

## GOMBRICH E A ARTE DE RECONSTRUÇÃO DO REFERENTE- A DESCRIÇÃO DE PINTURAS: UMA POSSIBILIDADE DE ARTE/EDUCAÇÃO

Fabiana Marchezi, mestranda do Programa de Pós-graduação  
em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, São Paulo SP.

### RESUMO:

Este artigo procura verificar a possibilidade de aplicação da tipologia de análise das modalidades da matriz verbal proposta por Santaella à obra canônica de Gombrich, *A História da Arte*. A modalidade descritiva é claramente a forma discursiva preponderante ao se falar sobre pinturas, e aqui procuraremos explorar seu funcionamento, suas aplicações e, finalmente, suas limitações tal como a encontramos na obra de E. H. Gombrich.

Palavras-chave: Semiótica, Formas discursivas, Pintura.

### ABSTRACT:

*This article intends to verify the possibility of applying the typology analysis of the verbal matrix proposed by Santaella to the canonical work of Gombrich, *The Story of Art*. The descriptive method is clearly the dominant discourse to talk about paintings, and here we will investigate its works, its applications and, finally, its limitations as we find in the work of E. H. Gombrich.*

**Key words:** *Semiotics, Discursive forms, Painting.*

### Introdução

Um de meus colegas de mestrado é deficiente visual. R. é cego de nascença. Sua presença em sala de aula me causou certo desconforto desde o início. Eu me perguntava: que diabos essa pessoa está fazendo num curso em que mais da metade do tempo vemos slides de obras de arte ou filmes? Mas essa pergunta tola foi logo substituída por outras originadas da constatação da dificuldade que quase todos tínhamos em falar a ele das coisas que víamos ao longo de nossas aulas. E foi a partir desse fato que fui tocada pelo desejo de dedicar tempo para refletir sobre algumas questões relativas à maneira pela qual nos aproximamos, por meio da palavra, das obras de arte, em particular da pintura.

Para começar a percorrer esse caminho ocorreu-me que deveria prestar atenção à maneira pela qual os historiadores, críticos de arte ou professores escrevem sobre

obras de arte. O primeiro a quem tive o prazer de observar foi o professor E. H. Gombrich em sua obra de referência, *A História da Arte*<sup>1</sup>

### **O que é descrever?**

Em seu livro *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*, Santaella propõe a existência de três matrizes de linguagem e pensamento a partir das quais têm origem todos os tipos de linguagem e processos sógnicos. São elas: a verbal, a visual e a sonora. A autora defende que todas as formas de linguagens criadas até hoje (pintura, escultura, arquitetura, fotografia, cinema, literatura etc) estão fundadas nessas três matrizes e suas possíveis combinações e misturas. Segundo Santaella,

[...] as combinações e misturas se dão, de um lado, entre as nove modalidades no interior de uma mesma matriz; de outro lado, as misturas também se dão de uma matriz para a outra, através de combinações possíveis das vinte e sete modalidades entre si, de modo que as combinatórias entre essas vinte e sete modalidades devem dar conta de todas as formas de linguagem existentes e por existir (2009: 21).

Para atender ao interesse deste artigo, iremos nos ater à matriz verbal e, principalmente, às modalidades descritivas. As modalidades, segundo a autora, caracterizam os princípios de organização seqüencial que estão na base do discurso verbal. O descrever, o narrar e o dissertar são *os três grandes princípios organizadores da seqüencialidade do discurso verbal* (ibid. 2009: 286). Essa divisão do discurso entre descrição, narração e dissertação, segundo Santaella, é consensual e tem sido amplamente utilizada por diversos autores. Diz a autora que a razão desse consenso deve estar alicerçada no fato de, para Peirce, existirem em todos os fenômenos, três elementos fundamentais: *a qualidade, o fato atual e a abstração do pensamento. Deles, são extraídos três universos representativos básicos: o universo das qualidades, o universo dos fatos e o universo das idéias* (ibid. 2009: 287). E portanto a descrição, a narração e a dissertação corresponderiam a eles.

Antes de nos determos na modalidade de interesse deste artigo, a descrição, acompanharemos Santaella em breves definições das três modalidades da matriz verbal: a descrição, a narração e a dissertação.

