

# “Vidas secas”: uma leitura (hiper)intertextual

## *“Vidas secas”: a (hyper)intertextual reading*

Giselda Maria Dutra Bandoli\*  
Sérgio Arruda de Moura\*\*

Neste trabalho, faz-se uma reflexão sobre as noções de hipertexto a partir de atualizações da obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Nosso propósito é, ao realizar a leitura de um objeto artístico, desvincular o hipertexto da ideia de que este é um dispositivo possibilitado apenas pelo meio eletrônico, tese defendida por autores renomados no assunto. Ainda evidenciaremos que em um texto impresso o hipertexto também se manifesta. Postularemos que a linguagem literária pode ser uma manifestação da hipertextualidade. Enfim, realizaremos uma leitura intertextual da obra, procurando destacar o diálogo existente entre esta e outras obras de autores representativos brasileiros.

*This work conducts a reflection on the notions of hypertext from a few updated views of *Vidas Secas* by Graciliano Ramos. Our purpose is to carry out the reading of an art object, dissociating hypertext from the idea of a device enabled only by electronic media. Thus, we show that hypertext is also manifested in printed texts, and postulate that literary language can be a manifestation of hypertextuality. Finally, we perform an intertextual reading of the book, seeking to highlight the dialogue between this and other works by representative Brazilian authors.*

Palavras-chave: Vidas secas. Hipertexto. Intertextualidade. Atualização. Virtualização.

Keywords: *Vidas secas*. Hypertext. Intertextuality. Updating. Virtualization.

### **Introdução**

Há uma ideia corrente de apresentar o hipertexto como um mecanismo ou processo de leitura e/ou de escrita restrito aos ambientes informáticos. Marcuschi (1999, p. 1) lembra, inclusive, que Theodor Holm Nelson cunhou, em 1964, o termo “hipertexto” para fazer referência a “uma escritura *eletrônica* não sequencial e não linear” [grifo nosso]. Desde então, muitos outros autores têm se ocupado da tarefa de conceituar o hipertexto. Koch (2007) nos traz, por exemplo, o conceito postulado por Berk e Devlin (1999):

Um hipertexto (ou hiperdocumento) é uma coleção de textos, imagens e sons – nós – ligados por atalhos *eletrônicos* para formar

\* Mestra em Cognição e Linguagem pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). Professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense (IFFluminense) *campus* Cambuci, Cambuci/RJ - Brasil. E-mail: giseldadutrabandoli@uol.com.br.

\*\* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), Campos dos Goytacazes/RJ - Brasil. E-mail: arruda.sergio@gmail.com.

um sistema cuja existência depende do computador. O usuário/leitor caminha de um nó para outro, seguindo atalhos estabelecidos ou criando outros novos. [grifo nosso] (KOCH, 2007, p. 24).

Outros teóricos pensaram a noção do hipertexto também vinculando-o aos meios eletrônicos. Nesse sentido, o hipertexto seria portador de uma “novidade radical”, tornando-se “uma espécie de novo paradigma de produção textual” – usando expressões de Marcuschi –, já que estaria ligado aos meios informáticos. Porém, como mecanismo textual, “ele não é novo na concepção, pois sempre existiu como ideia na tradição ocidental; a novidade está na tecnologia que permite uma nova textualidade” (MARCUSCHI, 1999, p.1), ou seja, o hipertexto não habita exclusivamente no ciberespaço, apenas é por ele potencializado.

Koch (2011, p. 61), a partir de uma hipótese sociocognitiva sobre a linguagem, argumenta que “todo texto constitui uma proposta de sentidos múltiplos e não de um único sentido, e que todo texto é plurilinear na sua construção, [por isso] poder-se-ia afirmar que – pelo menos do ponto de vista da recepção – todo texto é um hipertexto”.

Amparados nesse repertório teórico, entre outros, surge a questão-problema de pensar a noção de hipertextualidade que se manifesta em textos impressos, e, no caso particular deste trabalho, na obra literária *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Arelada à noção de hipertextualidade, está também a de intertextualidade. Ao elencar inúmeras características do hipertexto, Koch (2007, p. 25) apresenta a intertextualidade como uma delas, pois, segundo a autora, “o hipertexto é um ‘texto múltiplo’, que funde e sobrepõe inúmeros outros que se tornam simultaneamente acessíveis [...]”.

Metodologicamente faremos análises aproximando *Vidas secas* de outras obras, inclusive de outras manifestações artísticas, de autores também brasileiros, mobilizando conceitos de Koch (2007, 2008a, 2008b, 2011), Pierre Lévy (1996) e considerações de Maria Augusta Babo (2004) no intuito de sustentar nossa tese. É, pois, um trabalho que transita entre o repertório teórico dos estudos linguísticos e o da filosofia da informação.

### ***Dos hieróglifos ao hipertexto: breves considerações***

Pode-se dizer que a escrita foi uma das mais estupendas invenções do ser humano. Assim, aproximadamente 4000 a.C., os hieróglifos egípcios deram início a uma nova relação do homem com o seu presente e seu passado ao permitirem o registro não só do pensamento de um indivíduo, mas também de toda a memória e cultura de um povo. A humanidade se deu conta de que, por meio de um sistema de símbolos, a comunicação através do tempo e do espaço se tornaria possível e inevitável. Muitas foram, no entanto, as transformações pelas quais a escrita passou: os hieróglifos cederam lugar à escrita alfabética e os rolos de pergaminho se estabeleceram, alguns séculos mais tarde, retomando a linearidade da fala e

possibilitando uma escrita – e uma leitura – também linear.

