Como deixa claro a letra da canção, é preciso muito mais que apenas a ciência para o homem viver. O sábio havia criado flores diferentes e lindas, segundo seu conhecimento científico, no entanto elas só se tornaram mais belas pela presença da chuva. É como a arte, ou o amor, que torna a vida mais interessante de ser vivida. A ciência ou o conhecimento não é tudo; é preciso que exista o amor para que a vida se realize em plenitude. Tanto é que o sábio convida a Princesa para ficar com ele, e os dois apreciam a chuva que cai.

### 3.6.3.2 Imagens e palavras para compor o cenário



Ilustração 7

Na página de apresentação da história tudo sugere água. Diferentes tonalidades de azul, ou de verde-água, são usadas no colorido da Lua, das plantas, do solo, do céu e de duas residências. Nem mesmo D. Antônia, personagem da história, escapa de ser pintada com essas tonalidades.

O cenário da ilustração seguinte não é muito diferente, a não ser porque os três palhaços - a Chuva, o Raio e o Trovão - aparecem no alto das árvores. Provavelmente, é a Chuva que está nos mesmos tons do cenário. Já o Raio e o Trovão estão em cores mais claras, contrastando fortemente com o restante. E a princesa, Dona Antônia, está pintada com tons mais esverdeados que todos os demais elementos.

Na terceira ilustração os tons suavizam-se, mas se mantêm em suas tonalidades de azul e verde. O trio de palhaços não tem suas cores alteradas e surge Lucas Arquibaldo, que, apesar de estar no interior de uma residência, talvez um castelo, apresenta cores compatíveis com uma figura usual: cabelos castanhos, nariz avermelhado, roupas em marrom-claro... De alguma forma, ele parece não estar incorporado ao cenário, pois apresenta cores totalmente diversas.

Encerrando a história, uma ilustração vista de uma perspectiva de um espaço interior para fora, sob o prisma de uma janela, de onde Lucas Arquibaldo e a princesa Antônia Carolina se colocaram para observar a chuva que caía. Tudo em tons de azul-esverdeado, ou de verde-água, inclusive os três artistas, Raio, Chuva e Trovão, que flutuam no céu. E Lucas também se incorporou à ilustração, apresentando a mesma cor predominante.

Na terceira narrativa surgem a Princesa Antônia Carolina de Beatriz, a Chuva, o Raio e o Trovão (que compõem o título da história) e Lucas Arquibaldo, um sábio. A Chuva, o Raio e o Trovão apresentam-se como palhaços e são confundidos com artistas de circo ou saltimbancos por Lucas. Da maneira como aparecem desenhados, não há dúvidas de que sejam palhaços, pois apresentam a ponta do nariz vermelha, sobrancelhas bem marcadas e outros elementos característicos de palhaços, como círculos vermelhos nas bochechas, gravatinha borboleta e estranhos chapéus. Todos estão trajados de modo diferente, mas se mantém a idéia de palhaço.

Já a princesa e o cientista, como nas narrativas anteriores, novamente aparecem com roupagens pesadas, longas, que sugerem tempos passados. No entanto, a princesa refere-se ao sábio como “um grande e jovem cientista, um engenheiro genético” (OLIVEIRA, 2005, p.32). Apesar dos trajes usados pelas duas personagens, a modernidade aparece por meio de uma das mais discutidas áreas do conhecimento atual.

Com a história da princesa e do cientista, Rui de Oliveira mostra que a ciência pela ciência não se justifica, ou que simplesmente trabalhar por trabalhar também não representa avanço para a humanidade. O homem que se isola em seu trabalho desconhece, como o sábio da história, a importância da magia, da arte ou do amor na complementação de seu trabalho. É preciso que esses elementos existam, para que um significado se instale e oriente as ações humanas. Se os homens não tiverem amor, pouco interessam as conquistas científicas, porque elas só têm sentido quando tornam a vida mais humana.

#### **3.6.4 Eclipse Lunar**

Antônio Ângelo Belisário e a divina voz do jamais

### 3.6.4.1 Uma história que se renova

A última história de *Cartas Lunares* fala de separação, de saudades, assim como dos ciclos de renovação da vida. “Eclipse Lunar” narra o encontro de Antônio Ângelo Belisário, o rei, com uma incrível artista que surge a partir de uma semente plantada por Antônio. Encantado com a presença da artista em seu reino, o rei promove um concerto para seus amigos, momento em que a artista dele se despede durante um eclipse. Apesar dos pedidos do rei, a artista parte, mas diz que voltará por ocasião do próximo eclipse.

No dia seguinte à separação, o rei encontra várias sementes e as plantas, esperando que elas reproduzam a história anterior. Decepcionado, encontra apenas seu jardineiro aguando as sementes plantadas pelo rei e que lhe pede ajuda na tarefa. Durante o trabalho ele cantarola: “O amor finito será./ Mas no chão arado,/ o real e o sublime/ nascem no mesmo lugar./ Estrelas do mesmo céu, / frutos do mesmo pomar”. (OLIVEIRA, 2005, p. 46)

Novamente uma história de amor e renovação da vida. Uma semente plantada, que se transforma em uma artista que encanta a todos e que se vai, assim como tudo na vida é passageiro, nunca eterno. Como a Lua e suas fases, a vida é feita de renovações constantes e mantém um ciclo permanente. Cada fase tem seus significados e um tempo para existir e deixar de existir, cedendo seu espaço e tempo para outros que se sucedem. Assim como a fugacidade é enfatizada pela passagem da artista, também fica estabelecido que a esperança permaneça, como nas pessoas que plantam e sabem que desse gesto depende a continuidade da própria vida.

### 3.6.4.2 Uma leitura que se diversifica nas palavras e nas imagens

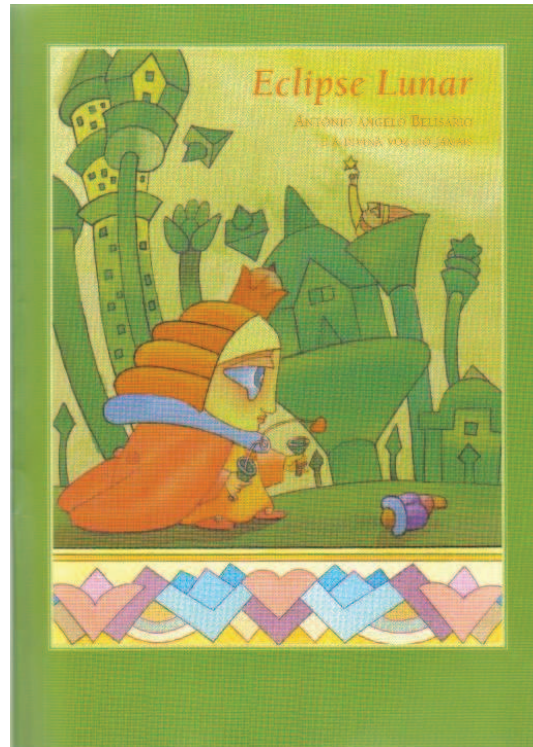


Ilustração 8

Na última história a cor predominante é o verde-bandeira, em tons mais claros ou mais escuros, mas fundamentalmente verde. Na página de apresentação da história, o céu, as casas, o chão, tudo está em verde. Só a figura de Antônio Ângelo Belisário se destaca, por apresentar outras cores. Também uma semente, no chão, é de um colorido diferente. Uma personagem, saindo de dentro de uma flor e tocando uma estrela, é mais apagada em suas cores (que não são verdes) e só vai aparecer na última ilustração – é o jardineiro real.

O cenário seguinte mostra mais plantas espalhadas, em formatos e tamanhos diferentes, e mantém o destaque para o rei e a semente caída no chão. Já na terceira ilustração, os tons de verde são mais intensos e surge a cantora, também dançarina, resultado da germinação da semente plantada pelo rei e ela aparece em plano mais elevado que o rei, toda em tons roxos, mas com um cabelo muito loiro.

O seguinte quadro está encimado por uma Lua cheia, iluminando um cenário mais diversificado, onde estão personagens das histórias anteriores, e o jardineiro, que só entrará na história na última página. Elas estão espalhadas pelas plantas, assistindo à apresentação

da artista, que igualmente está colocada no alto de uma planta, olhando para o rei, que, agora, está acima dela.

A penúltima ilustração mostra a Lua em seu quarto crescente, segundo o autor, (e minguante segundo os conceitos da geografia), num céu de azul-claro e médio. Só o rei está colorido diferente do restante e até a artista está nas cores do fundo, talvez sugerindo o que a narrativa conta: ela está indo embora.

Encerrando, volta novamente o verde-bandeira, em todas suas tonalidades, para o chão e para as inúmeras plantas. O jardineiro, o rei e três sementes espalhadas pelo chão apresentam outras cores, alcançando grande destaque.

Na última história “Eclipse Lunar”, tem-se Antônio Ângelo Belisário, um rei, caracterizado como tal pelo uso de um manto e uma coroa na cabeça, mas que não possui castelo, conforme o texto escrito. Uma semente, que aparece em destaque na primeira ilustração, após ser plantada pelo rei, transforma-se em uma artista, que canta, dança e acaba por ir embora. Mas ela consegue reunir as personagens das histórias anteriores no momento de sua despedida.

Na última ilustração aparece uma nova personagem, estranha, de acordo com as palavras do escritor. Trata-se do jardineiro do rei, que o convida para trabalhar com ele. Apesar de o texto mencionar que eles vão regar as plantas, de acordo com as palavras do jardineiro, este carrega uma enxada no ombro.

A artista, que surge a partir da semente plantada, aparece com trajes em tons roxos que se destacam em relação ao fundo verde. No entanto, no momento em que a artista se despede do rei, ela se incorpora às cores de fundo, como que se confundindo, sumindo. Já o rei, nas duas últimas ilustrações, tem uma lágrima caindo de seu olho, marca de sua tristeza pela partida da artista. No entanto, o texto não menciona a lágrima; apenas se refere ao sentimento profundo de tristeza do rei em relação à partida.

Na última história, várias personagens das narrativas anteriores aparecem no momento da apresentação da artista: Marcelo Benedito, caracterizado por carregar uma luneta; o sábio Lucas Arquibaldo, a Chuva, o Raio e o Trovão, entre outros. Uma personagem desconhecida em relação às histórias anteriores aparece em colorido forte como o Rei e a artista: é o jardineiro, que vai surgir na última ilustração, em destaque, ao lado do rei. É uma interessante antecipação, ao lado de um resgate das histórias anteriores.

A idéia de um ciclo que se encerra é fortemente marcada pelo afastamento da artista e pela presença das personagens das histórias anteriores na última história do livro. A renovação fica proposta pelas palavras da artista, com a promessa de um dia voltar, mesmo

que o rei não esteja mais por lá. No encerramento da história, o rei fica e a artista se vai, porém o pensamento de renovação está no recolhimento da artista, de volta a uma semente que levita e se perde em direção a algum lugar.

Finalizando, a ação do rei em sair semeando ratifica o pensamento de que a renovação é parte da vida como também que existe um ciclo para tudo. Só o amor pode fazer as coisas diferentes, como a semente que se transformara em artista pelo coração do rei. O jardineiro, no entanto, mostra que os períodos se sucedem, são sempre os mesmos, respeitando seu tempo, apesar do amor.

### **3.7 As ilustrações e as palavras na construção de um mundo**

Todas as ilustrações da obra *Cartas Lunares*, de Rui de Oliveira, são primorosas em seus mínimos detalhes e remetem o leitor a um cenário indeterminado, imemorial, tanto pelo tempo como pelo espaço. As longas descrições, muitas vezes entediantes para um leitor moderno, foram substituídas por imagens, com grande resultado. A imagem propõe, de um todo, os inúmeros detalhes que, talvez, com toda a habilidade, o escritor se desdobrasse e não alcançasse lograr, com tamanha perfeição.

A imagem dá conta dos diferentes cenários por onde se desenrola a ação, bem como das personagens. Assim, o lugar da narrativa em alguns momentos se localiza num corpo celeste que parece um asteróide e, em outros, com um palácio, que, guardadas as suas proporções, jamais caberia no asteróide de Marcelo Benedito, ou na estrela onde mora Vésper Ninfa. Não existe qualquer possibilidade de localizar com exatidão onde e quando ocorrem os fatos de qualquer uma das narrativas. O autor construiu um imaginário exclusivamente para abrigar as suas histórias; fora delas, o mundo fantástico não tem objetivo.

Há uma profusão de elementos em todas as ilustrações, do céu ao solo. Formas geométricas são trabalhadas detalhadamente para integrar um conjunto muito grande de corpos celestes ou elementos que se espalham pelo chão, repetindo alguns traços básicos e variando outros para modificar levemente a forma básica que dá sustentação ao conjunto. Esses corpos se repetem ao longo das narrativas, com maior ou menor profusão e variando as cores conforme a história.

Talvez poucos escritores-ilustradores alcançaram a maestria de Rui de Oliveira ao trabalhar suas obras. Também ocorre que muitos apenas são escritores e outros tantos são exclusivamente ilustradores, e o texto escrito não consegue se corresponder com o texto ilustrado ou vice-versa. Um alerta vem de Luís de Camargo, que, ao analisar inúmeras obras, verificou que muitas ilustrações estão longe de corresponder ao texto, muitas vezes porque o ilustrador não conseguiu alcançar a totalidade do pensamento do escritor, causando uma ruptura entre a leitura das imagens e a leitura do texto escrito. Se não há ruptura, muitas vezes acontece uma distorção, prejudicando a dupla leitura.