Contrariando a ordem explanatória da autora, trataremos primeiro da modalidade dissertação, seguida pela narração e por fim abordaremos mais detidamente a modalidade de nosso interesse, a modalidade descritiva.

A dissertação, em linhas gerais, é uma modalidade do discurso verbal que lida com redes conceituais, logicamente estruturadas (ibid. 2009: 15). Quando falamos em dissertação, diz Santaella, estamos fazendo referência a conceitos, leis, formulações abstratas.

Na dissertação, entramos no habitat do intelecto. São operações mentais que se traduzem em leis e tipos gerais, ou seja, em conceitos, as ocorrências que se repetem e que se tornam hábito. Assim sendo, o ingrediente mais legítimo da dissertação é o conceito ou tudo aquilo que é produzido por uma convicção racional e que tem o modo de ser de um tipo geral. Daí que o exemplo mais simples do conceito se encontre na definição, pois definir é arrumar as coisas segundo leis gerais, ou seja, organizá-las em classes (ibid. 2009: 345).

A narração, por sua vez, é definida por Santaella *como o universo da ação, do fazer: ação que é narrada* (ibid. 2009: 322). Ela ensina que no discurso verbal a narração tem como marca o registro de eventos ou situações. A narrativa anda, para a autora, tanto horizontalmente quanto verticalmente. A autora também cita alguns autores cujas idéias vão ao encontro dessa definição.

Também para Bremond (1971: 113), toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação. Onde não há sucessão, não há narrativa. Onde não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa, mas somente cronologia, enunciação de uma sucessão de fatos não coordenados (2009: 322).

Não obstante resvalem por vezes na ingênua oposição entre estático e dinâmico para distinguir o discurso descritivo do narrativo, há um certo consenso entre os teóricos na concepção da descrição como registro dos atributos sensíveis das coisas, eventos, situações e pessoas, enquanto a narrativa começa onde começam os verbos de ação encadeados de modo a gerar um conflito de alguma espécie (2009: 323).

A descrição, por sua vez, para Santaella, é um tipo de discurso que anseia reconstruir em palavras as qualidades das coisas. E é por isso que essa modalidade do discurso verbal é a forma mais canônica de contato com a pintura. Quando descrevemos um quadro tentamos traduzir em palavras aquilo que os nossos sentidos estão apreendendo. O uso da palavra tradução, nesse contexto, parece apropriado. Vejamos o que diz a autora.

Na definição semiótica do discurso descritivo que adotei, a ênfase está posta exatamente na inescapável ligação da descrição não apenas ao existente, mas também ao sistema perceptivo, sensorio do sujeito enunciador e do receptor.

Tendo isso em vista, descrever é traduzir para a linguagem verbal a apreensão que temos das qualidades das coisas, ambientes, pessoas e situações. Essa apreensão se dá por meio dos nossos sentidos. Vale ressaltar que estou considerando como sentidos não apenas a visão, audição, tato, paladar e olfato, mas também a imaginação como uma espécie de sentido interior. Assim sendo, a descrição se define como um processo de tradução das apreensões sensoriais para a linguagem verbal. Se aquilo que os sentidos primeiramente apreendem são as qualidades positivas dos objetos, então a descrição resulta da tentativa de se traduzir, pelo verbal, caracteres qualitativos que os sentidos captam. Conseqüentemente, a descrição pressupõe a percepção, a atenção e a observação, tanto a observação que se volta para fora, quanto a observação abstrativa, voltada para dentro da imaginação (ibid. 2009: 295).

Para Santaella, *descrever é, sobretudo, uma arte de reconstrução do referente* (ibid. 2009: 309-310). Todas as três modalidades da matriz verbal (descrição, narração e dissertação) foram expandidas pela autora. Santaella argumenta que essa expansão fez-se necessária em razão das limitações de análise decorrentes da primeira tríade. A modalidade descritiva passou a ser subdividida em mais uma tríade e suas respectivas submodalidades: a descrição qualitativa: qualidade imagética / qualidade diagramática / qualidade metafórica. A descrição indicial: índice sugestivo / *pars pro toto* / índice denotativo. A descrição conceitual: forma e aparência / função e finalidade / definição geral. Antes de apresentarmos as descrições de Gombrich, trataremos de caracterizar brevemente a subdivisão apresentada. Ateremo-nos, somente quando necessário para atender aos interesses deste artigo, às explicações sobre as submodalidades.