Por volta do século III, um objeto com páginas separadas e protegidas por uma lombada permitiu que a escrita claramente articulada formatasse o texto em parágrafos, capítulos, sumários, índices e outros elementos que pudessem claramente facilitar a leitura e a sua compreensão. É o códice, o precursor do livro no formato que hoje conhecemos. Tem-se, com esse novo suporte, a possibilidade de se tocar esse objeto, folheá-lo livremente. Muito tempo depois, já no século XV, a tecnologia da impressão, potencializada pela invenção de Gutenberg, colocou o livro ao alcance de um número extraordinário de pessoas.

Muitas foram, por conseguinte, as transformações, ao longo da história, que marcaram a relação entre a escrita/leitura e o escritor/leitor. Agora, em pleno século XXI, estamos inseridos na era da escrita eletrônica que evidencia uma revolução de suporte material no qual o hipertexto se destaca.

Muitas são hoje, no campo dos estudos da linguagem, as discussões acerca da noção e natureza do hipertexto. Constituindo a base de escrita na internet, o hipertexto configura um processo de leitura/escrita pautado na não linearidade, permitindo o acesso, através de inúmeros *links*, a outros textos – verbais ou não verbais – de maneira instantânea. Blocos de textos estariam conectados entre si e estruturas agregativas – sons, imagens e palavras – comporiam todo o universo dessa escrita hipertextual. Dessa forma, em um meio informático, digital, o hipertexto possibilita ao leitor escolher o percurso de leitura que deseja seguir, já que o processo da escrita associado ao da leitura pauta-se não em um trabalho de sucessão, mas de associação.

O caráter não linear do texto e a ideia de um suporte informático são comumente atribuídos à noção de hipertexto. Lévy (1996, p. 44), entre outras concepções, o define

[...] por oposição a um texto linear, como um texto em rede. [Assim] o hipertexto seria constituído de nós (os elementos de informação, parágrafos, páginas, imagens, sequências musicais etc.) e de ligações entre esses nós (referências, notas, indicadores, 'botões' que efetuam a passagem de um nó a outro).

Realmente, por estarem disponibilizadas em um veículo com especificidades próprias, as novas tecnologias de informação e de comunicação permitiram a potencialização da hipertextualidade, já que a leitura realizada na tela de um computador não apresenta fronteiras visíveis, permitindo o entrecruzamento de outros textos e outras *mídias*. No entanto, verificamos que a forma de escrita (e de leitura) hipertextual não se restringe às formas de composição dos meios eletrônicos, mas pode ser observada em uma obra impressa. O próprio Lévy (1996) exemplifica como leitura hipertextual a leitura de uma enciclopédia: aqui inúmeras ferramentas de orientação (recorrência a dicionários, léxicos, índices, sumários, remissões ao final do artigo, entre outras) são mobilizadas com o objetivo de facilitar a compreensão do texto. Dessa maneira, o texto

passa a ser lido de forma aleatória, não apenas na sequência predeterminada pelo autor.

O que dizer das iluminuras dos manuscritos medievais? E da leitura bíblica empreendida desde o início do Cristianismo? E das notas de rodapé em textos científicos? São também exemplos de uma leitura não condicionada ao linear, fugindo ao padrão hierárquico de informações: rompe-se com a leitura da esquerda para a direita, de cima para baixo ou recorre-se a saltos ou a supressões de fragmentos na leitura. O hipertexto, nessa perspectiva, configura-se como um dispositivo textual existente muito antes de as tecnologias alcançarem seu domínio no mundo contemporâneo, estando presente em nossa escrita desde tempos remotos. Ele não é, portanto, exclusivo de ambientes virtuais, mas concebido como uma forma de um autor construir seu texto e o leitor proceder à sua respectiva leitura.

Compartilhando dessa concepção, Koch (2011) postula que todo texto é um hipertexto, desvinculando este dos contextos exclusivamente informáticos. Para a linguista, a construção do sentido do texto se dá a partir dos *links* acessados pelo leitor no instante da leitura. Tais *links* são também acessados no texto impresso, o que pode ser comprovado com o seguinte exemplo, fornecido pela autora:

Passemos, agora, ao gênero reportagem. O corpo da reportagem é, normalmente, circundado de *boxes* explicativos, aos quais o texto de fundo remete. Além dos *boxes*, há gráficos, tabelas, fotos, ilustrações. O sentido não é construído somente com base no texto central, mas pela combinação de todos esses recursos: portanto, pode-se, perfeitamente, falar nesse caso, da presença de uma multisssemiose. (KOCH, 2011, p. 62).

A Linguística Textual, a partir de um viés sociocognitivista, postula que há uma série de pistas que orientam o leitor na construção do sentido do texto. Fazer inferências; formular hipóteses, testá-las, confirmando-as ou refutando-as; ativar conhecimentos enciclopédicos e de mundo; realizar pressuposições são algumas ações realizadas no instante da leitura, sem as quais a construção do sentido do texto não se efetiva. Tais ações definitivamente não se realizam de forma linear, como comprova a argumentação de Koch (2011);

Tudo o que ficou aqui exposto revela que, na construção do sentido, há um constante movimento em variadas direções, bem como o recurso ininterrupto a diversas fontes de informação, textuais ou extratextuais. Verifica-se que a compreensão não se dá de maneira linear e sequencial, como se pensava antigamente, o que vem a constituir um argumento a mais para afirmar que todo texto é um hipertexto. (KOCH, 2011, p. 63).

Essa perspectiva teórica apresenta o hipertexto como um mecanismo de escrita e leitura não condicionada ao linear, ao sequencial, o que vai possibilitar ao escritor e

ao leitor seguirem trilhas diversas de produção e construção do(s) sentido(s) do texto, esteja ele em sua forma impressa, esteja ele habitando ambientes digitais, eletrônicos. Nesse sentido, os *links* acessados – ou os *nós* que interligam imagens, sons, palavras – estão também presentes em textos fora do suporte informático.

### ***A linguagem literária: uma manifestação da hipertextualidade***

Amparamo-nos na concepção de que a palavra é a essência da linguagem literária, é a matéria-prima da literatura. Por ser carregada de todo um potencial significativo e sonoro, o autor dela se apropria transferindo-lhe conotações que, por sua vez, são atualizadas pelos leitores. Assim, através da conotação, há uma estreita relação entre texto e leitor já que este cria, em sua imaginação, os mundos ficcionais descritos naquele. A literatura permite, portanto, que o leitor invente mundos e desperte suas lembranças ou ainda que viva experiências semelhantes às descritas pelo autor de um texto literário.

É nessa perspectiva que aproximamos essa linguagem conotativa e plurissignificativa do hipertexto. Tentemos associá-los: a linguagem literária possui o poder de sugestão e evocação, ou seja, a palavra tem a capacidade de “desenhar” uma série de imagens para o leitor. A construção dessas imagens em nossas mentes, no instante da leitura, assemelha-se às recorrências que fazemos aos hipertextos na tela de um computador, ou seja, da mesma forma como os *links* em ambiente virtual são acionados – transportando-nos a inúmeros outros eventos agregativos de som ou imagens, por exemplo –, a linguagem literária, comportando-se também como um *link*, aciona a imaginação e criatividade do leitor. Este poder têm os textos literários. Na obra *Vidas secas*, em particular, observamos esse comportamento. Vejamos:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala. (RAMOS, 1968, p.9)<sup>1</sup>

Como não há trilha sonora, clipes do cenário onde é ambientado o enredo ou ilustrações no texto, o leitor, já no primeiro parágrafo do primeiro capítulo da obra, é convocado a construir uma representação do que é descrito no texto. Os adjetivos selecionados pelo escritor, os campos semânticos relacionados ao sertão e a ação dos personagens “obrigam” o leitor a iniciar toda a contextualização do tema a que se faz referência na obra: o drama dos retirantes no momento em que a seca domina o sertão. Aqui o leitor, se é menos ativo – na opinião de alguns – comparado a um leitor de uma versão

<sup>1</sup> Daqui por diante citaremos trechos de *Vidas secas* pelas iniciais VS, seguidas da página correspondente.

informatizada portadora de inúmeros recursos hipertextuais informáticos, com certeza não é o menos imaginativo já que pensou, imaginou por si próprio, e sua imaginação não pode ser “achatada” dado que o fornecimento da imagem não foi dado aprioristicamente. Aliás, Villaça (2004) já reconhece algumas possíveis limitações do hipertexto em contexto eletrônico e a “homogeneização da percepção” se instaura como uma delas. Isso porque a leitura, em ambiente virtual, torna-se padronizada: imagens e sons são preestabelecidos e a capacidade de criação do leitor consequentemente é reduzida.

Ainda podemos citar muitos outros exemplos, como o seguinte:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. [...] A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga. [...] Os juazeiros aproximavam-se, recuaram, sumiram-se. (VS, p. 9).

Essas três imagens dos juazeiros sugerem a longa caminhada que os personagens empreendem pelo sertão: a expressão “manchas verdes” mostra que a distância é tão grande que os personagens não podem avistar os juazeiros totalmente; em seguida, a ideia de que sua folhagem “apareceu longe” sugere uma aproximação e, por fim, a sequência dos verbos *aproximar-se*, *recuar* e *sumir* indica o afastamento total do grupo. Ou seja, o escritor, recorrendo ao repertório lexical disponibilizado pela própria língua, cria linguisticamente uma espécie de cena que deverá ser atualizada pelo leitor no momento exato da leitura. Mais uma vez a linguagem literária permite uma conexão entre palavra e construção cognitiva de imagens pelo leitor. E essa é a função do hipertexto, interligar, conectar, *linkar*. Aliás, Lévy, citado por Coscarelli (2003, p. 73), já evidencia esse “caráter hipertextual da palavra”:

Quando ouço uma palavra, isso ativa imediatamente em minha mente uma rede de outras palavras, de conceitos, de modelos, mas também de imagens, sons, odores, sensações proprioceptivas, lembranças, afetos, etc.

Também as figuras de linguagem, outro recurso linguístico que explora as possibilidades da conotação da linguagem, seriam uma espécie de estrutura agregativa, uma vez que permitem que o leitor acesse ou acione inúmeras informações fora do texto. Por exemplo, no fragmento: “Chape, chape. Os três pares de alpercatas batiam na lama, rachada, seca e branca por cima, preta e mole por baixo. A lama da beira do rio, calcada pelas alpercatas, balançava” (p.19), a onomatopeia “chape, chape” sugere o som do atrito dos calçados de Fabiano, Sinha Vitória e um de seus filhos no chão: é como se estvéssemos lendo e um dispositivo hipertextual/sonoro fosse acionado; mas não, é apenas a palavra com o seu poder de também produzir som. O que dizer de passagens como as seguintes: “As brasas estalaram, a cinza caiu, um círculo de luz espalhou-se em redor da trempe”, “O som

dos chocalhos era familiar, mas a cantiga dos sapos e o rumor das goteiras causavam estranheza"? São selecionados vocábulos que expressivamente sugerem som: lê-se a palavra, ouve-se um som, com a vantagem de que cada leitor estabelecerá relações (representações) sonoras ímpares e únicas ao passo que, na rede, todos os leitores têm acesso às mesmas informações hipertextuais pois aqui tudo já está configurado.

Como se vê, o signo linguístico – através das duas faces que o compõem: significado e significante – cria outros signos visuais ou sonoros, cria imagens e sons. Nesse sentido, podemos considerar que a palavra – objeto da literatura – comporta-se como um *link* no texto literário, isto é, no ato da leitura, o leitor busca seja na memória seja nos conhecimentos adquiridos representações ou associações para tudo o que lê. Esse ato de buscar empreendido pelo leitor compara-se com as conexões que são realizadas quando um hipertexto informático é acionado.

### ***Estrutura hipertextual de Vidas secas: significados a serem atualizados***

O autor de um texto literário, ao criar uma obra, entre inúmeras outras realizações, estabelece um pacto com o leitor, oferecendo-lhe a oportunidade de ver e compreender a realidade a partir de um prisma diferente. Esse acordo possibilita a entrada do leitor no mundo da ficção, ou seja, para que os *mundos literários* ganhem vida, o leitor precisa habitar neles. Assim, todo o processo de construção de sentidos de uma obra está condicionado ao percurso realizado pelo leitor no ato da leitura. É ele quem reorganiza os sentidos dados *a priori* pelo autor.

São de Lévy (1996, p. 36) as imagens de um leitor completamente absorto durante a leitura de um texto: um leitor que se vale do “ato de rasgar, de amarrotar, de torcer, de recosturar o texto para abrir um meio vivo no qual possa se desdobrar o sentido”. Essas imagens são metáforas de um leitor que constrói todo o processo de criação de sentidos de um texto. Dessa forma, amparados nos conceitos do filósofo da informação, entendemos que a leitura de um texto literário se configura como um processo necessário e inevitável de atualização, já que o leitor é chamado a atribuir sentidos aos textos que lê.

Em *Vidas secas*, particularmente, enquanto leitores, somos então convidados a instaurar o processo de atualização do texto, dado o caráter simbólico da literatura. A estrutura formal da obra em questão torna-se, por conseguinte, um elemento portador de significado que deve ser atualizado pelo leitor. Esse processo – a atualização – é convocado em resposta a um processo oposto: a virtualização. Procuremos esclarecer esse ponto e, para iniciarmos nossas considerações, tomaremos a noção de hipertexto em Babo (2004, p. 107):

As características que lhe [ao hipertexto] vêm sendo consensualmente assinaladas são o abandono da fixidez [fixação e rigidez] pela maleabilidade ou mutabilidade constante, o abandono

da linearidade pela natureza reticular, assim como a abertura às remissões inter e intratextuais, o que provoca um descentramento quer da linearidade quer do próprio núcleo textual, para além do consequente descentramento do nó-da-intriga e da unidade de acção, no caso dos textos narrativos.

A noção de hipertextualidade apresentada pela autora alinha-se à nossa, ou seja, o hipertexto não se configura apenas como um “objeto”, uma “janelinha” a ser *clificada* na tela de algum dispositivo informático, mas como uma forma de leitura e também de escrita. Embora à época de Graciliano Ramos a ideia do hipertexto ainda não estivesse sido estabelecida, postulamos que a construção da narrativa de *Vidas secas* se deu de forma hipertextual<sup>2</sup>, já que os capítulos que compõem a obra são independentes e não obedecem a uma sequência linear do tempo ou do espaço da narrativa ou ainda dos fatos enredados. Esta é, portanto, uma obra cuja composição literária ordena-se por capítulos justapostos permitindo que o leitor escolha qual caminho de leitura seguirá. Nesse sentido, não só o processo de escrita da obra é hipertextual, mas também o processo de leitura empreendido pelo leitor o é.

Formada por treze capítulos, *Vidas secas* apresenta-nos, por meio do drama da família de Fabiano, toda a problemática do povo nordestino – fome, miséria e necessidade de fuga – quando assolado pela seca. A narrativa é engendrada de modo que a “fixidez” (BABO, 2004) seja abandonada, pois a obra não segue um esquema convencional de enredo. O primeiro capítulo, por exemplo, se inicia registrando a caminhada da família de retirantes, em busca de um lugar não castigado pela seca:

Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa no cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. (VS, p.9).

E tem como desfecho a cena de um “banquete” da família proporcionado pela caça de Baleia: a cachorra caçara um preá, o que postergou a fome de toda a família, naquele momento:

Em seguida acocorou-se, remexeu o aió, tirou o fuzil, acendeu as raízes de macambira, soprou-as, inchando as bochechas cavadas. Uma labareda tremeu, elevou-se, tingiu-lhe o rosto queimado, a barba ruiva, os olhos azuis. Minutos depois o preá torcia-se e chiava no espeto de alecrim. [...] Baleia agitava o rabo, olhando as brasas. E como não podia ocupar-se daquelas coisas, esperava com paciência a hora de mastigar os ossos. Depois iria dormir. (VS, p. 15-16).

---

<sup>2</sup> Todo o projeto da obra, desde a sua concepção, caminhou para a hipertextualidade quando Graciliano Ramos inicia a escrita do texto pelo nono capítulo “Baleia” e não pelo primeiro, o modo tradicional da construção de uma narrativa.

Já o segundo capítulo – “Fabiano” – se inicia apresentando uma cena que não encontra correspondência com o capítulo anterior: “Fabiano curou no rastro da bicheira da novilha raposa. Levava no aió um frasco de creolina, e se houvesse achado o animal, teria feito o curativo ordinário. Não o encontrou, mas supôs distinguir as pisadas dele na areia”. Quebrou-se a sequência narrativa, quebrou-se a linearidade do texto. Ainda nesse momento a figura de Fabiano merecerá destaque já que esse personagem é o foco do capítulo. Um ser animalizado devido às condições miseráveis em que vive nos é então apresentado: “— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta” [...] “— Você é um bicho, Fabiano” [...] “— Um bicho, Fabiano”. Nossa observação volta-se agora para o último parágrafo deste segundo capítulo:

Àquela hora sinha Vitória devia estar na cozinha, acocorada junto à trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, preparando a janta. Fabiano sentiu vontade de comer. Depois da comida falaria com sinha Vitória a respeito da educação dos meninos. (VS, p. 25).

Sem nenhum compromisso com os fatos que serão enredados no capítulo terceiro – “Cadeia” –, exatamente essa cena é retomada no primeiro parágrafo do quarto capítulo, intitulado “Sinha Vitória” (p. 39): “Acocorada junto às pedras que serviam de trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, sinha Vitória soprava o fogo. Uma nuvem de cinza voou dos tições e cobriu-lhe a cara, a fumaça inundou-lhe os olhos”. Mais uma vez a organização interna da obra evidencia o “descentramento da linearidade” e do “núcleo textual” narrativo (BABO, 2004) visto que se permitem, em sequência aleatória, leituras variáveis, numa disposição diversa da apresentada pelo autor.

Nesse sentido, observamos que Graciliano Ramos vale-se da hipertextualidade para compor toda a arquitetura narrativa em *Vidas secas*. Essa estrutura fragmentária se instaura devido à inexistência de transição entre os capítulos que ora focam os personagens da obra – “Fabiano”, “Sinha Vitória”, “O menino mais novo”, “O menino mais velho”, “Baleia”, “O soldado amarelo” – ora algumas circunstâncias em que se encontra toda a família em determinado momento – “Mudança”, “Cadeia”, “Festa”, “Inverno”, “Contas”, “O mundo coberto de penas” e “Fuga”. Esses capítulos, dessa forma, constituem quadros, fragmentos da realidade.

Há, nessa estrutura hipertextual de *Vidas secas*, o que Lévy (1996, p. 16) chama de virtualização, já que para o filósofo “o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização”. O autor ao apresentar uma obra cujo enredo é formado por capítulos “desmontáveis” cria um “nó” para o leitor, dado que este deve proceder a um ato de atribuir significado a essa escolha do autor. Partindo do pressuposto de que “um ato de leitura é uma atualização das significações do texto” (LÉVY, 1996, p. 41), o leitor entende que a independência entre os capítulos de *Vidas secas* reflete

o isolamento social de todos os membros da família de Fabiano e, por extensão, do povo nordestino que vive à margem, sofrendo por conta de uma ordem social e econômica injusta, em nosso país. Assim os capítulos autônomos ou independentes entre si funcionam como uma espécie de espelho do ilhamento do homem nordestino, impossibilitado de compreender o mundo em que vive, impossibilitado de interagir com seus pares, vivendo estanque, à margem da sociedade<sup>3</sup>.

Ainda convém lembrar a estrutura circular entre o primeiro e o último capítulo da obra, que é também uma forma hipertextual de organização da narrativa. E é também em Lévy (1996, p. 43) que encontramos respaldo em nossa discussão, quando nos diz: “ler consiste em selecionar, em esquematizar, em construir uma rede de remissões internas ao texto, em associar a outros dados, em integrar as palavras e as imagens a uma memória pessoal em construção permanente”. Os capítulos autônomos, justapostos apresentam uma narrativa determinada por três movimentos: retirada – período de estabilização (estio) – retirada e a circularidade desses movimentos é marcada no capítulo inicial e no final.

Há uma convergência temática entre esses capítulos, ambos registram a mesma cena: a seca expulsando a família de Fabiano, que sai em busca de um local onde possa encontrar uma condição melhor de vida.

E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande. [...] As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embra tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. [...] Deixaram a margem do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos juazeiros. Fazia tempo que não viam sombra. (VS, Capítulo “Mudança”, p. 11-12).

Saíram de madrugada. Sinha Vitória meteu o braço pelo buraco da parede e fechou a porta da frente com a taramela. Atravessaram o pátio, deixaram na escuridão o chiqueiro e o curral, vazios, de porteiras abertas, o carro de bois que apodrecia, os juazeiros. [...] Arrastara-se até ali na incerteza de que aquilo era mudança. (VS, Capítulo “Fuga”, p. 117-118).

E quanto aos sonhos da família – marcados pela presença de verbos no futuro do pretérito – também presentes nesses dois capítulos? Eles são recorrentes em ambos os capítulos. Desse modo, a obra se inicia da mesma forma como se finaliza. Observemos:

A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo. [...] Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos

---

<sup>3</sup> Não se pode pensar que essa sequência descontínua do texto provoque incoerências na obra; ao contrário, há um todo coeso, uma unidade que resulta do tema tratado e a forma como o autor mescla os episódios narrados.

tilintariam pelos arredores. A caatinga ficaria verde. (Capítulo "Mudança", p. 15).

Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. [...] Os meninos em escolas aprendendo coisas difíceis e necessárias. (VS, Capítulo "Fuga", p. 127-128).

Assim, o capítulo inicial "Mudança" e o final "Fuga" reforçam o modo de escrita e de leitura hipertextual de *Vidas secas*, e mais uma vez convoca-se a atualização como a solução de outro "nó" criado pelo autor do texto. Ao estruturar a obra em capítulos que apresentam a mesma situação temática, apresentando essa circularidade, o autor propõe ao leitor que se faça um "desligamento", uma "desleitura" do texto (LÉVY, 1996) na medida em que a essa circularidade também se pode atribuir um significado, atualizado pelo leitor. Essa sequência circular pode simbolizar que o fenômeno da seca também é cíclico e que qualquer forma de estabilidade para um nordestino retirante é simplesmente impossível. Não há também qualquer perspectiva de mudança social para os dramas das populações miseráveis nordestinas. Nada se altera. Dessa forma, essas famílias, acuada pela seca, terão sempre que buscar locais onde possam dar continuidade a toda uma precária existência e, por isso, precisam lançar-se inexoravelmente às fatigadas caminhadas pelo sertão afora sob um sol que parece existir somente para castigá-las.

### ***A intertextualidade: condição de existência de todo discurso***

Nossas considerações a respeito da hipertextualidade nos levam a realizar também uma leitura intertextual em *Vidas secas*. E Lévy (1996, p. 37) nos dá o mote para relacionarmos o hipertexto à intertextualidade. Vejamos:

Com efeito, hierarquizar e selecionar áreas de sentido, tecer ligações entre essas zonas, conectar o texto a outros documentos, arrimá-lo a toda uma memória que forma como que o fundo sobre o qual ele se destaca e ao qual remete, são outras tantas funções do hipertexto informático.

Realmente, em um ato de escrita e de leitura, *conectamos um texto a outros documentos* e esse processo além de hipertextual é também intertextual. Partindo desse pressuposto, iniciemos nossas considerações a respeito da intertextualidade lembrando o seu clássico conceito apresentado por Kristeva (1974, p. 74): "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto".

Essa concepção nos leva a considerar que, em sentido amplo, em todo texto há a presença de outros textos já que, como nos afirma Maingueneau (apud Koch, 2008, p. 60), "um discurso não vem ao mundo numa inocente solicitude, mas constrói-se através

de um já-dito em relação ao qual toma posição”.

A intertextualidade assim compreendida nos permite relacionar a temática discutida em *Vidas secas* a outras obras literárias, observando em que medida se realiza o diálogo temático entre elas. Assim, somos levados a buscar a presença de outros textos na obra em análise. As respostas para essa busca vêm das palavras de Abaurre (2010, p. 125), ao comentar o projeto literário de escritores brasileiros modernistas e regionalistas da década de 30:

O Brasil testemunhou, na década de 30, uma explosão do romance. Preocupados com o país em que viviam, escritores usaram a narrativa como instrumento de denúncia de uma realidade que, principalmente na região Nordeste, condena milhares de brasileiros à miséria.

Muitas obras que nasceram nesse momento histórico estavam, portanto, comprometidas em denunciar uma realidade socioeconômica, desmistificando a idealização de um país sem problemas – tão proclamada pelo Romantismo. Autores como José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz participaram desse projeto literário, tendo inclusive a seca como motivo literário. Os fragmentos abaixo, transcritos de obras dos referidos autores, corroboram tal comprometimento:

Andavam devagar, olhando para trás, como quem quer voltar.  
Não tinham pressa em chegar, porque não sabiam aonde iam.  
Expulsos do seu paraíso por espadas de fogo iam, ao acaso, em descaminhos, no arrastão dos maus fados.  
Fugiam do sol e o sol guiava-os nesse forçado nomadismo.  
(ALMEIDA, 2004, p.8)

Lá se tinha ficado o Josias, na sua cova à beira da estrada, com uma cruz de dois paus amarrados, feita pelo pai.  
Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz.  
(QUEIROZ, 1971, p. 71).

O diálogo entre os textos citados é evidente. Como participam da mesma tendência – a literatura engajada de 30 –, há nas narrativas desses autores citados uma retomada de tema. O drama vivido pela família de Fabiano em *Vidas secas* também é o mesmo vivido pelos personagens de *A bagaceira* e de *O quinze*. Há, por conseguinte, um diálogo entre os textos, configurando assim o que Koch (2008b, p. 18) chama de *intertextualidade temática*, já que todos eles “partilham temas” entre si.

O caráter de denúncia que se instaura na década de 30, contudo, não se restringe às obras literárias, estendendo-se também a outras manifestações artísticas. Nas artes plásticas, alinhado à reflexão do momento histórico e apresentando preocupação

semelhante à dos escritores da chamada geração regionalista – ou geração de 30 –, Cândido Portinari resgata a temática do drama das famílias de retirantes. Em suas telas, há não só o registro da cultura de seu povo e de seu país, mas também uma grande dose de exposição de problemas sociais, denunciando-os. Sua obra retrata a alma brasileira. Abaixo, uma delas, datada de 1939, mantém diálogo intertextual com *Vidas secas*.



**Figura 1 - Família de Retirantes, 1939**

Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1705/detalhes> (Acesso em: 19 ago. 2015)

Portinari emprega irregulares e descontínuas linhas de contorno para retratar os membros da família: em primeiro plano, destaca-se um homem adulto, com grande probabilidade de ser o *chefe* da família, o pai; a mulher, à esquerda, é flagrada de costas com um olhar que se dirige para o horizonte, parece ser a esposa desse homem e também mãe das duas crianças que também são retratadas mais ao fundo da tela; essa família ainda conta com um cão – ou cadela – como membro da família.

A cena sugere um momento de descanso dos integrantes dessa família, depois de uma longa e cansativa caminhada pelas escaldantes sendas do sertão. A irregularidade e descontinuidade das linhas podem ser vistas como signos reveladores

da instabilidade da vida da família, já que estão sempre em retirada devido à chegada da implacável seca. Os tons quase que exclusivamente em preto e branco também revelam a aridez e secura da terra. Impossível não reconhecer cenas de *Vidas secas* nessa obra de Portinari. A tela poderia, inclusive, servir de ilustração para fragmentos escritos por Graciliano Ramos, como o que segue.

Caminharam bem três léguas antes que a barra do nascente aparecesse. Fizeram alto. E Fabiano depôs no chão parte da carga, olhou o céu, as mãos em pala na testa. Arrastara-se até ali na incerteza de que aquilo fosse realmente mudança. Retardara-se e repreendera os meninos, que se adiantavam, aconselhara-os a poupar forças. A verdade é que não queria afastar-se da fazenda. A viagem parecia-lhe sem jeito, nem acreditava nela. Preparara-a lentamente, adiará-a, tornara a prepará-la, e só se resolvera a partir quando estava definitivamente perdido. Podia continuar a viver num cemitério? Nada o prendia àquela terra dura, acharia um lugar menos seco para enterrar-se. Era o que Fabiano dizia, pensando em coisas alheias: o chiqueiro e o curral, que precisavam concerto, o cavalo de fábrica, bom companheiro, a égua alazã, as catingueiras, as panelas de losna, as pedras da cozinha, a cama de varas. E os pés dele esmoreciam, as alpercatas calavam-se na escuridão. Seria necessário largar tudo? (VS, p. 118-119).

Até a cadela Baleia, de *Vidas secas*, pode ser reconhecida na obra de Portinari. Humanizada, torna-se um legítimo membro da família. Participou, portanto, de todos os fatos vividos por toda a família.

Arrastaram-se para lá, devagar, Sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. (VS, p. 9).

Candido Portinari ainda nos deixou como legado inúmeras outras obras que compõem a *Série Retirantes* e aqui poderiam ser arroladas como exemplos de diálogo intertextual com a obra de Graciliano Ramos.

A intertextualidade temática entre *Vidas secas* e as obras de Portinari estão em consonância com o que Koch (2008b, p. 15) pondera ao afirmar que, em uma análise semiológica, algumas dimensões do princípio da intertextualidade devem ser consideradas. Segundo a autora, “o princípio de intertextualidade aplica-se também entre domínios discursivos diferentes” [grifo nosso]. Usemos o mesmo princípio para também estabelecermos uma comparação entre *Vidas secas* e outro objeto cultural pertencente a um outro domínio discursivo: o filme *Vidas secas*, produzido por Nelson Pereira dos Santos, em 1963.

Também empenhado em denunciar um problema social, o diretor de *Vidas*

*secas* retoma a obra de Graciliano, procurando registrar o drama de simples e ingênuas criaturas que lutam ardentemente pela existência. Rodado em preto e branco, o filme confirma que há uma relação simbólica entre os dois planos de constituição do signo: conteúdo e expressão. Todo conteúdo une-se indissociavelmente a uma forma de expressão, os signos se constituem nessa relação. Especificamente no nosso objeto de análise, não só as cores mas também as paisagens monótonas e repetitivas do filme expressam plasticamente um cenário de seca, morte, abandono, que também foi registrado por Graciliano.

Teixeira (2004, p. 242), citada por Sousa e Medeiros (2012), comenta tal caráter simbólico dos signos no filme *Vidas secas*.

(...) em *Vidas secas* [o filme] de Nelson Pereira dos Santos, que, aliás, retoma um romance de forte dimensão plástica; o texto de Graciliano Ramos, seco, enxuto, cortante, recupera a aridez do cenário da ação, assim como o filme de Nelson, em preto e branco, acaba por recuperar a precariedade da xilogravura, para dar conta da vida precária dos retirantes (SOUZA; MEDEIROS, 2012, p. 47).

O filme torna-se, portanto, um intertexto do texto impresso, embora constituído em outra linguagem, diversa do texto impresso de Graciliano. A operação produtora de sentido do texto cinematográfico se dará também pelo diálogo existente com a obra literária. Teóricos da Linguística Textual já asseguram que a intertextualidade é um dos fatores de textualidade, ou seja, um dos fatores que tornam um conjunto de enunciados um verdadeiro texto. Nesse sentido, para que se reconheça a presença do intertexto, é imprescindível que o texto-fonte seja ativado em nossa memória discursiva. Se tal ativação não ocorrer, a construção de sentidos do texto estará prejudicada. Koch (2008b, p. 31-32) respalda nossa análise com o seguinte argumento:

[...] tais textos-fonte fazem parte de nossa memória coletiva (social) da comunidade, imaginando-se que possam, em geral, ser facilmente acessados por ocasião do processamento textual – embora, evidentemente, não haja nenhuma garantia de que isso venha realmente a acontecer. Os exemplos são extremamente abundantes, por exemplo, na publicidade, na música popular, na literatura e na mídia em geral.

Bakhtin (2003, apud KRAMER, 2004) já sentenciava que “as relações têm caráter lógico, enquanto eu em tudo ouço vozes e relações dialógicas entre elas”. Conectados ao pensamento do filósofo da linguagem, impossível não ouvir a “voz” de Graciliano na adaptação de Nelson Pereira dos Santos.

Recorrendo mais uma vez às ponderações de Koch (2008a), explicitaremos a relação intertextual entre *Vidas secas*, a obra impressa de Graciliano Ramos, e *Vidas secas*, música instrumental composta por Egberto Gismonti (álbum *Casa das andorinhas*, Carmo, Rio de Janeiro, 1992). Koch (2008a, p. 59) assegura que

Todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe.

Dessa forma, o título da música, *Vidas secas*, recupera explicitamente a obra de Graciliano e, de certa forma, a de Nelson Pereira dos Santos. Na perspectiva de Bakhtin (2003), são as vozes de outros autores presentes na obra de Gismonti. O texto musical se evidencia então como um objeto heterogêneo que se relaciona dialogicamente com os seus antecessores, que, por sua vez, se relacionam com textos também anteriores. É uma rede dialógica de enunciados, textos e discursos.

Importante ressaltar que Egberto Gismonti é compositor de música instrumental e, mesmo usando signos não verbais em sua composição, a intertextualidade se manifesta no plano sonoro, no arranjo musical criado pelo artista. Castro (2001, p. 99) explica a relação dialógica entre as obras aqui analisadas:

O arranjo, do próprio compositor, recupera o rangido das rodas de um carro de boi, que marcou a apresentação e as primeiras sequências do filme *Vidas secas*.

A lentidão do ritmo é simétrica ao tratamento monótono da ação que Graciliano imprimiu ao seu texto seco, para sugerir o quanto é errante e despossuída, em seu infortúnio, a rota dos retirantes tangidos pela seca. (CASTRO, 2001, p. 99).

Por se tratar de música instrumental, apenas os acordes são sentidos, já que não temos a palavra. A ausência do signo verbal na música nos lembra uma questão muito discutida por Graciliano em sua obra: a ausência da palavra nas interações entre os personagens, ou seja, a dificuldade dos personagens ao fazer uso da linguagem. No romance, os diálogos são escassos, os personagens se comunicam por meio de sons guturais, gestos, interjeições, monossílabos ou frases soltas, como comprovam as passagens seguintes:

Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinha Vitória estirou o beíço indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados no estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda a Sinha Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos. Sinha Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os

juazeiros invisíveis. E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande. (VS, p. 25).

Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade, nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. (VS, p. 64).

"Sons guturais", "interjeição gutural", "silêncio grande", "frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências" são expressões que demonstram a dificuldade dos personagens em organizar o raciocínio verbal, resultando em sua incapacidade de articular a linguagem. Dessa forma, o mutismo introspectivo, tão característico na obra de Graciliano, também pode ser sentido na ausência da palavra na obra de Gismonti. É a ausência carregada de presença. É como Gismonti quisesse recuperar o silêncio introspectivo dos personagens de Graciliano através da ausência da palavra em sua música.

Essa leitura só pode ser empreendida se o leitor tem conhecimento do texto-fonte, ativando-o, para que esse sentido seja construído. Como Koch (2008b, p.31) menciona,

[...] a reativação do texto primeiro se afigura de relevância; [...] quanto mais próximo o segundo texto for do texto-fonte, menos é exigida a recuperação deste para que se possa compreender o texto atual (embora é claro, tal recuperação venha incrementar a possibilidade de construção de sentidos mais adequados ao projeto de dizer do produtor do texto).

O "mosaico de citações" e a "absorção e transformação de um texto em outro texto", a que Kristeva (1974) alude, podem ser encontrados nos textos aqui analisados. Tais textos configuram-se como elos em uma cadeia: elos que se ligam aos anteriores e aos que lhes sucedem. Esse é o princípio do fenômeno da intertextualidade.

## *Palavras finais*

Estruturada a partir de capítulos narrando episódios independentes, atribuímos a *Vidas secas* o caráter de escrita hipertextual, o que faculta ao leitor inúmeras combinações de sequências de leituras, que a nosso ver são também hipertextuais. O leitor, portanto, liberta-se da obrigatoriedade do linear, da hierarquia, se é que essa obrigatoriedade existe.

Cabe ressaltar que não pretendemos abarcar as inúmeras considerações a respeito do assunto em nossas análises, aliás, esse trabalho seria impossível. Procuramos, portanto,

ênfazer em nossas leituras que a hipertextualidade não habita exclusivamente os meios eletrônicos como o senso comum pode conceber. Muito mais do que uma realização para suporte dos meios virtuais, ela se manifesta também em textos impressos, inclusive em obras literárias. Assim, partilhamos com Lévy (1996, p. 40) a ideia de que “um hipertexto é uma matriz de textos potenciais, sendo que alguns deles vão se realizar sob o efeito da interação com um usuário”. A leitura hipertextual de *Vidas secas*, dessa maneira, além de tornar-se um leque que se abre para a percepção de inúmeros significados que devem ser atualizados pelo leitor, possibilita ainda estabelecer um diálogo intertextual com outras obras de diferentes autores.

### *Referências*

ABAURRE, Maria Luiza M.; ABAURRE, Maria Bernadete M.; PONTARA, Marcela. *Português: contexto, interlocução e sentido*. São Paulo: Moderna, 2010.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

BABO, Maria Augusta. O hipertexto como nova forma de escrita. In: SÜSSEKIND, Flora. (Org.). *Historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.

CASTRO, Dácio Antônio de. *Roteiro de leitura: Vidas secas*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Editora Ática, 2001.

COSCARELLI, Carla Viana (org.). *Novas tecnologias, novos textos, novas formas de pensar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

KOCH, Ingedore. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2011.

\_\_\_\_\_. Hipertexto e a construção de sentido. *Revista Alfa*, São Paulo, v.51, n.1, p. 23-38, 2007.

\_\_\_\_\_. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2008a.

\_\_\_\_\_; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTI, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008b.

KRAMER, Sônia. Professoras de educação infantil e mudança: reflexões a partir de Bakhtin. *Cadernos de Pesquisa*, v. 34, n. 122, p. 497-515, maio/ago. 2004. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/cp/v34n122/22515.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Editora 34, 1996.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Linearização, cognição e referência: o desafio do intertexto*. In: COLÓQUIO DA ASSOCIAÇÃO LATINOAMERICANA DE

ANALISTAS DO DISCURSO, 4., 1999, Santiago, Chile. Disponível em: <[http://web.uchile.cl/facultades/filosofia/Editorial/libros/discurso\\_cambio/17Marcus.pdf](http://web.uchile.cl/facultades/filosofia/Editorial/libros/discurso_cambio/17Marcus.pdf)>. Acesso em: 19 ago. 2015.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SOUSA, Silvia Maria; MEDEIROS, Vanise. *Linguística I*. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2012.

VILLAÇA, Nízia. *Impresso ou eletrônico?: um trajeto de leitura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

*Artigo recebido em: 25 jun. 2015*  
*Aceito para publicação em: 27 out. 2015*