Com tantos recursos disponíveis para o trabalho com ilustrações atualmente, o texto escrito deve também ser trabalhado de tal forma que o leitor por ele se encante tanto quanto com as imagens. Rui de Oliveira usa uma forma de escrever que consegue levar seu leitor ao mundo mágico do pensamento, assim como seu texto gráfico. Se a temática é antiga e conhecida – renúncia, separação, amor, solidão, amizade –, Rui sabe escrever reinterpretando esses temas com a mesma maestria presente em suas ilustrações.

Não apenas pela temática, autores como Rui de Oliveira, neste estudo representando o período da escrita, incorporaram características do período da oralidade, confirmando que os diferentes momentos convivem, sem que seja necessário o desaparecimento de um pólo para a instalação de outro. A escrita continua se servindo de características da oralidade, como a evocação de um espaço e de um tempo imemoriais na elaboração de histórias. Também as idéias de periodicidade e de renovação constituem uma temática constante nas narrativas escritas, tanto quanto estão presentes nas histórias da oralidade. Renovam-se os recursos, mas permanecem temáticas, abordadas por outros ângulos, numa ampliação do olhar do narrador, que usa apenas outros caminhos.

Por outro lado, como lembrado por uma das primeiras ilustrações do livro, o mapa lunar, o mundo do papel transporta o homem para um espaço que só existe nele mesmo, reduzindo-o a um ponto num determinado espaço. Como afirma Olson: “Os mapas são, talvez, o meio mais evidente de nos colocar no papel, a nós e ao mundo”. (1997, p.9) Também foram os mapas que obrigaram aos cartógrafos a desenvolverem estudos de perspectiva, uma bem sucedida aproximação dos desenhos com a visão humana, aos lhes dar um ponto de vista, de referência. O autor ainda refere que, de uma ou de outra forma, também todas as ciências “constituem artefatos da escrita” (p.10). Assim, atualmente o homem existe muito pelo que o papel e a escrita conseguem fixar representar.

Os novos tempos, contudo, apresentam outras tecnologias para a fixação e aquisição do conhecimento. O homem, mais uma vez, renova-se em sua procura de formas originais



que lhe favoreçam as conquistas. Oralidade e escrita atualizam-se por meio das máquinas, que precisam de elementos advindos de ambos os momentos e que se complementam no aperfeiçoamento do conjunto de conhecimentos.

## 4 TERCEIRO PÓLO DO CONHECIMENTO – INFORMÁTICO-MEDIÁTICO

“Uma coisa é certa: vivemos hoje em uma destas épocas limítrofes na qual toda a antiga ordem das representações e dos saberes oscila para dar lugar a imaginários, modos de conhecimento e estilos de regulação social ainda pouco estabilizados. Vivemos um destes raros momentos em que, a partir de uma nova configuração técnica, quer dizer, de uma nova relação com os cosmos, um novo estilo de humanidade é inventado.” (LÉVY, 1993, p.17)

Ao esquematizar a história do conhecimento humano, Lévy apresenta a oralidade como a primeira forma de conhecimento; a escrita, como a segunda e significativa forma de conhecimento e, a terceira forma, realidade de apenas algumas poucas décadas, ainda não totalmente desvelada, a informático-mediática. No momento da oralidade, apenas as palavras faladas eram usadas na preservação do conhecimento, ao passo que no período dominado pela escrita ocorreu a convivência entre fala e escrita, mesmo que à escrita fosse atribuído um caráter de superioridade em relação à oralidade, por ser instrumento de um grupo privilegiado social e/ou economicamente. Já no terceiro e atual pólo, informático-mediático, aspectos da oralidade e da escrita misturam-se em produções hipertextuais, só possíveis dentro da nova tecnologia..

Esse novo tipo de hipertexto resulta de um elaborado e complexo processo de construção, por apresentar traços similares presentes em ambos os períodos anteriores por meio de um suporte tecnológico ainda não totalmente desenvolvido e, por isso mesmo, sempre oferecendo novas possibilidades aos seus usuários. Apesar de toda uma intensa conexão com os períodos anteriores, o terceiro pólo do conhecimento avança surpreendentemente em relação aos anteriores, não se restringindo à simples combinação das características pertinentes à oralidade e à escrita. Exatamente deste uso combinatório resulta uma nova forma de apresentação do conhecimento, e os processos necessários e

decorrentes sugerem uma profunda modificação na estrutura do saber. Daniel Bounoux questiona-se quanto aos modos de raciocínio:

Os modos de raciocínio que emergiam do curso tradicional manter-se-ão, face às “novas tecnologias”? Que formas renovadas de cultura, ou (dirão alguns) de iletrismo, engendra hoje o choque do visível com o legível, ou das telas frente aos escritos? A imagem, o audiovisual e o computador levaram muito tempo para penetrar os redutos pedagógicos e os conteúdos dos programas, e sua introdução suscita anúncios entusiastas ou apocalípticos. Não destruirão certamente nem o livro, nem o quadro negro, mas sua coexistência com as antigas ferramentas de aprendizagem e de cultura parece irreversível, e anuncia formas inéditas de saber, de transmissão ou de memória. (1999, p.25)

Em verdade, quando da instalação e do uso dos primeiros computadores, na década de 1940, jamais seria possível imaginar os rumos que seriam tomados por estranhas máquinas, cuja função inicial estava totalmente relacionada com as atividades bélicas desenvolvidas pelos países envolvidos na Segunda Guerra Mundial. No entanto, passados os anos e a guerra, a evolução daquelas máquinas, bem como o desenvolvimento de suas aplicabilidades, sequer imaginadas em seu primeiro momento, tornaram o computador um elemento indispensável à vida moderna. Muitas habilidades mentais, tidas como indispensáveis e também exigidas no dia-a-dia, foram substituídas com vantagens pelo uso do computador.

Atualmente, já não é mais fundamental que se saiba elaborar mentalmente cálculos matemáticos dos mais simples aos mais complicados, porque as calculadoras, uma forma simples de computador, realizam essas operações com velocidade e precisão quase impensáveis se dependentes da habilidade humana. No entanto, o usuário necessita conhecer a calculadora e todas as suas propriedades, que vão muito além de resolver equações matemáticas. Modificou-se profundamente o saber, mais uma vez, e o homem está frente a novos desafios oferecidos pelo computador, passando a lidar com outras formas de provocação. Em verdade, o que conta não é o computador em si, mas o domínio e exploração de todas suas possibilidades, como esclarece Lévy:

As técnicas não determinam nada. Resultam de longas cadeias inter cruzadas de interpretações e requerem, elas mesmas, que sejam interpretadas, conduzidas para novos devires pela subjetividade em atos dos grupos ou dos indivíduos que tomam posse dela.[...] A situação técnica inclina, pesa, pode mesmo interditar. Mas não dita. (1993, p.186)

O leitor é quem, realmente, vai “ditar” a leitura a ser realizada. Portanto, a forma de ler os hipertextos passa por uma tomada de decisão do leitor, à revelia do que lhe é oferecido. A coerência é alcançada pela liberdade que o hipertexto oferece, mas não pode determinar.

#### 4.1 O (i)limitado hipertexto informatizado

A palavra “hipertexto” foi uma expressão cunhada por Ted Nelson, na década de 1960, quando tentava formatar um sistema de texto que fosse aberto e interconectado a outros textos, em seu projeto conhecido por “Xanadu”. Mesmo sabendo da quase impossibilidade da sua missão, ele sonhava com o uso dos computadores como “máquinas literárias” (MURRAY,2003,p.94) Pertence a Nelson uma primeira definição para a palavra, afirmando que o hipertexto é:

[...] *um texto não seqüencial* que abrange e permite escolhas para o leitor e é melhor lido numa tela interativa. Popularmente é concebido como uma série de textos relacionados através de conexões que oferecem ao leitor diferentes caminhos. (grifo do autor)<sup>21</sup>

Se a palavra era nova, a experiência de leitura cruzada entre diferentes textos não era desconhecida dos leitores de livros, especialmente da Bíblia, que oferecia uma série de sugestões para leituras suplementares. O desafio estava, inicialmente, em encontrar e, depois, em manusear os diferentes livros ou textos referidos, ao mesmo tempo em que mantinha o curso da leitura do texto bíblico. As notas de rodapé também eram alternativas que possibilitavam acréscimos às leituras.

No entanto, com o hipertexto moderno, é possível o acesso instantâneo a todo um outro texto, parcial ou total. Da mesma forma que é possível, também, por meio deles, chegar a mais outros tantos textos, disponibilizados por diferentes *links*, e assim quase infinitamente, dependendo da capacidade do computador e da paciência do leitor. Soma-se

---

<sup>21</sup> “[...] *non-sequential writing-text* that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways” (Tradução nossa)

a essas alternativas a possibilidade, ainda, de o leitor criar outras conexões, enriquecendo o texto inicial.

A percepção de hipertexto não se restringe às palavras. No hipertexto é possível incluir todo o tipo de informação que pode ser digitalizada eletronicamente, incluindo imagens, sons e até animação. A definição de hipertexto tornou-se mais abrangente, pois, segundo Jairo Ferreira,

o hipertexto é uma página eletrônica passível de ligação de qualquer de suas partes (palavra, figura ou sinal) à outra, situada nela mesma ou em outra. Na Internet, essas páginas são ligadas numa infinidade de laços. Por exemplo: se este texto estivesse na forma de hipertexto, sempre que me referisse a um autor poderia remeter às suas páginas na rede ou, caso não tivesse estas páginas, a textos de outros autores falando sobre as idéias dele. (2001, p.237)

Dessa forma, no texto eletrônico não acontecem os rígidos limites impostos pelas páginas do livro tradicional – o hipertexto não pode sequer ser fixado aos “limites” das palavras escritas, pois outros recursos tecnológicos podem, a qualquer momento, acrescentar novas possibilidades ao já existente. Cada vez mais o sonho de Ted Nelson aproxima-se da realidade do hipertexto global. E o escritor, usuário desta tecnologia deve estar atento para o que se oferece, como registra Sharmila Pixy Ferris (2006):

um traço final e efetivo da escrita eletrônica é a necessidade do escritor de aprender as novas tecnologias, sempre em mudança. Apesar de muitos softwares terem a capacidade de transformação para o hipertexto, a escrita eletrônica exige um conhecimento sobre computadores e softwares. Escritores eletrônicos habilitados necessitam incorporar as últimas tecnologias de informação e organização.<sup>22</sup>

O hipertexto moderno inclui recursos cada vez mais especializados e relacionados de tal forma que parecem um todo; caracteriza-se por ser uma rede digital de conexões, incluindo a hipermídia ou a multimídia. Pierre Lévy (1993, p.33) define o hipertexto técnica e funcionalmente, tal a sua complexidade. Segundo Lévy, do ponto de vista

---

<sup>22</sup> “A final active feature of electronic writing is the writer’s need to learn new and changing technologies. Although most computer word-processing software has the capability of conversion to hypertext, electronic writing requires a knowledge of computers and software. Skilled electronic writers need to incorporate the latest information-organization and design technologies. (Tradução nossa)

técnico, “um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões”. (1993, p. 33) Esses nós podem significar palavras, imagens, sons ou qualquer outro recurso disponibilizado ao autor; por sua vez, cada um desses nós pode ser transformado em outro hipertexto, e assim sucessivamente. As conexões acontecem não em forma linear, como já colocado por Ted Nelson, mas de forma reticular e complexa.

Por outro lado, “funcionalmente, um hipertexto é um tipo de programa” (LÉVY, 1993, p.33). Como programa, há uma organização de conhecimentos e são possíveis a incorporação de novos conhecimentos e o estabelecimento de comunicação. Os programas seriam desenvolvidos segundo necessidades específicas e permitiriam a criação de outros hipertextos. A tecnologia moderna possibilitou um hipertexto completamente diferente daqueles anteriormente produzidos. As quase infinitas possibilidades de arranjo entre os aparatos técnicos dotam o usuário de um espaço muito eclético para seu desenvolvimento. Contudo, permanecem características de oralidade e da palavra escritas nas produções hipertextuais da era da informática, como será analisado a seguir.

#### **4.2 O hipertexto revive antigas interfaces**

Inicialmente, pareceu que a forma do hipertexto seria totalmente inédita, dadas as facilidades advindas da tecnologia desenvolvida. Entretanto, o hipertexto atual acabou por confirmar traços da oralidade, como também características do período dominado pela escrita, numa mistura que marcou ainda mais a conexão deste terceiro momento do conhecimento com os momentos que lhe foram anteriores, e ainda assim alcançou um *status* diferenciado. Para Ong, que denomina este momento como de uma segunda oralidade, o que acontece na comunicação eletrônica é diferente da primeira oralidade e também da escrita, o que se confirma nas considerações de Laura J. Gurak (2001, p.14):

uma simples análise de quase todas as mensagens de e-mail ilustra esse ponto. De acordo com Ong, a segunda oralidade combina características da cultura escrita com características da cultura oral. Como na escrita, o e-mail é digitado. Está fixo a um meio, mesmo que não duradouro, e como um livro impresso pode ser distribuído amplamente. No entanto, o texto do e-mail se parece mais com uma conversa digitada do que com material impresso. (A ortografia e as letras maiúsculas são freqüentemente ignoradas, por exemplo.)<sup>23</sup>

A denominação de segunda oralidade, conforme Ong, deve-se ao fato de a oralidade estar firmada, atualmente, no meio eletrônico, que lhe dá um poder diferente daquele que existia no período da primeira oralidade. Ocorre uma oralidade completamente alterada e marcada por séculos de escrita e de imprensa, que é exatamente onde residem as novas tecnologias. No momento em que um apresentador de TV lê uma notícia escrita no papel ou na tela, sua palavra poderá ser ouvida no mundo todo; não se trata de uma simples oralidade, como também não é apenas escrita – é uma segunda oralidade.