### **A descrição qualitativa**

A forma mais privilegiada de manifestação da descrição qualitativa é, segundo Santaella, a poesia. Vejamos o que diz a autora:

Indo muito além do automatismo imposto pela convencionalidade discursiva, o poeta descobre um campo de forças em que as palavras avançam para muito perto, quase tocam, chegam a roçar as nervuras e os vincos secretos das coisas e dos ritmos vitais. As palavras aí não representam, elas são aquilo que querem dizer, são aquilo de que falam (ibid. 2009: 298).

## A descrição indicial

A descrição indicial é definida por Santaella como *um tipo de construção lingüística que, no ato de descrever, quebra em partes o objeto descrito, isto é, decompõe o objeto, reconstituindo o todo pelas partes* (ibid. 2009: 306). Segundo a autora, a descrição indicial é chamada dessa maneira porque ela é um tipo de representação que orienta imediatamente o receptor para o objeto em questão que, *dissecado pela linguagem verbal, passa a ser composto em partes que indicam o todo [...]* (ibid. 2009: 306).

## A descrição conceitual

Segundo Santaella, encontramos nas enciclopédias exemplos típicos de descrições conceituais. Nas enciclopédias as descrições não têm intenção de representar um objeto singular, mas sim um tipo de objeto que caracteriza uma classe de objetos.

Enquanto a descrição indicial aponta para uma coisa singular, algo particular que se apresenta aos sentidos e que a descrição busca traduzir, a descrição conceitual não tem por objeto algo particular, singular, mas sim um tipo de coisa, uma classe de coisas (ibid. 2009: 313).

Evidentemente, os resumos apresentados não revelam ao leitor a profundidade e contornos explorados na obra de Santaella e que tem orientado nosso percurso reflexivo. Para tanto, faz-se necessária a leitura completa da obra utilizada neste artigo.

## Gombrich e a arte de reconstruir os referentes

Adão está deitado no chão, exibindo toda a beleza e vigor que condizem com o primeiro homem; do outro lado, Deus Pai acerca-se transportado e amparado por Seus anjos, envolto num amplo e majestoso manto agitado pelo vento como uma vela panda, sugerindo a facilidade e rapidez com que Ele flutua através do vazio. Quando estende Sua mão, nem mesmo tocando no dedo de Adão, quase vemos o primeiro homem despertar como que de um profundo sono e fixar os olhos no rosto paternal do seu Criador. É um dos maiores milagres da arte o modo como Miguel Ângelo logrou fazer do toque da mão divina o centro e o foco do quadro, e como revelou a idéia de onipotência com a desenvoltura e a força desse gesto de criação<sup>2</sup> (Gombrich 2008: 312).

Se descrever, como propõe Santaella, *é sobretudo uma arte de reconstrução do referente*, Gombrich, certamente, domina essa arte<sup>3</sup>. E talvez esse domínio seja um dos ingredientes que tornaram sua obra uma referência obrigatória para todos aqueles que desejem se aproximar, pela palavra, da pintura. Numa primeira leitura da belíssima descrição do afresco central da Capela Sistina, não é difícil perceber

uma das marcas de suas descrições. Gombrich dá vida aos personagens e nos apresenta a cena a partir de um momento anterior àquele que Michelangelo congela em sua representação da criação. Os personagens vão sendo colocados na cena e seus gestos e movimentos descritos e interpretados (*vemos o primeiro homem despertar como que de um profundo sono e fixar os olhos no rosto paternal do seu Criador*).

Não é necessário grande esforço imaginativo para ver Deus se aproximando, carregado por seus anjos, a partir da descrição de Gombrich das dobras do manto (*envolto num amplo e majestoso manto agitado pelo vento como uma vela panda, sugerindo a facilidade e rapidez com que Ele flutua através do vazio*).

Dentre as modalidades descritivas, a modalidade indicial parece ser a que melhor caracteriza as descrições de Gombrich. Uma justificativa para isso talvez possa ser encontrada na própria definição de descrição indicial encontrada em Santaella. Vejamos.

