# Leitura literária e múltiplas linguagens: um breve passeio entre a caverna e o ciberespaço

Evanir Pavloski\*

#### Resumo

O objetivo do presente artigo é traçar um breve panorama da multiplicidade de formas e suportes que a leitura literária assumiu ao longo dos séculos, desde manifestações narrativas anteriores ao próprio surgimento do termo literatura. Sem quaisquer pretensões de esgotar um tema tão abrangente e tão complexo, pretendemos demonstrar que a análise do processo diacrônico de recepção de textos produzidos a partir de diferentes matrizes semióticas é uma abordagem produtiva para refletir não apenas sobre as dimensões do ato da ler, mas também sobre a mutabilidade do próprio conceito de leitura. Para tanto, utilizaremos as perspectivas teórico-críticas de autores como Hans Robert Jauss, Vincent Jouve, Eliana Yunes, Alberto Manguel e Espen Aarseth.

Palavras-chave: Diacronia. Leitura. Literatura. Múltiplas linguagens.

# Introdução

Debater sobre a literatura e o seu intercâmbio com outras linguagens é um desafio que, comumente, posiciona-nos em dilema analítico entre abordagens gerais que aspiram um caráter esquemático ou um estudo de caso específico que remete a características mais amplas dos diálogos possíveis. Ainda que uma relação específica seja a base de observação, como aquela entre a literatura e o cinema, a multiplicidade de questões a serem consideradas nos desconcerta, como a variedade de caminhos que demarcam um labirinto. Como dar o primeiro passo e percorrer veredas tão diferentes e, ao mesmo tempo, tão semelhantes?

Data de submissão: 27/07/2017 - Data de aceite: ago. 2017

http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v13i2.7255

<sup>\*</sup> Tem pós-doutoramento em Teoria Literária pela Unicamp e atua como professor adjunto no Departamento de Estudos da Linguagem e no programa de mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no Paraná. Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura e utopia, figurações utópicas na literatura e teorias da recepção. evanir.pv@gmail.com

Entendemos que a resposta está no processo que atribui materialidade e significação aos mais diferentes textos — literários ou não — e às suas linguagens próprias: a leitura. Independentemente dos códigos que servem de matéria-prima para o objeto literário e daqueles com os quais a obra dialoga, a recepção é o ato que, em última instância, possibilita a interação entre linguagens, autores, leitores e realidades.

Contudo, parece-nos que não avançamos muito. Sabemos o que buscamos, mas não definimos, ainda, por onde devemos iniciar a busca. Hans Robert Jauss (1994) afirma que o estudo da historicidade inerente aos textos de criação e aos seus respectivos processos de recepção é um trajeto viável para melhor compreender a própria literatura, o que obviamente inclui sua relação com outras linguagens para a concretização do seu efeito estético.

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete (JAUSS, 1994, p. 25).

Tendo em vista essas orientações, decidimos, inicialmente, voltar nosso olhar para momentos da história nos quais a oralidade e a escrita não serviam ainda como instrumentos de produção subjetiva e linguística, o que não significa que linguagem, leitura e comunicação inexistissem. E já que, a princípio, caminharemos na contramão do fluxo do tempo para, depois, retomar o seu curso, invertermos também o tema desse estudo para outras linguagens e literatura, pelo menos até que as primeiras caracterizações das espe-

cificidades do fazer literário lhe atribuam preeminência na ordenação dos termos.

# Leitura literária: algumas faces de uma abordagem diacrônica

Como convém salientar, a palavra literatura deriva, etimologicamente, do termo latino littera, ou seja, letra. Ainda que breve e, de certa forma, rasa, essa definição já delimita um período histórico-cultural no qual a especificidade de uma produção entendida como literária começa a ser percebida. Trataremos desse momento específico oportunamente. No entanto, cabe-nos ressaltar que a significação do termo a partir de sua raiz etimológica associa a literatura a um tipo de linguagem específica e, consequentemente, a um modo de leitura particular. Interessa-nos, no entanto, recuperar formas de expressão simbólicas e narrativas anteriores às convenções arbitrárias dos códigos linguísticos e da escrita. Apropriando-nos da expressão utilizada por Ítalo Calvino, desejamos retornar para a infância das palavras e dos sentidos para reencontrar marcas ancestrais que contribuíram para o desenvolvimento da arte literária.

Contudo, não pretendemos, com isso, distender forçosamente o termo literatura para os limites do anacronismo e da generalização. Motiva-nos, no entanto, a detecção de aspectos inerentes à produção literária que, muito antes da linguagem encapsulada pelo signo verbal, já incitava leituras, imaginários e mesmo (por que não?) sensos estéticos. Se

considerarmos que criação e estetização são facetas de um mesmo processo consciente, encontramos engenho e beleza na breve parábola de Rudyard Kipling:

Quando o rubor de um sol nascente caiu pela primeira vez no verde e dourado Éden,

Nosso pai Adão sentou-se sob a Árvore e, com um graveto, riscou na argila;

E o primeiro e tosco desenho que o mundo viu foi um júbilo para o coração vigoroso desse homem,

Até o Diabo cochichar, por trás da folhagem: "É bonito, mas será Arte?" (KIPLING, 1940 apud MANGUEL, 2009, p. 30).

Os rabiscos de Adão podem não ser arte pelos padrões receptivos no quadro de uma conduta estética como defendia Kant e Genette, mas poderiam ser considerados como um desejo de expressão suscitado por uma realidade sensorial que demanda que seu potencial expressivo seja decifrado. Manifesta-se, assim, uma forma de leitura que transforma o mundo em texto e suas significações em sentimento de existência e pertencimento. Como enfatiza Eliana Yunes:

No mesmo ato em que se nomeia a natureza, o homem o interpreta; ou seja, desde o primeiro olhar o homem significa, isto é, atribui imaginariamente funções e designações: o homem lê [...]. Desde os primórdios, quando expressou nas paredes das cavernas seus temores e desejos, grafando imagens de animais, quando codificou sinais nas trilhas de caçadas, quando atribuiu às formações de nuvens presságios e expectativas, o homem procedia a uma escrita não alfabética que sinalizava uma leitura precedente (YUNES, 2002, p. 53-54).

Essa *leitura de mundo*, conduzida pela percepção e pela cognição de elementos do universo empírico, antecipa um impulso produtivo que, por meio de signos nas paredes das cavernas, 35 mil anos a.C., grava não apenas a ausência do que é figurado, mas também a presença daquele que o figura no fluxo do tempo. Mesmo em sua simplicidade ancestral, as pinturas rupestres são um marco do olhar leitor da humanidade sobre o mundo e sobre si mesma. Abre-se, dessa forma, o longo e árduo caminho da representação.<sup>1</sup>

Antes de figuras de antílopes e de mamutes, de homens a correr e de mulheres férteis, riscamos traços ou estampamos a palma das mãos nas paredes de nossas cavernas para assinalar nossa presença, para preencher um espaço vazio, para comunicar uma memória ou um aviso, para sermos humanos pela primeira vez (MANGUEL, 2009, p. 30).

A paulatina evolução dos signos gravados nas paredes das cavernas possibilitou a deflagração do terceiro processo, que forma, juntamente com o perceptivo e o cognitivo, a noção de representação aqui enunciada: o fabulativo. Em outros termos, as figurações pictóricas assumem contornos de relato e a disposição dos desenhos perde a sua aleatoriedade. Os desenhos de corpos, animais e espaços passam a estabelecer relações de complementaridade e a formar um quadro comunicativo maior. A narratividade, substância fundamental da literatura, surge em estado bruto. Como exemplifica Eliana Yunes.

Basta lembrar as cavernas de Lescaux ou Altamira para poder admitir-se que há mais que imagens avulsas, há uma narratividade naquelas representações e, portanto, uma leitura que as precede. Por trás das imagens de bisões e cervos há uma narrativa mitográfica que só imaginariamente podemos suplementar (YUNES, 2002, p. 13).

Tal suplementação foi certamente experimentada por leitores muito anteriores a nós, que, na insistente troca de gerações, depararam-se com heranças narrativas há muito produzidas. À guisa de exemplificação, imaginemos a seguinte hipótese: um sujeito, ao buscar abrigo em um determinado espaço, depara-se com uma sequência de gravações pictóricas produzidas há algum tempo e, uma vez tendo reconhecido os signos, tenta compreender o que está ali registrado. Obviamente, essa narrativa primitiva não apresenta elementos coesivos e é caracteristicamente fragmentada. Assim, esse indivíduo leitor deve estabelecer uma relação apreensível entre os pictogramas, que pode ser causal ou simplesmente cronológica. Esse processo denota uma modalidade diferenciada de leitura de imagens, uma vez que envolve não apenas a identificação de elementos visuais, mas também a organização deles por meio da visão subjetiva. Em sua obra Lendo imagens, Alberto Manguel atenta para a estreita relação entre a leitura da linguagem imagética e a elaboração de uma narrativa:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2009, p. 27).

Neste ponto, poder-se-ia questionar que, mesmo diante da aceitação de que esse ato é um ato de leitura, o objeto lido não é um texto literário. E, diante desse apontamento, reafirmamos que nos interessa apontar aspectos inerentes da leitura literária que, mesmo antes do termo literatura ser cunhado, baseavam-se sobre matrizes textuais de linguagens não verbais.

Retornemos ao exemplo citado anteriormente. O indivíduo que se propõe a atribuir significação aos elementos pictóricos que tem diante si desenvolve processos neurofisiológicos, cognitivos e simbólicos semelhantes, ainda que primitivos, àqueles que serão desenvolvidos por receptores de textos verbais muitos séculos depois.

Primeiramente, o texto é, na maioria dos casos, o elo do diálogo entre os dois polos da comunicação: o produtor e o receptor. É o que as teorias da recepção denominam de comunicação diferida.

A grande particularidade da leitura em comparação com a comunicação oral é seu estatuto de comunicação diferida. O autor e o leitor estão afastados um do outro no espaço e no tempo [...]. Autor e leitor não têm espaço comum de referência. Portanto, é fundamentando-se na estrutura do texto, isto é, no jogo de suas relações internas, que o leitor vai reconstruir o contexto necessário à compreensão da obra (JOUVE, 2002, p. 23).

Além disso, todo e qualquer objeto textual é tipicamente lacunar, já que nenhum texto pode enunciar absolutamente tudo. Em outras palavras, toda leitura exige do receptor determinado conhecimento de mundo, que permitirá que ele estabeleça as mais diversas relações possíveis sugeridas pelo texto. Tal necessidade atribui uma função claramente ativa ao leitor, o qual delineia a significação da obra a partir do mapa de signos que a forma. Wolfgang Iser defende que:

O texto é um sistema de combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio de outro sistema. Quando isso sucede, inicia-se a atividade de constituição, pela qual os vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor (ISER, 1999, p. 91).

Retornamos à caverna e reencontramos o sujeito leitor, munidos, agora, com a referência dessas perspectivas teóricas e da possibilidade de novas hipóteses. A identificação dos desenhos na parede por parte daquele sujeito não pode ser comparada ao posterior reconhecimento de outros signos, inclusive os da escrita silábica? Ainda que respeitados os níveis de complexidade, o estabelecimento de relações entre os significantes e a percepção de uma narratividade que advém delas não relembra a apreensão por parte dos leitores modernos de elementos como enredo e cronologia? Uma vez distanciado do produtor da obra e confrontado pelas suas lacunas, o receptor não constrói sua própria narrativa, imagina seus detalhes e a insere na sua esfera simbólica? E os leitores de romances, poemas, contos, peças teatrais, tirinhas e graphic novels não atuam de forma semelhante? Como defende veementemente Alberto Manguel,

No momento em que o primeiro escriba arranhou e murmurou as primeiras letras, o corpo humano já era capaz de executar os atos de escrever e ler que ainda estavam no futuro. Ou seja, o corpo era capaz de armazenar, recordar e decifrar todos os tipos de sensação, inclusive os sinais arbitrários da linguagem escrita ainda por ser inventados (MANGUEL, 2012, p. 50).

Diante dessas considerações, um antropólogo poderia criticar a excessiva deferência atribuída a um ser humano em fase ainda tão primitiva da evolução. É uma possibilidade dentre tantas outras. Contudo, os textos existem. E o fato de suas existências materiais implica em projeções autorais de sujeitos leitores que teriam acesso a eles, tanto sincronicamente quanto diacronicamente. Entretanto, não podemos, mesmo na contemporaneidade, analisar o indivíduo empírico em seu ato de leitura para além da esfera especulativa. Podemos, apenas, discorrer sobre a figura leitora implícita e programada pelo texto, entidade abstrata que J. Lintvelt definiu como leitor abstrato, Wolfgang Iser como leitor implícito e Umberto Eco como leitor modelo.

Os leitores implícito, abstrato e modelo, além de suas diferenças, comprovam o mesmo princípio: a inscrição objetiva do destinatário no próprio corpo do texto. Simples imagens de leitor postuladas pela narrativa ou receptores ativos que colaboram no desenvolvimento da história, esses leitores se baseiam na ideia de que, estruturalmente, existe em qualquer texto um papel proposto para o leitor (JOUVE, 2002, p. 46-47).

Diferentes fatores interferem nessa proposta de papéis ao sujeito leitor, dentre os quais, a capacidade de reconhecimento e de compreensão das linguagens utilizadas nos textos é uma das mais determinantes. Obviamente, as transformações nos modos de expressão e comunicação resultam na ampliação das formas de interação entre linguagens e sujeitos.

Nesse sentido, o surgimento da escrita foi um marco para o desenvolvimento das concepções modernas de leitura, causando, inclusive, a impressão de que ler só se torna possível com o advento da escrita. Como expusemos, no entanto, as representações precedem a escrita e se inscrevem não apenas na umidade das cavernas, mas também na fluidez da oralidade.

No ocidente moderno, onde o processo de alfabetização se tornou determinante para o desenvolvimento, a escrita erigiu-se como um divisor de águas da cidadania e naturalizou-se a concepção de que a leitura dela decorra, necessariamente. Explica-se: o que precede a escrita na linha do tempo e na memória dos homens é a oralidade. Durante séculos, os homens se referiam aos mitos e à épica não como literatura, porque esse termo já suporia o ato de ler, enquanto todo o conjunto memorável de seu passado se assentava sobre a audição (YUNES, 2002, p. 52).

Acredita-se que o homem desenvolveu a capacidade de fala por volta de 60 mil anos a.C.2 e desenvolveu um longo processo evolutivo até a organização de uma linguagem oral. A formação de um quadro referencial de signos compartilhado por grupos específicos abriu caminho para a criação de narrativas que vão além da descrição do mundo e de eventos ocorridos nele. Com o passar do tempo, não bastava apenas observar a realidade e identificar seus múltiplos componentes. Para esses primeiros leitores, tornou-se imperativo compreender a sua gênese e o seu funcionamento, necessidade para a qual o misticismo ofereceu respostas. Assim, diversos elementos da natureza se tornaram perceptíveis, mitificados, deificados, venerados e temidos. E esses deuses demandavam suas próprias histórias, cujos enredos

míticos versavam sobre a origem do mundo e a lógica sobrenatural que o governava. A preservação e a transmissão dessas histórias, com todos os seus aspectos elucidativos e dramáticos, são firmadas e reafirmadas pela memória, pela oralidade e pelos ritos comunais.

A divulgação destas narrativas costumava ocorrer em contextos festivos, onde a mímesis tinha lugar: o repertório mitológico era reatualizado pelo canto e pelas danças, propiciando a memorização dos fatos e dos feitos, cuja narratividade, às vezes, construída anonimamente, fixava-se nos afetos das gentes. Assim sendo, a oralidade que precedeu a escrita como forma de preservação da memória estava associada ao imaginário e ao ludismo sonoro, capaz de criar laços mais duradouros que a linguagem ordinária (YUNES, 2002, p. 52).

A natureza ritualística da difusão de grande parte dessas narrativas criou uma modalidade de leitura que dialogava com diferentes linguagens ao mesmo tempo. Vozes, gestos e pinturas corporais, por exemplo, tornaram-se elementos de significação de uma história maior a ser vivenciada pelos leitores. Como nos mostra o professor e pesquisador Sérgio Vicente Motta,

Antes do despontar da síntese épica, num período pré-histórico, essas formas narrativas – ritualísticas, lendárias e imaginativas –, numa correspondência com a pintura rupestre, mantinham uma ligação mágica com a vida, equivalente àquela que fazia dos traços essenciais dos desenhos das cavernas uma forma de aprisionamento da caça real (MOTTA, 2006, p. 28).

Essas narrativas não foram extintas com o desenvolvimento inicial das sociedades que desenvolveram a escrita, como os sumérios e os egípcios. Uma vez que fins comerciais, contábeis e jurídicos nortearam a evolução do código escrito, os mitos foram mantidos na esfera do ritualismo e da oralidade. Segundo o historiador Steven Fischer (2006), as mais antigas tabuletas de argila encontradas com textos da mitologia e da religião suméria datam do século III a.C.

Os textos que podemos chamar de literários permaneceram desconhecidos até cerca de 2.500 a.C., sob o domínio dos acádios que, inicialmente, escreviam apenas em sumério. Os textos literários no próprio acádio antigo apenas começaram a surgir depois de 2.344 a.C., sob o reinado de Sagão I. Eram sobretudo cânticos aos deuses, canções com pedidos ao rei, hinos fúnebres de rituais religiosos e exorcismos de espíritos malignos (FISCHER, 2006, p. 28)

Ao longo do tempo, essas manifestações culturais desenvolveram esquemas de narratividade cada vez mais semelhantes àquelas que percebemos na arte literária posterior, mas que ainda permitiam sua recepção por um leitor que não precisava ser necessariamente alfabetizado. Como aponta Fischer,

Lendas, mitos, feitiços, cânticos e ordens religiosas eram, poucas vezes, transformados em escrita, sendo sua veneração reservada à tradição "verdadeira", oral. Pré-alfabetizados e analfabetos ainda demonstravam extraordinárias façanhas orais de memória. Essa habilidade era inata, é claro, considerada excepcional apenas pelos letrados que deixavam de exercitar diariamente os talentos orais inerentes ao homem (FISCHER, 2006, p. 39).

Cabe ressaltar que o número de pessoas letradas era muito reduzido, concentrando-se essencialmente nas classes dos escribas e dos membros da nobreza das respectivas comunidades. Assim, a vasta maioria dos indivíduos desenvolvia um processo de leitura das narrativas que tinha como base a interação de diferentes linguagens (oral, corporal, simbólica, etc.) para a produção do sentido do texto como experiência vivida.

Na Grécia Antiga, os textos mitológicos não apenas se multiplicaram exponencialmente, mas também desenvolveram um maior grau de complexidade e refinamento. Além disso, surgiram gêneros textuais com firmes raízes na tradição oral e que serviram de matrizes para toda a literatura ocidental: o dramático, o lírico e o épico.

O teatro grego surgiu a partir de manifestações mítico-ritualísticas em honra a Dionísio, deus da fertilidade e do vinho. Durante essas ocasiões, os convivas utilizavam máscaras e fantasias enquanto entoavam cantos, chamados de ditirambos, que evoluíram para as formas de representação cênica. Acredita-se que o florescimento do teatro na Grécia ocorreu entre 550 a.C. e 220 a.C. e que sua difusão tenha ocorrido, principalmente, a partir de Atenas. Da mesma forma que os mitos que lhe serviram como ancestrais e como fontes temáticas para a tragédia, o gênero dramático tinha uma função educadora reconhecida por pensadores como Tucíclides, que se caracterizava pela transmissão de conceitos ético-morais e pela figuração mimética da sociedade organizada.

Assim como as produções modernas, os textos dramáticos gregos objetivavam a encenação, o principal modo de recepção das obras pelo grupo, já que o público alfabetizado era muito reduzido. Os leitores, dessa forma, tinham diante de si uma profusão de elementos de diferentes matrizes semióticas a serem decodificados, compreendidos e mesmo imaginados, uma vez que os recursos de cenografia e caracterização de personagens eram muito limitados.

O teatro primitivo utiliza acessórios exteriores, exatamente como seu sucessor altamente desenvolvido o faz. Máscaras e figurinos, acessórios de contra-regragem, cenários e orquestras eram comuns, embora na mais simples forma concebível (BERTHOLD, 2001, p. 3).

Desde sua gênese, o drama se define pela variabilidade das linguagens, inclusive a cênica, que formam a tessitura de suas obras. Nesse sentido, os leitores contemporâneos encontram na recepção da obra dramática uma essência multifacetada que já fora lida pelos expectadores gregos.

O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer (MANGUEL, 2009, p. 291).

Por sua vez, a poesia lírica arcaica evoluiu a partir das musicalizações que acompanhavam os ritos primitivos. O acompanhamento musical e a eventual inclusão da dança são dois aspectos que distinguem sobremaneira os poemas líricos da Grécia e os da modernidade.

As composições dos nove autores do chamado Cânone da poesia lírica grega arcaica, ou seja, Álcman, Safo, Alceu, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Píndaro e Baquílides, foram produzidas para serem cantadas com acompanhamento de um instrumento musical, geralmente da família dos cordofones, como a lira ou a cítara. Muitas vezes essas canções eram acompanhadas de dança também. Sendo assim, do ponto de vista do modo de apreensão/apreciação, a lírica grega arcaica era transmitida de uma maneira completamente diversa do modo como a poesia é publicizada hoje em dia, através da leitura geralmente silenciosa de um texto. Para um grego do período arcaico não poderia haver nada mais estranho: alguém lendo um poema em silêncio e sozinho (ROCHA, 2012, p. 02).

Obviamente, a recitação é uma forma de oralização do texto poético que subsiste na contemporaneidade, sendo inclusive bastante valorizada em alguns contextos culturais. No entanto, é pacífico afirmar que a leitura das obras em seu formato escrito assume uma primazia muito clara na modernidade.

Essa autoridade do texto escrito já vinha sendo fortalecida pela ascensão do gênero épico entre 1.100 a.C. e 800 a.C. Em um primeiro momento, a epopéia se consolida como uma síntese de formas de representação presentes nas narrativas míticas e define um modelo estrutural para difundir a tradição.

De uma maneira similar ao salto que se verifica entre a pintura rupestre e a forma grega de representação pictórica, geométrica e estilizada, a narrativa primitiva deixa o seu período pré-histórico para ser reconhecida na cultura grega como manifestação literária. A síntese épica, como umas formas de expressão dessa representação, nutriu-se das leis e das convenções do período, enformando-as num processo de maturação e cristalização da tradição: maturação porque as perpetuou em uma forma nova, tecendo o fio mítico em uma nova matéria, com o acréscimo de veios histórico e ficcional; cristalização porque sedimentou, na congruência de todos esses veios, um modelo formal tradicional, lapidado e eternizado como um modelo a ser seguido. No seu conjunto, a síntese épica possibilitou a união da esfera da existência à esfera da arte, juntando, na textura da teia de convenções que era urdida, os fios da realidade com que era consumida, constituindo-se numa forma inteirica que não distinguia vida, arte, religião, história e ficção (MOTTA, 2006, p. 28-29).

Posteriormente, o épico encontrou na linguagem escrita a sua convenção enunciativa e definiu os caminhos estruturais que levariam o gênero narrativo até o surgimento do romance, tendo em conta, obviamente, os gêneros que o antecederam.

O engenho da narrativa, de ritualístico e mítico, conquistou uma matriz retórica na tradição oral: a poesia épica que codificou uma poética narrativa ao desenvolver um tipo de enredo catalisador das relações de enunciação, personagens, espaço e tempo. A partir dessa matriz, tendo como fonte as ficções grega e latina, a narrativa escrita patenteou o domínio estético e formalizou as conformações gerais de um sistema básico, como matéria, linguagem e formas de representação. Das engrenagens desse engenho mínimo partiram as direções formais que levaram a narrativa a conquistar o seu espaço na história moderna das artes, com a invenção de uma nova forma, o romance, e com as invenções com que essa e as demais formas geraram na história da humanidade (MOTTA, 2006, p. 31-32).

O termo literatura, na acepção etimológica que apresentamos anteriormente, parece fazer sentido diante da consolidação da palavra escrita como a principal mídia para as narrativas. Com isso, situamos a arte literária como parâmetro comparativo com produções que utilizavam outras linguagens, muitas das quais, como vimos, preexistentes ao código linguístico. Dos mitos ao romance, a escrita reivindicou a sua soberania.

No entanto, esse fortalecimento da leitura alfabética não erradicou, em curto prazo, a utilização, muitas vezes, complementar, de outras linguagens para o enriquecimento das narrativas e da recepção de seus leitores.

As obras da literatura latina, restritas a um pequeno grupo elitizado, eram recitadas em salões de leitura pública, termas e banquetes. O aspecto comunal e festivo dessas leituras também se assemelha, assim como o teatro latino, aos rituais ancestrais de experimentação dos mitos.

A leitura silenciosa – que teria sido vista com estranhamento pelos poetas da Antiguidade – demorou muito tempo para se estabelecer como paradigma e foi preterida em alguns contextos específicos de recepção, como certos ritos sacros de leitura. Nessas ocasiões, apesar da preservação do texto sagrado pela escrita, a voz, os gestos e as expressões faciais se combinavam enquanto elementos de linguagem para que a leitura fosse uma experiência de contato com a divindade.

Nos textos sagrados, nos quais cada letra e o número de letras e sua ordem eram ditados pela divindade, a compreensão plena exigia não apenas os olhos, mas também o resto do corpo: balançar na cadência das frases e levar aos lábios as palavras sagradas, de tal forma que nada do divino possa se perder na leitura (MANGUEL, 2012, p. 62).

Ainda segundo Manguel (2012), no início do primeiro milênio da era cristã, o teólogo Abu Hamid estabeleceu uma série de regras para o estudo do alcorão, dentre as quais, destacamos a imposição da voz do leitor de modo a afastar os ruídos do mundo e a obrigatoriedade do choro de forma a evidenciar que o pesar estava implícito na apreensão das palavras sagradas.

Na Idade Média, a religiosidade se manteve como uma marca indelével na literatura. Ainda que textos considerados profanos tenham sido produzidos, a ampla maioria das produções tinha vínculos profundos com os princípios teológicos do catolicismo. Nesse período, a linguagem oral se manteve como um complemento essencial da linguagem escrita.

Até boa parte da Idade Média, os escritores supunham que seus leitores iriam escutar, em vez de simplesmente ver o texto, tal como eles pronunciavam em voz alta as palavras à medida que as compunham. Uma vez que, em termos comparativos, poucas pessoas sabiam ler, as leituras públicas eram comuns e os textos medievais repetidamente apelavam à audiência para que "prestasse ouvidos" à história (MANGUEL, 2012, p. 63).

A literatura trovadoresca utilizava o acompanhamento musical como forma de facilitar a memorização dos menestréis e a recepção dos leitores. Ainda que de maneira bastante simples, a linguagem musical produzia relações afetivas com o texto entoado e possibilitava a participação do receptor por meio de sua própria voz. A utilização de jograis em várias das composições do período atribuiu um caráter cênico a essas cantigas, aspecto que impulsionou o surgimento do teatro popular em alguns países, como, por exemplo, Portugal.

Além disso, muitas obras da pintura medieval se destacavam por uma estrutura caracteristicamente narrativa, que, apesar de fixada no espaço, transmitia as noções de temporalidade e causalidade. Tratava-se de uma leitura de narrativas temporais em obras de arte espaciais. Se, por um lado, essa prática relembra aspectos da recepção das pinturas rupestres, por outro, ela aponta para processos que serão realizados por leitores na modernidade diante de textos também plurilinguísticos.

Formalmente, as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço. Durante a Idade Média, um único painel pintado poderia representar uma sequência narrativa, incorporando o fluxo do tempo nos limites de um quadro espacial, como ocorre nas modernas histórias em quadrinhos, com o mesmo personagem aparecendo várias vezes em uma paisagem unificadora, à medida que ele avança pelo enredo da pintura (MANGUEL, 2009, p. 24-25).

As imagens da Europa medieval ofereciam uma sintaxe sem palavras, à qual o leitor silenciosamente acrescentava uma narração. Em nosso tempo, ao decifrar as imagens da propaganda, da videoarte e dos cartuns, também tendemos a emprestar à história não apenas uma voz, mas também um vocabulário (MANGUEL, 2012, p. 131).

Obviamente, o avanço das artes plásticas trouxe consigo novas técnicas de pintura, novas concepções estéticas e novos modos de integração entre o espacial e o temporal. O desenvolvimento da noção de perspectiva durante a Renascença, por exemplo, restringiu a ação representada na obra a um único momento captado pelo autor e percebido pelo leitor em sua efemeridade congelada.

A narrativa, então, passou a ser transmitida por outros meios: mediante "simbolismo, poses dramáticas, alusões à literatura, títulos" – ou seja, por meio daquilo que o espectador, por outras fontes sabia estar ocorrendo (MANGUEL, 2009, p. 25).

Por sua vez, a inclusão de gravuras nas obras escritas não se restringiu a promover a visualização do que era exposto pelas palavras, mas integrou as obras como um subtexto que ora as complementava, ora as suplementava. Isso pode ser percebido se compararmos as belas imagens encontradas no Rothschid Hagadá, publicado em 1479, e o trabalho de gravuristas em obras posteriores, como as de William Blake para seus próprios textos, as de Fuseli para as peças de Shakespeare e as de Salvador Dalí para a Divina Comédia. Esse diálogo interno entre a linguagem pictórica e a linguagem escrita em uma mesma obra não apenas se mantém, mas também é intensificado pelo surgimento e pela difusão de outros gêneros textuais modernos, como a literatura de cordel e as revistas em quadrinhos.

Não obstante, o romance plasmou um arquétipo textual que, ao mesmo tempo,

não dependia de recursos pictográficos em suas edições — característica que se tornou quase paradigmática — e não prescrevia o uso da oralidade.

Em relação ao primeiro aspecto, basta observarmos as obras romanescas dos últimos dois séculos para verificarmos o claro predomínio das publicações que não incluem quaisquer ilustrações como complemento às suas narrativas, o que, inclusive, sinaliza, para alguns, um tipo de leitura "superior" a ser realizada. Já em relação à oralidade, Walter Benjamin afirma que a ascensão do romance solapou a tradição oral, que, por milênios, foi o mais valioso recurso para o contato dos indivíduos com o ato de narrar. O pensador alemão afirma que a morte da narrativa oral acarretou também o enfraquecimento de um tipo específico de leitura. Segundo Benjamin, contar e ouvir histórias eram formas diretas de atuação em um processo comunal de representação e fabulação.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa [...]. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história (BENJAMIN, 1994, p. 201, 204).

Entretanto, a inegável importância do gênero romanesco na modernidade não inviabilizou que as intersecções e interações entre as linguagens escrita, imagética e oral se mantivessem, ainda que tenham sido claramente reestruturadas.

Com a progressiva ascendência do código linguístico nas sociedades alfabetizadas, as imagens, não mais inseridas graficamente nas obras, deveriam ser sugeridas ao leitor por meio de mecanismos próprios da escrita, ou seja, a sintaxe e a semântica deveriam permitir ao receptor a caracterização mental de personagens, espaços e ações. O projeto para a construção imagética do universo ficcional no imaginário do leitor se encontrava apenas nas linhas do texto. É notável, nessa perspectiva, o papel ativo e em grande parte autônomo do receptor no processo de leitura e produção dessas imagens, uma vez que o conhecimento de mundo, as variantes psicológicas e as orientações estéticas de cada leitor influenciam diretamente no seu resultado final. Não obstante essas diferenças, os elementos da realidade que encontravam suas representações em formas pictóricas nas cavernas passam a ser figuradas pela linguagem escrita, que, por sua vez, estimula a produção imagética desses mesmos elementos, agora atualizados pela imaginação do leitor. Como salienta Manguel,

Se a natureza e os frutos do ocaso são passíveis de interpretação, de tradução em palavras comuns, no vocabulário absolutamente artificial que construímos a partir de vários sons e rabiscos, então talvez esses sons e rabiscos permitam, em troca, a construção de um acaso ecoado e de uma natureza espelhada, um mundo paralelo de palavras e imagens mediante o qual podemos reconhecer a experiência do mundo que chamamos de real (MANGUEL, 2009, p. 23).

Os séculos XIX e XX foram marcados pelo surgimento de novas formas de artes visuais, que, ao invés de comprometer esse amálgama de linguagens para a figuração do universo experimental, na verdade, potencializou-o em diversos sentidos.

Em 1839, a Academia de Ciências da França revela ao mundo um processo inovador de fixação de imagens através da luz em uma placa metálica, isto é, a fotografia. Ao longo das décadas de seu aperfeiçoamento técnico e estético, a linguagem fotográfica causou um grande impacto tanto nas artes do espaço quanto nas artes do tempo, uma vez que sua materialidade provou ser possível a fixação de momentos da existência. Criou-se, a partir disso, uma ampla discussão entre pensadores e artistas sobre as diferenças entre representação e percepção. Rosalind Krauss, por exemplo, afirmou que

[...] a percepção está diretamente em contato com o real, enquanto a representação está separada dele por um fosso intransponível, restituindo a presença da realidade apenas sob forma de substitutos, quer dizer, por intermédio de signos (KRAUSS, 1990, p. 10).

Sem dúvida, os argumentos apontados não são desprezíveis, principalmente quando se reflete sobre o olhar do receptor para esse novo tipo de obra, um texto que parecia finalmente ter possibilitado uma vitória sobre o tempo. Entretanto, alguns pensadores, como Walter Benjamin, preferiram discutir as influências e as contribuições que a fotografia traria para as artes em geral do que debater sobre uma escala hierárquica para elas.

Gastaram-se vãs sutilezas a fim de se decidir se a fotografia era ou não arte, porém não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da arte (BENJAMIN, 1975, p. 20-21).

Além de demonstrar a possibilidade de captação do instantâneo e de produção de um objeto de representação muito próximo do tempo da percepção, a fotografia problematizou os parâmetros de realidade aceitos pela literatura. No século XIX, ainda haviam nocões relativamente compartilhadas entre os grupos do que era a realidade e quais forças estavam em disputa no interior dela. Isso permitia ao escritor certa segurança no momento de figurar seus espaços ficcionais. No entanto, a Primeira Guerra Mundial potencializou os sentimentos de estranhamento, desorientação e, principalmente, fragmentação das representações do real, sensações que já marcavam a virada de século. Como diagnosticou Erich Auerbach,

[...] durante e após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa [...] insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência (AUERBACH, 2002, p. 496).

Com isso, uma nova linguagem literária parecia exigir sua confecção pelas mãos dos jovens modernistas. Uma nova dicção artística que valorizasse, ao mesmo tempo, o múltiplo, o subjetivo e o instantâneo. E, quando isso ocorreu, a linguagem fotográfica teve a sua contribuição como inspiração técnica, estética e temática, o que pode ser notado nas

associações entre tempo e espaço de Thomas Mann na Montanha Mágica, no minimalismo descritivo de Ernest Hemingway, nos fluxos entre consciência interior e exterior nos romances de Virginia Woolf, nos olhares lírico-contemplativos dos vários Fernando Pessoas ou nas imagens que insistem em ser palavras nos textos de Clarice Lispector.

Contudo, o congelamento do instante pela arte fotográfica inspirou o desejo por vê-lo se desdobrar no espaço e novamente se entregar ao tempo. Se, anteriormente, a pintura conseguiu inserir temporalidade nos limites de suas molduras, uma nova arte atribui movimento e existência temporal às imagens captadas. A apresentação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em 1895, deu início a um dos mais produtivos diálogos interartes e interlinguagens do século XX. O impacto da linguagem cinematográfica foi tão profundo que recursos específicos para a sua exibição se tornaram necessários, como a presença de um explicador junto às telas de exibição:

De pé, com um bastão, o explicador, como era chamado, apontava os personagens na tela e explicava o que estavam fazendo. A figura do explicador só desaparece, pelo menos na Espanha, como afirma Carrière, na década de 1920. A presença deste homem é dispensável hoje porque, bem ou mal, já fomos alfabetizados na linguagem cinematográfica. O cinema, como a fotografia, nos presenteou com um novo modo de olhar o mundo (CARNEIRO, 2002, p. 64).

Complementarmente ao comentário de Flávio Martins Carneiro, o cinema nos presenteou com novos modos de ler o mundo e a literatura. Discorrer sobre todas as mútuas influências dos textos fílmicos e literários seria uma empreitada que ultrapassaria por demais o escopo deste artigo. Os processos de releitura e transposição de textos ficcionais para o grande écran, as transformações nos padrões narrativos e as diferentes formas de traduzir a linguagem verbal em linguagem imagética (e vice-versa) são apenas algumas das questões que, ao serem observadas, multiplicam-se em procedimentos técnicos vários e perspectivas estéticas particulares. E, como ocorre em qualquer processo dialético de evolução artística, esse dinamismo é sempre conflituoso e desafiador, o que justamente lhe confere toda a sua importância.

[...] a relação entre a literatura e o cinema (como qualquer relação viva entre duas formas vivas de arte) só se realiza quando uma estimula e desafia a outra a se fazer por si própria (AVELLAR, 2007, p. 54).

Diante desse labirinto de abordagens e aproximações, interessa-nos manter nosso foco sobre alguns dos processos de leitura que, perpassando ambas as esferas artísticas, simultaneamente, as singularizam e as relacionam.

Como afirmamos anteriormente, ao dialogar com o texto escrito, o receptor produz imagens a partir das palavras e, ainda que apenas em seu imaginário, transforma a leitura da obra em uma experiência espacial e sensível. Edgar Morin enfatiza que:

[...] a linguagem já abriu porta à magia: desde o momento em que toda a coisa chama imediatamente ao espírito a palavra que a designa, a palavra chama no mesmo instante a imagem mental da coisa que evoca, conferindo-lhe mesmo que seja ausente, a presença (MORIN, 1973, p. 98).

Semelhantemente, o cinema ilustra aos nossos próprios olhos os sentimentos, as ideias e as visões que compõem a narrativa fílmica que existe dentro de nós e que é constantemente alimentada por nossas experiências, nossas percepções e nossos desejos.

O cinema torna não só compreensível o teatro, a poesia e música, como também o teatro interior do espírito: sonhos, imaginação, representações: o tal minúsculo cinema que existe na nossa cabeça (MORIN; VASCONCELLOS, 1970, p. 243).

Do encontro dessas esferas de arte e de percepções humanas surge, muitas vezes, o que poderíamos chamar de conflito de imaginários, ou seja, construções imagéticas diferentes que, ao serem transpostas para outra linguagem, desnudam as particularidades das leituras realizadas.

Consideremos o seguinte exemplo: um leitor da obra de Scott Fitzgerald adentra uma sala de cinema para assistir a adaptação de 2013 de *O grande Gatsby*, dirigida por Baz Luhrmann. Ainda que cartazes apresentem as imagens dos atores da obra, o espectador reserva suas expectativas para o apagar das luzes. Sem tocar no mérito da fidelidade do texto fílmico em relação ao romance, ao longo da exibição, o leitor percebe que as suas caracterizações de espaço e de persona-

gens construídas a partir do texto verbal entram em conflito com as imagens que arbitrariamente lhe são apresentadas. No entanto, a produção cinematográfica que ele tem diante de si é o resultado da imaginação de um leitor (ou de vários leitores) transportada para a linguagem cinematográfica, com todos os seus recursos. Isso demonstra o caráter ativo e subjetivo que envolve toda e qualquer leitura, mas também as potencialidades de cada uma das artes, tanto no nível produtivo quanto no receptivo.

Outro exemplo possível seria aquele no qual um espectador assiste ao filme de Luhrmann sem conhecer a obra de Fitzgerald. Caso esse indivíduo opte por ler o romance após assistir o texto fílmico, é provável que os rostos de Tobey Maguire e Leonardo Di Caprio assombrem as suas projeções imagéticas. O que resta então a esses dois leitores hipotéticos em termos de avaliação? Parece-nos que a conduta mais produtiva é perceber a multiplicidade de leituras possíveis de um mesmo objeto estético e, apesar das suas próprias abstrações ou experiências, considerar se o texto com o qual se dialoga é coerente com os objetivos a que se propõe e com o código de signos no qual se apresenta. Literatura e cinema são linguagens artísticas específicas que, apesar do constante diálogo, devem receber tratamentos diferentes no momento da recepção.

É justamente esta necessidade de caracterizar as especificidades das linguagens em um horizonte de interatividade cada mais amplo que se revela como um desafio na contemporaneidade. Por motivos de escopo e espaço, negligenciamos outras relações, como da linguagem científica e da literatura, da música e da poesia ou mesmo da historiografia e da metaficção historiográfica. No entanto, não podemos encerrar este passeio sem discorrermos, ainda que brevemente, sobre o maior ambiente de interações pessoais, semióticas e literárias da história: o ciberespaço.

Obviamente, não há como falar desse novo panorama relacional sem mencionar a revolução tecnológica das comunicações do século XX. Pierre Lévy afirma que:

Durante uma entrevista nos anos 50, Albert Einstein declarou que três grandes bombas haviam explodido durante o século XX: a bomba demográfica, a bomba atômica e a bomba das telecomunicações [...]. As telecomunicações geram esse novo dilúvio por conta da natureza exponencial, explosiva e caótica de seu crescimento. A quantidade bruta de dados disponíveis se multiplica e se acelera. A densidade dos links entre as informações aumenta vertiginosamente nos bancos de dados, nos hipertextos e nas redes (LÉVY, 1999, p. 13).

Nessa conjuntura, a produção, a circulação e a recepção de textos se multiplicam de forma vertiginosa, criando não apenas objetos marcados pela hibridez, mas também processos de leitura rápidos, descontínuos e essencialmente plurais. Sites, e-mails, blogs, fotologs, podcasts, e-books, chats são apenas alguns dos canais de proliferação de textos gráficos, imagéticos, orais, sonoros e escritos que se incorporam no cotidiano daqueles que possuem disponibilidade de tempo e de recursos. O signo da instantaneidade passa a marcar uma quantidade imensa

de troca de informações, de linguagens e de subjetividades. Para Lévy, ironicamente, essa tendência nos aproxima de uma prática ancestral:

Nas sociedades orais, as mensagens discursivas são sempre recebidas no mesmo contexto em que são produzidas. Mas, após o surgimento da escrita, os textos se separam do contexto vivo em que foram produzidos. É possível ler uma mensagem escrita cinco séculos antes ou redigida a cinco mil quilômetros de distância - o que muitas vezes gera problemas de recepção e interpretação. Para vencer essas dificuldades, algumas mensagens foram então concebidas para preservar o mesmo sentido, qualquer que seja o contexto (o lugar, a época) de recepção: são as mensagens "universais" (ciências, religiões do livro, direitos do homem, etc.). Esta universalidade, adquirida graças à escrita estática, só pode ser construída, portanto, ao custo de uma certa redução ou fixação do sentido: é um universal totalizante. A hipótese que levanto é a de que a cibercultura leva a co-presença das mensagens de volta ao seu contexto como ocorria nas sociedades orais, mas em outra escala, em uma órbita completamente diferente. A nova universalidade não depende mais da auto-suficiência dos textos, de uma fixação e de uma independência das significações. Ela se constrói e se estende por meio da interconexão das mensagens entre si, por meio de sua vinculação permanente com as comunidades virtuais em criação, que lhe dão sentidos variados em uma renovação permanente (LÉVY, 1999, p. 15).

Se, de certa forma, a instantaneidade das trocas nos aproxima da oralidade pela presença temporal do produtor e pela atualização recorrente do sentido, o hipertexto reúne linguagens e formas de leitura diferentes no mesmo espaço virtual de enunciação, unificadas a partir de um código básico formado pelos

números zero e um. No entanto, Lévy afirma que o suporte digital não é a fonte geradora do hipertexto. O autor utiliza a noção de "texto em rede", ou seja, um texto que se remete a diversos outros textos e informações para formar o seu quadro geral de significação. Nesse sentido, uma biblioteca pode ser considerada um hipertexto, tendo em vista a ligação entre volumes formada por referências bibliográficas, notas de rodapé, fichários e catálogos.

Entretanto, o suporte digital traz uma diferença considerável em relação aos hipertextos que antecedem a informática: a pesquisa nos sumários, o uso dos instrumentos de orientação, a passagem de um nó a outro são feitos, no computador, com grande rapidez. da ordem de alguns segundos. Por outro lado, a digitalização permite a associação na mesma mídia e a mixagem de sons, imagens e textos. De acordo com essa primeira abordagem, o hipertexto seria definido como informação multimodal disposta em uma rede de navegação rápida e "intuitiva". Em relação às técnicas anteriores de ajuda à leitura, a digitalização introduz uma pequena revolução copernicana: não é mais o navegador que segue os instrumentos de leitura e se desloca fisicamente no hipertexto. virando as páginas, deslocando volumes pesados, percorrendo a biblioteca. Agora é um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta suas facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade frente ao leitor (LÉVY, 1999, p. 56).

Tratando-se especificamente da arte literária, é possível perceber diversas transformações que atingem o mercado editorial, a produção dos textos e a participação efetiva dos leitores. O surgimento de grandes livrarias virtuais, a indexicalização dos leitores em termos estatísticos, a criação de *blogs* de autores

e críticos, a disponibilização de capítulos para a apreciação do público, a digitalização de edições completas, as fan pages e um certo fetichismo em relação ao caráter multimodal de muitas obras são apenas alguns exemplos de tendências já consolidadas no universo virtual.

Além disso, surge um gênero literário específico a partir do suporte digital e das possibilidades oferecidas pelo hipertexto: a literatura ergódica. A diferença primordial entre o texto ergódico e outras obras ficcionais é o tipo de interação que ele exige do leitor. Nesse modelo de recepção, não basta decodificar e compreender a narrativa, contribuindo assim para a sua concretização. O leitor deve manipular, analisar e coproduzir o texto, a fim de lhe atribuir significação. Segundo Espen Aarseth,

Durante o processo cibertextual, o utilizador terá efetuado uma seqüência semiótica, e este movimento seletivo é obra de uma construção física que os diversos conceitos de "leitura" não contemplam. É esse fenômeno que eu chamo ergódico, utilizando um termo retirado da física que deriva das palavras gregas ergon e hodos, que significam "obra" e "via". Na literatura ergódica, exigem-se diligências fora do comum para permitir ao leitor percorrer o texto (AARSETH, 2006, p. 19-20).

Segundo o autor norueguês, a literatura ergódica não pode ser analisada pelas teorias das narrativas tradicionais, uma vez que aspectos como progressão – elemento fundamental para a análise de teóricos como Wolfgang Iser – não se aplicam, já que a série de acontecimentos depende unicamente da forma de interação do leitor com o texto.

Num texto ergódico exploratório como o hipertexto, o plano de progressão está divorciado do plano dos acontecimentos, visto que o leitor tem de explorar activa e consequentemente para que o plano dos acontecimentos faça sentido (AARSETH, 2006, p. 147-148).

Tais considerações nos motivam a refletir se não estamos, contemporaneamente, revivendo um momento semelhante ao de nossos antepassados, quando, diante de novos códigos e novas formas de expressão, eles tiveram que repensar seus conceitos e seus parâmetros de análise. Ainda é muito cedo para especular o destino desses suportes de leitura e de interação, mas se há algo que toda a trajetória desenvolvida neste artigo tenta demonstrar é a impossibilidade de enxergar claramente o que nos espera depois da próxima curva.

## Considerações finais

As inovações técnicas e estéticas que marcam a contemporaneidade demandam não apenas novas leituras e novos conceitos, mas também novos instrumentais teóricos que possibilitem a análise mínima do múltiplo. Nesse contexto, seria admissível nos depararmos com questionamentos como: mas isso é literatura? O que faz (ou não faz) desse objeto uma obra literária? Com que tipo de linguagem estamos lidando? É bonito, mas é arte?

Se, por um lado, a existência de uma série de produções que podem ser reunidas sob o signo da literatura é inegável, por outro, é indiscutível também que os limites inexatos que supostamente circunscrevem esse grupo se transformarão. A multiplicidade é a oposição ao uníssono autoritário que, como vimos, é a contramão da história. Assim como a escrita não erradicou a oralidade, as outras linguagens não erradicaram e não erradicarão o que reconhecemos como literatura, por mais que os parâmetros para esse reconhecimento estejam em constante avaliação. Se formas de expressão marcadas pelo signo da narratividade podem ser encontradas antes do próprio advento do termo literatura. é plausível conjecturar que as próximas vanguardas influenciarão diretamente as transformações do conceito de literário. Obviamente, esses movimentos de ruptura e de ressignificação não ocorrem em curto prazo e sempre desencadeiam discursos reacionários que complementam a dialética da própria diacronia. A velocidade do desenvolvimento tecnológico, no entanto, faz-nos questionar a amplitude do horizonte virtual de transformação da leitura e da literatura. Ainda que incertos quanto à extensão dessas mudanças, devemos reconhecer que a figura do leitor sempre estará no centro de qualquer rumo a ser tomado, mesmo que a sua identidade, cada vez mais descentrada e pluralizada, distribua-se entre as veredas dos hipertextos e das narrativas ergódicas.

Ajornada foi longa e ao mesmo tempo breve entre a parede úmida das cavernas e as telas de LCD dos computadores. Mas o trajeto continua sendo moldado enquanto passeamos e dialogamos. Surgirão novas linguagens, novas literaturas e novos leitores. Se o signo desta e das próximas contemporaneidades é o da mudança, novos caminhos e novas leituras certamente se abrirão.

### Literary reading and multiple languages: a brief journey from the cave to the cyberspace

#### **Abstract**

The aim of this article is to provide a brief overview of the multiplicity of forms and media the literary reading has taken on throughout the centuries. since the manifestation of narrative texts prior to the advent of the term literature. While not presuming to closure such a broad and complex topic, we intend to demonstrate that the diachronic analysis of the readers' receptions of works written in a variety of semiotic codes is a productive approach to discuss not only the dimensions of the act of reading, but also the mutability of the concept of reading itself. For this purpose, we will refer to the critical and theoretical perspectives of authors such as Hans Robert Jauss, Vincent Jouve, Eliana Yunes, Alberto Manguel e Espen Aarseth.

Keywords: Diachrony. Reading. Literature. Multiple languages.

#### Notas

- Entendemos o termo representação como o processo de interpretação da realidade formado pelas etapas de percepção, cognição e fabulação.
- Essa possibilidade foi levantada após a descoberta de um osso hioide, situado na base da língua, em uma caverna do Monte Carmelo, em Israel.

#### Referências

AARSETH, Espen. *Cibertexto*: perspectivas sobre a literatura ergódica. Trad. Maria Leonor Telles e José Augusto Mourão. Lisboa: Pedra de Roseta, 2006.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: ARANTES, Otília B. Fiori (Org.). *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 09-34.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FISCHER, Steven R. *História da leitura*. Trad. Claudia Freire. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Unesp, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1990.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. 2º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MORIN, Edgar. *O paradigma perdido*: a natureza humana. Seuil: Publicações Europa-América LDA, 1973.

MORIN, Edgar; VASCONCELLOS, Antonio Pedro. *O cinema ou o homem imaginário*: ensaio de antropologia. Lisboa: Moraes, 1970.

MOTTA, Sérgio Vicente. O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

ROCHA, Roosevelt. Lírica grega arcaica e lírica moderna. *Philia & Filia*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 84-97, jul./dez. 2012.

YUNES, Eliane (Org.). *Pensar a leitura*: complexidade. São Paulo: Loyola, 2002.