Também a fluidez da palavra oral é substituída pela liquidez da palavra no momento em que esta é inscrita nas telas dos computadores, e a interação entre os usuários ou leitores consegue atingir uma simultaneidade em muito similar à da palavra oral. A partir desse momento, a palavra escrita atinge uma velocidade semelhante à da palavra falada e do próprio pensamento, sem estar restrita ao alcance da voz, como ocorria na primeira oralidade. Por exemplo, durante um *chat*, quem envia uma mensagem aguarda a resposta imediatamente, tende a se expressar muito informalmente ao escrever, como se estivesse frente a frente com seu “interlocutor”. André Lemos afirma que existe uma grande relação entre as relações presenciais e as *online*:

muito se tem falado do anonimato e da ausência de referência física como um dos fatores principais dessas novas práticas sociais. [...] Obviamente que questões inéditas surgem comprovadas através de certo lastro empírico, mas as diferenças devem ser matizadas já que várias práticas guardam similitudes com as formas sociais e os papéis que desempenhamos no dia-a-dia fora da rede. A relação face a face guarda similitudes com as relações *online*. (LEMOS, 2003, p. 18)

---

<sup>23</sup> “A simple analysis of almost any email message illustrates this point. According to Ong, secondary orality combines features of print culture with features of oral culture. Like print, email is typed. It is fixed in a medium, for however long, and like a printed book can be distributed widely. Yet email texts sound more like typed conversations than printed material. (Spelling and capitalization are often ignored, for example.)” (Tradução nossa)

A comunicação eletrônica é, entretanto, diferente da cultura oral, assim como da cultura escrita, manual ou impressa. Estudos mostram que a combinação das características de um e de outro pólo mudou o modo de leitura, da fala, do pensamento e de interação do ser humano, uns com os outros. Laura Gurak afirma que a situação exige uma forma diferente de pensar e, também, um letramento diferenciado:

trata-se de uma alfabetização eletrônica – recentemente emergindo em um novo meio – que combina traços da palavra impressa e falada, e isso acontece de maneira a mudar como nós lemos, falamos, pensamos e interagimos com os outros. Uma vez que nós vemos que os textos on-line não são exatamente escritos *ou* falados, nós começamos a compreender que o ciberletramento exige uma forma especial de pensamento crítico. [...] Ciberletramento (novamente citando Welch) se relaciona com conscientização. Trata-se de adotar uma perspectiva crítica sobre uma tecnologia que está transformando radicalmente o mundo. (2004, p.14 e 16) (grifo da autora)<sup>24</sup>

Diferentemente da oralidade, mas com semelhança à escrita, o mesmo texto pode estar presente em qualquer parte da aldeia global, graças às modernas tecnologias. Essa comunidade virtual de leitores, apesar de geograficamente dispersa, encontra-se unida em torno da leitura dos mesmos textos. Exemplo bastante conhecido são os fanfiqueros, ou seja, os internautas escritores/leitores de ficção espalhados pelo planeta, que se propõem a reescrever ou emprestar sua contribuição a textos de obras em comum lidas por eles todos. O fenômeno pode ser ilustrado com a série de livros sobre *Harry Potter*, que ocasionou a formação de um grupo de escritores, comentaristas e também de críticos escrevendo e colocando seus textos na internet, ao alcance de todos, mesmo vivendo distantes geograficamente, uma vez que podem estar dispersos por qualquer parte do mundo. Unidos pela atividade de leitura e reescritura da obra, esses internautas encontram-se unidos pela palavra escrita, à semelhança dos ouvintes da palavra oral.

É dessa forma que se apresenta o texto elaborado, como uma produção em constante movimento e, como na oralidade, nunca está acabado ou não é permanente, pois o texto eletrônico jamais poderia ser fixado num meio onde a liquidez é inerente, exatamente como a palavra enunciada é marcada por sua fluidez. No espaço aberto do hipertexto há

---

<sup>24</sup> “It is an electronic literacy – newly emerging in a new medium – that combines features of both print and spoken word, and it does so in ways that change how we read, speak, think, and interact with others. Once we see that online texts are not exactly written *or* spoken, we begin to understand that cyberliteracy requires a special form of critical thinking. [...] Cyberliteracy (again noting Welch) is about consciousness. It is about taking a critical perspective on a technology that is radically transforming the world”. (Tradução nossa)



um movimento totalmente contrário à fixidez congelada dos textos escritos, onde a beleza é estática e separada do mundo a sua volta. A palavra escrita junto às telas dos computadores desfruta do caráter efêmero, característica da palavra oral.

Também acontece o retorno da conexão com o mundo do escritor ao momento em que ele vive. Se o livro tradicional separa o escritor de seu mundo e de seu espaço, pois sua escrita fixa e retrata um determinado aqui e agora, o texto eletrônico resgata o hoje e o agora para si e faz disso uma marca de profunda mudança, pois o escritor já não encara seu texto com algo preso ao tempo ou espaço. Esse texto moderno mostra-se permanentemente aberto a acréscimos e outras tantas atualizações que possam ser feitas pelo próprio escritor e por seus leitores. Deixa, então, de existir uma forma fixa ou permanente e, nas palavras de Lévy,

com um ou dois cliques, obedecendo por assim dizer ao dedo e ao olho, ele mostra ao leitor uma de suas faces, depois outra, um certo detalhe ampliado, uma estrutura complexa esquematizada. Ele se redobra e desdobra à vontade, muda de forma, se corta e se cola outra vez de outra forma. (1993, p.41)

A partir desses movimentos cria-se uma particularidade antes nunca questionada em relação ao texto impresso e que no período da oralidade sequer existia. Trata-se da autoria, introduzida pela escrita e por ela consagrada, que parece não ter nenhuma importância junto ao hipertexto, como já acontecera em relação às narrativas na oralidade. O texto de então era resultado de um trabalho cooperativo entre o emissor e a platéia, e não era necessário que se destacasse a autoria da narrativa. Com a produção literária eletrônica, a questão apresenta-se, como consta na página inicial dos ciberpoemas de Sérgio Capparelli e Cláudia Gruzynski:

Uma pergunta se impõe: quem é o autor desses ciberpoemas? A resposta pode ser complexa, porque a construção hipertextual é de responsabilidade de um *webmaster* e o “leitor” participa também da sua produção enquanto autor interativo. (2006)

Um caso ocorrido nos Estados Unidos em 1990 exemplifica a participação coletiva e, muitas vezes, anônima. Matemáticos envolvidos num complexo cálculo imaginaram que

esse seria passível de solução, desde que houvesse a divisão para que suas partes fossem resolvidas por diferentes grupos. Assim feito, disponibilizaram na rede o problema e solicitaram a ajuda; decorrido um tempo, e juntadas as diferentes soluções apresentadas, conseguiram chegar à solução pretendida. Todavia, os matemáticos viram-se frente a outro desafio, que seria a de nomear os participantes da atividade, pois, quando aconteceu o chamamento lançado na rede, houve uma constatação surpreendente:

Nós gostaríamos de agradecer a cada um que contribuiu calculando partes deste projeto, mas não podemos: nós somente temos os registros da pessoa em cada *site* que instalou ou manipulou o código. Se você puder nos ajudar, nós ficaríamos encantados em ouvi-lo; por favor, envie-nos seu nome assim como se gostaria que ele aparecesse na versão final da pesquisa. (LAMPOR: 47)<sup>25</sup>

Relacionado com essa característica de abertura para colaboração ou co-autoria dos textos eletrônicos, evidencia-se uma busca de reunião, ou seja, de formação de comunidades, se é assim possível denominar, na qual se formam verdadeiros grupos que participam ativamente na elaboração de textos. Esta comunicação diferenciada, que acontece entre elementos de todas as partes do mundo, parece sugerir a revitalização do sentimento relacionado com a vida em grupo, tão comum à oralidade, mesmo que, neste pólo, seus elementos vivam em espaços totalmente distintos e até em momentos diferentes. Trata-se de uma comunidade que se forma em torno de um único assunto de interesse, resgatando a consciência de que o conhecimento não está preso a um texto estático do livro, mas está intimamente ligado a uma comunidade, neste caso virtual.

Decorrente dessa nova relação com o saber, na qual a troca de informações é uma constante, o saber acontece num fluxo contínuo. Se as páginas de um livro continham e retinham o saber, agora o que se vê é uma constante atualização, num movimento permanente. É um saber partilhado e que não pode ser circunscrito às páginas do livro tradicional, mesmo porque, se chegasse a ser impresso, já em seu momento de divulgação estaria ultrapassado.

No momento em que o hipertexto coloca nas mãos de pessoas comuns um poder antes restrito a um pequeno e seletivo grupo de escritores, aconteceu uma forma de

---

<sup>25</sup>“We’d like to thank everyone who contributed computing cycles to this project, but we can’t: We only have records of the person at each site who installed and managed the code. If you helped us, we’d be delighted to hear from you; please send us your name as you would like it to appear in the final version of the paper”. (Tradução nossa)

democratização da cultura e uma surpreendente força se desenvolve. Décadas ou mesmo séculos de rígida hierarquia (autor/leitor) estão desaparecendo e proporcionando mais liberdade de ação para os participantes anônimos da rede. Essa forma de trabalho colaborativo naturalmente indetermina a centralização de uma autoridade e desestrutura o que se conhece até o momento por hierarquia. O que antes era considerado poder, ou seja, no caso da literatura, a autoria, agora deixa de ser a posse de um, para ser o objeto de posse de muitos, a ponto de não se saber ao certo quantos são os autores ou colaboradores, como visto anteriormente. André Lemos classifica esse movimento como a “segunda lei da cibercultura”:

a segunda lei seria a Liberação do pólo da emissão. As diversas manifestações sócio-culturais contemporâneas mostram que o que está em jogo como o excesso de informação nada mais é do que a emergência de vozes e discursos anteriormente reprimidos pela edição da informação pelos *mass media*. A liberação do pólo da emissão está presente nas novas formas de relacionamento social, de disponibilização da informação e movimentação social da rede. (2003, p. 22)

No entanto, ao se tomar a liberação com uma característica do processo de escritura do texto digital, tem-se, por outro lado, o surgimento de uma atitude diferente por parte de seus escritores: a responsabilidade de tomada de decisões perante os inúmeros conflitos que acontecem no decorrer da elaboração do texto. Assim, a habilidade de trabalhar num ambiente essencialmente virtual, que favorece o surgimento de pensamentos e opiniões profundamente divergentes, demanda outra habilidade básica para que faça possível a construção do hipertexto.

Muito mais importante que um produto final, a administração de conflitos e interesses, segundo uma nova ética, ainda não regulada por normas e leis, é imprescindível nessa arena não limitada por espaço geográfico ou cultural. Se no primeiro momento, o da oralidade, a habilidade e a rapidez das respostas entre os participantes de um debate eram marcas que poderiam levar a uma vitória, na escrita o que realmente conta é a sagacidade na forma do pensamento expresso. Com a recontextualização do ato comunicativo, os interlocutores modernos se vêm às voltas com momentos de discussão que antes só aconteciam na oralidade e, por isso, passam a desenvolver estratégias de comunicação diferentes daquelas relacionadas apenas com a oralidade, ou só com a escrita, pois as duas se mesclam neste momento de segunda oralidade.

As mudanças acontecidas em torno do conhecimento, obviamente, demandam um leitor diferenciado. Contrariamente ao texto impresso, é impossível a presença de um leitor passivo frente ao hipertexto moderno. Da mesma forma como acontecia na primeira oralidade, quando a comunidade toda participava da construção da narrativa opinando, sugerindo e perguntando, agora os leitores fazem uma leitura muito particular dos textos que ajudam a construir, num novo momento, orientados por outras estruturas.

### **4.3 Uma metamorfose do leitor**

Resultado direto das características da segunda oralidade, surge, a partir deste momento do conhecimento, um leitor diferenciado dos anteriores. Inicialmente, com o aparecimento da escrita, havia um leitor solitário e meditativo, que se prendia a refletir sobre os manuscritos ou impressos, fossem livros ou mapas, pois se sabia separado (o leitor) pelo tempo e pelo espaço de seus autores, o que o levava a esse isolamento interpretativo, decisivo para o desenvolvimento de um raciocínio diferente daquele praticado na oralidade. Este receptor de escritos, por um lado, imóveis e, por outro, sólidos, tinha consciência de que poderia consultar sempre que quisesse ou fosse necessário aquele material, pois não se modificaria nem desapareceria, em contraste com a fala, totalmente efêmera, o que lhe trazia inúmeras vantagens, especialmente a possibilidade infinita de retorno aos textos.