Expandindo-se do plano da sentença para o plano do discurso, a descrição indicial se refere a um tipo de construção lingüística que, no ato de descrever, quebra em partes o objeto descrito, isto é, decompõe o objeto, reconstituindo o todo pelas partes. Chamamos tal descrição de indicial ou indicativa porque se trata de um tipo de representação que dirige imediatamente a retina mental do receptor para o objeto em questão, objeto que, dissecado pela linguagem verbal, passa a ser composto em partes que indicam o todo [...] (ibid. 2009: 306).

Para descrever um quadro, por exemplo, cuja apreensão por nossos sentidos se dá de maneira simultânea e instantânea, temos que recorrer a um percurso em que, parte por parte, o discurso descritivo tenta reconstruir aquilo que está sendo apreendido por nossos sentidos. Além disso, como enfatiza Santaella, essa modalidade descritiva orienta o receptor para o objeto em questão e somente a ele. Ela argumenta ainda que a descrição indicial nos impõe claramente os limites que a linguagem verbal apresenta nessa tradução do todo perceptivo.

A descrição indicial é reveladora do embate que se trava entre a apreensão perceptiva que temos das coisas na sua instantaneidade global e os limites da linguagem verbal para traduzir essa instantaneidade. Ao descrever qualquer coisa que se apresenta diante dos nossos sentidos, pela própria natureza da linguagem que se desenrola no tempo, uma palavra depois da outra, somos obrigados a ir quebrando o objeto em partes, detalhe por detalhe, seguindo um itinerário temporal que seja capaz de ir pouco a pouco recuperando a apreensão sensória que é sempre simultânea. A temporalidade cronológica da linguagem verbal é radicalmente distinta da instantaneidade da percepção (ibid. 2009: 306).

Gombrich parece compreender de tal maneira esse limite imposto pela linguagem verbal na tradução do todo perceptivo que o utiliza como recurso para favorecer suas descrições. Aquilo que é limite torna-se um efeito descritivo marcante. Sua “estratégia”, como pudemos observar na descrição do afresco da Capela Sistina, é dar vida aos personagens e começar a descrição antes da imagem fixada no quadro, como uma cena que se vai se desenrolando diante de nossa imaginação e que termina no momento em que a pintura “começa”. Na leitura elaborada por Gombrich da obra de Botticelli, O Nascimento de Vênus, podemos observar a utilização desse mesmo recurso. Gombrich, inclusive, inicia a leitura da obra escrevendo que:

A ação do quadro é rapidamente entendida. Vênus emergiu do mar numa concha que é impelida para a praia pelos alados deuses eólicos, em meio a uma chuva de rosas. Quando está prestes a pisar em terra, uma das Horas ou Ninfas recebe-a com um manto de púrpura (ibid. 2008: 264).

Há ainda outra justificativa que aponta para a ênfase das descrições de Gombrich no universo das descrições indiciais, em particular numa de suas submodalidades, a do índice denotativo. Segundo Santaella, *o que caracteriza a descrição denotativa é seu esforço de fidelidade ao referente* (ibid. 2009: 310). Santaella toma emprestado de Barthes a noção de “grau zero de escritura”, isto é, *uma descrição que almeja a condição impossível de desaparecer como linguagem para deixar à mostra o referente, este que a descrição visa tornar presente, apresentar* (ibid. 2009: 310). Santaella explica que é recorrente o uso dessa tipologia de descrição na literatura realista. Gombrich faz uso abundante dessa tipologia descritiva, como veremos a seguir. Entretanto, algumas vezes, ele acrescenta à descrição do objeto os efeitos produzidos nele mesmo ao longo da contemplação do objeto, revelando ao leitor o impacto que aquela obra teve sobre sua própria percepção. Podemos ver a utilização desse recurso na descrição da obra de Velázquez, O aguadeiro de Sevilha.

O ancião com sua face cansada e cheia de rugas, a capa esfarrapada, a grande bilha de barro, a superfície vidrada do jarro de louça sobre o banco e o jogo de luz no copo transparente, **tudo isso está pintado de um modo tão real que temos a impressão de poder tocar os objetos**<sup>4</sup> (grifo nosso) (ibid. 2008: 406).

