

IMAGENS & LETRAS NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO: considerações sobre leitura, audiovisual e tecnologias da informação e comunicação

ALMEIDA, Marco Antônio de

Sociólogo, Doutor em Ciências Sociais pela UNICAMP;
Docente do Curso de Ciências da Informação e Documentação
USP/ Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão
Preto
marcoaa@ffclrp.usp.br

RESUMO

O texto faz considerações acerca da construção do conhecimento e da assimilação de informações a partir de produtos culturais, em especial livros e filmes. Estabelece similaridades e diferenças entre a atividade do leitor e a do espectador cinematográfico, considerando a distinção entre textos que tendem à *narrativa* e textos que tendem ao *compêndio*. Analisa a maneira como o livro e a leitura são representados em dois filmes — *La Lectrice (Uma Leitora Bem Particular)*, 1988, de Michel Deville, e *The Próspero's Books (A Última Tempestade)*, 1991, de Peter Greenaway —, considerando-os paradigmáticos de duas possibilidades de leitura/recepção de textos escritos e audiovisuais. Finalmente, reflete sobre padrões de continuidade e ruptura dessas atividades a partir do contexto da internet e da cibercultura.

Palavras-chave: Leitura. Audiovisual. Cibercultura.

1 A RELAÇÃO LIVRO-LEITOR

Em um de seus livros mais conhecidos — *Se um viajante numa noite de inverno* — Italo Calvino narra as aventuras e desventuras de um personagem nomeado apenas como “O Leitor” e que busca, pura e simplesmente, acabar o romance que começara a ler. Com essa obra, Calvino mostra que a relação que se estabelece entre leitor e texto é uma relação de desejo. O romanesco instaura aqui um espaço de prazer e liberdade do qual se nutre o Leitor, mas que lhe é sucessivamente negado, na medida em que sua leitura não consegue chegar ao fim. Desdobrando a aventura da leitura na aventura do personagem-leitor em busca de seu romance ideal, a obra captura intensamente a atenção de nós leitores e rende uma bela homenagem ao prazer de ler.

Agora, de onde provém esse prazer que nos é dado pelo ato de ler? A narrativa como dispositivo de leitura é, nesse sentido, a alma sedutora de boa parte dos textos escritos. Obviamente, nem todos os livros são, necessariamente, narrativas — e desses livros falaremos mais tarde. Também é óbvio que essa figura solitária de leitor, imerso no caudaloso rio da leitura, é historicamente localizável — surge com o romance e dele se alimenta. Duas visões clássicas e complementares ilustram esse ponto: o ensaio *O Narrador*, de Walter Benjamin (1985), e o conhecido estudo de Ian Watt, *A Ascensão do romance* (1990). Eles mostram, sem sombra de dúvida, que os livros que capturam mais intensamente o interesse do leitor são aqueles que contêm elementos narrativos, e é essa relação — do leitor seduzido pela leitura — que será o ponto de partida posterior para estabelecermos uma primeira ponte com o cinema.

Para Vincent Jouve, a leitura é um processo que envolve cinco dimensões: a neurofisiológica (percepção, identificação e memorização de signos), a cognitiva (o esforço de abstração que converte palavras em elementos de significação), a argumentativa (a análise do texto enquanto discurso), a simbólica (a interação da leitura com os esquemas culturais dominantes de um meio e de uma época) e a afetiva — o processo de identificação emocional:

O charme da leitura provém em grande parte das emoções que ela suscita. Se a recepção do texto recorre às capacidades reflexivas do leitor, influi igualmente — talvez, sobretudo — sobre sua afetividade. As emoções estão de fato na base do princípio de identificação, motor essencial da leitura de ficção. É porque elas provocam em nós admiração, piedade, riso ou simpatia que as personagens romanescas despertam o nosso interesse. [...] O papel das emoções no ato de leitura é fácil de se entender: prender-se a uma personagem é interessar-se pelo que lhe acontece, isto é, pela narrativa que a coloca em cena. (JOUVE, 2002, p. 19-20).

Os processos de identificação ativa e as coordenadas interpretativas fornecidas pelo autor são importantes na medida em que podemos considerar a complexidade dos textos como decorrente do fato de eles serem entremeados de *não-ditos*, como observa Umberto Eco. Para preencher esses espaços não-manifestos em sua superfície e atualizá-los no plano do conteúdo, o texto necessita, de forma decisiva, dos movimentos cooperativos e ativos por parte do leitor. Ainda segundo Eco, o texto, na medida em que passa da função didática para a função estética, deixa ao leitor a iniciativa interpretativa (embora com uma margem suficiente de univocidade). Assim, o “dispositivo de leitura” demanda não só identificação, mas também uma colaboração ativa do leitor no sentido de interpretar o texto a partir das coordenadas construídas pelo autor (ECO, 1986). Como observa David Olson, “num certo sentido, a leitura exige de todo leitor que ele se torne ator; o leitor precisa ‘interpretar’ as linhas que lê, assim como um ator precisa ‘interpretar’ o texto para o público, enunciando as suas falas com a expressão correta”. (OLSON, 1997, p. 125)