Com o aparecimento dos jornais (também uma forma de hipertexto em função dos múltiplos recortes), cria-se um novo tipo de leitor, certamente menos contemplativo. Ele precisa ser rápido e ágil para acompanhar o dia-a-dia dos muitos fatos relatados pelos jornais, que, em sua forma simples de narração, não parecem demandar muita reflexão. A cada nova edição do periódico, outros fatos mais recentes são relatados, muitos sem nenhuma conexão com os anteriores e outros ainda como recortes de vidas que fazem notícia por apenas um momento. Nas palavras de Lúcia Santaella, são características desse novo tipo de leitor:

É o leitor apressado de linguagens efêmeras, híbridas, misturadas. Mistura o que está no cerne do jornal, primeiro rival do livro. A impressão mecânica aliada ao telégrafo e à fotografia gerou esse ser híbrido, testemunha do cotidiano, fadado a durar o tempo exato daquilo que noticia. Nasce com o jornal um novo tipo de leitor, o leitor fugaz, novidadeiro, de memória curta, mas ágil. (2006)

Esse leitor não apresenta mais o hábito de retornar ao jornal do dia anterior para a verificação de algum dado ou fato, pois a cada dia surgem novas notícias, que em geral dispensam dados passados. Então, o leitor deve apenas se comprometer com o relato diário e geral, para o que se diz “estar atualizado”, e isso não exige um raciocínio maior ou o uso da memória. Em verdade, sua leitura é referente a uma realidade fragmentada e em constante atualização, o que muitas vezes não lhe traz a sensação da continuidade, como a existente na narrativa dos livros, e ele aprende a ver tudo com uma certa velocidade.

Com o momento mediático-informático e as possibilidades que a computação torna acessíveis ao seu usuário, a figura do leitor modifica-se radicalmente. Ele tem a seu dispor, em qualquer lugar e a qualquer momento, infinitos dados e informações sempre atualizadas, num fluxo e numa velocidade nunca antes possíveis ou imagináveis. Agora se trata de um leitor que, para acompanhar o ritmo deste pólo, deve mover-se com extrema agilidade e rapidez e, mais do que nunca, refletir sobre tudo o que lhe é oferecido. O tempo de concentração do leitor em uma determinada página da internet é muito pouco e sequer pode ser avaliado em minutos: em média, é de oito segundos por página, o que caracteriza a rapidez desse novo leitor. Sua flexibilidade também é testada em todos os momentos, pois ele sabe que as inúmeras conexões disponíveis constroem, cada uma delas individualmente, um caminho diferente, que sempre estará disponível, mas que demanda de seu leitor a lembrança da rota a percorrer cada vez que for repetida. Como assinalam Rettenmaier e Jossemar de Matos,

o centro agora seria quem lê, na posição em que lê, no percurso escolhido como seu. Evidentemente, em meio a tantas variáveis, rompem-se, ao “certo”, as amarras das certezas, violam-se os mapas dos trajetos seguros. Pela itinerância sem rumo e sem destino, sem porto de partida e sem chegada prevista, o sujeito contemporâneo teria se esvaziado em sua essência, sendo definitivamente deslocado do lugar antes ocupado, ainda segundo Diniz, “pela visão racionalista de uma ordem estável, imutável”. (2005, p.154)

Agora não há mais a solidez e a segurança que as páginas dos livros ou dos jornais proporcionavam; é o leitor quem decide o caminho a ser percorrido, necessitando, para isso, interagir com os elementos disponibilizados pela rede. O texto poderá ser sempre novo ou repetir-se, dependendo apenas de sua vontade e de sua interação com as possibilidades colocadas pelos nós. Como afirmado, o leitor passa a ser o centro do processo, muito diferente de seus outros momentos históricos, frente ao livro ou frente ao jornal, quando ele era um receptor, mesmo que exigido na complementação do texto, mas um leitor que recebia uma obra fixada no papel e, de uma certa forma, concluída. Salmito analisa a participação do leitor como uma co-produção:

Num certo sentido, toda obra necessita de uma intervenção de quem a observa ou a ouve. A obra só é apresentada. [...] Trata-se de criação iniciada pelo artista e cujas interferências do público a realizam até mesmo enquanto obra. É como se faltassem pinceladas na tela de Modigliani e o público fosse escolhendo as cores, acrescentando cada traço pessoal. (2001, p. 227-8)

Como o leitor decide o caminho a percorrer, modificou-se a linguagem, quando se fala dele próprio, no pólo informático-mediático. Agora se tem um navegador, não apenas um leitor. Sérgio Capparelli caracteriza o ato de navegar por três ações: aventurar, caçar e bisbilhotar:

e no ato de navegar, o navegador *aventura-se*; age como um *caçador* em busca de uma caça precisa; ou *bisbilhota* as ilhotas durante o percurso, caminha pelas praias dos textos, incursiona nos conteúdos e depois reparte-se para novas navegações; acontece que nem sempre se volta ao porto, indo de um lugar para o outro, [...] (2002, p..99 - grifos nossos)

Esses três verbos usados por Capparelli são originalmente de Mark Heyer e referem-se às ações realizadas pelo navegador em sua trajetória pelo hipertexto. Aventurar-se, caçar ou bisbilhotar diferem da ação de ler, podendo incorporar ao roteiro principal outros textos, dependendo da procura realizada pelo navegador. Em todas elas o ato de leitura está implícito; no entanto, é unicamente dependente da vontade ou do interesse do navegador a sua realização, incorporando ao texto inicial outras possibilidades de leitura.

#### 4.4 O hipertexto, a literatura e a imagem

À mudança de postura do leitor corresponde uma forma experimental de escrever que envolve o uso dos novos recursos tecnológicos disponíveis. Se antes os autores exploravam a página e a fixidez das letras sobre ela (a página), ele agora dispõe de recursos inéditos, quer seja referente à imagem, quer seja referente ao som. Janet Murray entende que o hipertexto

[...] é um conjunto de documentos de qualquer tipo (imagens, textos, gráficos, tabelas, vídeos) conectados uns aos outros por *links*. Histórias escritas em hipertextos podem ser divididas em “páginas” que se desenrolam (como aparecem na *world wide web*) ou em “fichas” do tamanho da tela (como nas pilhas de *Hypercard*), mas elas são melhor descritas como segmentadas em blocos de informação genéricos chamados “lexias”(ou unidades de leitura). (2003, p. 64)

No conceito de hipertexto está a fundamentação para a mudança no texto literário no terceiro momento do conhecimento. Se até este momento, como escreve Luís Camargo, “o texto poético tem sido considerado com um espaço privilegiado para a desautomatização da escrita e da leitura, ou seja, como espaço para a experimentação com a escrita e como desafio às expectativas dos leitores” (2003, p.32-33), neste pólo informático-mediático o escritor parte para a exploração de outros recursos que funcionem com estímulos visuais ou sonoros e que vêm a modificar radicalmente a estrutura poética. Quanto à linguagem visual, Cristina Costa afirma:

além de universal, a linguagem visual é mais inclusiva, pois nossa capacidade de ver se desenvolve sem que tenhamos que fazer grande esforço nesse sentido. A experiência diária, amadurecimento psíquico e o fortalecimento da identidade vão fazendo do olhar um mecanismo cada vez mais competente na relação que mantemos com o mundo. Por isso a compreensão visual do mundo é mais abrangente e não coloca entre as imagens e os observadores nenhum obstáculo intransponível. Já a escrita exige aprendizado e mecanismos de acessos a seus segredos. (2005, p.36)

Particularmente no que se refere à imagem, ela não mais acontece como na forma tradicional, estática, presa à página de um livro. Com os novos recursos disponíveis pelos computadores, tem-se uma imagem dinâmica, que não é apenas como complementação ou ilustração do texto, mas é parte integrante dele, como nunca havia acontecido. Mais do que nunca, o leitor de palavras passa a ser leitor de imagens. Conforme Pierre Lévy, “um modelo digital não é lido ou interpretado como um texto clássico, ele geralmente é explorado de forma interativa”. (1993, p.121)

Já acontecera de algumas poucas obras impressas serem apenas de imagens. No entanto, não representa o que agora acontece na poesia mediática, no qual o escritor vale-se de duas ou até mais linguagens diferentes, entre palavras, imagens e até sons para compor seu texto, sem privilégio de uma ou de outra, colocando-as de tal forma harmônica que o leitor consegue fluir na leitura ou decodificação do texto todo. Sua fluência, entretanto, depende da “amarração” que ele fará das palavras, das imagens e até mesmo dos sons que compõem o texto. Por isso, mais do que nunca, o leitor é levado a interagir com o texto, a descobri-lo ou, até mesmo, a compô-lo para, então, ler o texto.

O leitor está diante do que se parece uma carta enigmática dinâmica, com uma diferença em relação àquela tradicional, também composta por palavras e imagens. Essa carta enigmática, agora realmente podendo assim ser denominada em razão de sua estrutura, ao propor as imagens, não tenta, de maneira nenhuma, tornar a imagem equivalente à palavra.

Dentro desse pensamento, cada imagem representa inúmeras escolhas, as quais ficam por conta do leitor, significando a possibilidade de criação e recriação de múltiplos textos a partir de um mesmo “texto” inicial ou básico. A imagem como parte integrante do texto propõe e exige do leitor muito mais que sua mera decodificação. O leitor, nesta oportunidade, passa a agir como co-autor, fazendo sua própria seleção dos elementos na composição, interagindo efetivamente para que o enigma se resolva. É um momento especial em que a expressão “uma imagem vale por mil palavras” comprova sua veracidade, mas que só se torna possível porque existem as palavras para situar as imagens no texto.

A imagem neste terceiro pólo do conhecimento toma características inteiramente novas, como discorre André Parente em seu livro *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*:



primeiro a encontramos, como Lucrécio, uma imagem que faz cintilar nossa percepção, nosso pensamento. Em seguida nos encontramos mergulhados nela, para pensar com ela, como Bérqson. Ei-la mergulhada em nós agora. A imagem pensou fora de nós. Depois ela passou a pensar em nós, comandada pela linguagem. Hoje, com a industrialização da imagem, a imagem pensa em nosso lugar. Havíamos feito da imagem nossa morada, doravante ela faz de nós sua morada, uma morada onde o hóspede, há muito tempo passou a ser um convidado indesejável. Perdemos de fato a terra, o aqui e agora da experiência sensível, devemos nos conformar com um novo corpo que nos emprestam, como uma roupa de dados que determina as possibilidades de uma ação já programada? (1993, p. 29)

Autores como Steven Johnson vão mais longe em suas colocações sobre as imagens e textos. O autor fala da tirania do texto a que os computadores se sujeitaram em sua evolução e que ainda persiste até o momento e preconiza que apenas uma revolução textual (p.110) salvaria as palavras de serem vistas como acessórias na construção do próprio texto:

as palavras, nesse paradigma manco, são sempre inferiores às imagens.[...] Felizmente o distorcido esquema atual é desequilibrado demais para durar muito. A revolução *textual* poderá certamente ser o Grande Salto à frente no design de interface do século XXI. (2001, p. 110 - grifo do autor).

Sem ter alcançado o *status* reclamado por Johnson, ainda assim, o texto modificou-se profundamente, como resultado da presença das imagens, graças às novas tecnologias. Como consequência, surge uma nova forma de literatura, dentro de uma também recente nomeada ciberarte, fora dos livros e presente nas telas dos computadores. Uma literatura que está dando seus primeiros passos, sem um destino determinado porque trabalha em cima de uma comunidade ativa e efervescente de idéias.

Em sua obra com o intrigante título *Hamlet no Holodeck*, Janet H. Murray projeta o futuro da narrativa dentro do ciberespaço partindo das possibilidades existentes no momento, pois, como ela deixa claro, quando se fala de ciberespaço, tudo ainda está na forma incunabular e, portanto, fica difícil estabelecer afirmações ou formas conclusivas para algo que recém se inicia. Ela fala em “limiar” (p.71) de um momento histórico, quando a literatura está sendo trabalhada para existir dentro de um novo suporte, agora tecnológico.

Já não se trata de uma realidade virtual, pois por *holodeck* fica entendido um espaço onde a realidade é simulada, diferente da realidade virtual. Na realidade simulada fica difícil estabelecer os limites entre a realidade fora do computador e a realidade criada por ele. É preciso lembrar que Shakespeare escreveu peças teatrais que foram representadas em um palco para depois serem transformadas em livros e, mais atualmente, trazidas às telas de cinema (p.257-8). Com a possibilidade criada pelo *holodeck*, Murray aborda como a narrativa vem sendo desenvolvida com a ajuda do computador, dessa forma usado como um meio expressivo, e faz projeções sobre seu futuro próximo.

As narrativas já atualmente desenvolvidas no computador envolvem o usuário de tal maneira que chegam mesmo a perturbá-lo, em função de seu formato demandar uma participação muito mais que ativa do usuário. No decorrer das narrativas, ele é levado a participar intensamente da história, muito diferente da situação de quem unicamente ouve uma narrativa ou assiste a um filme. De acordo com Renata Gomes, “o processo é o brinquedo”, ou seja, “a ação decorre das escolhas e decisões tomadas pelo interator” (p.77). O usuário, neste caso mais que apropriadamente denominado pela autora de “interator”, participa da construção da narrativa e sua interação ao texto é fundamental para que ela se realize, como explica Murray:

não ficamos apenas observando as batidas e os roubos de carros no popular videogame *Grand Theft Auto*, nós os cometemos. Podemos atropelar pedestres nas ruas e não há nenhuma consequência para tamanha violência gratuita dentro do jogo. É como uma história de bandidos, com exagerados elementos dos filmes de gângsteres, sempre nos lembrando de que a ação não é real. (2003)

No termo mencionado anteriormente e adotado por Janet H. Murray para designar o novo participante do processo, “interator”, atribui-se um peso diferente para o usuário que está em frente ao computador. Ao longo da holonovela (termo usado pela autora para designar esta nova forma de narrativa), ele vai não apenas tomando decisões que orientam a narrativa em curso, como também pode assumir o corpo de uma das personagens, movimentando-se pelo cenário. Diferentemente dos RPGs (*role play games*), os SIMs (*simulated games*) têm seus objetivos traçados pelo interator, que determinará o final do jogo no momento em que julgar que eles foram alcançados.

Assim, a vitória deixa de ser o objetivo único da narrativa; o percurso é totalmente imprevisível e é a narrativa em si que é importante. Relacionando-se com as outras

personagens, o interator participa de uma realidade que seria paralela à real e que ele mesmo determina. Como a autora escreve: “Essas criaturas encantadoras vivem dentro do espelho mágico como se fosse um espaço tridimensional de verdade, uma realidade paralela ecoando a área carpetada na qual o interator se movimenta” (p. 69).

No momento em que Murray se refere a essa realidade, está projetando a possibilidade da simulação “o mundo virtual cheio de entidades relacionadas entre si, um mundo que podemos adentrar, manipular e observar em pleno funcionamento” (p.261). Anteriormente Lévy já ressaltara a possibilidade de simulação, que parece surgir em lugar da simples representação, ocupando um lugar central dentro da cibercultura no momento em que prolonga e transforma as capacidades humanas, tanto da imaginação quanto do pensamento. De acordo com Pierre Lévy,

*a simulação por computador* permite que uma pessoa *explore modelos* mais complexos e em maior número do que se estivesse reduzido aos recursos de sua imagística mental e de sua memória de curto prazo, mesmo se reforçadas por este auxiliar por demais estático que é o papel. (1993, p.125-126 – grifos do autor)

Assim é que o computador se torna uma outra possibilidade como suporte de narrativas, talvez o melhor ou o mais poderoso meio de representação disponível até o momento e que, certamente, ainda apresenta possibilidades a serem exploradas e aperfeiçoadas. Por essa razão, Murray afirma que “o computador é camaleônico” (p.264), tantas são as maneiras como pode se transformar. E a narrativa *shakespereana* tem seu futuro garantido no *holodeck*, afirma a autora.

Assim é que a evolução do conhecimento faz-se acompanhar de uma forma narrativa diferenciada correspondente a cada grande momento. Neste terceiro momento, de tanta instabilidade, a literatura também procura caminhos, sem esquecer sua vocação, conforme Lévy:

a literatura, pela qual a oralidade primária desapareceu, hoje tem talvez como vocação paradoxal a de reencontrar a força ativa e a magia da palavra, essa eficiência que ela possuía quando as palavras ainda não eram pequenas etiquetas vazias sobre as coisas ou idéias, mas sim poderes ligados à tal presença viva, tal sopro... (1993, p.85).

Como Lévy, também Marcos Silva Palácios (2006), em seu artigo “Jornalismo e literatura na internet”, afirma que não existe, ainda, uma hiperficção para consumo entre as diferentes produções literárias encontradas nos computadores, além de alguns esparsos experimentos. Segundo ele, são apenas tentativas que marcam um período de transição, mas que não conseguiram se estabilizar em torno de um novo tipo de literatura, pois não definiram seu caminho. No entanto, conseguiram levantar um número enorme de críticas, na verdade um número muito maior do que a própria produção, ficando, assim, a hiperficção conhecida mais pela crítica do que pelas obras em si.

Para Marcos Silva Palácios (2006) “o hipertexto funciona maravilhosamente como agregador da Internet num todo e como possibilitador do funcionamento da arte multimidiática, mas redundante em produtos extremamente pobres quando aplicados à literatura”. De todos os recursos disponíveis, os textos produzidos não têm alcançado um *status* de hiperliteratura, porque, segundo Palácios, “o texto literário tende a perder sua identidade discursiva ao hibridizar-se com outros formatos midiáticos”. O autor lembra que uma mesma narrativa, mas com imagens em movimento, passa a ser cinema e deixa de ser literatura, assim como a narrativa literária transformada em quadrinhos é um subgênero. Em ambos os casos, a literatura deixou de existir na tentativa de hibridizar-se.

A poesia, no entanto, historicamente tem sido um elemento inovador dentro da literatura. Uma breve análise de um *site* de poesias hipertextuais de autoria de um escritor, Sérgio Capparelli, e de uma designer gráfica, Ana Claudia Gruzynski, que conseguem dar outra face à poesia como até agora conhecida ao utilizar-se dos recursos disponíveis nos computadores, é importante para a compreensão do que possa ser a nova literatura, ou hiperliteratura.

#### **4.5 Capparelli e Gruzynski: os artistas e a ciberpoesia**

Sérgio Capparelli é mineiro de Uberlândia, mas carrega um sotaque gaúcho, pois em 1966 veio se estabelecer em Porto Alegre, onde se formou em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Também foi professor nesta universidade, tendo feito o doutorado e pós-doutorado na França. De 2005 até pouco tempo, viveu na capital chinesa, Pequim, onde trabalhou para uma agência de notícias.

Durante muito tempo trabalhou para jornais como *Zero Hora* e *Folha da Manhã*, de Porto Alegre, e tem vários trabalhos na área de jornalismo e comunicação de massa, tendo recebido o Prêmio Jabuti – Ciências Humanas com o trabalho intitulado *Televisão e capitalismo no Brasil*. No entanto, do que gosta especialmente é escrever para crianças e adolescentes, área em que se tem destacado, com obras como *Os meninos da Rua da Praia*, *Vovô fugiu de casa*, *O boi da cara preta*, *As meninas da Praça da Alfândega* e *Duelo do Batman contra a MTV*. Por seus livros na área de literatura infanto-juvenil, acumulou vários prêmios, com destaque para o Prêmio Jabuti, que recebeu três vezes. Também oito de seus livros infantis receberam o selo de “Altamente Recomendável” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

A inspiração de Sérgio Capparelli vem do folclore popular e gosta muito de trabalhar com a sonoridade das palavras. À procura de novas possibilidades de exploração da sonoridade, interessou-se por uma forma de literatura com suporte tecnológico, que proporciona a possibilidade de exploração da palavra de forma diferente, e criou, com Ana Cláudia Gruszynski, um *site* para disponibilizar a forma poética.

Ana Cláudia Gruszynski é gaúcha e graduou-se em Jornalismo Gráfico e Audiovisual da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é professora de Comunicação na mesma universidade. Além disso, desenvolve um interessante trabalho dentro da área de *design* gráfico, o que, certamente a levou à co-autoria no *site* das ciberpoesias de Capparelli. Segundo os dados do próprio *site*, é uma pessoa inquieta e encontra a inspiração para seus trabalhos junto aos dois filhos e nas cores da cidade de Porto Alegre.

#### **4.6 Ciberpoesia - uma poesia em várias linguagens**

Considerado como um novo gênero literário e artístico, a poesia hipertextual apresenta muito mais que apenas a união da imagem, do som e da palavra. Ainda numa fase experimental, tem um caráter misto ao unir elementos plásticos com idéias, como também sonoridade. Isso tudo concorre para que os poemas virtuais só possam ser apreciados dentro dos computadores, pois nenhum outro suporte teria como reproduzir, a princípio, as mesmas situações, compatíveis unicamente com os programas existentes nessas máquinas. A poesia está nas palavras, está nos sons, está nas imagens com suas

cores e formas e movimento, enfim, a poesia virtual resulta da conjugação de todos esses elementos usados para a composição do seu texto.

As poesias a serem comentadas são resultado de uma parceria entre dois artistas, Sérgio Capparelli e Ana Cláudia Gruzynski. No entanto, para serem disponibilizados no *site*, foi preciso uma equipe técnica que entendesse o suficiente de computadores para adequar o pensamento dos autores às possibilidades existentes no novo suporte. Em verdade, no caso da poesia virtual, os autores são os mentores das idéias, extremamente dependentes daqueles que dominam a parte técnica relativa à programação dos computadores, para que ela se realize concretamente.

Os textos podem ser encontrados em <http://capparelli.com.br/ciberpoesia/layout.swf> onde os dois autores ainda registram, além dos textos, outros elementos explicativos, necessários para que o leitor possa entender e conhecer melhor o novo texto literário. Por exemplo, o poema “xadrez”, identificado como “super interativo” pelos autores, apresenta as orientações: “Crie seu ciberpoema/monte palavras/deixe seu poema gravado/veja o que os outros fizeram”. O leitor, para isso, é chamado a clicar nas letras dispersas pelo tabuleiro, como se fossem as peças do jogo de xadrez, oscilando, e ver a letra “a” saltar e passear pela borda do mesmo, passando a formar outras palavras. Ouvem-se sons particulares para cada letra ou para cada espaço vazio no momento em que é clicado sobre os mesmos.

Na forma visual das mesmas poesias, apenas uma imagem é proposta para cada poema, sendo ao seu lado oferecidas lentes para aumentar ou diminuir o tamanho da imagem. Há sempre um pequeno texto escrito acompanhando a imagem, o qual se amplia ou se reduz conforme o uso das lentes, disponíveis na lateral. Para que possa ser lido o texto verbal, é necessário que se amplie a imagem; logo após, o leitor pode reduzir novamente o texto e a imagem para apreciação apenas da última. Apenas o poema “babel” não vem acompanhado de um texto escrito, provavelmente porque, como evoca seu nome, a babel de palavras tornou-se impossível de ser fixada... Doze poemas visuais estão para a apreciação do leitor : “navio”, “chá”, “van gogh”, “babel”, “cheio”, “vazio”, “eu/tu”, “xadrez”, “zigue-zague”, “primavera”, “gato”, “flechas”.

Na versão *ciber* há o acréscimo dos sons e de animação. A poesia realiza-se com o passeio da seta pelos elementos que constam na imagem, surpreendendo o leitor-explorador. A leitura amplia-se e harmoniza-se, porque os elementos têm mais vida, graças aos sons e aos movimentos que são incorporados às palavras, formas e cores, estabelecendo uma nova dinâmica para o texto literário. No total, dez são os ciberpoemas

disponíveis, assim intitulados: “chá”, “xadrez”, “van gogh”, “navio”, “zigue-zague”, “primavera”, “flechas”, “gato letrado”, “babel” e “cheio/vazio”. Em “babel” não existem palavras escritas como nos demais. Excetua-se, também, o poema “primavera”, por ser o único a apresentar um texto oral e um texto escrito.

Da mesma forma, as imagens nem sempre estão atreladas às palavras, que, como foi mencionado, às vezes sequer estão presentes. As imagens, como o som, são parte integrante da poesia, mantendo harmonia com o todo da poesia. Certamente, concorrem para que o poema seja mais visualmente atrativo e, para que assim se realize em plenitude, depende da interatividade do próprio leitor de querer ou não explorá-las. No entanto, são imagens que fazem parte de uma poesia, não uma possível substituição de palavras.

As imagens usadas nas poesias tanto na versão visual como na versão *ciber* são imagens de traços simples, sem rebuscamentos, mais assemelhadas a um ensaio, talvez mesmo a um rascunho, do que a uma obra pronta. Já as cores são fortes e contrastantes, especialmente em algumas das poesias, como “cheio/vazio” (preto, branco e vermelho) e “primavera” (há uma profusão de cores, como requer a estação). Em outros momentos, nas poesias visuais as cores são apenas três, como no caso de “navio”, onde apenas o preto das palavras e do desenho do navio contrasta com o branco do fundo e o azul de uma faixa na parte inferior, simbolizando o mar. Na versão *ciber* são usadas mais cores e também suas variações ou nuances. No entanto, a forma apenas esboçada das imagens, em ambas as versões, soma-se aos outros elementos na construção da leveza do texto.

Além dessas imagens tradicionais, encontra-se a reprodução de imagens técnicas (fotografia ou imagem de vídeo, no caso específico), de acordo com a classificação proposta por Cristina Costa (2005, p.28-9), em “navio”, “cheio/vazio” e “van gogh” (versão *ciber*). Em “navio” há a reprodução de um globo terrestre, seguida do que poderia ser uma foto aérea de uma cidade e, finalmente, a cópia de um mapa de uma cidade. Em “cheio e vazio” existem imagens de um vídeo sobre um trecho de linhas férreas e de diversos materiais como pastas e papéis. Finalmente, em “van gogh” foi realizado um trabalho artístico sobre da foto de um par de botas e a reprodução de uma das obras do artista holandês que originou o nome do poema.

Difícilmente, no entanto, qualquer uma dessas imagens poderia se enquadrar dentro da classificação proposta por Luís Camargo e mencionada no capítulo referente à escrita. O autor em questão baseou-se na relação entre palavras e imagens para elaborar seu estudo. Fundamentalmente, o estudo aborda a questão de como as palavras motivaram o surgimento de imagens, alcançando diferentes papéis em relação ao texto escrito. Quanto

muito, Camargo menciona a possibilidade de existir um livro só de imagens, sem palavras. Com a poesia visual e a poesia *ciber*, pela primeira vez o texto literário, compõe-se de elementos com a mesma importância: palavras, imagens, com suas cores, formas, movimentos e também os sons. Nenhum elemento – palavra ou imagem - é mais ou menos importante; se um deles for retirado, o texto deixa de existir.

A ciberpoesia, portanto, não se oferece para uma leitura chamada linear. Cientes disso, Capparelli e Gruzynski oferecem breves explicações ao leitor desavisado sobre essa forma de produção literária, como, por exemplo, “Clique para ler, interagir e fazer o seu”, conforme a explicação dada na página inicial do *site*. Também surgem observações junto ao poema, como no caso de “xadrez” e já citado anteriormente: “Crie seu ciberpoema/ monte palavras/ deixe seu poema gravado/ veja o que os outros fizeram”. O leitor deve participar ativamente para a exploração do texto, seja de imagens, seja de palavras, a tal ponto de ser denominado “autor interativo”.

Por outro lado, tanto a poesia visual como a poesia *ciber* apresentam diferentes linguagens conjugadas na produção do texto, graças à utilização de diversos *softwares*, recursos denominados caleidoscópicos<sup>26</sup>, segundo Murray (2003, p.262), e encontrados na multimídia. Fora disso, apenas uma versão precária e parcial seria possível, pois tudo que se tem disponível fora dos computadores são recortes parciais do que ele nos oferece. A fotografia, por exemplo, apenas nos daria as palavras, formas e cores. E como ficariam representados o som e os movimentos? Mesmo um DVD, onde esses elementos estariam presentes, não disponibilizaria uma possível intervenção do leitor no texto. E esse é um laço indestrutível criado pelo leitor no momento de manusear a obra poética, um dos grandes diferenciais da poesia virtual. De fato, são as múltiplas possibilidades que demandam um receptor mais ativo em relação ao texto poético.

Apesar das múltiplas possibilidades, o hipertexto, a literatura hipertextual ou hiperliteratura, ainda não passa de um experimento incipiente, resultado de iniciativas particulares, específicas de alguns autores, como Sérgio Capparelli e Ana Gruzynski. Capparelli, como estudioso e escritor de textos, afirma que o hipertexto ainda está em seus primeiros passos e que se faz necessária a definição de uma linguagem própria, pois, como ele comenta, “[...] ora usa a imagem como ilustração do texto, ora o texto como explicação da imagem, ora o som servindo apenas de pano de fundo. Em outras palavras, no mais das

---

<sup>26</sup> No dicionário de Aurélio, caleidoscópio é “sucessão rápida e cambiante (de impressões, de sensações)”.



vezes o hipertexto é apenas uma soma, como se o produto fosse apenas ventríloco.<sup>27</sup>” (CAPARELLI, 2002, p.104). Assim, de acordo com o pensamento do escritor, o hipertexto ainda carece de uma voz que lhe seja própria, principalmente no que se refere às possibilidades criativas da arte literária. No entanto, sua ciberpoesia é uma possibilidade de literatura infanto-juvenil que está disponível para uma leitura diferente.

#### 4.6.1 “gato letrado” e a força da escrita

Um dos interessantes ciberpoemas de Capparelli e Gruzynski disponível no *site* citado anteriormente é “gato letrado”. Ao clicar sobre a tela ou o teclado do computador, acima do nome do poema, imediatamente aparece o que seria uma página de caderno pautado. Também sons de miados são ouvidos, ao mesmo tempo em que aparecem marcas de patas de um gato, cruzando transversalmente a página do caderno. No alto da página, o alfabeto começa a aparecer, sendo que, quando a letra “g” é escrita, é substituída por um focinho de gato. Em uma tonalidade de marrom, o gato abre e fecha a boca, como se estivesse miando. Os olhos também se abrem e se fecham, e as orelhas se movimentam, como se o gato estivesse ouvindo algum ruído. Então, ao clicar sobre a fuça do gato, este se desloca para a parte de baixo da página, em tamanho maior, enquanto o alfabeto se completa e os miados se multiplicam. No canto esquerdo, embaixo, surge uma inscrição: “gato marrom (alfabetizado)”. (Ilustração 9)

---

<sup>27</sup> Segundo o dicionário Houaiss, “ventriloquia é a capacidade de falar movendo muito pouco os lábios, para dar a impressão que a voz vem de outra pessoa ou de um boneco, e não do falante”.

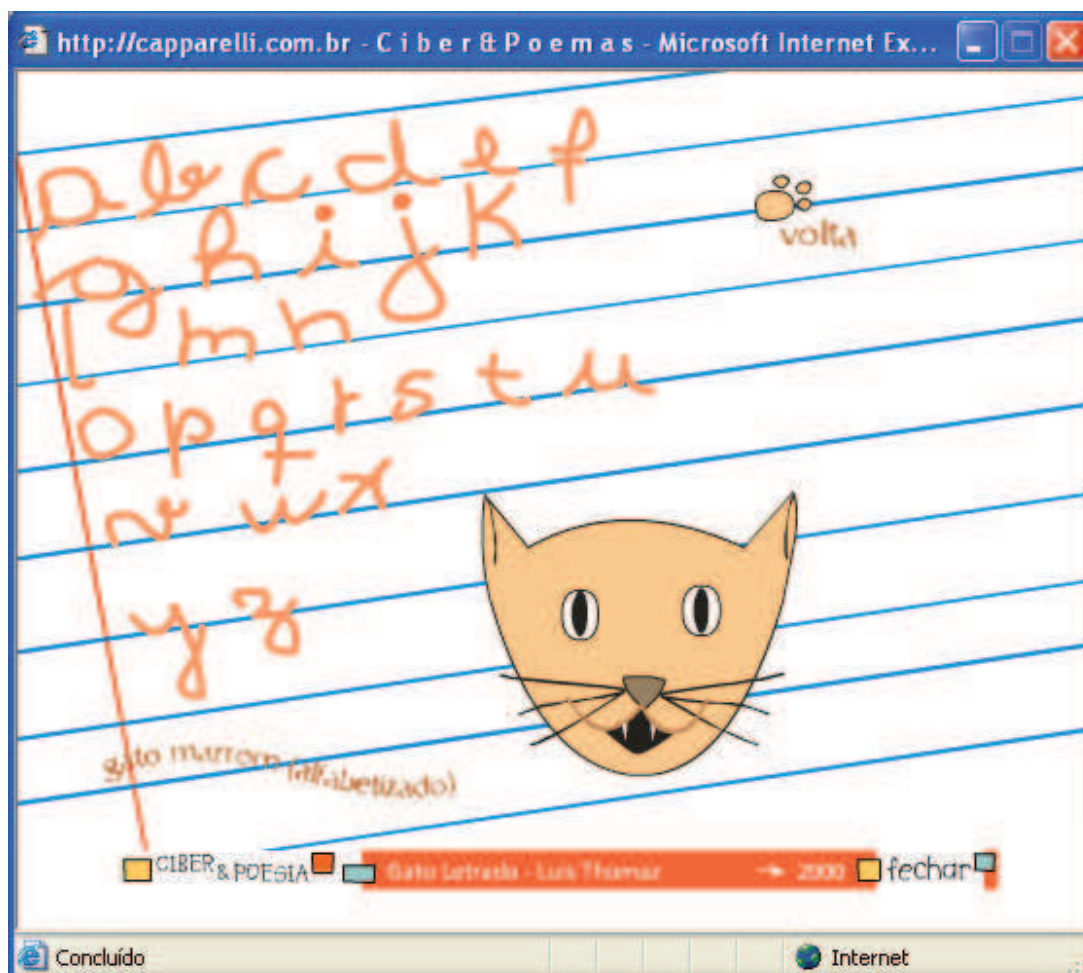


Ilustração 9 – gato letrado

É uma simplicidade aparente que demanda, no entanto, um olhar mais demorado e atento para os detalhes. A marca das patas parece simbolizar a impressão digital de quem não sabe ler e escrever e que, para assinar, precisa usar a impressão digital em lugar de seu nome. A letra “g” transforma-se numa fuça de gato, como quando ocorre a alfabetização ou letramento e o aluno passa a se identificar como um cidadão, não só detentor de uma voz, mas também de uma identidade. No gato, boca, olhos e orelhas movimentam-se, como alguém que fala, vê e ouve, ao mesmo tempo em que se faz ouvir e ver, na medida em que seu letramento acontece. A profusão de miados, assim como o aumento no tamanho da cara do gato, quando o alfabeto se completa, parecem indicar o ilimitado número de possibilidades que a pessoa passa a ter no momento em que participa do mundo através do letramento. Sua voz já não mais está sozinha: integrou-se às outras tantas que se fazem ouvir.

#### 4.6.2 “babel” às avessas

O poema apresenta, inicialmente, o que seria uma torre, provavelmente a da Babel bíblica, inclinada e um tanto difusa, tanto que não é possível afirmar se está em ruínas ou cercada de nuvens. Simultaneamente ao aparecimento da torre, ouve-se o som de um trovão, bastante intenso, que, ao finalizar, é substituído por acordes de um violino, com a aparição da figura de um violinista, sob um fundo branco, numa das arcadas da torre. Ao se clicar sobre o violinista, surge outro violinista, ao mesmo tempo em que o som do instrumento é dobrado, mantendo os mesmos acordes. Repetindo-se o clique sobre a segunda figura, aparece um terceiro violinista e também os sons ficam mais intensos, apesar de se manter a melodia. Finalmente, ao se clicar sobre essa terceira figura aparecem outros tantos violinistas dispersos pela torre e uma orquestra toda de violinos interpreta uma música clássica. A torre desaparece para dar lugar a inúmeras claves de sol, em amarelo. Uma pequena oscilação permite ver a torre de novo, mas ela acaba por desaparecer totalmente e é substituída por uma única clave de sol amarela, que toma conta do quadro. (Ilustração 10)

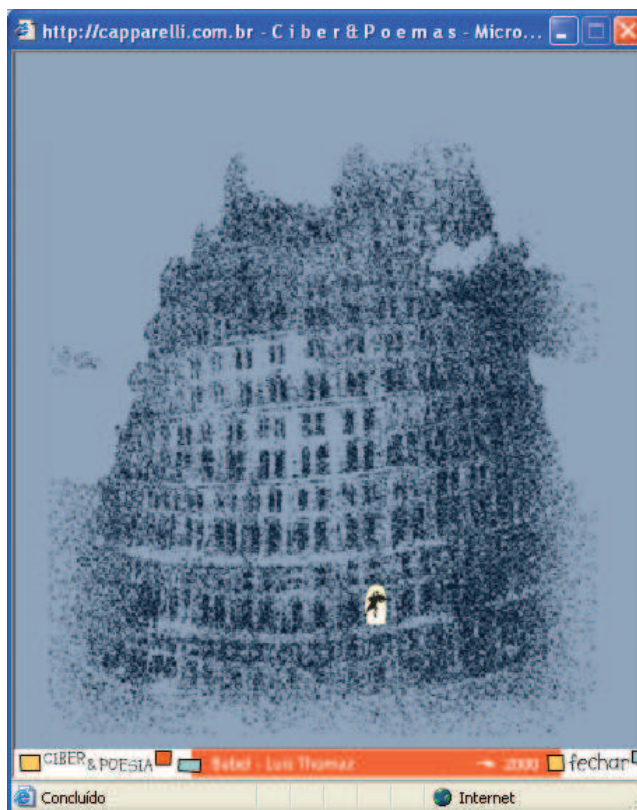


Ilustração 10 – babel

Pela interpretação bíblica, a torre de Babel serve como metáfora para explicar que os homens foram castigados em virtude de um projeto ambicioso, que seria a construção de uma torre que atingisse o céu, tornando-os famosos. Pela ousada pretensão, foram punidos e passaram a falar diferentes línguas a fim de que se confundissem e não pudessem continuar a construção. Já o poema propõe o desaparecimento dessa mesma torre, por meio de uma harmonia proveniente do uso de uma língua única, no caso a própria música. Iniciando com o som de um único violino, ela vai se intensificando até a formação de uma orquestra, exclusivamente composta por violinos. No *Dicionário de símbolos* de Chevalier encontra-se um esclarecimento sobre a Torre de Babel:

o homem presunçoso eleva-se desmesuradamente, embora lhe seja impossível ultrapassar sua condição humana. A falta de equilíbrio leva à confusão nos planos terreno e divino, e os homens já não se entendem: já não falam a mesma língua, o que quer dizer que entre eles já não existe o mínimo consenso, cada um a pensar somente em si mesmo e a considerar-se um Absoluto. [...] Poder-se-ia dizer que a confusão babélica é o castigo da tirania coletiva que, à força de oprimir o homem, faz explodir a humanidade em frações hostis. (2002, p. 111)

A idéia de desintegração provocada pela Torre de Babel está marcada pelo barulho do trovão no início do poema. Já o sumiço da torre é marcado pela harmonia da música tocada por uma orquestra de violinos.

O ciberpoema “babel” propõe um questionamento, uma vez que na sua construção não ocorrem palavras em nenhum momento, tanto na forma oral quanto na forma escrita. Até o momento, segundo Palácios (2006), “[...] a literatura ilustrada não se impôs historicamente como prática generalizada. Pelo contrário, a literatura ilustrada apresenta-se hoje como excepcional, sendo mais corrente em formatos populares ou folhetinescos”. Então, pode a ciberpoesia prescindir da palavra com a supremacia da imagem e de outras linguagens? Que pressupostos teóricos fundamentarão a hiperliteratura?

#### **4.7 Uma ciberpoesia para um ciberleitor**

Com o terceiro pólo, mais uma vez, fica claro que uma nova tecnologia não elimina a anterior ou as anteriores. A informática recorreu às tecnologias anteriores para se instalar,

de tal forma que alguns estudiosos se referem, seguidamente, à existência de uma segunda oralidade nos dias atuais, decorrente da forma com a palavra está sendo trabalhada. Não é mais possível a existência de uma oralidade pura, uma vez que a palavra escrita está impregnada em todas as atividades do cotidiano. Poucas são as civilizações que, ainda, não constituíram uma forma escrita para sua língua.

A informática também demanda um leitor diferenciado, que, partindo do texto proposto pela tela, pode percorrer tantos e diferentes caminhos quanto decidir que sejam necessários. As conexões oferecidas pelo computador e disponíveis ao leitor são quase infinitas, limitadas apenas pela capacidade do próprio computador e, também, pela vontade do leitor. A participação de leitor, como já visto, é decisiva para a composição do texto.

As propostas literárias sugerem um leitor cada vez mais interativo e o antigo leitor pode passar a ser co-autor ou a interator. No entanto, a hiperliteratura ainda não passou da fase de transição e, como afirmado anteriormente, existe mais pela crítica do que pelo que foi produzido. As tentativas de construção de uma nova literatura dentro dos novos suportes tecnológicos não encontraram ainda seus caminhos.

Uma surpreendente junção de linguagens, no entanto, renova o que se denomina “ciberpoesia”. Considerada, também, em fase experimental, a nova manifestação literária apresenta cores, formas, movimentos, sons e palavras. E as palavras podem ser escritas ou orais, ou seja, há ciberpoemas apenas com a palavra escrita, outros exclusivamente dependentes da palavra oral e, finalmente, aqueles em que as duas formas coexistem. Em determinados casos, a palavra, falada ou escrita, está ausente da composição. Como a narrativa, a poesia está à procura de caminhos, mas parece ter alcançado algumas formas mais originais e satisfatórias.

Como nomear o leitor que se depara com essa nova forma poética? Se, para a narrativa, já é usado o termo “interator”, qual seria a designação para quem acessa a ciberpoesia, com as diferentes linguagens sendo utilizadas na sua composição? Autor interativo, como propõem Capparelli e Gruzynski? Quais seriam as habilidades requeridas para a leitura da ciberpoesia? O que de novo espera aquele que pode ser visto como um ciberleitor?

Muitas perguntas estão sendo levantadas, assim como muitas respostas têm sido consideradas. Na medida em que a própria tecnologia ainda não tem sido suficientemente analisada, a demanda de estudos mais amplos é urgente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste estudo, qual seja, o de analisar as relações existentes entre a palavra e a imagem, acabou por revelar diversos aspectos que geralmente, passam despercebidos por leitores e até por muitos professores envolvidos nas atividades de leitura. Mesmo ocorrendo, eventualmente, em um tipo de literatura que não passa da fixação da palavra oral, no caso do presente estudo, o cordel, as imagens também acontecem e têm sua presença garantida em obras do período quando a palavra escrita é predominante; já no momento informático-mediático, as imagens são parte do texto literário e a palavra nem sempre está presente. Assim como uma rede, as palavras envolvem-se com as imagens, ou talvez as imagens envolvem-se com as palavras, numa parceria cheia de cumplicidade e questionamentos, pouco trabalhados por quem tem acesso ao texto literário.

Se palavras e imagens apresentam faces diferentes do processo comunicativo, é possível afirmar que não existe equivalência entre elas, uma vez que fazem parte de duas linguagens distintas. As imagens não têm o poder de substituir as palavras, assim como as palavras não substituem as imagens. Tão verdadeira é a afirmação que é possível encontrar um dicionário de palavras, mas não um dicionário de imagens. No entanto, uma pode desencadear a existência da outra, atingindo diferentes áreas do cérebro humano na elaboração do conhecimento, juntamente com as percepções advindas pelos outros sentidos.

Inicialmente, faz-se necessário referir que, como foi citado no decorrer do trabalho, os três momentos do conhecimento, na história da humanidade, continuam muito presentes na atualidade, coexistindo e caracterizando formas diferentes de saber em relação a sua transmissão e a sua permanência. O surgimento da escrita não fez desaparecer a oralidade e o uso dos computadores não eliminou a palavra oral nem a palavra escrita. Contudo, a cada nova tecnologia que o homem descobre para a preservação do conhecimento,

acontece uma reformulação dos momentos anteriores em relação ao que lhes é acrescentado ou modificado, provocando uma nova e diferente acomodação entre eles, não a sua eliminação. Um processo nem sempre rápido e nem sempre de fácil aceitação, porque cada vez mais a memória, ou seja, o próprio conhecimento, está sendo colocado “fora” do homem e depositado em outros suportes como o livro, primeiramente, e depois o computador.

O conhecimento retido na memória do indivíduo e preservado graças ao esforço de uma comunidade, reunida no uso da palavra oral, mantém no homem, isto é, dentro do homem, em sua memória, e depende do esforço de cada grupo social para continuar existindo, por meio de um trabalho contínuo e permanente. A oralidade trabalha com a evocação das imagens que fazem parte do cotidiano de todos os elementos que detêm o mesmo conhecimento. São imagens que não precisam de outros recursos que não a própria palavra oral e a memória coletiva, aos quais estão fortemente presos todos os conhecimentos do grupo.

Com a palavra escrita, os livros passam a ser um tipo de depósito dos conhecimentos e a memória começa a ser transferida para eles. Se, por um lado, os conhecimentos multiplicam-se numa progressão espantosa, porque agora estão fixos em um papel, também acontece, de outro lado, uma desconexão entre o autor do livro, ou seja, o dono do conhecimento, e o leitor. Este pode estar distante pelo espaço e/ou pelo tempo em relação ao escritor. A separação leva esses dois elementos a um isolamento que demanda, por parte do escritor, uma maior qualidade ou precisão no uso da palavra e, por parte do leitor, uma maior atenção em sua leitura.

As imagens começam a ser produzidas a partir de exigências do texto escrito, pois o conhecimento, que nesse momento se localiza fora do indivíduo, precisa ser interpretado e entendido pelo leitor, solitário, que não conta mais com o autor para debater suas idéias. As imagens, inicialmente, acontecem para tornar mais claros itens que a escrita não alcança explicar o suficiente apenas com as palavras. Um pouco adiante, as imagens também têm o objetivo de adornar textos ou obras, sem que aconteça uma escolha acurada em relação ao texto. Atualmente, as imagens dentro dos livros carregam outros objetivos, além de simplesmente ilustrar ou esclarecer determinados textos, pois alcançaram o *status* de uma nova linguagem, independente, também disponível para uma leitura específica, ligada ou não ao texto. Neste caso, o leitor de palavras também deveria ser leitor de imagens, pois ambas constituem textos, diferenciados ou complementares.

No terceiro momento do conhecimento, o saber encontra-se depositado em máquinas, nos computadores, mais uma vez fora da memória dos indivíduos, e também fora dos livros, mas com possibilidades quase infinitas de codificação e em permanente atualização. O conhecimento transforma-se em algo coletivo e de acesso quase instantâneo, independentemente da localização espacial do indivíduo. E mais: há não só a partilha anônima do conhecimento, como a construção também anônima do conhecimento, envolvendo apenas um pequeno número de pessoas ou até de alguns milhares de usuários simultaneamente, geograficamente dispersos ou não, desde que interconectados à rede de computadores.

Não só as palavras estão ao alcance de todos e instantaneamente; também as imagens podem ser codificadas e colocadas à disposição, a qualquer momento, em qualquer lugar. Dentro do suporte eletrônico, mostram-se altamente eficientes e certamente desejáveis, e vêm acompanhadas de movimentos, algo que os livros não conseguem contemplar. Segundo a classificação de Cristina Costa, são essas as imagens técnicas, por sua forma de produção, e a cada momento são aguardadas outras e novas formas de definição, exatamente porque alcançam um alto nível de utilização e eficiência.

Em relação à hiperliteratura, expressão literária ainda experimental que usa os computadores como suporte, os textos são construídos com palavras, imagens e, ainda, incluem movimentos e sons. Mais do que nunca, estabelece-se uma parceria entre palavras e imagens, agora ambas com o mesmo valor, formando um texto coeso, trabalho resultante do uso dos múltiplos códigos disponibilizados pela técnica. Nos livros tradicionais, ou as imagens são um prolongamento da palavra, ou são paralelas às palavras. Já com a criação literária nos computadores, palavras e imagens fazem parte de um mesmo texto e não podem ser colocadas em separado ou retiradas, pois o texto deixaria de existir, tal forma estão interligadas na sua construção.

Independentemente dos diferentes caminhos usados nas formas de preservação do conhecimento, há produções originais no uso da palavra e da imagem dos diferentes momentos vividos pela humanidade. Na oralidade brasileira, encontra-se José Francisco Borges com seus cordéis, registro escrito daquilo que o povo canta em comunidades do Nordeste brasileiro. Eles representam o saber da tradição, o conhecimento do matuto, como o próprio autor destaca; são histórias sem uma referência precisa de tempo ou de espaço; constituem um momento qualquer situado num lugar indefinido, parte de um conhecimento popular e anônimo, compartilhadas pela comunidade. Possivelmente, como ocorria nos tempos da primeira oralidade, são histórias sem dono específico e que, agora,



são apenas transcritas pelo autor, que as ouviu e as aprisionou a um papel e a seu nome, pois o conceito de autoria começou a existir com a escrita.

As histórias dispensam imagens, pois seus elementos constituintes são de conhecimento da comunidade à qual é dirigida, e a imagem usada na capa dos cordéis tem unicamente a função de promover sua venda, ao representar apenas uma cena de sua narrativa, talvez uma espécie de resumo da narrativa. No caso dos cordéis analisados, as personagens e o fato desencadeador da narrativa estão presentes na xilogravura da capa. Não é possível esquecer o fato de que muitos dos apreciadores de cordéis têm pouca cultura letrada e, por isso, dependem da audição do cordel para sua posterior aquisição. E a capa funciona como uma ligação entre o texto que foi cantado pelo repentista e o cordel escrito. Caso a interpretação tenha despertado interesse na platéia, esta vai à procura do cordel para sua aquisição, identificando-o pela gravura da capa.

A capa, neste caso, realmente funciona como um elemento de conexão entre o texto oral e o texto escrito. Não encontrando outra forma para identificação do cordel senão pela capa, dadas as características de sua existência em grupos de pouca ou, às vezes, nenhuma escolaridade, os cordelistas utilizam-se das imagens contidas na capa para chamar a atenção dos interessados. Na passagem da oralidade para a escrita, as imagens são a ponte desenvolvida pelos escritores, pois, se dependesse apenas da leitura do texto escrito, nem sempre estaria garantida a sua venda.

Lévy se refere, constantemente, às representações trabalhadas na oralidade como marcadas por características que propiciam sua memorização, tais como emoções e rituais diversos, entre eles a própria música. Nos cordéis, as narrativas abordando fatos do cotidiano são calcadas de apelos emotivos, como a morte e a vingança pretendida ou o logro como forma de expressão de superioridade dos humildes. Na memória, esses esquemas preexistentes retêm com facilidade quaisquer dramas, pois eles se encaixam perfeitamente aos suportes anteriormente arquitetados.

Na ausência do uso de uma gramática da palavra escrita, claramente perceptível pela ausência de pontuação, da ortografia confusa (como as três formas diferentes de grafia da palavra “português”) a presença forte de uma gramática da oralidade, que não dispensa a rima. A rima parece marcar não só o final dos versos, como também determinar o número de versos de cada estrofe e o final da narrativa, nem sempre marcada por qualquer tipo de pontuação. Ressaltando o fato de que muitos dos autores de cordéis, como J. Borges, têm pouco estudo formal, é interessante observar a forma como compõem o cordel com suas rimas e estrofes, sem sequer nunca terem tido acesso às teorias que cercam o assunto.

A música, por sua vez, não constitui apenas uma forma de prazer quando da interpretação do cordel. O cordelista encontra na música um papel fundamental na memorização dos elementos semânticos presentes na narrativa. Dessa forma, os cordéis cantados nas feiras, praças e outros locais do Nordeste têm a garantia de sua permanência e divulgação nas comunidades onde ainda a oralidade é expressiva e o próprio cordel escrito não passa de uma fixação empobrecida de sua forma oral. Essas sociedades também cultuam a forma oral no momento em que dão continuidade à arte representada pelos cordéis na sua recitação ou leitura, muitas vezes acontecendo em momentos de integração entre seus elementos, como já ocorria no passado.

Com Rui de Oliveira, representando, no estudo, o momento da palavra escrita, tem-se as imagens assumindo papéis diferenciados e únicos. Nesse mundo do papel criado pelo autor, acontece a possibilidade de uma dupla leitura de sua obra, uma vez que há dois textos distintos: o das palavras e o visual. Eles se relacionam ao mesmo tempo em que diferem e, de certa forma, complementam-se. Um leitor que ainda não saiba ler o texto de palavras tem disponível o texto de imagens, e essa possibilidade de dupla leitura é uma realidade conscientemente trabalhada pelo autor.

Permanecem, no caso de Rui de Oliveira, a imemoriabilidade do texto e o uso de elementos naturais, tais como a lua, a chuva e as plantas e da exploração de temas como o amor, a renúncia e a separação, tão ao gosto de qualquer leitor, independente do espaço e do tempo. Mas a linguagem textual é apurada e é dirigida para leitores escolarizados, que sabem diferenciar o código escrito daquele que é falado, ou, mesmo, daquele escrito que é mera transcrição da fala, como os cordéis. A gramática da língua escrita, em todos os seus aspectos, está presente e marca fortemente o texto, que é construído observando as normas padrão da língua culta ao mesmo tempo em que explora as muitas possibilidades estéticas e expressivas do vocabulário da língua portuguesa.

Rui de Oliveira, em suas quatro histórias de *Cartas Lunares* coloca as imagens com função própria em relação às palavras. Elas não podem ser categorizadas como Camargo previa em seus estudos, onde a palavra demandava determinado tipo de imagem. No caso da obra em análise, as imagens mantêm relação com a história ao mesmo tempo em que complementam a construção da história, em cima de dados que não constam no texto de palavras. Na meticulosa composição dos cenários e da apresentação das personagens, tem-se a substituição das descrições, que poderiam constar do texto escrito, se o autor assim o quisesse. As imagens, nesse caso, não estão esclarecendo ou explicando um determinado ponto do texto: elas auxiliam na sua elaboração, deixando para as palavras a narração dos

fatos. Ainda pode-se verificar que as imagens, em algumas situações, colocam os fatos a sua maneira, como, por exemplo, no momento em que toda uma frase é escrita no céu, segundo o texto escrito, o que se apresenta na imagem é um céu cheio de corpos celestes, na forma de inúmeros corações.

Diferentemente das imagens existentes nas capas dos cordéis, as imagens presentes na obra do autor são meticulosamente elaboradas e demonstram estudos e ensaios anteriores. As cores e as formas resultam de escolhas acuradas entre tantas que são possíveis nas mãos habilidosas do artista. Tanto quanto da palavra, o texto visual é fruto de um trabalho especializado e primoroso e dirigido a leitores que apresentam determinada escolaridade a fim de proceder uma leitura mais efetiva de ambos os textos propostos.

Se, com Rui de Oliveira, é possível admitir que as imagens constituem um discurso gráfico, com condições de uma leitura específica em relação ao texto, essa dupla leitura, uma gráfica e outra textual, constitui-se numa realidade que os computadores têm condições de ampliar ainda mais. Por meio deles, o som e o próprio movimento incorporam-se à imagem e à palavra, compondo um novo tipo de texto. Às vezes, é a própria palavra que é falada; outras, a palavra surge apenas na escrita e, finalmente, em outros momentos, há espaço para uma música ou para outros sons que se incorporam à composição textual.

Talvez mesmo pela diversidade de elementos que apresenta, entretanto, os ciberpoemas de Capparelli e Gruzynski são curtos, porém extremamente densos, e demandam uma exploração meticulosa, pois o texto só existe na medida em que houver envolvimento com ele, ao se utilizar das possibilidades oferecidas pela multimídia para a sua existência. Assim, o receptor desse tipo de literatura é exigido como um leitor multimodal, atento à leitura de cada um dos elementos propostos para a formação total do texto. Se por trás da elaboração do poema existe toda uma equipe especializada, o leitor deve se desdobrar no momento da realização da leitura do que lhe é oferecido.

Com a análise dos ciberpoemas, levanta-se um questionamento acerca do que a essa literatura pode inovar, a partir de uma construção na qual a palavra, oral ou escrita, deixa de ser o elemento principal, pois há casos em que não se faz presente, como no poema “babel”. Impossível, entretanto, traçar o futuro de uma literatura que, em momento de transição, não definiu ou mesmo experimentou suas possibilidades. Com certeza, porém, o texto literário a ser proposto sofrerá alterações e, conseqüentemente, o conceito de literatura será modificado para atender as inovações.

As imagens, qual seja, a imagem/visão, imagem/pensamento ou imagem/texto, conforme a classificação proposta por Cristina Costa e abordada neste estudo, continuam sendo um recurso da maior importância para o conhecimento humano, pois ver imagens também é um processo de leitura. Como as imagens são mais universais e de uma percepção rápida, são elementos que podem induzir a uma leitura específica, mesmo sem um texto de palavras. No entanto, essa leitura é fundamentada nas imagens internas preexistentes no leitor e, por isso, como no caso da palavra, pode não ser completa. Todavia, difere radicalmente do texto escrito em determinada língua que, para quem a desconhece, não apresenta nenhum significado, pois as imagens sempre produzem alguma leitura, independentemente da cultura que a originou.

Assim, estranhamente, a imagem predomina sobre a palavra nos momentos atuais. Em tempos de uma civilização alcançando um número cada vez maior de indivíduos letrados, a palavra deixa de ser o centro das mensagens, cedendo espaço para outros elementos, entre os quais se sobressai o da imagem. Se no momento da oralidade as imagens não apresentavam importância para a literatura, muitas vezes tendo sua presença restrita à capa da obra, a escrita foi provocando imagens cada vez mais elaboradas e com funções distintas em relação ao texto. Agora a imagem surge em forma de texto, que nem sempre apresenta palavras, num percurso que vai, claramente, na contramão da história da palavra.

No entanto, a imagem sozinha sugere apenas contemplação e, novamente, se coloca diferentemente da palavra. Seria possível constituir um código coerente para executar a leitura de uma imagem sem a referência da escrita? Tudo o que existe até o momento faz o caminho contrário: depois de existir uma imagem, se projetam estudos que a analisam, através de palavras. Na sequência dos momentos vividos pela humanidade, um próximo se desenhará através das imagens? Será com elas que se estabelecerá um novo valor artístico ou literário? Como ficará a palavra dentro de uma arte que ainda não se definiu?

Um novo tipo de cultura organiza-se na contemporaneidade, a partir de uma importância crescente em relação ao uso intensivo das imagens como forma de comunicação, especialmente das imagens técnicas, que, por sua natureza, podem tão facilmente ser reproduzidas. Decorrente desse fato, as imagens estão em todos os ambientes e constituem, muitas vezes, o único texto de uma mensagem, assim como ocorre com as palavras em determinados momentos. Entretanto as imagens não substituem as palavras, que seguem construindo mensagens de inigualável beleza. Como as próprias imagens.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera Teixeira de. *O verbal e o não verbal*. São Paulo: Unesp, 2004. p. 24.
- BORGES, José Francisco. *O homem da tapioca*. Bezerros: [S.n.t.].
- . *O Português e o Jacaré*. Bezerros: [S.n.t.].
- BOUGNOUX, Daniel. *Introdução às ciências da comunicação*. Bauru: Edusc, 1999.p. 25; 158.
- CALABRIA, Carla Paula Brondi e MARTINS, Raquel Valle. *Arte, História & Produção*. São Paulo: FTD, 1997.p. 37 e 105.
- CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.p. 28-30; 32-33; 35; 37; 56; 74; 79.
- CAMPOS, Alda Maria Siqueira. *Literatura de cordel e difusão de inovações*. Recife: Fundaj, Massangana, 1998. p.81.
- CAPPARELLI, Sérgio. Novos formatos de leitura e internet. In: RÖSING, Tania M. K.; BECKER, Paulo (Org.). *Leitura e animação cultural*. Passo Fundo: UPF Editora, 2002. p. 95-104.
- CAPPARELLI, Sérgio e GRUZYNSKI, Ana Cláudia. Disponível em: <<http://capparelli.com.br/ciberpoesia/layout.swf>>. Acesso em: 7 jan. 2008.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993. p. 36; 173-174; 179-180.
- COSTA, Cristina. *Educação, imagem e mídias*. São Paulo: Cortez, 2005. p. 15; 16; 28-30; 36.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. *A revolução da cultura impressa*. São Paulo: Ática, 1998. p. 22; 23; 38-39; 83-84.

EVARISTO, Marcela Cristina. O cordel em sala de aula. In: BRANDÃO, Helena Naganine (Coord.). *Gêneros do discurso na escola*. São Paulo: Cortez, 1999. p. 119-140.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].

FERREIRA, Jairo. “Sociedade informática” e educação. In: CITELLI, Adilson (Coord.) *Outras linguagens na escola*. São Paulo: Cortez, 2001. p. 209-253.

FERRIS, Sharmila Pixy. *The effects of computers on traditional writing*. Disponível em: <<http://www.press.umich.edu/jep/08-01/ferris.html>>. Acesso em: 5 mar. 2006.

GLOCK, Clarinha. Cordel, trova, pajada e outros versos. *Extra Classe*, Porto Alegre, dez. 2005. p. 19.

GOMES, Renata Correia Lima Ferreira. O *design* da narrativa como simulação imersiva. In: LEMOS, André; BERGER, Christa e BARBOSA, Marialva (Org.). *Livro da XIV Compós – 2005: Narrativas midiáticas contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 69-81.

GRANDE Enciclopédia Barsa. 3 ed. São Paulo: Barsa Planeta Internacional, 2005.

GURAK, Laura J.. *Cyberliteracy*. USA: Yale University, 2001. p. 14-16.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOHNSON, Steven. *Cultura da interface*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 107; 110.

LANGHAM, Don. *The Common Place MOO: orality and literacy in virtual reality*. Disponível em: <<http://www.nicoladoering.de/Hogrefe/langham.htm>>. Acesso em: 5 mar. 2006.

LEMONS, André. Cibercultura. Alguns pontos para compreender a nossa época. In: LEMOS, André; CUNHA, Paulo. *Olhares sobre a cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 11-23.

LAMPORT, Leslie. *From orality to literacy to hypertext: back to the future?* Disponível em: <<http://homepages.bw.edu/~rfowler/pubs/secondoral/oral.html>>. Acesso em: 25 mar. 2006.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 10; 17; 22; 33; 41; 84; 85; 87; 89; 99; 117; 121; 125-126; 128; 186.

MAFRA, Núbio Delanne Ferraz. *Leituras à revelia da escola*. Londrina: Eduel, 2003.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 128; 131.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no holodeck*. São Paulo: Unesp, 2003. p. 64; 69; 71; 257-258; 261; 262.

NELSON, Ted. In: FOWLER, Robert M. *How the secondary orality of the electronic age can awake us to the primary orality of antiquity*. Disponível em: <<http://homepages.bw.edu/~rfowler/pubs/secondoral/index.html>>. Acesso em: 5 de mar. 2006.

OLIVEIRA, Maria Lilia Simões de. Dom Quixote nas artimanhas do cordel. In: SILVA, Vera Maria Tietzmann; TURCHI, Maria Zaira (Org.) *Leitor formado, leitor em formação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006. p. 213-239.

OLIVEIRA, Rui de. *Cartas lunares*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

OLSON, David R. *O mundo no papel*. São Paulo: Ática, 1997. p. 9; 10; 23-36; 241; 247.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 10; 15; 23; 42; 45; 52; 53; 94; 97; 117-118.

O SERTÃO como inspiração. *Extra Classe*, Porto Alegre, dez. 2005. p. 21.

PALÁCIOS, Marcos Silva. *Jornalismo e literatura na internet*. Disponível em: <<http://www.textodigital.ufsc.br/numo2/palacios.htm>>. Acesso em: 8 ago. 2007.

PARENTE, André. Os paradoxos da imagem-máquina. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. p. 7-33.

PLAZA, Julio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. p. 72-88.

RETTENMAIER, Miguel; MATOS, Jossemar. A nova postura do leitor e os novos sentidos do texto poético. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania M. K. (Org.). *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: UPF Editora, 2005. p. 150-169.

SALMITO, Ricardo. Obra, aura, autor e outras “heresias”. In: LEMOS, André; PALACIOS, Marcos (Org.). *As janelas do ciberespaço*. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 220-233.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 58.

----. *A leitura fora do livro*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/epe/mostra/santaell.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2006.

SQUIRRA, Sebastião. (De)codificação da imagem e comunicação. In: RÖSING, Tania M. K.; RETTENMAIER, Miguel (Org.). *Questões de leitura*. Passo Fundo: UPF Editora, 2003. p. 35-48.

WALTY, Ivete Lara; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 16.

WIKIPÉDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Carta>>. Acesso em: 07 jan. 2008.

WIKIPÉDIA. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Carta\\_magna](http://pt.wikipedia.org/wiki/Carta_magna)>. Acesso em: 07 jan. 2008.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. p. 131; 156; 161.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. In: PAIVA, Aparecida et al. (Org.). *Leituras literárias: discursos transitivos*. Belo Horizonte: Ceale / Autêntica, 2005. p. 166; 171; 184.