A inserção do comentário grifado transforma-se num elemento altamente contributivo na apresentação do quadro, já que nos dá uma idéia clara do grau de realismo da pintura de Velázquez. Esse recurso utilizado por Gombrich para compor

a descrever o quadro torna-se, portanto, essencial para nossa aproximação. Por meio dele somos impregnados da mesma sensação de Gombrich e quase podemos sentir os volumes e contornos da obra do grande Velázquez. Gombrich também é perito na escolha de palavras para descrever as obras. Vamos à descrição de uma das mais impressionantes obras de arte criadas por Caravaggio. “Vejam o quadro de São Tomé: os três apóstolos, de olhos pregados em Jesus, um deles enfiando um dedo na ferida em Sua ilharga<sup>5</sup> [...]” (ibid. 2008: 392).

Diferentemente das apresentadas anteriormente, essa descrição de Gombrich é altamente econômica. Pouquíssimas palavras são usadas e, entretanto, a descrição é capaz de provocar grande impacto sobre nós. A escolha das palavras “pregados” e “enfiando” pode ser responsável por esse efeito. Vejamos o que nos diz Santaella.

Mesmo um verbo pode ser mais ou menos descritivo, ‘na precisão que ele dá ao espetáculo da ação’ (basta se comparar para isso ‘apanhou a faca’ com ‘empunhou a faca’). Disso decorre que não pode haver verbo sem certa ressonância descritiva (ibid. 2009: 324).

Seguindo a autora, podemos afirmar que a palavra “pregado”, utilizada para descrever o olhar dos apóstolos, tem efeito altamente dramático. Se substituíssemos “pregados” por “fixados”, por exemplo, teríamos efeito bem diferente para expressar os olhares dos apóstolos capturados pela imagem do Cristo ressuscitado. O mesmo pode ser dito em relação à escolha da palavra “enfiando” que é utilizada para descrever a ação de São Tomé em direção à ferida aberta de Jesus. Enfiar qualifica dramaticamente a ação. É um verbo, como diz Santaella, que tem o poder de imprimir com bastante precisão em nossa percepção “o espetáculo da ação” que podemos ver na tela pintada. Em sua descrição econômica, com características de haikai, Gombrich traduz a dramaticidade da pintura do mestre Caravaggio. Vale notar que um único adjetivo é utilizado.

### **De Caravaggio a Pollock**

Ao longo da “A História da Arte”, Gombrich mantém, na maior parte do tempo, um padrão para a apresentação e análise das obras, pintores, períodos e das questões que foram propostas e tratadas por esses pintores ou épocas. Os capítulos são marcados por uma divisão cronológica e os pintores são apresentados ao leitor a partir de uma ou duas de suas obras. Essas obras, por sua vez, podem ser vistas em reproduções fotográficas e, para a maior parte delas, Gombrich dedica uma



descrição. Foram esses trechos os escolhidos para análise, aqueles em que o autor deteve-se a esse exercício: o de traduzir verbalmente aquilo que ele vê no objeto em questão. Entretanto, quando passamos à leitura dos capítulos de “A História da Arte” referentes à arte moderna, observamos uma mudança. Ainda que Gombrich se mantenha fiel à ênfase na tipologia descritiva, ele passa a descrever mais os aspectos exteriores à obra do que o objeto em si. Em Pollock, por exemplo, Gombrich descreve mais o processo pelo qual a obra é produzida, falando-nos muito pouco acerca do próprio objeto cuja reprodução fotográfica está apresentada nas páginas 603-604 e 605, contrariando a estrutura mantida no livro até então. Vejamos:

Foi sobretudo o artista norte-americano Jackson Pollock (1912-56) quem despertou interesse com suas novas técnicas de aplicação de tinta. Pollock fora cativado pelo Surrealismo, mas descartou gradualmente as imagens fantásticas que tinham obcecado suas telas, optando pelos exercícios de arte abstrata. Impacientando-se com os métodos convencionais, colocou suas telas no chão e pingou, derramou ou arremessou suas tintas, acabando por obter configurações surpreendentes. Lembrou-se provavelmente de histórias sobre pintores chineses que tinham usado tais métodos nada ortodoxos, bem como da prática dos índios americanos de fazerem imagens na areia para fins mágicos. O emaranhado resultante de linhas satisfaz dois padrões opostos da arte do século XX: o anseio de simplicidade e de espontaneidade pueril, que suscita a lembrança de garatujas infantis numa época da vida anterior àquela em as crianças começam a formar imagens; e a extremidade oposta, o interesse sofisticado pelos problemas de uma ‘pintura pura’. [...] Tal como a caligrafia chinesa, essas pinturas requerem uma execução rápida<sup>6</sup> (ibid. 2008: 604).