2 A RELAÇÃO FILME-ESPECTADOR

O cinema, por sua vez, pode ser concebido como um *dispositivo de representação*, com seus mecanismos e sua organização dos espaços e dos papéis. Obviamente, é possível estabelecer analogias com os dispositivos de representação da pintura e do teatro, por exemplo, mas interessa-nos antes frisar suas características peculiares devidas à dinâmica da produção da imagem — a câmera, a tela em que é projetada, etc. O mecanismo fílmico une narração e representação numa linguagem que se estrutura através de imagens, condicionando o olhar do espectador, por meio da manipulação do tempo, jogando com seus desejos e seu imaginário. O cinema é antes de tudo um dispositivo no sentido de determinar papéis: por exemplo, o papel do espectador que, identificando-se com a câmera e cooperando ativamente de diversas maneiras, contribui para que sejam produzidos os efeitos de sentido que o diretor previu em sua estratégia narrativa.

Em seus primórdios, o cinema surge principalmente como curiosidade de circo, como *vaudeville*. Torna-se necessário, portanto, refrear a tendência a identificá-lo desde sempre com os filmes que conhecemos, e procurar fazer um *exercício de ignorância* para se compreender aquele primeiro cinema e o choque por ele provocado. Ou seja, tentar se livrar dos condicionamentos de uma cultura audiovisual como aquela em que nós fomos criados, e buscar se colocar no lugar de quem jamais havia visto uma imagem em movimento. Desse modo, se perceberá que, no período inicial do cinema (de 1895 à aproximadamente 1908), encontraremos filmes preocupados em surpreender o espectador. São produções curtas, estruturadas em um ou mais planos autônomos, dispostas como se fossem números de variedades. Os exibidores tinham grande participação na ordenação dos filmes e no acompanhamento sonoro, constituindo as exibições cinematográficas de então em verdadeiras performances homem/máquina. Era um cinema cujos atores eram fortemente influenciados pelo melodrama, utilizando uma gestualidade afetada e exagerada, dirigindo-se muitas vezes se ao espectador.

Muitas vezes os filmes nem contavam histórias: eram simplesmente *vistas* (no Brasil, também conhecidos por filmes naturais). A câmera cumpria um papel de mero *registro da realidade*, permanecendo fixa — o que acontecia também na ficção. Nesse caso, a relação que o espectador estabelecia com a tela era a mesma que ele estabelecia com o palco no teatro: a câmera filmava uma cena como se ela ocupasse o lugar do espectador numa poltrona na platéia. O filme era uma sucessão de quadros, entrecortados por letreiros que apresentavam diálogos e outras informações. Aos poucos, a narrativa cinematográfica vai conquistando o lugar das vistas e criando uma linguagem própria, que já na década de 1910 estabelece sua sintaxe:

Está consolidado um cinema narrativo cuja preocupação é contar uma história. Ele é composto por uma cadeia de planos, articulados de forma a construir um espaço e um tempo homogêneos. Estes filmes convocam o espectador a entrar num mundo imaginário onde a narrativa se desenvolve de forma autônoma e auto-referente. Uma série de procedimentos, como os dispositivos de montagem invisível e a proibição de olhar para a direção do espectador, atua no sentido de disfarçar as marcas de enunciação e a presença física do espectador. [...] É um cinema dominado agora por uma forte tendência à narração, que estrutura outra configuração da mensagem e outra experiência de recepção. (COSTA, 1995, p. 67-68)

A linguagem se desenvolve a partir do projeto, ainda que implícito, de contar histórias. Há a criação de estruturas narrativas que marcam uma nova relação com o tempo e o espaço. Esse salto qualitativo é perceptível quando se passa da seqüência das cenas que se sucedem no tempo para as seqüências simultâneas (planos

contrapostos, campo/contra-campo). O fator básico para a evolução da linguagem foi o deslocamento da câmera, que deixa de ser fixa para explorar o espaço, utilizando, quase que exclusivamente, dois tipos básicos de movimento: panorâmicas (a câmera não se desloca em relação ao chão) e *travelings* ou carrinhos (para frente/trás, laterais, acima/abaixo). Hoje em dia, a maioria dos movimentos de câmera é uma combinação desses dois tipos básicos de movimento, graças principalmente à leveza/mobilidade dos equipamentos modernos. Além disso, a câmera não apenas se desloca pelo espaço como também o recorta: filma fragmentos amplos, pequenos ou detalhes.

Desse modo, o ato de filmar pode ser visto como um ato de recortar o espaço em imagens, a partir de um determinado ângulo, com uma finalidade expressiva, mas não se trata só do espaço; outro elemento manipulado pelo cinema é o tempo. O tempo científico — aquele que pode ser medido, cronometrado — torna-se diferente do tempo da percepção, do tempo psicológico. A câmera lenta em oposição à rápida; a interrupção ou a inversão do movimento; a contração e a dilatação do tempo (*flash-back/flash-forward*) são mecanismos narrativos imagéticos que modificam nossa percepção do fluxo temporal. A reflexão sobre a linguagem do cinema demonstra que ela é uma sucessão de seleções e de escolhas. Portanto, como observa Jean-Claude Bernardet, trata-se de “[...] um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real” (BERNARDET, 1980, p. 37).

Nesse caso, por que temos a ilusão de realidade transmitida pelo cinema? Possivelmente, pela conjunção de dois fatores interligados. O primeiro foi apontado, já em 1916, por Hugo Munsterberg: os filmes se passam em nossa cabeça, quase que replicando a nossa consciência:

Em resumo, o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das idéias que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de idéias. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente.

O cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece as da mente. (MUNSTERBERG, 1983, p. 38)

Os aspectos cognitivos e subjetivos do ato de assistir filmes também são sublinhados por Hugo Mauerhofer, no processo que denomina de *situação cinema*. Ele destaca, entre outras características da situação cinema, a fuga voluntária da realidade cotidiana, a alteração das percepções de espaço e tempo provocadas pelo confinamento visual em um quarto escuro que reforçam o estado passivo do

espectador:

Este estado é alcançado espontaneamente. Confortável e anonimamente sentado em uma sala isolada da realidade cotidiana, o espectador espera pelo filme em total passividade e receptividade — condição esta que gera uma afinidade psicológica entre a *situação cinema* e o estado do sono. Há entre os dois casos uma relação significativa: ambos supõem uma fuga da realidade, a escuridão como pré-requisito para dormir ou assistir cinema e um estado de passividade voluntário. Daí Ilya Ehrenburg acertadamente chamar o cinema de ‘fábrica de sonhos’: se, no sono, produzimos nossos sonhos, no cinema eles já nos chegam prontos. (MAUERHOFER, 1983, p. 377-378)

O outro fator a ser considerado é a predominância, particularmente no cinema hollywoodiano, dos já mencionados dispositivos de *montagem invisível*, que constroem uma linguagem *transparente* que não retém a atenção do espectador, que só a percebe se resolve focar especificamente sua atenção nela ou através de erros de continuidade. Um modelo que se impõe com tanta força que é visto como *natural*. Assim, filmes que são construídos fugindo à gramática *realista* de Hollywood tendem a provocar um estranhamento na média do público, embora os jogos intertextuais e metalingüísticos do cinema pós-moderno já tenham se generalizado bastante, influenciando uma considerável parcela do público cinematográfico contemporâneo.

Temos aqui uma forte aproximação entre o papel do espectador e o papel do leitor. Vincent Jouve utiliza uma comparação idêntica a de Mauerhofer, ao se indagar o porquê da leitura de romances acordar o eu imaginário adormecido no adulto, transportando-o para a vida na infância na qual histórias e lendas eram tão presentes:

A resposta se encontra nas semelhanças entre o estado de leitura e o sono. Em termos de energia psíquica, a situação do sujeito que lê aparenta-se com a do sonhador. A leitura, como o sono, fundamenta-se na imobilidade relativa, uma vigilância restrita (inexistente para aquele que dorme) e uma suspensão do papel de ator em favor do de receptor. O leitor, colocado assim numa situação econômica parecida com a do sonhador, deixa suas excitações psíquicas se engajarem em um início de ‘regrediência’. (JOUVE, 2002, p. 115)

Essa postura, entretanto, só é passiva na aparência. Vários estudiosos, como Roland Barthes, Michel de Certeau, Umberto Eco, os teóricos da Escola de Constança, etc. destacaram o papel ativo desempenhado pelo leitor, seja na apreensão de textos narrativos ou de outros gêneros. Jouve observa que se “certos níveis de sentido (determinados pela obra) são, em princípio, perceptíveis por todos, não é menos verdade que cada indivíduo traz, pela sua leitura, um suplemento de sentido. A análise,

se pode destacar o que todo mundo lê, não saberia dar conta de tudo que é lido.” (JOUVE, 2002, p. 103)

O que se percebe, observando a produção cultural contemporânea, é que essas múltiplas interpretações, antes de ser evitadas, são *encorajadas* pelas obras; boa parte da chamada estética “pós-moderna” repousa na idéia de um leitor/receptor *ativo*, com níveis cada vez maiores de sofisticação, capaz de construir as pontes intertextuais entre romances, filmes, quadrinhos, música, etc.

3 ELOGIO DA NARRATIVA: UMA LEITORA BEM PARTICULAR

No que diz respeito à sedução da narrativa, vale a pena nos determos um pouco no filme de Michel Deville, *La Lectrice* (no Brasil, *Uma leitora bem particular*). Deville não adaptou pura e simplesmente o romance de Raymond Jean que serviu de base para o roteiro, mas modificou-o, desdobrando sua estrutura ao introduzir uma personagem que lê no papel da narradora (criando quase que uma *leitora ao quadrado*). Seu filme mostra ao espectador de cinema os complexos caminhos que levam à constituição do leitor, como ser que apreende o mundo a sua volta. Nessa obra, a narrativa é, ao mesmo tempo, instrumento e objeto, concentrando-se em algo raro no cinema: a palavra escrita e seu suporte, o livro. Um anúncio do jornal é o mote deflagrador que inicia uma viagem ao universo da palavra, a partir da retórica do jogo. Essa retórica permite ao diretor trabalhar com as noções de representação, de intertextualidade e de alteridade. A câmera acompanha o ir e vir da leitora por vielas, ruas e passagens que representam, metaforicamente, a multiplicidade de caminhos nos quais pode se desdobrar a narrativa. É como se construísse diante de nós uma estrutura em espiral movida pela força do acaso: e se...? O se tanto pode incentivar a personagem a ser leitora a domicílio, como fazê-la visitar o velho mestre, ou mesmo motivá-la a ir à casa de algum personagem, explicitando, assim, para o espectador, o quanto há de jogo (e também de acaso) no universo da narrativa literária.

Ainda no que diz respeito à multiplicidade de sentidos potenciais presentes na narrativa, vale destacar também a forma pela qual o diretor se refere à função “interpretante” do leitor. Numa das seqüências, Marie se encontra com sua amiga Françoise num café, e esta lê para aquela um conto intitulado *A Saia*. Marie *interpreta* visualmente a história para nós, espectadores, utilizando-se, como diria Eco, de elementos de sua *enciclopédia* pessoal. Dessa forma, a personagem do conto ganha os traços da mãe de Eric, o garoto paralítico para o qual ela lê. Mais uma vez, vida e narrativa se imbricam, alimentando-se mutuamente.

Na medida em que vão aparecendo no filme as capas e páginas de diversas

obras, é como se o diretor reconstruísse na tela a dimensão material, física e, por que não dizer, sensual, dos livros, colocando-nos diante da questão-chave: por que se lê? São várias as respostas possíveis, ilustradas pelas histórias que unem a Leitora a seus clientes: as pessoas lêem para passar o tempo, para aprender, para se comunicar, por obrigação, para espantar o tédio ou a solidão, por prazer. A leitura, no filme, é muito mais uma atitude social do que individual: enfatiza-se mais o gesto em direção ao “outro” que a fruição romanesca solitária — embora essa também possua seu lugar e valor.

Uma Leitora bem particular reencena, com um leve tom auto-irônico, a relação texto/leitor e a função do narrador. A ascensão de Marie, a leitora/narradora, recupera a figura que Benjamin proclamara em extinção, contrariando o diagnóstico do pensador alemão. O calor da voz da leitora e de sua presença resgata a magia que se encontra submersa na *frieza* do texto impresso. Os textos lidos pela Leitora recuperam uma situação de compartilhamento coletivo da narrativa que acontecia antes do advento do romance e da reprodutibilidade técnica. Na narrativa do filme, o tempo deixa de contar, e volta a ser como era antes. A leitora está presa num limbo imaginário, onde o tempo veloz da comunicação da sociedade da informação é remetido ao tempo dos narradores de histórias benjaminianos. O olhar da câmera, ao enquadrar o olhar contemplativo da leitora, é o aceno quase nostálgico do suporte audiovisual para um passado de contadores de histórias e de livros que não dependia de imagens para captar a atenção de seus ouvintes e leitores. Essa nostalgia fica marcada na sequência do aniversário de Eric, quando este pede a Marie que leia para ele e um amigo — cego — um conto infantil. Finda a leitura, o amigo cego exclama: “Lindo”. Eric comenta, olhando para Marie: “É mais lindo para mim, pois ele não vê você”. Ao que o amigo retruca: “É mais lindo para mim, pois não preciso ver para imaginar”.

4 PARA ALÉM DA NARRATIVA: A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO E A ÚLTIMA TEMPESTADE

Como observamos anteriormente, nem todos os livros se revestem de um caráter narrativo. Existem também os livros que sistematizam o conhecimento de diversas maneiras — enciclopédias, atlas, manuais, dicionários, catálogos. Genericamente, podemos denominá-los de livros-compêndios. Segundo Michel Butor, eles são característicos de nossa civilização, “[...] aqueles que não podemos dispensar, são os livros que consultamos, feitos de tal sorte que possamos aí encontrar a informação de que precisamos, sem os ler de ponta a ponta: os dicionários”. (BUTOR, 1974, p. 240)

Para tratar desses livros em particular e sua relação com o leitor (e, no caso,

também com o espectador), uma ótima fonte de inspiração é o filme *The Próspero's Books* (No Brasil, *A Última Tempestade*), de Peter Greenaway. O filme é uma adaptação do último texto escrito por Shakespeare, *A Tempestade*. A peça narra a história de Próspero, Duque de Milão, exilado numa ilha, em companhia da filha Miranda, devido à traição de seu irmão. Na ilha, Próspero comanda Caliban, um disforme ser da terra, e Ariel, um espírito assexuado que pode se metamorfosear em água, ar ou fogo. As artes mágicas de Próspero e Ariel provocam um naufrágio que permitirá ao antigo Duque de Milão consumir sua vingança e restabelecer a justiça.

No filme, Próspero é um erudito, um mago, que consegue levar, em seu exílio, 24 livros que reúnem todo o conhecimento humano. Greenaway faz esses livros ganharem vida através de artifícios de animação computadorizada, realçando imageticamente sua importância, transformando a ilha de Próspero num reino imaginário digno de Borges (basta lembrar a famosa *Biblioteca de Babel* do conto homônimo, e de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, que se dá a conhecer na forma de um conjunto de tomos de uma enciclopédia que aos poucos vai penetrando e influenciando o mundo *real*). O próprio personagem principal, Próspero, aparece como a resultante de suas leituras: em várias cenas, sua figura surge coberta de palavras; uma sobreposição de telas de forte efeito visual. Essa relação de Próspero com seus livros e o conhecimento neles depositado é tão intrínseca que leva Caliban a declarar a Estéfano, quando planejam tomar o poder de Próspero: “Lembraí-vos, primeiro, de tomar posse dos livros dele; sem os livros, ele é só mais um palerma embriagado, como eu”.

Greenaway deliberadamente constrói um amálgama entre as figuras de Próspero, Shakespeare e o renomado ator shakespereano John Gielgud: é Próspero quem aparece como autor/ator do roteiro, já que durante boa parte do filme está sentado em seu *scriptorium* escrevendo/encenando a peça que estamos assistindo. Essas sobreposições e cruzamentos revelam a característica principal do filme: sua intertextualidade. As cenas são intercaladas por vinte e quatro livros - podemos considerá-los como vinte e quatro hipertextos. Cada um deles se refere ao conhecimento humanístico da Renascença, gerando uma ponte intertextual entre a nossa época e a de Shakespeare, propondo uma releitura do conhecimento produzido naquele período. Longe de ser um maneirismo do diretor, os livros estabelecem uma relação orgânica com a história contada, enriquecendo-a com mais nuances, estabelecendo um nexos entre a história particular ali narrada e a história da humanidade como um todo, entre o microcosmo e o macrocosmo, tão ao gosto do sistema de conhecimento renascentista. Os livros são abertos em determinados

episódios, estabelecendo um diálogo entre as cenas e os textos, configurando uma relação metonímica entre seu conteúdo e os temas encenados pela narrativa. Greenaway impõe esse estilo a todo o filme, utilizando-se de camadas intertextuais que estabelecem uma ligação entre o pensamento renascentista/humanista e o pensamento contemporâneo, utilizando-se de recursos tecnológicos de última geração, como o HDTV (*high definition television*) e as técnicas sofisticadas de montagem (os enquadramentos inusitados e as sobreposições na tela, a mesclagem de vozes e o uso da palavra escrita incorporada visualmente à narrativa).

Esse procedimento já está presente na cena inicial, que trata da tempestade — não só em seu sentido literal, como também de palavras, de idéias e de imagens. Há abundante presença de elementos fluidos que simbolizam a tempestade e o elemento água. Além disso, é marcante a representação da duplicidade, com a presença de espelhos e a duplicação de Próspero em ator (Gielgud) e em dramaturgo (Shakespeare). Nessa seqüência são apresentados, através de sua visualização na tela, “O Livro da Água” e “O Livro dos Espelhos”, relacionados à temática que está sendo encenada:

1- *Um Livro da Água*: sua capa à prova d’água perdeu a cor por muito contato com a água. Traz desenhos e vários textos escritos em várias espessuras de papel. Há desenhos de tudo que se associa à água: mares, tempestades, córregos, canais, naufrágios, inundações e lágrimas. Virando as páginas, há pequenas ondas e tempestades. Rios e cataratas fluem e borbulham; maquinário hidráulico e mapas meteorológicos piscam com setas e diagramas. Todos feitos pela mesma mão, encadernados pelo rei da França em Ambroise e comprado pelos duques milaneses para Próspero como presente de núpcias.

2- *Um Livro dos Espelhos*: encadernado em tecido dourado, este livro tem 80 páginas espelhadas, opacas, translúcidas, de papel prateado, cobertas de mercúrio, que sairá se houver descuido. Alguns espelhos refletem o leitor; outros, como será dali um ano ou como seria se fosse criança, um monstro ou um anjo.

“O Livro dos Espelhos” é introduzido após uma seqüência de imagens nas quais Próspero se vê refletido em um espelho que é erguido por alguns espíritos da ilha. Os espelhos mostram ainda imagens diversas, distorcidas, já que também refletem a imaginação e a visão de Próspero. Outro exemplo de entrelaçamento hipertextual entre os livros de Próspero e a narrativa fílmica se dá no episódio do encontro de Miranda com o filho do Rei de Nápoles, onde é apresentado o livro do amor: “13- *Um Livro do Amor*: fitas trançadas marcando suas páginas. Há a imagem de um homem e uma mulher nus. O resto é conjectura.”.

Retomando a referência a Borges, como assinalou Foucault na introdução a sua

obra *As palavras e as coisas*, os textos borgianos estão longe do propósito de classificar racionalmente o universo, mas de revelar, por meio da ficção, o caráter arbitrário de todos os sistemas classificatórios:

Os códigos fundamentais de uma cultura — aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas — fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar. (...) É com base nessa ordem, assumida como solo positivo, que se construirão as teorias gerais da ordenação das coisas e as interpretações que esta requer. (FOUCAULT, 1987, p. 10)

Greenaway filia-se a essa perspectiva das taxonomias desconcertantes, dos jogos ficcionais com a realidade que questionam seus sentidos enganadores. Utilizando-se dos recursos tecnológicos mais recentes, *A Última Tempestade* estabelece um diálogo com a tradição — o imaginário cultural e o sistema de conhecimento do período de transição entre o Renascimento e o Barroco, personificados em Shakespeare. Ao mesmo tempo, Greenaway configura também uma nova relação entre cinema e literatura: longe de ser uma mera adaptação “fiel” ao original, o filme retoma a obra como um verdadeiro mosaico hipertextual de imagens, vozes, livros e citações.

5 OS MÚLTIPLOS SABERES E DESAFIOS DA CIBERCULTURA

Narrativas e compêndios parecem ser nossos mecanismos cognitivos primários para a compreensão do mundo e a construção do conhecimento. São maneiras fundamentais pelas quais construímos comunidades, desde tribos reunidas em torno da fogueira, narrando as aventuras do herói fundador e enumerando suas dádivas civilizatórias, até a comunidade global conectada ao aparelho de televisão (e agora, à Internet). São as histórias e informações difundidas por esses meios que permitem (ou que deveriam permitir) que nós sejamos capazes de nos compreendermos mutuamente. Se essa idéia de uma unidade humana, porém, for vista de forma atemporal, pode eliminar as diferenças substanciais entre realidades históricas distintas e ocultar uma questão fundamental e cada vez mais presente, resumida com felicidade por Michel Butor:

Inversamente, a realidades diferentes correspondem formas de narrativa diferentes. Ora, está claro que o mundo no qual vivemos se transforma com grande rapidez. As técnicas tradicionais da narrativa são incapazes de integrar todas as novas relações assim sobrevindas. Disso resulta um mal-estar perpétuo; é-nos impossível ordenar em nossa consciência todas as informações que a assaltam, porque nos faltam as ferramentas adequadas. (BUTOR, 1974, p. 11)

Nesse sentido, as novas tecnologias de informação e comunicação e o substrato cultural a elas relacionado — a cibercultura —, apresentam desafios inéditos tanto para textos narrativos como para textos-compêndio. Novas tradições, narrativas ou de organização do conhecimento, não aparecem do nada. Tecnologias de comunicação específicas (seja a imprensa diária, o rádio, o cinema, a TV ou a Internet) podem provocar espanto nas pessoas quando entram pela primeira vez em cena; entretanto, essas tradições obedecem a uma certa continuidade, alimentando-se umas das outras, tanto no conteúdo quanto na forma. Basta lembrar, por exemplo, de como o folhetim se alimentou da tradição popular das histórias de horror e suspense, ou como o cinema, nos seus primórdios, incorporou as convenções literárias de diversos gêneros literários populares para organizar sua produção. Paralelamente, também é importante não esquecer como muitos desses meios expressivos, buscando superar suas limitações, anteciparam conquistas que seriam consolidadas futuramente por outros meios: muito antes da invenção do cinema, a narrativa ficcional do século XIX experimentou técnicas similares às que seriam largamente utilizadas pelos filmes. Apesar das limitações da página impressa, os escritores tentavam mover-se em direção a justaposições mais facilmente trabalhadas com imagens do que com palavras (as histórias em “montagem paralela” de Dickens, a importância das descrições nos romances policiais de Conan Doyle, os experimentos gráficos de Sterne e Jarry).

Os filmes referidos anteriormente demonstram tanto a continuidade do livro e de seu regime de leitura, como também apontam para novas possibilidades e potencialidades. Como observa Janet Murray a respeito das “narrativas virtuais” tornadas possíveis pelas novas tecnologias de informática,

Do mesmo modo que o computador promete remodelar o conhecimento de maneiras que ora complementam, ora suplantam o trabalho do livro e da sala de conferências, ele também promete remodelar o espectro da expressão narrativa, não substituindo o romance ou os filmes, mas dando continuidade ao eterno trabalho dos bardos dentro de outro arcabouço. (MURRAY, 2003, p. 24)

De um modo geral (ainda na linha de argumentação de Murray), quando o autor expande a história para nela incluir múltiplas possibilidades, o leitor adquire um papel mais ativo. Muitas das histórias contemporâneas canalizam nossa atenção para a forma como a história é contada, colocando em juízo a figura do narrador, convidando-nos a avaliar suas opções narrativas. Embora algumas vezes essa estratégia perturbe o leitor, por outro lado pode também ser interpretada como a efetivação de uma verdadeira “obra em aberto”, um convite para a participação no próprio processo criativo. Além disso, embora as potencialidades estejam visíveis, esse processo está em seus

primórdios, tendo que se defrontar com restrições que a própria tecnologia ainda não conseguiu driblar:

Todavia, a natureza enciclopédica do meio também pode ser um obstáculo. Ela incentiva narrativas de grande fôlego e sem formato definido e deixa os leitores/interatores imaginando qual dos pontos finais é, de fato, o final e como podem ter certeza de que viram tudo o que havia para se ver. [...] Os parâmetros de segmentação e de navegação ainda não foram suficientemente bem definidos para o hipertexto em geral, quanto mais para a narrativa. A divisão do livro impresso em capítulos específicos foi um importante pré-requisito para o romance moderno; a ficção hipertextual está ainda esperando o desenvolvimento de convenções formais de organização que permitam ao leitor/interator explorar um meio enciclopédico sem ser esmagado por ele.” (MURRAY, 2003, p. 91)

Talvez seja possível estabelecer um paralelo com o processo de ampliação do universo da leitura a partir do século XVIII, que viu crescer a demanda por parte de um público leitor cada vez mais amplo. Contribuíram para isso o crescimento da produção de livros e a diminuição de seu custo, a ampliação do número de jornais e a multiplicação das sociedades de leitura. Para Roger Chartier (1994), modificou-se o *estilo de leitura*, que passou de *intensivo* para *extensivo*:

O leitor *intensivo* é confrontado com um *corpus* limitado e fechado de textos lidos e relidos, memorizados e recitados, ouvidos e sabidos de cor, transmitidos de geração a geração [...] O leitor *extensivo*, o da *Lesewut*, da ânsia da leitura que toma conta da Alemanha no tempo de Goethe, é um leitor totalmente outro: ele consome muitos e variados impressos: lê-los com rapidez e avidez, exerce em relação a eles uma atividade crítica que, agora, submete todas as esferas, sem exceção, à dúvida metódica. (CHARTIER, 1994, p. 189)

Uma indicação dessa mudança cognitiva foi o amadurecimento do conceito de enciclopédia como paradigma do livro referência, consubstanciado no projeto da *Encyclopédie* de Diderot e d’Alambert. Fixa-se, nesse momento, a concepção do livro como *dispositivo*, como máquina capaz de pôr em funcionamento as operações do conhecimento. Nesse sentido, é tentador estender a analogia à Internet, considerando que a tecnologia informacional tenha realizado plenamente as aspirações do enciclopedismo e tornado-se, assim, o compêndio do conhecimento humano. Na realidade, a rede ainda está longe de ter realizado essa proeza, que se defronta com obstáculos consideráveis.

Como observa Olga Pombo (2006), “a rede faz mais do que reunir e conservar a informação. O seu objetivo é também a indexação e a organização de todo o conhecimento mundial” (POMBO, 2006, p. 23). Assim, do acesso à informação por meio

das redes, acrescenta-se também um “segundo nível” das próprias redes, cujo objetivo é selecionar e reorganizar a informação para as utilizações específicas de cada usuário. Recupera-se, desse modo, o espírito da *Encyclopédie*: apontar a ordem e os encadeamentos do conhecimento. As redes formam um compêndio do conhecimento que, entretanto, está longe de ser unívoco ou “fechado”:

Mais que um guia imensamente permissivo que articula cada um a todos os outros, a rede apela para um jogo infinito de combinatórias, para a participação ativa — interativa — do navegador. Ela permite, por isso, não apenas “viajar” nos mundos já conhecidos, como “navegar” nos mundos por descobrir. Digamos que, como toda enciclopédia, ela é um lugar de cruzamento entre a *ars mnemonica* e a *ars inveniendi*. [...] De *memória*, na medida em que a imensidade dos conteúdos para que remete foi já, de alguma maneira, previamente estabelecida. [...] De *invenção*, porque, incontornável, nela se produz a expansão infinita dos saberes. (POMBO, 2006, p. 23-24)

O Barroco foi o berço do ainda largamente vigente sistema de organização tripartite do conhecimento: Memória/Imaginação/Razão, com ênfase crescente, desde então, no último termo da tríade. Se hoje é difícil crer na visão de um progresso ordenado e cumulativo do conhecimento, baseado na Razão que emana da Ciência, tampouco é possível negar o crescimento exponencial dos conhecimentos em suas diversas formas. A ordenação de todo esse conhecimento — a vocação da enciclopédia, o anseio do compêndio — torna-se cada vez mais uma tarefa de Sísifo. Como encarar esse desafio? Ao abordar a multiplicidade, Ítalo Calvino em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* nos diz:

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a idéia de uma enciclopédia *aberta*, adjetivo que certamente contradiz o substantivo *enciclopédia*, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia já não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltipla. (CALVINO, 1990, p. 131)

Dessa forma, uma obra como *A Última Tempestade*, realizada antes da explosão da Internet e configurada como um dispositivo híbrido de cinema e escritura, ainda mostra-se mais “completa” que boa parte de seus congêneres virtuais. Unindo narrativa e compêndio, apontou um caminho possível para obras que estejam sendo desenvolvidas visando o meio digital e/ou a Internet. Talvez Greenaway tenha esboçado os primeiros traços de uma nova “literatura enciclopédica”, tal qual preconizada por Calvino, Borges e Butor. Talvez sejamos, em breve, testemunhas de

novas formas e estruturas do conhecimento desabrochando nas redes.

ABSTRACT

The text makes considerations concerning the construction of the knowledge and the assimilation of information from cultural products, in special books and films. It establishes similarities and differences between the activity of the reader and of the cinematographic spectator, considering the distinction between texts that tend to the narrative and texts that tend to the compendium. It analyzes the way as the book and the reading _ is represented in two films — *La Lectrice*, by Michel Deville, and *The Próspero's Books*, by Peter Greenaway —, considering them paradigmatics of two possibilities of reading/reception of written and audiovisual texts. Finally, it reflects on standards of continuity and rupture of these activities from the context of the Internet and the ciberculture.

Keywords: Reading. Audiovisual. Ciberculture.

RESUMEN

El texto hace consideraciones referentes a la construcción del conocimiento y a la asimilación de la información de productos culturales, en libros y películas especiales. Establece semejanzas y diferencias entre la actividad del lector y del espectador cinematográfico, tendo en cuenta de la distinción entre los textos que tienden a la narrativa y a los textos que tienden al compendio. Analiza la manera mientras que el libro y la lectura se representan en dos películas — *La Lectrice*, de Michel Deville, y *The Próspero's Books*, de Peter Greenaway —, teniendo en cuenta que ellas son paradigmáticas de dos posibilidades de lectura/recepción de los textos escritos y de los audiovisuales. Finalmente, refleja en los padrones de continuidad y de ruptura de estas actividades por el contexto del Internet y de la cibercultura.

Palabras claves: Lectura. Audiovisual. Cibercultura.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1)
- BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Porto Alegre: Globo, 1976.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CALVINO, Ítalo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CHARTIER, Roger. Do códice ao monitor: a trajetória do escrito. **Estudos Avançados**, v. 8 n. 21, São Paulo, p. 185-199, 1994.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987
- JOUBE, Vincent. **A Leitura**. São Paulo: UNESP, 2002.
- UMA LEITORA Bem Particular = *La Lectrice*. Direção de Michel Deville. Produção de Rosalind Deville. Paris, 1988, son., col., 99 min.
- MAUERHOFER, Hugo. A Psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- MUNSTERBERG, Hugo: A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail, (Org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- MURRAY, Janet. **Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003
- OLSON, David R. **O Mundo no papel: as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita**. São Paulo: Ática, 1997.
- POMBO, Olga. O hipertexto como limite da idéia de Enciclopédia. Disponível em <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/presentefuturo.pdf>. > Acesso em: 9 nov. 2006.
- A ÚLTIMA Tempestade = *The Prospero's Books*. Direção de Peter Greenaway. Produção Allarts - Cinea/ Camera One. Londres, 1991, son., col., 130 min.
- WATT, Ian. **A Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Copyright (c) 2007 Autor(es) / Copyright (c) 2007 The author(s)
The copyright of works published in this journal belong to the authors, and the right of first publication is conceded to the journal.
Due to the journal being of open access, the articles are of free use in research, educational and non-commercial activities.



Selo CC-BY-NC com Direito Autoral_2007