Como vemos, essa descrição se aplicaria a qualquer obra da *action painting*, de Pollock, já que se refere à descrição de um processo e não do próprio objeto. É certo que a descrição do processo elaborada por Gombrich é capaz de criar em nossa imaginação uma idéia do objeto ao qual ela se refere. É interessante notar que idêntica ênfase na descrição do processo foi utilizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York<sup>7</sup> para descrever a mesma obra de Pollock, levantando a questão sobre os limites da capacidade descritiva de Gombrich ou dos próprios limites de tradução para o verbal impostos por esse tipo de pintura, questão que não tem a pretensão de ser respondida, evidentemente, neste artigo.

### **Considerações Finais**

Ao longo deste artigo procuramos analisar algumas descrições elaboradas por E.H. Gombrich no livro A História da Arte. A obra, que tem sido revista e reeditada desde seu lançamento em 1950, foi escolhida por criar parâmetros para se falar sobre arte,

já que é considerada leitura obrigatória para todos aqueles que se dedicam ao estudo da arte, em especial das artes plásticas e arquitetura. Nosso objetivo foi explorar os pontos de contato entre a palavra e a pintura na tentativa de compreender melhor como nos aproximamos da pintura pela palavra, ou seja, como utilizamos o discurso verbal para acessar esse patrimônio cultural que é a obra de arte. A análise teve como suporte teórico a obra de Maria Lucia Santaella, *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*- e ao longo do artigo tentamos verificar a aplicabilidade das modalidades propostas por Santaella à análise das descrições de pinturas elaboradas por Gombrich.

Concluimos que as modalidades propostas pela autora são um instrumento de análise bastante acurado já que por meio dele foi possível identificar algumas das características que tornam as descrições de Gombrich tão memoráveis e tão eficazes para a aproximação à pintura, pela palavra.

---

<sup>1</sup> Título original *The Story of Art*.

<sup>2</sup> Descrição de “A criação de Adão”, afresco central do teto da Capela Sistina. O teto da Capela Sistina foi pintado entre 1508 e 1512 por Michelangelo Buonarroti.

<sup>3</sup> Este artigo foi escrito tendo como base a obra de E. H. Gombrich, *A História da Arte*. Entretanto, não utilizamos a obra original e sim uma tradução feita por Álvaro Cabral e editada pela LTC, em 2008. Embora reconhecendo as implicações dessa escolha, partimos da premissa que essa tradução tenha sido o mais fiel possível ao discurso utilizado por Gombrich em suas descrições.

<sup>4</sup> O aguadeiro de Sevilha, c. 1619-20. Óleo sobre tela, 106,7 x 81cm; Wellington Museum, Apsley House, Londres.

<sup>5</sup> Tomé, o Incrédulo, c. 1602-3. Óleo sobre tela. 107 x 146cm; Stiftung Schösser und Gärten, Sanssouci, Potsdam.

<sup>6</sup> A obra em questão é “Um (número 31, 1950)”, 1950. Óleo e esmalte sobre tela, 269,5x 530,8cm. The Museum of Modern Art, Nova York.

<sup>7</sup> O Museu de Arte Moderna de Nova York coloca à disposição de visitantes cegos e de crianças uma série de descrições em áudio. Há dois tipos de descrição direcionados para cada um desses públicos. Os áudios em formato MP3 podem ser acessados no site do museu: [www.moma.org](http://www.moma.org). A descrição à qual estamos nos referindo foi elaborada para crianças.

## Referências

BARTHES, Roland (2004). *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes.

GOMBRICH, E.H. (2008). *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC.

SANTAELLA, Lucia (2009). *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora visual verbal : aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras.