



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGEL)



LUCAS EMANOEL VILARINHO MIRANDA

TECELINA, DE GLÁUCIA DE SOUZA:
NARRATIVA ENTRE O IMPRESSO E O DIGITAL

TERESINA – PI

2018

LUCAS EMANOEL VILARINHO MIRANDA

TECELINA, DE GLÁUCIA DE SOUZA:
NARRATIVA ENTRE O IMPRESSO E O DIGITAL

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho

TERESINA - PI

2018

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

M672t Miranda, Lucas Emanuel Vilarinho.

Tecelina, de Gláucia de Souza: narrativa entre o impresso e o digital / Lucas Emanuel Vilarinho Miranda. – 2018.

147 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, 2018.

Orientação: Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho.

LUCAS EMANOEL VILARINHO MIRANDA

**TECELINA, DE GLÁUCIA DE SOUZA:
NARRATIVA ENTRE O IMPRESSO E O DIGITAL**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí PPGEL – UFPI, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Data de aprovação: _____ de _____ de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho (Presidente)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Prof. Dra. Margareth Torres de Alencar Costa (Examinadora interna)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Prof. Dr. Emanuel Cesar Pires de Assis (Examinador externo)
Universidade Estadual do Maranhão - UEMA

TERESINA – PI

2018

Dedico este trabalho ao meu Deus, pois esse mestrado me possibilitou uma abertura tão ampla de visão, que não posso pôr o que aprendi somente na esfera acadêmica. Dedico ainda, à melhor família do mundo, a minha, e aos muitos e valorosos afetos que conquistei nessa etapa acadêmica. Grato a vocês, meus queridos!

AGRADECIMENTOS

Não tenho palavras pra agradecer, tua bondade, dia após dia me cercas com fidelidade. Nunca me deixes esquecer que tudo o que tenho, tudo o que sou, o que vier a ser: Vem de Ti Senhor! Dependo de Ti, preciso de Ti. Sozinho nada posso fazer. Descanso em Ti, espero em Ti. Sozinho nada posso fazer. (Vem de Ti Senhor, DT)

Eu não poderia começar a agradecer sem descrever o quanto o amo, Senhor. Nada do que eu escreva poderá demonstrar esse amor. Muito obrigado por me dar a vida e me proporcionar tantas conquistas.

Agradeço à minha mãe, Zelinda Vilarinho, seus sonhos se tornaram os meus e graças às suas orações tenho chegado até aqui. Te amo muito! Agradeço ao meu pai, Francimar Miranda, *In Memoriam*, que me deu a melhor família que alguém poderia ter. Agradeço ao meu padrasto, por estar em minha vida e cumprir o difícil papel de ser pai de um cara tão chato quanto eu.

Agradeço aos meus irmãos: Lívia Thais, Luan Vilarinho e Laécio Tavares, que têm segurado as pontas nas tantas vezes que estive ausente. Muito obrigado! Amo vocês com uma complexidade maior do que eu possa explicar.

Agradeço à minha família, eu nem vou mais descrever vocês porque todos já sabem que os amo mais do que o ar que eu respiro. Dedico em especial esse mestrado, em especial ao meu tio, Claudionor *In Memóriam*, que sempre se alegrou pelas nossas vitórias fazendo-as suas, amarei o Diona pra sempre.

Agradeço a cada professor do mestrado, da graduação, do ensino médio, da vida. Entre todos, em especial agradeço ao meu orientador e exemplo, Professor Dr. *Diógenes Buenos Aires de Carvalho*. Cada docente que me formou, sou uma colcha de retalhos dos muitos conhecimentos que vocês me proporcionaram. Igualmente, agradeço a cada funcionário de cada instituição de ensino, sem vocês a porta não estaria aberta. Agradeço a Capes e ao PPGEL que me possibilitaram a bolsa, e conseqüentemente dedicação integral à pesquisa.

Agradeço aos meus irmãos de fé, em cada congregação e na minha, por cada oração e ajuda. Em especial aos meus pastores e líderes, que sempre me deram forças. Agradeço aos meus amigos. Deus me livre de uma vida sem amigos, muito obrigado por não me deixarem enlouquecer e por não enlouquecerem com as minhas loucuras. Agradeço aos meus alunos por serem sempre tão maravilhosos e me fortalecerem tanto.

A cada um que contribuiu, o meu muito obrigado!

*Não há nada na escrita. Tudo que você
precisa fazer é sentar-se diante da máquina de
escrever e sangrar.*

Ernest Hemingway

RESUMO

A literatura infantil brasileira contemporânea tem sentido as mudanças advindas da revolução eletrônica. Através da análise da obra *Tecelina*, de Gláucia de Souza e Cristina Biazetto, nas versões impressa e hipermidiática, analisamos a intersecção entre a narrativa impressa e a hipermidiática, tendo em vista que o diálogo entre a narrativa infantil e juvenil brasileira contemporânea e a tecnologia nos suportes virtuais tem se tornado cada vez maior. A partir dessa análise, a pesquisa visa discutir as dimensões artísticas e computacionais presentes na narrativa hipertextual/hipermidiática para crianças e jovens, fundamentada nas concepções sobre a literatura infanto-juvenil e o leitor, na perspectiva de Jauss (1979), Aguiar (2001), Santaella (2004) e Zilberman (2005); no debate sobre a cibercultura, consoante Levy (1996, 1999); no diálogo entre a literatura e a tecnologia conforme Feba (2012), Penteado (2010), Cunha (2013), Hayles (2009), Chartier (1998, 2003), Carvalho (2011) e Xavier (2009). Por meio de pesquisa bibliográfica, com abordagem analítico qualitativa, a pesquisa apresenta um posicionamento em relação às contribuições dos aspectos artísticos, técnicos e computacionais em relação à ampliação da recepção dos leitores. A pesquisa considera que a nova geração de literatura infantil, produzida no meio digital possui forte inclinação a aderir aos avanços tecnológicos do ciberespaço e do meio digital. Dessa forma, entendemos mediante a análise de *Tecelina*, que o diálogo entre o impresso e o virtual é evidenciado, possibilitando considerar as contribuições das novas técnicas à recepção do leitor infantil contemporâneo. Observa-se, pois, que e as possibilidades do virtual são cada vez mais profícuas, e que o diálogo com os novos elementos do meio eletrônico têm sido cada vez mais utilizados, pois vem ampliando as possibilidades e riquezas dos dois formatos: o impresso e o virtual. Esses formatos possuem suas particularidades semióticas e diversas possibilidades, dessa forma cada um tem, a seu modo, contribuído para o crescimento e propagação da literatura, em especial, a infantil.

Palavras-chave: *Literatura Infantil. Literatura Eletrônica. Impresso. Digital. Tecelina.*

ABSTRACT

Contemporary Brazilian children's literature has felt the changes coming from the electronic revolution. Through the analysis of the work *Tecelina*, by Gláucia de Souza and Cristina Biazzetto, in the printed and hypermedia versions, we analyze the intersection between printed and hypermedia narrative, considering that the dialogue between contemporary Brazilian children and youth narrative and technology in virtual media has become ever larger. From this analysis, the research aims at discussing the artistic and computational dimensions present in the hypertextual / hyper-mediatic narrative for children and young people, based on the conceptions about the children's literature and the reader, from Jauss (1979), Aguiar (2001), Santaella (2004) and Zilberman (2005); in the debate on cyberculture, according to Levy (1996, 1999); in the dialogue between literature and technology according to Feba (2012), Penteadó (2010), Cunha (2013), Hayles (2009), Chartier (1998, 2003), Carvalho (2011) and Xavier (2009) among other fundamental basilar research. Through a bibliographical research, with a qualitative analytical approach, the research presents a positive position in relation to the contributions of the artistic, technical and computational aspects in relation to the amplification of the reception of the readers; considering that the new generation of children's literature, produced in the digital medium that has a strong inclination to adhere to the technological advances of cyberspace and the digital environment. In this way, it can be perceived through the analysis of *Tecelina*, that the dialogue between the print and the virtual in this work is evidenced allowing to consider the contributions of the new techniques to the reception of the contemporary children's reader. It is observed, therefore, that the possibilities of the virtual are more and more profitable, and that the dialogue with the new electronic medium has been increasingly vivid, since it has been expanding the possibilities and riches of the two formats: print and virtual. Each of the formats has its semiotic peculiarities and more possibilities, in this way each one has in its own way, contributed to the growth and propagation of the literature, especially the infanto-juvenil.

Keywords: *Children's Literature. Electronic Literature. Printed. Digital. Tecelina.*

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Crianças	51
Imagem 2 – Crianças: Manoel de Barros	52
Imagem 3 – Livro de Realidade Aumentada	54
Imagem 4 – Livro Interativo Monsters vs Robots	61
Imagem 5 – Gráfico Cronológico da Evolução da Web	65
Imagem 6 – Tradição que termina em Tecelina	84
Imagem 7 – Capa de Tecelina, versão Impressa	86
Imagem 8 – Disposição das Palavras	88
Imagem 9 – Família é Tradição	89
Imagem 10 – Tecido na versão Impressa	90
Imagem 11 – Tela Inicial	96
Imagem 12 – Tela Intermediária	97
Imagem 13 – Tela Concluída	97
Imagem 14 – Hipermídia: Tecelina Feliz	98
Imagem 15 – Hipermídia: Tecelina Surpresa	99
Imagem 16 – Nota de Apresentação da Obra Hipermidiática	100
Imagem 17 – Caricatura da Instrutora	101
Imagem 18 – A Hipermídia	102
Imagem 19 – Princípio	103
Imagem 20 – Narração por Tecelina	104
Imagem 21 – Fim	105
Imagem 22 – Jogo: história de vida	196
Imagem 23 – Equipe profissional	107
Imagem 24 – Jogo que Lida com a Noção de Espaço	108
Imagem 25 – Organização do Espaço	109
Imagem 26 – Construção Narrativa	110
Imagem 27 – Apelido	111
Imagem 28 – Imagem inédita	113
Imagem 29 – Movimentos da Hipermídia	114
Imagem 30 – Dinâmica da personagem na versão hipermidiática	116
Imagem 31 – Imprevisibilidade do tecido de Tude	117
Imagem 32 – Nascimento de Tecelina	123

Imagem 33 – Tecelina Anciã.....	124
Imagem 34 – Tecelina Adulta.....	125
Imagem 35 – Explicação	126
Imagem 36 – Orientação: Jogos de Organização – Tempo\Espaço	128
Imagem 37 – O Infinito	129
Imagem 38 – Oralidade	131
Imagem 39 – Tempo e Espaço	133
Imagem 40 – A avó da avó da avó de Tecelina.....	134
Imagem 41 – Casa de Tecelina.....	135
Imagem 42 – Noção de espaço associada ao tempo	136
Imagem 43 – Distância	137
Imagem 44 – Recurso de Orientação.....	138
Imagem 45 – Produtor Constante	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A RECEPÇÃO, LITERATURA INFANTIL E TECNOLOGIA	17
1.1 A Recepção Literária: diálogos com o leitor	17
1.2 A Literatura e o Leitor: aspectos sociais e de mediação.....	29
1.2.1 A Leitura.....	32
1.2.2 Os Tipos de Leitor	36
1.3 A Narrativa na Literatura Infantil: do impresso ao digital	44
2 A LITERATURA INFANTIL CONTEMPORÂNEA: O NOVO LIVRO E SEUS TIPOS	58
2.1 A Cibercultura e a Web 2.0 e 3.0	63
2.2 O Mercado e o Público	69
2.3 Os Novos Suportes e seu Contexto.....	78
3 TECELINA: NARRATIVAS EM DIFERENTES SUPORTES	82
3.1 O Tecer de uma Narrativa Impressa	86
3.2 A Composição de uma Narrativa Hipermediática.....	93
3.2.1 A Composição das Personagens	115
3.2.2 A Exposição do Conflito.....	119
3.2.3 A Amostragem do Tempo.....	122
3.2.4 A Apresentação do Espaço.....	132
CONCLUSÃO.....	140
REFERÊNCIAS	143

INTRODUÇÃO

*A vida é um fio,
A memória seu novelo.
Enrolo – no novelo da memória –
O vivido e o sonhado.
Se desenrolo o novelo da memória,
Não sei se foi tudo real
Ou não passou de fantasia.*

Bartolomeu Campos de Queirós

A leitura é um dos processos fundamentais dentro de uma sociedade gráfica e imagética como a atual. Em se tratando de leitura, de forma geral, a contemporaneidade tem ampliado as possibilidades de escrita e leitura, e, nesse sentido, podemos ver a literatura aderindo aos novos formatos e suportes tecnológicos, que dão novas possibilidades de ampliação semiótica e estética do que é literário.

As formas de se fazer literatura são diversas, e as de compreender e recepcioná-la tão diversas quanto. A literatura em sua composição busca dialogar com a realidade do público a qual é destinada. Realidade não apenas de conteúdo, mas de contexto geral, que não inclui somente as temáticas, mas ainda os aspectos físicos, como o suporte e o modo de ler, bem como a forma de interagir das pessoas que leem.

São muitos os gêneros que têm encontrado espaço nesse novo nicho literário, mas o que mais se tem destacado é a narrativa. Há de se destacar a narrativa na literatura infantil contemporânea, pois tem mantido um diálogo constante com as vivências infantis hodiernas, bem como tem nutrido um importante papel na formação de uma nova geração de leitores.

Desse modo, o objetivo geral deste estudo consiste em analisar o diálogo semiótico entre a literatura infantil brasileira contemporânea e a tecnologia, por meio da obra *Tecelina*, de Gláucia de Souza, nos suportes impresso e digital, observando as possíveis implicações de sua recepção.

Especificamente, objetivamos com esse estudo discutir como a diversidade semiótica (Texto – Imagem\Verbal – Não Verbal) e o diálogo da literatura infantil brasileira contemporânea têm contribuído para a formação do novo leitor. Ainda, objetivamos identificar as estratégias literárias e imagéticas presentes na narrativa infantil *Tecelina*, a partir do diálogo com o universo tecnológico, em observância ao uso de recursos digitais e estruturais utilizados na composição da obra. Por fim, esperamos investigar na obra as

técnicas artísticas e computacionais presentes na literatura hipertextual/hipermidiática, que podem influenciar na recepção dos leitores.

Esse diálogo contemporâneo citado se refere à nova roupagem, à estética, aos suportes, ao meio, enfim, a todo o conjunto que tem corroborado de forma eficaz para a proximidade do leitor com o livro, e ainda, o crescimento da cibercultura e da literatura eletrônica. Frente ao *boom* da literatura infantil e juvenil e sua representatividade no mercado leitor, é fulcral perceber quais caminhos essa literatura tem percorrido em direção aos desejos do leitor, e como os leitores têm se reagido em relação à produção recente.

Tecelina, de Gláucia de Sousa, é a obra escolhida como representante de um grupo de obras que têm mantido um diálogo entre o impresso e o virtual. A obra possui um caráter feminista, com temática que rompe com pré-conceitos estabelecidos sobre a mulher e suas obrigações e tradições que devem ser cumpridas. *Tecelina*, produzida inicialmente no formato impresso em 2002, foi adaptada em 2008 para a versão hipermidiática pelo projeto Ler e Brincar da PUCRS. Logo, o diálogo entre essas versões é nascedouro da presente discussão.

A literatura infantil contemporânea tem sido ampliada em significação, tanto pelo conteúdo quanto pelos suportes que têm sido bastante integrados à realidade dos leitores, principalmente no que se refere ao mundo virtual, às novas tecnologias e aos suportes tecnológicos. A imagética do texto, bem como sua composição física, deve ser analisada com rigor, a fim de compreender a resposta do mercado a esse novo público.

Destarte, a análise da obra *Tecelina*, no suporte virtual vem efetivar a discussão proposta, mantendo o debate sobre os formatos semióticos de apresentação da literatura infantil e juvenil nos suportes digitais: enfocando suas singularidades e multiplicidades. Essa pesquisa vem ampliar as nossas discussões sobre o tema a partir de análises sobre as narrativas na literatura infantil e juvenil contemporânea, visto que inicialmente o tema foi nosso alvo de pesquisa na Iniciação Científica e no Trabalho de Conclusão de Curso¹. A continuidade da pesquisa tem possibilitado aprofundamento e considerações sobre o tema, enriquecendo as informações sobre essa vertente de estudos.

O corpus da pesquisa, embora envolva a produção contemporânea de literatura digital, se detém a uma obra em específico, sendo esta a representante do segmento estudado. A pesquisa é bibliográfica, tendo em vista seu caráter de discussão das teorias basilares da área. Para isso, foi realizada uma revisão de literatura que contemplasse as principais teorias que

¹ A discussão sobre a intersecção entre a literatura impressa e a eletrônica tem sido o nosso foco de discussão desde a Iniciação científica: A Literatura Infantil e Juvenil Brasileira Contemporânea: Entre o Impresso e o Virtual (de 2012 a 2014) até a conclusão do curso, sendo adaptada para ser o trabalho de conclusão de curso: Tecelina, de Gláucia de Souza: da Narrativa Impressa à Hipermidiática (2014).

fomentem a discussão proposta. Para a efetivação da discussão a pesquisa conta com abordagem analítica qualitativa; desenvolvida com base nos pressupostos teóricos privilegiados, a fim de analisar a produção literária para crianças e jovens que dialoga com a tecnologia nos suportes impressos, enfocando as questões da pesquisa e os objetivos a serem alcançados. Nesse sentido a discussão é composta pela análise comparada da obra *Tecelina* de Gláucia de Sousa, na versão impressa e virtual.

Sendo assim, o trabalho se divide em três capítulos. Essa divisão perpassa a objetivação completa do trabalho. Assim sendo, o primeiro capítulo aborda a recepção literária infantil em diálogo com a tecnologia. Para tanto, detalha-se a recepção literária por meio do diálogo com o leitor e a Estética da Recepção. Ainda no primeiro capítulo é realizada a discussão sobre a literatura e o leitor observando os contextos sociais e a sociologia da leitura, que envolve os conceitos de leitura e os tipos de leitor. Para a conclusão do capítulo faz-se um percurso histórico de apresentação da narrativa na literatura infantil: apresentando as discussões sobre inovações que têm ocorrido na passagem do impresso ao digital. Como fundamentação do referido capítulo utilizamos as teorias norteadoras de: Jakobson (1973), Jauss (1979, 1994, 2002), Candido (1980), Soares (1998), Coelho (1999), Landow (1995), Lévy (1999), Aguiar (2001), Stierle (2002), Iser (2002), Santaella (2004, 2012, 2013, 2015), Lima (2002), Bellei (2002), Coscarelli (2005; 2012), Jenkins (2009), Xavier (2009), Rettenmaier (2010), Penteadó (2010), Koo (2011), Gonçalves (2012), Motoyama (2012), Santos (2013), Yunes (2015), Burlamaque; Rettenmaier (2016), Vázquez; Oliveira; Silva (2016), Feba; e Kirchof (2016).

O segundo capítulo traça uma discussão sobre a literatura infantil contemporânea, enfocando as questões pertinentes ao novo livro e seus tipos. A fim de traçar um percurso que esclareça a temática, o capítulo traz os conceitos e características que circundam a cibercultura e a Web 2.0 e 3.0. Em seguida, detalha a questão do novo mercado editorial e suas relações com o público, referentes à literatura infantil contemporânea. Por fim, o capítulo aborda as nuances que envolvem os novos suportes de leitura e seus contextos. Para fundamentar essa parte do trabalho conta-se com alguns dos teóricos citados no primeiro capítulo, e ainda: Chartier (1999), Dornelles (2005), Yoo (2007), Canclini (2008), Spivack (2009), Hayles (2009), Lévy (2011), Santa (2011), Oliveira (2012), Amora (2013), Irineu (2013), Ramos (2013), Cunha (2013), Santos (2013), Tostes (2013, 2014), Gabbai (2013), Miranda (2014), Sousa (2014), Ribeiro Jr (2014), Silva (2014) e Goularte; Wilges; Nassar (2014), Leite (2016), entre outros.

O terceiro capítulo, que analisa a obra de Gláucia de Souza, configura-se como abordagem analítico qualitativa, pois investiga as versões impressa e hipermediática da referida narrativa infantil brasileira. O estudo da narrativa nos dois suportes destaca as especificidades imagéticas, bem como as características físicas e técnicas de cada uma das versões. Para a efetivação dessa análise, é realizada a apresentação da obra enfocando sua origem e contextualização nos dois suportes. O capítulo detalha o tecer de uma narrativa impressa, bem como a composição de uma narrativa hipermediática. Consideram-se, nesse ponto, as questões equivalentes à recepção e composição da obra, bem como à estrutura da narrativa. Para isso, a investigação recai sobre o diálogo entre as duas versões, destacando: a composição das personagens, a exposição dos conflitos, a amostragem do tempo e a apresentação do espaço.

O capítulo está fundamentado nas discussões teóricas produzidas no trabalho, especificamente voltado para a análise da obra *Tecelina*, nos diferentes suportes, a saber, Souza (2002), versão impressa, e Souza (2008) versão hipermediática. As referências teóricas que complementam as demais, utilizadas ao longo do terceiro capítulo, são de Jauss (1994), Lévy (1999), Bauman (2001), Souza (2002, 2008, 2012), Santaella (2003), Perrot (2005), Spivak (2010), Carvalho (2010, 2011), Feba (2012), Cunha (2013), Matia; Zappone (2013), Miranda (2014) e Galvão (2016), entre outros.

A conclusão deste trabalho chega então à ideia de que a pesquisa apresenta um posicionamento claro quanto às contribuições dos aspectos artísticos, técnicos e computacionais em relação à ampliação da recepção dos leitores; tendo em vista que a nova geração de obras literatura infantil produzidas no meio digital possui forte inclinação a aderir aos avanços tecnológicos do ciberespaço e do meio digital.

Dessa forma, compreendemos mediante a análise de *Tecelina*, que o diálogo entre o impresso e o virtual nessa obra é evidenciado possibilitando considerar as contribuições das novas técnicas à recepção. Observa-se, pois, que as possibilidades do virtual são cada vez mais profícuas, e que o diálogo com o novo do meio eletrônico tem sido cada vez mais usado, pois vem ampliando as possibilidades e riquezas dos dois formatos: o impresso e o virtual. Cada um com suas particularidades semióticas e diversas possibilidades, têm, de sua forma, contribuído para o crescimento e propagação da literatura, em especial, a infantil.

1 A RECEPÇÃO, LITERATURA INFANTIL E TECNOLOGIA

Ler é sonhar pela mão de outrem. Ler mal e por alto é libertarmo-nos da mão que nos conduz. A superficialidade na erudição é o melhor modo de ler bem e ser profundo.

Fernando Pessoa

1.1 A Recepção Literária: diálogos com o leitor

A leitura de uma obra é sempre uma interpretação única. Por mais que duas pessoas tenham paridade de contexto, como irmãos criados juntos, ainda assim cada pessoa tem seu material de preenchimento para as lacunas do texto. Entendemos que cada interpretação é singular, pois a recepção de um texto é complexa, uma vez que exige todo um emaranhado de questões que precisam ser compreendidas, respondidas e discutidas.

A recepção do texto literário há muito tempo é discutida, tendo em vista sua importância para a compreensão do processo de leitura, produção de literatura e formação do leitor. Dessa forma, é importante ressaltar algumas das principais teorias acerca da recepção literária, em específico, as que se voltam para as relações do leitor em consideração à Estética da Recepção.

O receptor\leitor, no caso das obras literárias, é o agente da recepção. Todas as ações que o circundam são significativas para que se conclua o processo de recepção. Stierle (2002, p. 121) explica que:

O conceito de recepção pode se referir a muitas atividades do “receptor”. [...] A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas – que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presentear-lo, de escrever uma crítica ou ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo... [...] descrever o ato da recepção significa, de imediato, diferenciar seus vários passos e aprender sua construção hierárquica. À medida que se apresenta a hierarquia destes passos, possibilitados pelo próprio texto, torna-se apreensível um potencial de recepção, que no caso concreto se atualiza sempre de modo parcial, mas que constitui o horizonte para uma recepção sempre mais abrangente.

Desse modo, a recepção está ligada aos sentidos produzidos pelo receptor na leitura, aos seus materiais de cognição. Entendemos que esse ato está ligado à literatura como forma de arte que é e produz sensações. Sendo assim, congrega todas as formas de receber os

mais diversos tipos de representação artística, seja música, imagem, e objeto. A arte está para além de uma forma, assim como o processo de recepção.

As sensações da recepção, tais quais as expectativas para a recepção também estão contidas no receptor, sendo ele peça fundamental nesse processo. Portanto, todo o contexto que envolve um indivíduo forma-o como receptor, e a recepção dessa forma torna-se inevitável. Ela pode ser ressignificada com o tempo para um leitor que adquiriu novos posicionamentos e conhecimentos, mas é certo que a partir do contato inicia-se a recepção estética, de conteúdo, entre outros aspectos. Seja como for, cada leitor possui um material de ressonância sobre determinados elementos, e esse material é determinante na recepção das obras de literatura.

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. [...] A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a denominação do seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária (JAUSS, 1994, p. 31).

O horizonte de expectativa da obra é seu planejamento geral de um público. Um público que possui material de ressonância que faz parte de seu nicho. É nesse horizonte de expectativas da obra que se enquadra o conhecimento do leitor, e é nesse limiar da obra que está a possibilidade de inferir sobre ela. Por isso, pode-se entender que a obra pressupõe um público que a recepcione sem que haja dificuldades de compreensão, em regra.

A ruptura com esse horizonte chama a atenção pela divergência com o padrão, com o que costumeiramente é produzido, desta maneira surge o novo. Como por exemplo, a obra, *O Pêndulo de Foucault* (1988) de Umberto Eco, embora possua horizonte de expectativas de determinado público, a obra possui ampla densidade que requer um rigor de leitura diferente do usual, uma obra que possui linguagem muito densa e com conteúdo bastante específico, possivelmente possibilitando uma leitura fluida somente aos estudiosos da área devido à linguagem e conteúdo serem mais complexos.

Esse novo, pode, se bem estruturado, ser reconhecido como estrutura artística e, por conseguinte, ressoar positivamente na nova obra que o apresenta. Mas para isso é necessário que a experiência estética dos leitores esteja aguçada, ou aberta para o novo, para as mudanças de recepção.

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (JAUSS, 2002, p. 69).

Em *Tecelina*, de Gláucia de Souza, o horizonte de expectativas da obra permanece sendo o público pueril, porém com estética e formato adaptados a um novo público infantil, um público imersivo virtual, ou ubíquo².

O receptor necessariamente precisa ter conhecimento prévio sobre o assunto ou tema, pois necessita de material de preenchimento para completar as lacunas do texto, e então cumprir o processo de recepção da obra por meio da fruição, que só virá mediante absorção do conteúdo.

Na atualidade do séc. XXI, o leitor se vê frente à grande revolução tecnológica da informação, do conhecimento, e da literatura. Portanto, têm sido requeridas, desse leitor, competências diferenciadas e adaptáveis aos novos formatos do livro e suas extensões imagéticas, não em detrimento do livro impresso, físico, mas com possibilidades outras de composição e recepção. Essa revolução está diretamente ligada à realidade do leitor contemporâneo.

A produção da obra literária recente tem acompanhado a evolução tecnológica contemporânea. Por conseguinte, tem ocorrido uma similaridade e coerência entre a produção e a recepção das obras, isso tendo por base a noção estética e formato de leitura digital que tem sido uma constante na atual produção, em especial, a de literatura infantil. Nesse sentido, a postulação de Iser amplia a visão sobre a conexão entre os elementos que envolvem a recepção.

É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento, que produz algo que antes inexistia. Esta concepção do texto está em conflito direto com a noção tradicional de representação, à medida que a mimesis envolve a referência a uma “realidade” pré-dada, que se pretende estar representada (ISER, 2002, p. 105).

É ratificado diariamente na produção do mercado livresco do país o forte caráter dialógico da obra com o leitor. Há uma constante atualização de formatos e realidades e essa

² Conceituado na pág. 40, faz referência ao mais novo tipo de leitor contemporâneo nomeado, este, sempre conectado, interagindo... Santaella (2012).

atualização abrange e abraça a literatura e o leitor, bem como o processo de recepção da obra. Frente à atual realidade do leitor infantil, que está conectado aos suportes tecnológicos, a literatura tem se adequado à realidade hodierna quanto aos leitores e aos suportes.

Nesse sentido, observa-se que há uma necessidade da obra de se adaptar a um sistema múltiplo. Múltiplo imagetivamente por coadunar diversidades semióticas como o som, o não verbal e o verbal. O atual formato, rico semioticamente, requer um leitor com maior capacidade virtual, como explica Aguiar (2001), ao expor um novo modelo de leitor, um leitor que seja competente³.

A necessidade de um leitor com capacidades perceptivas mais aguçadas virtualmente, tem sido um foco constante de discussões. Santaella (2004) destaca que há um novo tipo de leitor, o leitor imersivo virtual, que é capaz de administrar e interpretar diversas linguagens, sejam verbal, não verbal, palpável ou não, audível ou não. Um leitor que é capaz de interpretar e compreender uma multiplicidade semiótica de signos em um único texto no meio virtual, que pode caminhar tranquilamente nas linhas e entrelinhas linkadas e hiperlinkadas de um texto/livro virtual sem se perder, e sabendo se achar, quando necessário.

Trata-se de um leitor maduro. É necessária bastante experiência para atingir essa maturidade de leitura, não se pode, todavia, dizer que os infantes não tenham essas capacidades, nem dizer que só os adultos a possuem, há regras e exceções em cada situação. Desse modo há leitores infantis que possuem experiência em navegar e manter o foco na navegação de um texto, em um aplicativo de leitura ou em um e-book⁴, e etc. Na contramão, existem adultos que não possuem o equilíbrio e experiências necessárias para navegar com maestria, mas nesse sentido pode também se abrir espaço para um novo leitor, que é bem exemplificado e cabe também no conceito de leitor ubíquo de Santaella (2012), um leitor contemporâneo, conectado, ágil. O leitor de *Tecelina*, na versão hipermediática, necessita dessas competências, pois a leitura da obra as requer.

Refletindo sobre a conceituação de um leitor imersivo, espera-se que seja realmente um leitor imersivo virtual e não um afogado na virtualidade da contemporaneidade. Um leitor

³ O leitor competente (AGUIAR, 2001, p. 155) é eficaz na busca de textos que estão em seu horizonte de expectativas, é conhecedor dos ambientes que envolvem compra e mediação de leitura, é frequentador dos ambientes de leitura, sabe identificar os aspectos de identificação de uma obra, dialoga com o texto, reconhece as diferentes estruturas de texto, compreende os posicionamentos do autor, interage com outros leitores da obra, é crítico em relação à obra, é receptivo a novos textos, amplia sempre seu horizonte de expectativas, e tem consciência das riquezas que a leitura lhe traz.

⁴ E-book é a contração do termo livro digital, do inglês “eletronic book”. Trata-se de qualquer livro divulgado no meio eletrônico que tenha sido impresso ou criado para o meio digital. Os formatos mais conhecidos são HTML, PDF (Portable Document Format), ePub (eletronic publication) e DjVu. Essas modalidades de livro digital podem ser lidas em suportes eletrônicos como: computador, PDA, iPad, Smartphone ou em dispositivo próprio para esse efeito à venda no mercado denominado e-Book Reader, a exemplo os Kindles e etc.

que possua competência para ler e compreender o que está posto na tela, administrando de forma eficaz o que ali está. Tarefa árdua, porém muito importante na atualidade. Entretanto, não queremos sobrecarregar o leitor infantil com uma responsabilidade tão grande na leitura.

As novas obras da contemporaneidade têm mantido um diálogo com a realidade tecnológica do séc. XXI. Diante da produção crescente do mercado, temos visto que Literatura e Leitor têm andado de mãos dadas. Quanto a essa conexão entre literatura e leitor Iser elucida bem como se de dá a mesma.

Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta –, há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literárias. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (JAUSS, 1994, p. 23).

Obra e público podem ter estreita relação no que se refere à composição, estruturação, contexto e temática, pois é ao público que a obra se dirige, sendo o público seu horizonte. A comunicação eficaz, a interlocução entre ambos é o pressuposto basilar da produção, pois o processo de apreciação das obras e a noção de um padrão produz a comparação destas, por meio das diversas exposições de vida dos agentes da recepção. Sendo assim, a valoração dessa literatura se dá a partir de um refinamento e aguçamento de recepção, que surge com a diversidade de contatos e experiências literárias, culminando numa crítica de valoração estética.

Segundo Stierle (2002, p. 120), “o significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão-só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos”. Não há uma única via a se considerar. A recepção é detalhada, ela considera os mais diversos aspectos, entre eles a contextualização e a análise em paralelo com o verossímil. Os aspectos a serem considerados na recepção são muitos, e a congregação destes é que formula a recepção estética como um todo: estrutura, contexto, verossimilhança, entre outros.

Em relação à obra literária, Jauss (1994, p. 25) afirma que ela: “não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um aspecto aproximado. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal”. Em cada leitor, em cada espaço, em cada recorte temporal: a significação é diferenciada. O referido autor arremata: “Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual”. A recepção, desse modo, não consiste totalmente no que é emitido, mas no material que ressoa, e isso depende do receptor.

Observa-se que a sociedade de forma geral tem grande influência sobre a literatura, pois essa última não deixa de ser um produto da sociedade para a sociedade. O referido estudioso enuncia a função da literatura na sociedade, destacando a importância das circunstâncias de criação e do entrelaçamento das obras com os mais diversos fatores sociais.

Antonio Candido, portanto, discute que a literatura é compreendida como fenômeno da civilização, sendo uma consequência do processo civilizatório da sociedade. Desse modo, entender as relações que a sociedade tem com essa representação artística é primordial.

Surge uma pergunta: qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? Assim poderemos chegar mais perto de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam. Algumas das tendências mais vivas da estética moderna estão empenhadas em estudar como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas (CÂNDIDO, 1980, p.18).

O critério da influência do meio sobre a obra, e da obra sobre o meio não pode ser dito como diretamente proporcional, visto que o autor visa um público, um leitor ideal, e este nem sempre se faz presente, ou não existe; ao passo que a resposta desse público e as influências dele sobre o autor, fatores mercadológicos, recaem diretamente na obra, que passa a ser uma adaptação das influências do meio ou do público de dada sociedade, isso em um caráter de produção massificada.

Tecelina pode ser considerada exemplo eficaz nesse contexto, pois as novas correntes de pensamento feminista, do final do século XX, abriram espaço para muitas escritas de emancipação feminina. Aliada ao caráter da obra, o formato hipermidiático é claramente uma influência do meio digital que se propaga com efusão no cenário do livro infantil do século XXI. Entendemos, pois, que literatura e leitor estão diretamente ligados, desta maneira a recepção é uma etapa inerente a essa relação e não um contato ao acaso.

Assim como em toda experiência real, também na experiência literária que dá a conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida há um “saber prévio, ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial”. Ademais a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início, expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (JAUSS, 1994, p. 28).

O horizonte de expectativas das obras é algo efetivo, que não se trata de uma teoria vaga, já que a obra é direcionada a um público. O material que viabiliza a recepção é de posse do receptor, visto que é esse indivíduo que completa o sentido, que produz a recepção. No entanto, é esse mesmo indivíduo quem reverbera para o escritor o que foi recepcionado, e o faz para o artista em geral. Diante disso, a partir do contato desse receptor com o novo é que surgem as impressões. De forma bem evidente, uma leitura pressupõe outras, recorrendo a elas para a complementação desta e significação da mesma, do contrário não há experiência. *Tecelina* está dentro de um contexto bem frequente na visão do público infantil, contexto que tem trazido meninas e mulheres que tem rompido com o tradicional. Nesse sentido, entendemos que para analisar a obra importa conhecer o texto literário antes de conhecer a teoria, para que não haja uma crítica antes da apreciação.

Vemos que a literatura dessa maneira possui estreita relação com a sociedade quando há representação, conseqüentemente, é possível inferir que sendo a sociedade ampla e diversa, existe também na literatura aquilo que representa grande diversidade, *Tecelina* é a diversidade em si: as cores, bem como o enredo da obra o dizem. Esses aspectos aproximam obra e público. A diversidade literária crescente nas produções tem mostrado que a literatura e a sociedade possuem diversos tipos de relações.

Um primeiro tipo seria formado por trabalhos que procuram relacionar o conjunto de uma literatura, um período, um gênero, com as condições sociais. [...] Um segundo tipo poderia ser formado pelos estudos que procuram verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo os seus vários aspectos. É a modalidade mais simples e mais comum, consistindo basicamente em estabelecer correlações entre os aspectos reais e os que aparecem no livro. [...] o terceiro é apenas sociologia, e muito mais coerente, consistindo no estudo da relação entre a

obra e o público, — isto é, o seu destino, a sua aceitação, a ação recíproca de ambos. [...] Ainda quase exclusivamente dentro da sociologia se situa o quarto tipo, que estuda a posição e a função social do escritor, procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade. [...] Desdobramento do anterior é o quinto tipo, que investiga a função política das obras e dos autores, em geral com intuito ideológico marcado [...] Lembremos, finalmente, um sexto tipo, voltado para a investigação hipotética das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros (CÂNDIDO, 1980, p. 9).

A multiplicidade de tipos existentes exemplifica a questão não simplória da relação entre texto, contexto, criador, meio e receptor. Por meio da multiplicidade de tipos que existe vê-se que a literatura pode ser em alguns momentos compreendida como reflexo social, ou como obra que mimetiza uma realidade social em um determinado momento. Mas o que fica evidente é que a obra parte de um local que possui um horizonte de expectativas a ser atingido. Horizonte esse que mescla as diversas contextualizações, as quais o leitor pode ser exposto, fazendo da obra um material que tenha significado peculiar àquele público.

A fim de não permanecer apenas na idealização, há textos e mais textos que foram criados com a função de representar a sociedade em determinado momento de sua história, mas isso não os torna apenas documentos históricos, como a obra *A Revolução dos Bichos* (1945) de George Orwell, criada como fábula para criticar o modelo de governo Soviético Comunista do séc. XX que era vigente, ou a obra, *Os Miseráveis* (1862), de Victor Hugo, que tanto espalhou o lema da revolução francesa e muito revelou sobre o estado social da França do séc. XIX. Entende-se, pois que a literatura é mecanismo de informação. Imersão mais que técnica, sendo repleta de sensações e emoções.

A obra nesse sentido é caricatura? É representação? É legitimação? Não é objetivo da literatura: caricaturar, representar ou legitimar ninguém, mesmo que o faça em algum momento. Nesse sentido, compreendemos que a relação de Literatura e Sociedade corresponde à literatura e à representação da realidade social de um povo em determinado espaço e tempo, ainda que na literatura os fatos não sejam tal qual a realidade, pois a obra não tem dever de ser reflexo da sociedade, é a sua verossimilhança que pode trazer o pensamento comum de que ela seja apenas um reflexo. Ainda que a representação da obra se trate de um documento histórico, ela pode ser verossímil devido sua estreita relação com o meio em inúmeros exemplos e ser considerada obra literária, se estiver dentro de um padrão de literariedade⁵.

⁵ De acordo com Roman Jakobson (1973): O Texto Literário distingue-se, nomeadamente, pelo fato de transformar a realidade, servindo-se dela como modelo para arquitetar mundos “fantásticos”, que só existem textualmente e que se estabelecem através da metáfora, da caricatura, da alegoria e pela verossimilhança.

Destaca-se a centralidade do papel do autor como peça fulcral, porque este induz a obra a posicionamentos políticos, sociológicos, ideológicos entre outros aspectos diversos, que dão possibilidades de estreitamento da obra com a realidade da sociedade.

Além do autor, o público é influente diretamente na composição da obra. Quanto a isso, Cândido explica: “Existem, numa sociedade contemporânea, várias dessas coleções informes de pessoas, espalhadas por toda parte, formando os vários públicos das artes” (1980, p. 35). A variação de públicos pode ser elucidada na variação de obras.

Se nos voltarmos agora para o comportamento artístico dos públicos, veremos uma terceira influência social, a dos valores, que se manifestam sob várias designações — gosto, moda, voga — e sempre exprimem as expectativas sociais, que tendem a cristalizar-se em rotina. A sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea de nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões. Embora esta verificação fira a nossa vaidade, o certo é que muito poucos dentre nós seriam capazes de manifestar um juízo livre de injunções diretas do meio em que vivemos. Em 1837 Liszt deu em Paris um concerto, onde se anunciava uma peça de Beethoven e outra de Pixis, obscuro compositor já então considerado de qualidade ínfima. Por inadvertência, o programa trocou os nomes, atribuindo a um a obra de outro, de tal modo que a assistência, composta de gente musicalmente culta e refinada, cobriu de aplausos calorosos a de Pixis, que aparecia como de Beethoven, e manifestou fastio desprezível em relação a esta, chegando muitos a se retirarem. Este fato verídico ilustra com mais eloquência do que qualquer exposição o que pretendo sugerir, isto é, que mesmo quando pensamos ser nós mesmos, somos público, pertencemos a uma massa cujas reações obedecem a condicionantes do momento e do meio (CÂNDIDO, 1980, p. 36).

É sabido que o público exerce importante influência sobre a obra e essa sobre ele. O exemplo de Antonio Candido nos leva à compreensão de que os comportamentos sociais geram um resultado, e este pode ser visualizado nas obras literárias ou em qualquer representação artística. O horizonte de expectativas da obra é formado por aspectos diversos, e tal ideia vai sendo cada vez mais aceita frente à comprovação em exemplos como o citado pelo autor.

Residindo aqui a ficcionalidade patente no Texto Literário. Este é o elemento que mais o diferencia do Texto Não Literário, que tem por finalidade transmitir uma informação objetiva e autêntica da realidade. Para isso, o Texto Não Literário vai combinar as palavras, numa sucessão coerente, sem que estas sejam independentes, mas apenas sejam úteis na comunicação. O Texto Literário evidencia também coerência no fato do texto registrar uma estrutura própria e não simplesmente um conjunto desorganizado de frases, mas em oposição ao Texto Não Literário vai enaltecer a palavra e os recursos estilísticos. Um exemplo é a obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Esta foi idealizada como gênero jornalístico, mas por todo o conjunto de características literárias e o atendimento dos requisitos da literariedade, tornou-se consagrada obra literária.

Entretanto, não há liberdade interpretativa total, em toda leitura há influências, o exemplo acima mostrou que até a valoração das obras pelos leitores parte de uma premissa. A recepção passa a ser dessa forma compreendida, como que condicionada a situações, realidades, premissas e pressupostos.

Não se trata da obra pela obra, é preciso perceber e analisar o contexto em que ela é recebida. Para Cândido, “o público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador” (1980, p. 38). Em ratificação ao pensamento de relevância do conhecimento do leitor e em relação à interpretação, Lima (2002, p. 878) postula sobre o valor das experiências de cada leitor.

Cada leitor conhece a experiência de que muitas vezes o significado de um poema se torna claro apenas numa segunda leitura, após retornar do final do ao início do texto. Num caso destes a experiência da primeira leitura torna-se o horizonte da segunda leitura: aquilo que o leitor assimilou no horizonte progressivo da percepção estética torna-se tematizável no horizonte retrospectivo da interpretação. Se acrescentarmos que a própria interpretação pode tornar-se novamente a base de outro uso, ou melhor: que um texto do passado não interessa apenas com relação ao seu contexto primário, mas também é interpretado para elucidar seu possível significado para a situação contemporânea, então torna-se evidente que a unidade triádica de compreensão, interpretação e aplicação, como é realizada no processo hermenêutico, coincide com três horizontes: da relevância temática, da relevância de interpretação e da motivação, cuja relação mútua, segundo A. Schütz, determina a constituição da experiência subjetiva no mundo da vida.

A noção de recepção como sendo subjetiva deve ser a premissa base para compreender o processo de recepcionar. Trata-se de um processo pessoal e único, que até pode ser compartilhado, mas ainda assim permanece como o ponto único de partida. É a construção de um contexto que possibilita a leitura. A releitura é um aspecto de possibilidade de trazer à tona a interpretação do novo a partir dos conhecimentos já obtidos em outras leituras. Considerar o conhecimento do público, do leitor, é essencial a fim de entender o processo de recepção. É nesse leitor que se efetiva o processo. É em sua interação com a obra que a efetivação acontece e a obra ganha significado assumindo a realidade.

A recepção da obra é um resultado de condições diversas, mas que estão diretamente ligadas ao leitor. O receptor passa à condição de facilitador da realização do autor, pois é o receptor que dá sentido e concretude à obra. Sem o receptor a obra não atinge objetivos na visão do autor, pois se não há sentido, não há realidade.

Metaforicamente seria a necessidade do eco, que só virá em um local que haja elementos que possam causar a ressonância, no vazio não existe recepção e retroalimentação.

O autor é então alguém que emite um som e necessita do retorno para que possa agir, tal como acontecem com os sonares, pois só a partir desse retorno é possível situar-se e encontrar o que buscam. A obra é então causa e consequência, motivo e realização.

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio. Quando se diz que escrever é imprescindível ao verdadeiro escritor, quer isto dizer que ele é psicologicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para a autoconsciência, é por ele motivada através da criação. Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos. Por isso, todo escritor depende do público. E quando afirma desprezá-lo, bastando-lhe o colóquio com os sonhos e a satisfação dada pelo próprio ato criador, está, na verdade, rejeitando determinado tipo de leitor insatisfatório, reservando-se para o leitor ideal em que a obra encontrará verdadeira ressonância (CÂNDIDO, 1980, p.74).

A obra é um resultado, e ainda que seja influenciada pelo público, ela já é o resultado de uma influência sofrida pelo autor. A obra exerce influência sobre o público que a influenciou, demonstrando desse modo o caráter de escritura e reflexo social do público na representação artística de seu tempo.

O autor é, pois, um intermediário, um leitor que adapta uma influência grupal, a reposiciona sob sua visão e a transmite, cativando então a empatia do público devido os interesses afins que possuem. É possível crer que até o autor, muitas vezes, só entende totalmente sua criação mediante a reverberação dos impactos e leituras por outros.

É válido destacar, também, que em observância ao público, a obra não é em si, apenas uma mercadoria que visa o preenchimento das expectativas, antes ela transcende o esperado e avança, contribuindo para o aperfeiçoamento do processo de recepção. Não se trata de compreender que a obra é uma influência do público percebida pelo autor que só a produz para vender, não limitamos a obra a isso. Jauss (2002, p. 80) afirma:

O discurso pouco crítico sobre o “caráter de mercadoria” da arte, mesmo sob as condições da sociedade industrial, não considera que, até mesmo os produtos da “indústria da cultura”, permanecem como mercadorias *sui generis*, cujo caráter permanente de arte é tão pouco compreendido pelas categorias de valor de uso e de mais valia, quanto a sua circulação o é pela relação de oferta e procura. É só de modo parcial que a necessidade estética é manipulável, pois a produção e a reprodução da arte, mesmo sob as condições da sociedade industrial, não consegue determinar a recepção: a

recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente de aprovação e da recusa, e, por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico.

Como temos mencionado, e ainda conforme a discussão teórica que tem sido fomentada sobre a temática, a obra não se resume a um objeto de apreciação meramente comercial. Ela é arte e transcende as motivações e impressões industriais, pois o processo de valoração e recepção estética é mais amplo que um consumismo passivo. A obra evoca sentidos, provoca o leitor. Se bem formulada, instiga o público quando é atraente, e mesmo que esteja que em consonância com uma realidade, ela traz o novo. Mesmo partindo de uma realidade posta, consegue trazer algo inovador e diferente do que já está posto.

O público pode ser visto como material básico motriz para o autor, pois sem ele não há a devida significação e resposta à obra, à sua colocação, sua visão. O público é o agente de equilíbrio do autor, agente que o possibilita melhor visualizar e compreender-se. Inevitavelmente entende-se, pois, que o autor enquanto criador requer para a sua criação um público, que está no horizonte de expectativas da obra. Esse autor então idealiza tal público e submete a ele sua criação. A resposta proporciona o êxtase da criação.

A literatura é, pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. Qual a influência entre eles; como se condicionam mutuamente; que relações humanas pressupõem ou motivam? (CÂNDIDO, 1980, p. 74).

A noção de recepção da literatura infantil nos suportes tecnológicos possibilita a compreensão de que a recepção literária parte dos diálogos da literatura com o leitor. Estes diálogos são anunciados nas muitas discussões das reconhecidas teorias que abordam a Estética da Recepção, mostrando as muitas influências que obra e leitor possuem, bem como as implicações do cirúrgico processo de recepção.

A motivação das obras em sua maioria é diferente. Não se pode confirmar um padrão, uma mesma régua que a todas as obras meça e quantifique. A literatura é subjetiva, ela é uma forma de arte, é inconstância e inovação, do contrário não seria tão sensível às mudanças do tempo, do espaço e do público.

Portanto, a criação literária é cíclica, contundente e viva, e ela por si cria aspectos que funcionam como força motriz para sua continuidade. Essa continuidade da literatura dá-se pela mudança, pela transformação social, da realidade, do público, dos artistas, e é essa constante mutação que ao longo do tempo vai movendo a criação e invenção de novas obras. Destarte, a estética da recepção, bem como as teorias que envolvem a recepção, obra, e contexto são fundamentais para situar o local de *Tecelina* e sua recepção.

1.2 A Literatura e o Leitor: aspectos sociais e de mediação

A literatura como forma de leitura consagrada e o leitor, como personagem em constante estado de mudança, estão sempre no foco da discussão sobre a relevância da leitura na sociedade. A amostragem e discussão dos contextos em que a leitura e a literatura se propagaram ao longo da história são fundamentais para a construção de um pensamento lógico sobre a sociologia da leitura no século XXI.

Na contemporaneidade, muitas ações gerais apontam para uma noção de que se tem entendido o valor da literatura frente ao importante valor da leitura. Os recursos e suportes atuais têm alterado os formatos de leitura, desse modo, entendê-los e mediá-los da forma adequada é papel da escola que tem criado cada vez mais estratégias para formular um padrão de incentivo da leitura.

A ecologia das mídias associa de forma tanto complexa quanto transformadora as tecnologias de informação e comunicação (TICs) a toda e qualquer forma de expressão e de manutenção de protocolos, valores e práticas das distintas e variáveis comunidades culturais. A nova ecologia viabilizada pelas TICs incorpora uma nova forma de viver, em ambientes expandidos, em relações ubíquas, desestabilizantes de noções precisas de tempo e espaço. Na sociedade midiaticizada, novas questões surgem, novas articulações se fazem promessa e hipótese, já que o próprio presente se projeta para o futuro. A mediação, segundo Santaella, nessa sociedade, conduz à pluralidade de signos de toda natureza, visuais, verbais, sonoros, em constante mixagem mistura; já as formas das mídias, em uma sociedade hipercomplexa, operam nessa pluralidade, que exige um leitor consciente e suficientemente preparado para os dilemas da hipersociabilidade e munido de potenciabilidade para ler e entender um mundo aumentado. Nesse mundo, a arte desdobra-se, transforma-se, mutila-se, ressurgem renovada. A literatura, por si, também se expande (BURLAMAQUE; RETTENMAIER, 2016, p.7).

As mídias e as tecnologias estão aí postas como possibilidades de ampliação do trabalho com a leitura. O novo formato de interação social é baseado em leitura e escrita, basicamente. Esse aspecto deve ser costumeiramente lembrado pela escola e fomentado a

ponto de possibilitar a mediação eficaz entre a nova forma de apresentação da literatura para o público infantil. A mediação consciente desses novos recursos e formatos é a maneira mais eficiente de uma condução dos infantes a uma leitura cada vez mais direcionada.

A questão tempo / espaço é valorada pela nova visão de leitura. Nela há uma distinção dos mais diversos aspectos da leitura contemporânea, a saber, a imagem, a materialidade, as possibilidades do livro contemporâneo e da leitura contemporânea.

O “futuro” já é presente na leitura, as formas de ler e fazer o processo de leitura estão bastante ampliadas nas possibilidades estéticas e usuais do livro digital hoje, seja pela tecnologia, como pelas rupturas com o comum. Com essa transformação tecnológica e grande atualização das formas, estruturas e formatos da literatura e conseqüentemente do leitor, surge a necessidade de um docente, um mediador, cada vez mais competente para possibilitar as devidas apresentações e localizações do leitor nesse novo contexto.

Na atual situação social em relação às inovações tecnológicas no mundo da leitura, o novo do *hiper*, do *multi*, associado ao tecnológico e à escola, tem fundamental papel nesse momento quanto à eficaz possibilidade de oferecer uma mediação que esteja em consonância com o contexto escolar dos alunos, repensando o ensino por meio de uma eficiente ação que privilegie a leitura fortalecendo a educação.

A formação do leitor de literatura é uma das incumbências da escola contemporânea. Em que pese os acirrados debates sobre o papel dela na formação de nossos cidadãos, poucos são refratários à ideia de que a literatura exerce influência positiva na vida de nossas crianças e de nossos jovens. Na esfera da escola, esse assunto ganha contornos mais definidos, uma vez que a leitura literária se converte em componente curricular (GONCALVES, 2012, p. 17).

A escola não deve ser a única via de acesso à leitura de literatura, não somente ela deve ser a possibilitadora dessa leitura, mas é dela a principal responsabilidade no processo de formação de leitores de forma institucionalmente pensada no social. É nesse viés que a discussão, na escola, da diversidade semiótica dos novos formatos de texto, imagem, verbal e não verbal, contribuem para a formação do novo leitor e para o diálogo da literatura infantil brasileira contemporânea. Essa discussão pode fomentar nos alunos interesse por algo que compreendam desde o processo de formação. Desse modo, pensar uma composição de ensino contemporânea, pressupõe uma valorização do código na literatura, pois nesse momento ele é importante. O surgimento de um código que seja uma quebra de fronteiras e uma constante de deslocamento é o que *Tecelina* faz. Assim, é possível observar que há a diluição dos conceitos

base de tradição, bem como a quebra do que é convencional. Nesse novo modelo que a obra apresenta abre-se lugar para o que é disforme e dissonante do modo comum vigente. Então, vai sendo configurada uma desorganização ou mesmo organização diferente, seja na forma de contar, ou no conteúdo do que se conta.

O poder que essa instituição tem em relação ao processo de leitura é ímpar, por meio de sua eficaz experiência oferecida aos alunos. Os discentes podem sim, socialmente, serem envolvidos e levados a refletir temáticas gerais como os valores morais de determinado grupo social. Entretanto, o objetivo da literatura não pode ser apenas uma análise para um exercício de interpretação, ou o melhoramento das capacidades orais de um aluno. A literatura realiza o ser. Quanto à importância da literatura em relação ao ensino na escola Santos (2013, p.17) explica:

Discutir a questão do ensino da literatura diante desse contexto complexo e dinâmico é certamente uma tarefa difícil, que não pode ser levada a cabo de forma ampla e realmente profunda em um breve ensaio. Tantos projetos de bibliotecas digitais gratuitas quanto às iniciativas e práticas de grandes corporações comerciais e de mídia interferem e modificam os modos como lemos e interpretamos textos literários hoje, o que evidentemente acaba tendo consequências também para aquilo que se faz dentro da escola (SANTOS, 2013, p. 17).

Mais que apenas uma obrigação, a escola tem a oportunidade de possibilitar aos alunos, à sociedade, um momento de experiência com a literatura. Essa oportunidade que a escola tem de trazer a literatura à sociedade dá abertura para um momento de reflexão para se conhecer melhor, para refletir. Destaca-se, então, que não é uma simples ação. Antes, ela é complexa e laboriosa.

Entretanto, existe a influência que vem da sociedade para a escola, por meio das realidades sociais que diretamente produzem mudanças nesse local. A escola, em resposta, influencia a sociedade. E nesse processo vê-se realçar a importância do mediador, o professor.

Devemos contemplar alguns cenários futuros, que passam pela necessidade de formar mediadores que saibam aproveitar esses novos fenômenos e ajudar, assim, a uma nova convergência, não das já indicadas por Jenkins: a convergência entre a cultura escolar e a cultura acadêmica e clássica, a que Chartier chama de “cultura letrada” (sem seus aspectos mais positivos, não é simplesmente doutrinas ou normativos), nesse mundo “selvático” da internet, de maneira que se possam converter telas em cenários de “novas práticas letradas”, com o novo espírito de participação, liberação do conhecimento, etc., próprio dessa nova era digital a que alguns chamam de “inteligência coletiva” (RETTENMAIER, 2010, p. 32).

Seja qual for a instituição ou segmento que busque a formação de leitores, este deve estar em consonância com a sociedade, em relação às novas formas de interagir, possibilitando a apresentação dos novos moldes e proporcionando aos leitores experiências reais de contato com o conhecimento atual. As novas tecnologias, mídias digitais e a internet de forma ampla, podem não ser o foco das novas formas de ensinar, mas deixá-las de lado ou em um plano meramente coadjuvante é uma atitude descuidada.

O professor ou outro mediador na escola é um importante indivíduo para o processo de crescimento das capacidades de leitura dos alunos frente ao novo contexto de leitura que está surgindo. O conhecimento na era atual tem sido realçado no valor do mediador, fazendo com que esse profissional, se munido da capacitação adequada, possa realizar ações que ampliem as possibilidades de percepção do alunado, de forma que a sua realidade seja valorizada e o conhecimento seja possibilitado de maneira eficaz.

Para o professor de literatura, talvez o principal desafio diante desse novo cenário que se configura seja trabalhar com alunos que, cada vez mais, farão parte desse público já formado, de certa maneira pela pedagogia da mídia acerca do que é experiência literária. Uma das principais características desse público é o fato de conhecer as obras através de animações, adaptações fílmicas e televisivas, sem haver mantido necessariamente contato com o texto verbal (SANTOS, 2013, p.19).

É sabido que a escola tem se achado em meio a um fogo cruzado em relação à disputa de atenção com as mídias, com os meios digitais, os suportes. Todavia, uma estratégia nesses tempos é não lutar contra, e sim, utilizar-se do que pode lhe fortalecer, no que parece ser o problema. A escola, portanto, necessita, por meio do docente, trazer o público para perto da leitura de literatura, considerando as mídias. A leitura guiada de *Tecelina* na versão hipermidiática é uma possibilidade, pois congrega os novos aspectos da leitura digital na literatura, sem deixar de ter o forte teor literário que é pertinente às obras estudadas na escola.

Utilizar as mídias e os novos suportes como ponto de partida para a leitura de literatura pode ser uma opção para a promoção desse gênero, e para a formação de leitores. A escola, a sociedade e a família de forma geral, devem estar cada vez mais abertas para as adaptações que tragam o meio digital, as mídias, os diversos suportes para a colaboração com a leitura, e não para sua exclusão.

1.2.1 A Leitura

A leitura é tão diversa, complexa e extensa, que é necessário uma especificação da abordagem que se irá realizar, assim sendo, focou-se aqui na tentativa de conceituar especificamente os aspectos dessa atividade tão importante. Ler é bem mais que uma técnica de decodificação, ler é captar um sentido por meio dos signos, sejam eles verbais ou não.

O percurso da história da leitura é um exemplo de como as novas aparições de formatos devem ser consideradas, tendo em vista que elas sempre possibilitam a aparição do modelo vigente seguinte.

Se observarmos o trajeto que a leitura e a escrita percorreram ao longo de sua existência na cultura ocidental, poderemos perceber que elas atravessaram grande movimento, e a história das práticas de leitura e escrita é também uma história de repressão e de liberdade. A democratização do acesso ao livro, através da reprodução gráfica e de sua industrialização, não significou, entretanto, práticas mais livres e mais espontâneas de leitura. Com pensamento aberto ao devir, pensando na escrita como um exercício de liberdade e aspirando a uma “potência de leitura que encontrasse e revivesse a potência de criação” as operações de leitura passaram por metamorfoses, e hoje esses dois processos estão entrelaçados, a ponto de se fundirem as noções entre quem escreve e quem lê, alimentando-se um processo de escreitura (COSCARELLI, 2005, p. 53).

A leitura de hoje foi em muito modificada em comparação ao percurso histórico do ato de ler, principalmente pelas estratégias, estruturas e suportes que têm sido cada vez mais diversos. Os processos de formação, de estruturação e acesso à leitura e ao livro, de séculos ou décadas atrás, são em muito divergentes dos de hoje. Por isso, é importante compreender a mudança que aconteceu e como ela se configura atualmente na leitura.

As formas de fazer e reproduzir o livro, em muito alteraram as formas de recepção-lo. Walter Benjamin, ao falar da *Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica (1955)*, explica que o fator mercadológico é também uma realidade a ser observada quando se trata de arte, nesse caso, a literatura. Nesse sistema em que muitas vezes a escrita é parte do processo de leitura, tomando como ponto de partida as obras interativas, tem-se aí um reposicionamento da forma de ler e escrever na atualidade.

Por meio da leitura de *Tecelina* é possível identificar as estratégias literárias e imagéticas presentes na narrativa infantil, a partir do diálogo com o universo tecnológico, estando atentos ao uso de recursos tecnológicos e estruturais utilizados na composição da obra. Desse modo, é possível ampliar as possibilidades de compreensão da leitura do livro digital. Os formatos de livros, obras de arte, bem como grande parte daquilo que se lê na atualidade, têm sido reformulados e sofrido alterações frente às novas mídias. Com o tempo, a

contemporaneidade reservou avanços da internet e suportes tecnológicos, que possibilitaram muitas formas inovadoras de aproximação do público com a leitura.

Em pesquisas recentes muito se tem concluído sobre as muitas influências da internet quanto à leitura. Os dados nesse sentido têm sido positivos quanto à forte frequência de leitura na internet, sobre todos os outros modos de leitura.

Esses dados corroboram à ideia de que as práticas de leitura sofrem a interferência crescente da internet, suscitando análises sobre o impacto dessas novas interações mediadas pela web sobre as práticas de leitura. As interações e o compartilhamento de opiniões sobre as leituras não mais se restringem ao âmbito das conversas privadas, no ambiente físico, entre familiares, amigos e colegas de trabalho, pois a internet amplia a dimensão pública do ato de ler (VÁZQUEZ; OLIVEIRA; SILVA 2016, p. 16).

O modo de ler, os suportes, a mediação, o leitor, o livro, e os diversificados aspectos do processo de leitura são alterados quanto ao lugar que a internet tem na atualidade, no mundo da leitura. Desse modo, a rede possibilita as mais variadas possibilidades de leitura, tendo em vista que ela pode se associar ao mundo da tecnologia, que abriu um novo momento de revolução da escrita e leitura.

O meio digital, através dos suportes que possibilitam a rede, corrobora agora para uma alimentação da inteligência coletiva, que não pode ser desconsiderada quando se entende o novo momento de leitura da sociedade. Uma leitura coletiva, ativa, que é discutida e compartilhada por milhares de pessoas ao mesmo tempo, ou seja, uma leitura ubíqua.

Essa nova leitura gera na atualidade diversas ações inovadoras de comunicação, movimentos de interação, e grandes reuniões e discussões. Como por exemplo, os grandes sucessos de *best-sellers* contemporâneos, que têm trazido essa realidade de uma leitura ativa à tona. Muitas foram as revoluções que criaram mudanças nos hábitos dos leitores. Desde os múltiplos suportes que foram surgindo até as mudanças contextuais. Todos esses aspectos foram fazendo nascer a leitura do texto impresso, do quadro, da fotografia, do texto eletrônico, entre outros.

Entendemos que, como os suportes mudaram, foram alteradas também as formas de recepção dos leitores. Redefiniram-se os horizontes de expectativa das obras e o processo de leitura também, pois ele depende dos componentes, a saber, a obra, neste caso, o livro, mas no geral, a obra de arte a ser lida.

O modo de recepção é alterado quando a obra é reposicionada. Acreditamos que: não se podem alterar aspectos tão importantes quanto o suporte, a estrutura, a linguagem, o

modo de interação do texto com o leitor, e ainda permanecer imutável a recepção da obra. Nesse sentido, entendemos que cada aspecto da literatura infantil brasileira contemporânea digital tem influência direta no processo de recepção.

Por isso, a importância de ler e investigar em *Tecelina*, na versão hipermediática, as técnicas artísticas e computacionais que podem influenciar na recepção, técnicas presentes na nova literatura digital. Acontece agora uma ebulição de mudanças que estão reconfigurando em muitos aspectos a leitura e a literatura em relação aos suportes. E a obra aqui enfocada corrobora em tudo com essa reconfiguração.

Com os meios de comunicação modernos não há substituições drásticas do antigo pelo novo, mas sim, configura-se a existência de um espaço onde todos os meios se harmonizam, coexistem. O homem hoje está inserido no verdadeiro redemoinho cultural e as tecnologias se sucedem uma a uma e o novo de hoje é fruto de um amadurecimento de uma evolução do que dispunha o passado. Há um processo evolutivo das sociedades humanas, o novo de hoje é o avançado de ontem e ultrapassado de amanhã. Dessa forma, o modo de vida das pessoas vai sendo modificado gradativamente. Por exemplo, a comunicação iconográfica toma fôlego atualmente com a internet. Os primeiros embriões já se proliferaram, principalmente nas salas de chat que apresentam cada vez mais uma linguagem com padrões próprios, os emoticons. Nesse espaço, confluem palavras de diferentes idiomas entremeadas de abreviações, neologismos, signos e símbolos gráficos, constituindo um caldo plural e rico, confuso pela ausência de linearidade, pelo cruzamento de mensagens, pelo retardo aumento na chegada das informações, porém em um espaço cativante por contar com uma linguagem viva, pululante, construída por muitas mãos (COSCARRELLI, 2012, p. 106).

O processo de transição é rico e contribui com novas possibilidades e experiências com e sobre a produção e leitura contemporâneas. Essa constante transfiguração produz novas perspectivas e elas são colaborativas em desenvolver novos modos de fazer e ler. Não são excludentes, antes, coparticipativas. As novas formas de leitura e escrita são fincadas nas estruturas da contemporaneidade e da ubiquidade do meio, dos suportes. Há uma metamorfose constante, mas lógica. O novo é baseado no que já estava em uso e desse modo constantemente há uma atualização dos formatos, tal qual em um aplicativo, a atualização seguinte procede do formato que já existia, e o domínio do novo é em muito facilitado pelo conhecimento do que já estava em uso.

Essa constante alteração dos suportes que se observa, não deve ser observada com medo ou ojeriza, mas com um olhar consciente das possíveis contribuições das novas adaptações e evoluções tecnológicas.

Sendo assim os suportes têm seguido a constante de transformações do modo de vida das pessoas. São cada vez mais ágeis, compactos, móveis... As adaptações dos suportes e formatos de hardware e software estão cada vez mais condizentes com a forma de vida da população. Os *emoticons*, por exemplo, atendem às necessidades de uma comunicação cada vez mais rápida, demonstrando como funciona essa constante evolutiva.

É necessário, portanto, relativizar a postura frente às modernas tecnologias, principalmente a informática. Ela é um campo repleto de novidades, sem dúvida, mas suas bases estão nos modelos informativos anteriores, inclusive na tradição oral e na capacidade natural de simular mentalmente, virtualizar os acontecimentos do mundo e antecipar as consequências dos atos. A impressão é a matriz que deflagrou todo esse processo comunicacional eletrônico, o parentesco que há entre o computador e os outros meios de comunicação, principalmente a impressão é uma visão da informática como “desdobramento daquilo que a produção literária impressa e, anteriormente, a tradição oral já traziam consigo” (COSCARELLI, 2012, p. 106).

É importante que se entenda que o que é novo não é uma exclusão do passado ou uma substituição instantânea, mas uma construção contínua de suportes e sistemas que vão sendo modificados, tendo em vista um ideal de mais agilidade e ganho, mas partindo de um constructo social já pressuposto.

As novas construções são adaptações “melhoradas” daquelas já produzidas outrora. Por isso, é pertinente um olhar sereno e consciente sobre esse processo de mudanças. Um olhar maduro e desprovido de pré-conceitos pode ser a melhor forma de ampliar as oportunidades de ganho com essas novas mudanças.

1.2.2 Os Tipos de Leitor

Conceituar esse importante participante do processo de leitura não é simples e nunca será feito de forma exata, mas pode-se pensar no leitor como sendo o indivíduo que lê. Não apenas aquele que decodifica ou apenas utiliza a leitura como um modelo simbólico para interação, é algo além.

É aquele que lê sempre que possível, que gosta de ler. É aquele indivíduo que entende, ainda que minimamente, os muitos prazeres da leitura. O que ele lê? De tudo. Onde ele lê? Onde ele está! Quando ele lê? Sempre que dá. Como ele lê? Do seu jeito particular.

Mas ao longo do processo de estudos da leitura e dos componentes do processo de leitura, criaram-se algumas nomenclaturas que podem caracterizar alguns tipos de leitores. Isso vale para caracterizações gerais que apresentam características comuns. São tantos os

tipos de leitores de cada época e lugar, que se tem conceituado alguns tipos mais gerais de leitores.

Diante disso entendemos que leitor de hoje é um leitor da segunda década do século XXI, um leitor que tem tido contato com as mais diversas e múltiplas possibilidades de leitura por meio do acesso à internet e às novas tecnologias. Frente ao presente momento, Vázquez, Oliveira, Silva (2016, p. 17) destacam:

Ao tratarmos do comportamento do leitor contemporâneo, não podemos deixar de considerar a circunstância de que ele é afetado pela presença cada vez mais influente da internet, que oferece possibilidades de acesso a infinitas fontes de informação, no movimento difuso, mas que também converte-se na formação de comunidades de internautas, reunidos segundo identidades e interesses compartilhados. Não é possível ignorar esse público leitor, usuário da internet, familiarizado com o universo digital, que transporta para esse meio de sua experiência de leitura, ao mesmo tempo que as interações virtuais modelam as relações desses leitores entre si e com os textos. Esse leitor é aquele que se movimenta entre as antigas e atuais tecnologias, que lê novas mídias, tanto quanto no antigo suporte livro, que pode dispor de textos literários tanto nas estantes físicas quanto nas virtuais, e que se sente à vontade para compartilhar as próprias impressões de leitura.

Entender as múltiplas e diversas possibilidades do novo suporte e das novas alternativas de leitura perpassa por entender como funciona a nova interação humana. A mais “recente” forma de interação humana é a digital. Nas duas últimas décadas, a forma de se comunicar no mundo foi alterada radicalmente. Com a chegada da internet surgiram múltiplas possibilidades de interação, seja individual ou grupal.

A inovação na comunicação se deu com a Web 2.0 que abriu possibilidades de interações frequentes e basilares ao processo comunicativo ao invés de ser a interatividade apenas uma característica do processo. Com a Web 2.0, a interação é a força motriz do processo como um todo. Entende-se então que os novos conjuntos formados por leitores contemporâneos usuários da internet, participantes da Web 2.0 e a “Web 3.0, representam um estágio mais maduro da rede colaborativa” (KOO, 2011, p. 20).

Estes leitores são os novos participantes do processo de leitura. Participantes de uma internet interativa que não apenas possibilita a observação, mas a interação, o fomento do processo de escrita, que tem ampliado a cooperação das participações de leitura e escrita mais diversas possíveis.

A ampliação perceptiva dos leitores já foi destacada por Santaella (2004), ao se referir a um novo tipo de leitor, o leitor imersivo virtual, capaz de administrar e interpretar diversas linguagens, sejam elas: verbal, não verbal, palpável ou não, audível ou não. Tal leitor, mesmo

com uma multiplicidade semiótica de signos, em um único texto contido no ambiente virtual, pode caminhar nas linhas e entrelinhas linkadas e hiperlinkadas de um texto/livro virtual mantendo o foco, e sabendo se encontrar quando necessário. Uma tarefa difícil, mas possível para um leitor ativo da contemporaneidade.

É realmente um leitor imersivo virtual e não um afogado na virtualidade da contemporaneidade. Um leitor que possui competência para ler e compreender o que está posto na tela, administrando de forma positiva o que ali está.

Destaca-se Santaella (2004), que propõe uma tipologia de leitores que se configuram no percurso entre a cultura livresca e a cibercultura, a exemplo: a) *Leitor contemplativo, meditativo*; b) *Leitor movente, fragmentado*; c) *Leitor imersivo, virtual*. São leitores que vão desde os mais tradicionais: adeptos do livro físico, do imóvel, durável. Passando pelo leitor que está em processo de adaptação às novas formas, chegando até aos leitores críticos e que dominam os novos formatos de propagação do livro.

Há uma necessidade de considerar a realidade dos leitores e internautas que são participantes diligentes do processo de leitura e são bastante ativos no meio digital. Esse público tem vivências múltiplas com a tecnologia e muitas das suas ações de vida se referem à interação com o meio digital. Assim sendo, a leitura também se enquadra nesse processo de novas interações. As novas ações desse tipo de leitores têm sido evidenciadas devido à sua grande presença na atualidade. Grupos e mais grupos de internautas leitores que se comunicam e planejam ações em relação às suas práticas de leitura.

Numa rápida lida dos posts dos leitores, percebemos que muitos dos comentários revisam interpretações canônicas da obra machadiana, reproduzindo aspectos similares à crítica acadêmica. Essa observação preliminar conduz a hipótese de que a existência de uma comunidade de leitores, reunida em uma plataforma digital, não determina necessariamente mudanças nos modos de ler os textos literários, pois é afetada pelo tipo de apreciação das obras no contexto escolar ou acadêmico onde ela é difundida (VÁZQUEZ, OLIVEIRA & SILVA, 2016, p. 19).

O meio digital não vem desbancar tudo que se produziu de bom sobre formação de leitores, antes pode contribuir para o fomento de cada vez mais adeptos da leitura. Observa-se portanto, o surgimento de um novo grupo de leitores, não apenas por comunicarem-se sobre os livros e suas interpretações, mas pelas possibilidades e extensões que essas comunicações e interações têm atingido com o advento das tecnologias, isso, possibilitado por meio das mídias e das redes sociais e aplicativos. A discussão dessa maneira, com diversas pessoas, de

diversas realidades e contextos, num mesmo local, é uma oportunidade ímpar que não seria facilmente encontrada sem esse novo recurso.

Assim sendo, os tipos de leitores são diversos e vamos tentando pontualmente descrevê-los na ordem de criação da tipologia mediante a postulação dos teóricos da área. Entendemos que os modos de ler são alterados com o tempo, mas permanece sendo literatura o objeto do leitor aqui descrito. Porém, diante desse novo modo, surge um novo leitor.

O homo zappiens não seria, assim, exclusivista no que diz respeito à forma e ao canal pelos quais chega à informação. As linguagens não verbais, para ele, teriam tanto valor como as sentenças verbais, o que colaboraria também para a sua capacidade de manipular os excessos. O *homo zappiens* não restringiria o saber ao escrito impresso e ao conceitual. De maneira muito mais ampla, incorporaria às suas fontes e ao ser acervo pessoal de leitura todo e qualquer enunciado, do verbal ao visual, do impresso ao digital. Assim, sem a ambição de controlar o todo, de classificar o absoluto, o novo leitor seria preocupado mais com o percurso particularmente escolhido pela particularidade de sua experiência do que com a cartografia completa e definida de determinado território ou área do saber (RETTENMAIER, 2010, p. 205).

O novo tipo de leitor, *homo zappiens*, é um dominante das esferas impressas e virtuais, aberto para recepcionar os tipos diferentes de linguagens, tradicionais e inovadoras, sabendo entender as diversas e contemporâneas formas de leitura e escrita. Esse leitor é intérprete em diversos suportes, a todos congregando e utilizando de forma consciente e colaborativa.

Tal leitor possui habilidades diferenciadas quanto aos aspectos sensitivos no processo de entendimento do texto. Os tipos de leitores foram sendo mudados frente às alterações dos formatos e suporte, pois o que atualmente é o *homo zappiens* de Rettenmaier (2010) em outro momento foi um leitor do impresso, o contemplativo.

Yunes (2015, p. 31) destaca uma categoria de leitor que se iniciou no passado, mas que ainda vigora: “o leitor contemplativo surgiu no período do renascimento e sua leitura se fazia nos livros impressos, onde as imagens eram expositivas e fixas”. Hoje as mudanças estão para além do que é expositivo e fixo, a tecnologia possibilita a interação além de apenas uma exposição.

Existe atualmente o processo de escritura presente em diversos sites de leitura digital. Não há em muitos dos novos apps de leitura e livros digitais a fixidez, antes o móvel é a grande estratégia de conquista, abrindo espaço para a concretude da computação ubíqua que se faz tão presente. Essa nova estrutura física requer um novo aluno leitor:

Que tipo de discente é esse para o qual projetos de uso das redes sociais na educação são dirigidos? O que me interessa perscrutar é o perfil cognitivo desse usuário, antes de pensar em qualquer possível uso de redes sociais na educação. Tanto quanto posso ver, o cerne da questão da aprendizagem localiza-se na figura do leitor, no perfil cognitivo do leitor. Que leitor prossumidor (produtor e consumidor de textos multimídia) é esse que hoje transita pelas redes sociais? (SANTAELLA, 2012, p. 27)

Não estamos mais em uma época de leitura unicamente contemplativa, o processo de escriteitura faz parte do cerne da questão hipermediática atual. Exemplo bastante pertinente é *Tecelina*, que apresenta, no decorrer da estrutura hipermediática, estruturas de construção narrativa compartilhada com o leitor, em que o próprio leitor pode contribuir com o processo de escrita do texto.

Mais apenas que saber que existe um novo tipo de leitor, é preciso conhecê-lo, compreendê-lo, e perceber como suas características se dão em relação ao que é produzido na contemporaneidade dos meio de comunicação; seja pelas mídias interativas, seja na comunidade livresca, ou qualquer outra que envolva esse novo tipo de leitor e o faça interagir.

Vem surgindo uma geração de leitores cada vez mais adaptados aos suportes digitais em avanço. Na atualidade, o leitor é cada vez mais reconfigurado frente às mudanças do meio e dos suportes. Suas características são tão líquidas e mutáveis quanto o processo de atualização dos novos formatos. Que tipo de leitor está surgindo?

Obviamente, esse novo sujeito, interligado digitalmente ao hipercorpo, vive e funciona tanto como um elemento condicionado pelas novas (hiper) mídias quanto condicionante ativo do hiperuniverso. No jogo de mútua influência, os suportes, os códigos, as linguagens, como os sujeitos, sofrem readaptações ou, melhor, atualizações constantes. Nada mais é tão sólido a ponto de se desmanchar... tudo é líquido e fluído. A natureza de todas as coisas está em fluxo e curso. Mesmo a literatura, aquela tão bem abrigada nos livros durante a modernidade, sofre os impulsos do dinamismo da vida. A leitura do livro, o qual era e é, ao mesmo tempo, suporte de leitura e de conservação de textos definidos e definitivos, reorienta-se por linguagens produzidas para e pela tela, ininterruptamente arquivadas e publicados no ciberespaço (RETTENMAIER, 2010, p. 207).

A caracterização desse indivíduo é fundamentalmente importante para a nova geração de docentes e de profissionais da educação, pois esses necessitam entender como funciona o novo nicho escolar de leitura, e como podem prosseguir frente ao processo de formação de leitores.

No ciberespaço⁶ tudo é pensado na tela e para a tela. Logo, a constituição de um leitor do ciberespaço perpassa pela formação de um sujeito que tem as capacidades de navegar sem dificuldades nessa imensa rede\mar digital.

Com a evolução tecnológica, os leitores foram evoluindo em relação às interações com o meio digital. O leitor do início à metade do século XX é o “leitor movimento, aquele que surge do mundo em movimento, dinâmico, mundo híbrido, de misturas químicas, um leitor que é filho da Revolução Industrial e do aparecimento dos grandes centros urbanos: o homem na multidão” (SANTAELLA, 2004, p.19).

Na discussão sobre leitor, entendemos as mudanças desses indivíduos observando as conceituações fomentadas sobre o tema. Rettenmaier (2010), bem como Santaella (2004), destaca as especificidades de um tipo de leitor. Diferente do leitor movente de Santaella, o referido autor explica que o coletivo vai se formando, a técnica, a indústria, o caos social vai se instalando e levando todos os aspectos da vida social a se reposicionarem. Assim, literatura, leitura e leitor acompanham o movimento, criando novas possibilidades de leitura e leitor.

(...) Não se trata mais de um leitor que tropeça, esbarra em signos físicos e materiais, como é o caso do leitor movente, mais de um leitor que navega numa tela, programando leituras, no universo de signos evanescentes e eternamente disponíveis, contanto que não se perca a rota que se leva a eles. Não é mais tampouco um leitor contemplativo que segue as seqüências de um texto, virando páginas, manuseando volumes, percorrendo com passos lentos a biblioteca, mais um leitor em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multisequencial, labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeo etc (RETTENMAIER, 2010, p. 33).

Esse leitor deve estar consciente de que está em um ambiente complexo e que deve estar atento a essa complexidade, ele deve compreender a interação e participar dela. Isso, porque ele possui um olhar sensitivo, capaz de captar e assimilar múltiplas estéticas, sons, imagens, movimento, texto. O que torna possível a existência desse leitor é o fato de estar habituado ao meio digital, pois ele navega e transita nesse meio diariamente. É por esse motivo que ele entende como o meio funciona e pode navegar sem se perder.

⁶ O ciberespaço é o atual meio de propagação da informação, conhecimento e comunicação em um ambiente virtual. Segundo Levy (1999), esse novo meio juntamente com os novos suportes que os possibilitam e veiculam, funciona como um segundo dilúvio (o das informações), onde se deve aprender a nadar a favor da correnteza, sem se deixar levar cativo; a ponto de se tornar tão passivo que venha submergir e ser afogado pela quantidade, que se não bem selecionada, com certeza diverge de qualidade.

O leitor descrito pode falhar em algum momento desse processo, mas isso não o diminui ou implica dizer que não possui as competências necessárias. Ele não é um super-leitor, acima de qualquer erro, ou possibilidade de interpretação errônea, mas um leitor com capacidade suficiente para navegar no ciberespaço.

O leitor\navegador tem se tornado cada vez mais exigente, os sites e revistas eletrônicas necessitam ser materializadas sincronizando imagem, som e texto, possuir meios de navegação cada vez mais dinâmicos, concepção visual criativa, carregamento de imagens de forma rápido, conteúdos informativos em concordância com a segmentação almejada e seguindo regras editoriais que demonstrem o perfil diferenciado entre publicações online e publicações impressas etc. (BELLEI, 2002, p. 77).

Está surgindo um tipo de leitor cada vez mais exigente que não aceita publicações que sejam “não criativas\não acrescentadoras”. Isso porque há o desejo frenético pela inovação e pela criatividade nas publicações, bem como o desejo pela utilização das características das novas possibilidades dos meios digitais.

Destacaria, como exemplo, o conceito de fotografia que vem sendo mudado. O meio digital em avanço já preconizava nos filmes de Harry Potter há mais de oito anos, as fotos que se moviam nos jornais, recentemente esse conceito sai da ficção e passa a ser uma realidade nas fotos dos aparelhos Iphone que capturam o momento. Não se trata de um vídeo, é uma fotografia, mas apresenta movimento, som e imagem. De forma superficial, esse exemplo, bem como as fotos panorâmicas e os perfis em forma de vídeo nas redes digitais, mostram a grande e pulsante máquina de atualização que acontece nos suportes digitais. Com a leitura literária não tem sido diferente, cada vez mais livros animados e com realidade aumentada, apps, e e-books, têm sido criados, revolucionando o que se tem como atual hoje, mas pode ser ultrapassado amanhã.

O que se vê é uma exigência tamanha que, para que as obras sejam aceitas, elas têm que corresponder às expectativas desse público que é seletivo. As características do livro são postas em cheque e são observadas as possibilidades que possui. Se as utiliza e inova, é bom, se não, é insípido. Partimos para um novo tipo de leitor, o mais recente, possivelmente o mais completo. Talvez o que mais se encaixe na realidade de leitura de 2018. Isso a partir de uma questão: Como o leitor lê nos suportes impresso e virtual? Basta chamá-lo de leitor contemporâneo? Santaella (2012) o denomina de leitor ubíquo.

[...] há algum tempo, tenho reivindicado que, fora e além do livro, há uma multiplicidade de tipos de leitores, multiplicidade, aliás, que vem

aumentando historicamente. Além do leitor da imagem, no desenho, pintura, gravura, fotografia, há também o leitor do jornal, revistas. Há ainda o leitor de gráficos, mapas, sistemas de notações. Há o leitor da cidade, leitor da miríade de signos, símbolos e sinais em que se converteu a cidade moderna, a floresta de signos de que já falava Baudelaire. Esse leitor só pode se movimentar no ambiente urbano das grandes metrópoles porque lê os sinais de trânsito, as luzes dos semáforos, as placas de orientação, os nomes das ruas, as placas dos estabelecimentos comerciais etc. Como se não bastasse, há ainda o leitor-espectador da imagem em movimento, no cinema, televisão e vídeo. A essa multiplicidade, veio se somar o leitor das imagens evanescentes da computação gráfica e o leitor do texto escrito que, do papel, saltou para a superfície das telas do computador. Na mesma linha de continuidade, mas em nível de complexidade ainda maior, esse leitor das telas eletrônicas está transitando pelas infovias das redes, constituindo-se em um novo tipo de leitor que navega nas arquiteturas líquidas e lineares da hipermídia no ciberespaço, espaço este constituído do conjunto de redes de computadores interligados por todo o planeta. São essas redes que dão amplo acesso à informação e permitem o encontro dos internautas, criando novas formas de socialização, compartilhamento e participação (SANTAELLA, 2012, p. 28).

É o tipo mais completo de leitor? Esse novo leitor fruto de uma era de computação ubíqua é o descrito por Santaella. Não melhor e mais competente que os demais, porém o mais adaptado à continuidade da evolução das tecnologias. A atualização desse leitor é primordial para o prosseguimento da evolução da inteligência coletiva.

Portanto, o leitor ubíquo é um leitor competente, não se pode dar outro nome para um indivíduo que sabe alternar entre os suportes e formatos impressos e virtuais com eficácia, ainda que consideremos suas limitações. Indivíduo que consegue lidar com as inovações sem se perder. Ele está sempre conectado, é leitor em qualquer momento, sempre na espreita pelo novo, interagindo, contribuindo, compartilhando, produzindo. O leitor ubíquo consegue acompanhar o ritmo da produção vigente: é uma capacidade admirável, ainda que a tudo não domine, pois é humanamente impossível, adapta-se ao novo, com rapidez. Trata-se de um leitor letrado⁷, que tem em sua estrutura a capacidade de adaptação e interação com o novo.

Ele é o que estipula as novas metas e avalia as novas obras. Entendemos que este leitor que recebe é quem avalia. E essa avaliação é fundamental para a circulação das obras, pois se a obra não congrega os requisitos básicos para cativar o público, tais como são descritos por Bellei (2012), a obra está com sérios problemas para alcançar o público hodierno. A fim de melhor compreender esse leitor é preciso entender o que seja a computação ubíqua.

⁷ “O indivíduo letrado, indivíduo que vive em estado de letramento, é não só aquele que sabe ler e escrever, mas aquele que usa socialmente a leitura e a escrita, pratica a leitura e a escrita, responde adequadamente às demandas sociais de leitura e de escrita” (SOARES 1998, p. 39).

Envolve a integração da mobilidade com os sistemas de presença distribuída. De qualquer modo, o que interessa é perceber que a ubiquidade se refere a sistemas computacionais de pequeno porte, e até mesmo invisíveis, que se fazem presentes nos ambientes e que podem ser transportados de um lugar a outro. É essa ideia de estar sempre presente em qualquer tempo e lugar que interessa levar para a caracterização do leitor ubíquo, uma nova condição de leitura e de cognição que está fadada a trazer enormes desafios para a educação, desafios que estamos apenas começando a vislumbrar. Do leitor movente, o leitor ubíquo herdou a capacidade de ler e transitar entre formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos, direções, traços, cores, luzes que se acendem e se apagam, enfim esse leitor cujo organismo mudou de marcha, sincronizando-se ao nomadismo próprio da aceleração e burburinho do mundo no qual circula em carros, transportes coletivos e velozmente a pé (SANTAELLA, 2012, p. 35).

A era dos smartphones, Iphones, celulares android, dos computadores de mão, dos suportes de leitura conectados ou não à rede em todo o tempo, constitui a ubiquidade em excelência. É nessa era que se dá o nicho desse novo leitor. Um leitor que aparentemente pode ser facilmente encontrado na atualidade.

Não estamos tratando de um leitor muito distante do que se requer da maioria, é basicamente o leitor do momento, ou o tipo de leitor que deve vigorar no século XXI, com o advento da propagação tecnológica e amplo acesso às tecnologias. Ainda que o acesso seja desigual, grande parte da população mundial possui contato com a tecnologia. Mesmo que não sejam ainda leitores ubíquos, grande parte dos usuários deve estar em processo de se tornar integrante dessa classe de leitores.

1.3 A Narrativa na Literatura Infantil: do impresso ao digital

No Brasil, é válido mencionar que a literatura Infantil e Juvenil tem seu desenvolvimento a partir da obra de Monteiro Lobato, pois o autor é um marco nessa vertente narrativa, devido criar uma nova estrutura para a literatura Infantil brasileira.

Lobato “foi o autor que no Brasil abriu caminho às inovações que começavam a se processar no âmbito da literatura adulta (com o Modernismo) e atingissem também a infantil” (FEBA; MOTOYAMA, 2012, p. 10). Ele, em suas obras, proporcionou aos leitores a fusão do real com o maravilhoso, onde o racionalismo era predominante, mas com o uso da fantasia, devidamente disciplinada com a lógica.

Exemplo dessa nova adaptação ao fantástico com viabilidade lógica é o citado por Aguiar (2001), em referência à aventura “maravilhosa” de Narizinho no reino das águas

claras, quando Lobato faz com que a história termine no momento em que ela vai responder ao príncipe escamado que a pede em casamento. O trecho a seguir narra o fato.

[...] toda perturbada, ia responder, uma voz conhecida a despertou:
– Narizinho, vovó está chamando! A menina sentou-se na relva, esfregou os olhos, viu o ribeirão a deslizar como sempre e lá na porteira a tia velha de lenço amarrado na cabeça. Que pena! Tudo aquilo não passara de um lindo sonho [...] (LOBATO, 1920, p.43).

Quanto às características estruturais típicas desse novo período da literatura infantil, houve novamente mudanças, que são referentes à literatura infantil e juvenil contemporânea do Brasil. A estrutura mais comum entre as obras dessa literatura atual é basicamente formada pela *efabulação*; *sequência narrativa*; *personagens tipos* (que reaparecem), e com eles os *personagens coletivos*. A forma narrativa predominante é a do *conto*, mas para a faixa etária infantil (entre os nove e doze anos) e para a juvenil a partir dos treze, multiplicam-se as formas como *novela* e o *romance*.

Sabendo que essa produção narrativa é bastante variada e que suas mais diversas variações são de fundamental importância para o leitor, esses subgêneros, categorias e espécies literárias possuem diferenças, e por isso não podem ser classificados como sendo apenas narrativa, sem detalhamentos e especificações. “Dependendo das peculiaridades da matéria literária, as espécies podem ser: Fábulas, apólogos, parábolas, alegorias, contos de fadas, contos maravilhosos, lendas, mitos, estórias, estorietas, contos jocosos, crônicas, ficção científica, romance policial, etc” (COELHO, 1997, p. 138).

Com base na imensa variedade narrativa que existe na contemporaneidade da escrita brasileira, é importante salientar que não se podem descrever aqui todas as especificidades narrativas que realmente existem, mas em uma perspectiva analítica geral, são esses alguns dos conceitos basilares da literatura infantil.

O diálogo entre o literário e a tecnologia tem sido um ponto bastante presente nessa discussão, tendo em vista que essa tendência pode ser percebida por meio de visualização da quantidade significativa de livros de literatura impressa, que trazem elementos do meio virtual, além da intensa publicação no próprio meio virtual utilizando a internet.

O livro sofreu reconfigurações ao longo da história, e conseqüentemente o leitor também foi reconfigurado, assim: “Atualmente, está diante do leitor uma resolução distinta daquela do livro manuscrito ou impresso: é a do texto na tela do computador” (FEBA, 2012, p.2). Nesse sentido, podemos observar que tem ocorrido um processo de virtualização do

livro. A adaptação das letras para o formato digital tem um significativo papel nessa nova geração: propagar a leitura indistintamente e em larga escala com muitas possibilidades.

Os encontros da linguagem literária com a linguagem virtual mutabilizam a constituição dos gêneros literários de diversas formas; seja pelas mudanças gráficas e estilísticas nos textos, para seduzir o leitor infante-juvenil, ou ainda pelo próprio diálogo temático, que de forma equivalente ao projeto gráfico, tem sido adaptado de forma eficaz ao contexto experiencial desses leitores.

Destacamos algumas dimensões artísticas e computacionais que estão sendo exploradas para a configuração desse novo objeto cultural direcionado para a infância e a juventude brasileira. Podemos observar a nova estética por meio da configuração da página do livro, que recebe em muitas das obras atuais a estrutura imagética que reproduz a página de internet, como pode ser visto na obra de Luís Dill, *Todos Contra D@nte*, ou ainda no formato editorial, como em *O Colapso dos Bibelôs*, de Índigo, onde o formato visual da página é semelhante às páginas de um blog.

Sendo assim, a junção dessas dimensões tem possibilitado a produção de narrativas e poemas infantis que resultam numa ampliação da experiência estética dos leitores em formação. Nesse processo de formação portas são abertas para a recepção do novo suporte e novas possibilidades do livro digital. Hoje criar literatura para crianças, e é um *negócio financeiramente viável*, grosso modo falando, *é um mar que dá peixe*, pois o mercado editorial tem percebido isso e incentivado intensamente a criação de obras de literatura infantil que sejam atrativas visualmente, atuais, e que não sejam no total, estética e contextualmente divergentes da realidade dos leitores.

É imprescindível atentar para a contemporaneidade temática e tecnológica que tem influenciado a literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea. Tal literatura também tem sofrido o processo de digitalização, assim como num contexto mundial. A digitalização da literatura tem sido em partes estudada pelos impactos causados na literatura impressa, visto serem grandes as indagações a respeito dessa relação de influências.

Torna-se importante, no presente momento, entender o que sejam as diferenciações que surgem com essas mudanças, a saber: a literatura eletrônica e as relações com o impresso. São complexas as relações que podem ser feitas entre os formatos semióticos⁸ de produção e

⁸ Semiótica: É a ciência que tem objeto por de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e sentido (SANTAELLA, 2013).

veiculação das atuais obras de literatura, mas fica clara a individualidade e particularidade da literatura eletrônica em relação à sua produção.

A revolução tecnológica advinda dos novos formatos de leitura gerou uma imensa transformação na ordem dos discursos. Considerando os novos suportes, principalmente o computador, surge “diante do leitor os diversos tipos de textos tradicionalmente distribuídos entre objetos diferentes” em um único suporte. Todos os textos, independente do gênero literário, são lidos utilizando um mesmo objeto (YUNES, 2015, p. 31).

A revolução do suporte, iniciada pela crescente inovação tecnológica, ampliou as possibilidades do surgimento de novos gêneros. As diferenciações são óbvias, pois com a mudança do suporte de maneira tão radical, muda-se também o formato, a estética e dessa forma inevitavelmente, o leitor. As alterações que têm ocorrido nas obras de literatura em relação às novas formatações do meio digital não podem ser deixadas de lado. Mas o que se destaca principalmente é a coadunação de leituras para um suporte digital.

Ao ler nas novas plataformas e suportes, a experiencição da leitura é diferenciada daquela que era usual com a versão impressa tradicional. O leitor se vê diante de um novo sistema de leitura, visto que está agora diante de um novo processo que se inicia. Processo que requer nova faculdade de manuseio e interação, devido à diferença física e técnica quanto ao modelo anterior. Essa mudança do impresso ao virtual já era uma realidade prevista pelos autores que estudam leitura e a literatura.

Há mais de duas décadas Landow (1995, p. 51) postulava:

Aunque en el futuro lejano, o no tan lejano, todos los textos individuales estarán conectados electrónicamente formando así metatextos y metametatextos de un género sólo parcialmente imaginable hoy en día, ya han aparecido formas de hipertexto de mucho menor alcance. Existen ya transliteraciones al hipertexto de poesía, de ficción y de otras materias originalmente concebidas para la tecnología del libro. La forma más sencilla y limitada de esta transliteración preserva el texto lineal, con su orden e inalterabilidad, y luego añade, a modo de apéndices, críticas, variantes textuales u otros textos, cronológicamente anteriores o posteriores. En estos casos, el texto original, que conserva su forma antigua, se convierte en un eje fijo del cual irradian los textos conectados, y ello modifica la experiencia del lector de este original texto en un nuevo contexto. Se han publicado recompilaciones didácticas de textos clásicos en hipertexto basadas en un único texto, originalmente creado para su difusión impresa, como eje ininterrumpido alrededor del cual se articulan comentarios y anotaciones.⁹

⁹ Embora em um futuro distante, ou não tão distante, todos os textos individuais estarão conectados eletronicamente, formando assim metatextos e metametatextos de um gênero que só é parcialmente imaginável hoje, formas de hipertexto de alcance muito menor já apareceram. Já existem transliterações para o hipertexto de poesia, ficção e outros assuntos originalmente concebidos para a tecnologia do livro. A forma mais simples e

A propagação do hipertexto e dos links entre as produções não era uma previsão mirabolante do futuro, tendo em vista que algo extraordinário já estava acontecendo, mas sim uma antecipação sábia das tendências que afloravam no referente à leitura e às mudanças dos formatos dos textos diante do crescimento do mundo digital. De forma geral, a história da literatura passou por diversas revoluções de suporte, e com o tempo, as mudanças, inclusive nas obras, adaptaram-se a essas revoluções. Com a literatura no meio digital, não tem sido diferente, o notável é que aquilo que foi destacado pelo autor tornou-se uma das principais, se não a principal forma de produzir e ler na atualidade, e não uma vertente possível.

Desse modo, o digital é a própria realidade da era escrita do século XXI, pois em todos os setores, do mais simples ao mais complexo, temos visto a digitalização das informações. Mais que digitalizar o que já era impresso acontece agora em muitas obras a não impressão. Trata-se do digital feito para o digital, e somente para ele. As conexões e as efusivas transformações tecnológicas do livro são uma vertente que não podem ser negadas, e que devem ser estudadas com máximo detalhamento e especificidade.

A fixidez do texto e sua contextualização com o meio e com a realidade são previsões que se realizaram de forma incontestável no meio digital. Tem-se de forma visível o hipercontemporâneo na literatura por meio dos múltiplos avanços tecnológicos e do pluralismo tão presente no contexto hodierno.

Landow parecia ter vindo ao futuro, (nosso presente), e vislumbrado o presente momento, ou ainda, podemos destacar que o autor foi logicamente competente para compreender que não haveria outra possibilidade se não a adesão aos avanços tecnológicos, mas nem todas suas hipóteses se confirmaram. Não se pode pensar a literatura digital sem considerar a literatura impressa e nesta última a narrativa é a tipologia que é abordada neste estudo. Destaca-se aqui especificamente, a narrativa de literatura infantil, tendo em vista que a caracterização sobre literatura digital e impressa são mais gerais.

Sendo assim, o século XXI com o advento da propagação dos celulares e dos computadores, trouxe grande circulação das obras digitalizadas e digitais. A “cara” do mercado está se redirecionando, o digital assume no século presente dimensões avassaladoras,

limitada desta transliteração preserva o texto linear, com sua ordem e inalterabilidade, e depois acrescenta, como apêndices, críticas, variantes textuais ou outros textos, cronologicamente anteriores ou posteriores. Nesses casos, o texto original, que retém sua forma antiga, torna-se um eixo fixo a partir do qual os textos conectados irradiam, e isso modifica a experiência do leitor deste texto original em um novo contexto. As recompilações didáticas de textos clássicos de hipertexto baseados em um único texto, originalmente criados para divulgação impressa, foram publicados como um eixo ininterrupto em torno do qual os comentários e anotações são articulados. (Nossa Tradução)

e dessa maneira o mercado já observa nesse objeto um novo nicho de lucro que já está sendo amplamente explorado, mas com possibilidades de crescimentos ainda possíveis.

Ainda se vê distanciamento por grande parte da população que não tem acesso, e nesse sentido é imprescindível que se pense cada vez mais a democratização do acesso ao livro impresso e digital.

O discurso do marketing corporativo é convincente e uma gama de produção e ferramentas promete, diariamente, revoluções nos modos de publicação, distribuição e pensamento que trazem sempre algo novo em que esteja tudo aquilo que lhes é anterior. A lógica da novidade iminente draga não só o passado, mas o próprio presente, arremessando-nos em um estranho estado de expectativa de um país do futuro que nunca chega, mas que se promete a milhões e milhões de potenciais usuários globais. A reclusão desse tipo de abordagem, interrogação com texto de leitura mediada por interfaces conectadas em rede, discutindo projetos criativos que tem como denominador comum o fato de expandir e redirecionar em um sentido objetivo do livro, permitindo pensar experiências de leitura pautadas pela hibridização das mídias hibridização dos espaços “online e off-line” (BEIGUELMAN, 2003, p.10).

Com a constante alteração dos modos de fazer, oferecer e distribuir o livro na contemporaneidade surgem as indagações: Com o advento notório do virtual, o impresso vai ter fim? É um modelo ultrapassado? As pesquisas são diversas e apontam para um só rumo. É visível que do primeiro modelo físico até a propagação do impresso, muito mudou. Foi a partir da cultura impressa que partiu basicamente a maioria do que se tem escrito na contemporaneidade. Depois das facilidades e viabilidades de propagação que os suportes impressos trouxeram foi que o livro assumiu proporções grandiosas de alcance e distribuição.

As mídias não têm se excluído, na contramão elas têm sido colaborativas e acrescentadoras no que concerne à leitura. As perspectivas da rede são tão amplas que a grande adesão mundial ainda não extrapolou as projeções possíveis do meio. É observável que o cinema e a internet, ao invés de minguar os livros impressos, têm significativamente ampliado as proporções de engajamento, divulgação e alcance do livro.

O digital tem propagado a leitura e ampliado as possibilidades dos leitores em diversos aspectos, mas muito se espera ainda desse objeto em inovação. Há bastante expectativa em relação a essas ferramentas e das interações que elas podem produzir. Seja com acesso à internet, ou até sem ela, o meio digital tem possibilitado múltiplas inovações e formas inovadoras de ler e experienciar o livro. Contudo, ele ainda possui variadas possibilidades de oferecer amplas situações de experiência da leitura e do conhecimento.

A distribuição, organização e estrutura do texto encontradas nos livros desde a antiguidade na forma rolo, nos manuscritos da idade média e até mesmo nos livros em papel modernos e contemporâneos, não são de nenhuma maneira idênticas às que se materializam no hipertexto. O conteúdo não é mais organizado em páginas, mas sim na tela do computador ou demais suportes textuais e o texto passa a ser virtual (YUNES, 2015, p. 71).

Mudanças que, embora sejam divisores de águas na forma de produzir e recepcionar a literatura, ainda assim não mudam sua essência. O hipertexto, característica mais utilizada no meio virtual, é uma dessas muitas mudanças. As evoluções pelas quais têm passado os suportes, do impresso ao digital, podem ser benéficas em vários aspectos, quando bem transportadas para um contexto de propagação e difusão do livro.

A alteração é, sobretudo, estética. Muito tem sido transfigurado: formato, quantidade, estrutura, mas a qualidade é um aspecto subjetivo para que se diga que a tecnologia ampliou a qualidade em detrimento das demais obras que não possuíam o auxílio tecnológico, qualidade estética, “talvez” em alguns casos, mas não no sentido geral da literatura.

As mudanças, diversas vezes, possuem zonas de desgaste em algum momento, ou ainda pequenas ou grandes situações desconfortáveis na adaptação. Com o livro impresso e o digital não é diferente. Quando se pensou de forma amedrontada e precipitada que eram inimigos e excludentes entre si, não se imaginava que eles poderiam ser colaborativos e que em muito poderiam realizar parcerias, como é o caso das narrativas transmidiáticas¹⁰ da modernidade, que são grandes tendências atuais. Às vezes, sua versão primeira já é produzida visualizando a criação das demais.

As narrativas transmidiáticas, portanto, consistem numa ampliação da interação do leitor com múltiplos recursos semióticos e suportes para a mesma leitura. Esse tipo de texto “é voltado a uma perspectiva comercial da indústria de entretenimento, porém a ideia de contar uma história através de múltiplas mídias possui a especial vantagem de ampliar o leque de público” (CORRÊA, 2014, p. 41). Fator que é determinante na atual produção livresca.

A literatura infantil contemporânea não está somente enfocando em produções originalmente hodiernas, há também obras consagradas que estão sendo adaptadas para novas versões, adentrando o processo de transmídia. Exemplo disso são as obras de Manoel de

¹⁰ “Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games, ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais o consumo” (JENKINS, 2009, p. 138).

Barros e Mário Quintana, por meio dos aplicativos de leitura e escrita, desenhos e músicas: *Crianceiras*. As poesias e narrativas já transmidiaram vídeo, teatro, impresso, músicas e sites.

Imagem 1 – Crianceiras



Fonte: Site principal do projeto Crianceiras, 2018.

A imagem 1 mostra a página principal do site do projeto, que abre as duas possibilidades criadas até o momento, a transmídia da obra de Manoel de Barros e da obra de Mário Quintana.

A versão de Manoel de Barros foi a primeira a ser concebida pelo artista Márcio de Camillo e sua equipe. O projeto musicou e transformou em musical de teatro todas as poesias infantis com cunho narrativo que foram selecionadas. Em seguida, redirecionou o espetáculo para a versão de aplicativo, que pode ser baixada em qualquer celular que possua android. Nela estão presentes os vídeos animados de desenhos das poesias, que dão abertura para os musicais de teatro que são encenados.

O projeto já conta com ampla aceitação por parte das crianças e adultos, verificável nos espetáculos, e também pela popularidade que tem encontrado. Esse projeto tem estado em turnê pelo país, podendo ser considerado um dos melhores exemplos da transmídia no Brasil, considerando as obras literárias brasileiras infantis. Mesmo com uma adaptação de obras que não são do século XXI, a transmídia se deu de forma eficaz no exemplo citado.

A transmídia pode ser entendida também como uma forma que a literatura e as artes têm encontrado, para ampliar seu alcance, de forma que integre as semioses. Nesse sentido Assis (2016, p. 56) explica:

Como a literatura não para de se reproduzir, expandir e alimentar-se de si mesma, qualquer teoria que se pretenda totalizante cai imediatamente por terra quando se depara com obras que vão além dos modelos pensados. Foi assim, para ficar em poucos exemplos, com a literatura moderna, com a poesia concreta e a gora com a literatura em meio digital.

Entendemos, assim, que a transmídia é uma das formas de expansão e reprodução da literatura contemporânea. Forma essa que tem, em muito, alcançado bastante sucesso e adesão frente à aceitação do público. A imagem 2 mostra a tela principal de um dos mais conceituados exemplos de transmídia, o projeto *Crianceiras*.



Fonte: Site do projeto Crianceiras: Manoel de Barros, 2018.

A imagem 2 mostra a página específica da primeira versão do projeto, nela é possível observar a grande extensão que a transmídia congregou. O disco, versão musical das poesias que foram adaptadas. O link do espetáculo traz a versão do musical teatral que é disponibilizado em vídeo no site. A página traz ainda as possibilidades de aplicar o projeto *Crianceiras* nas escolas, bem como os vídeos em formato de desenho, de onde saem as mimetizações para as peças de teatro, e também outros vídeos de importante valor para o projeto.

Pelo site é possível baixar também o aplicativo para celular e suportes afins que dão possibilidade de leitura e interação. No aplicativo há também a possibilidade de assistir os vídeos das narrativas poéticas em desenho, com leitura interativa dessas narrativas poéticas e ainda oportunidade de desenhar e capturar imagem. Diante desse avanço, observa-se que o impresso e o digital vão dialogando com cada vez mais força.

São as zonas de fricção entre as culturas impressas e digitais o que interessa, as operações combinatórias capazes de engendrar outra constelação epistemológica em outro universo de leitura correspondentes às transformações que se processam nas formas de produção e transmissão dos textos, dos sons e das imagens. Não se trata, portanto, de pensar uma "e-cultura" nos termos de um "tira-teima", das vantagens e desvantagens entre produtos digitais e impressos, chamando atenção para seus perfis técnicos.

Esse debate é inócuo porque permite eximir-se da reflexão sobre o processo de hibridização das mídias. Se é verdade que o livro impresso tende a transformar-se em um complexo digital multimídia, então não é só ele que desaparecerá, mas todos os todas as outras mídias que a eles eram acopladas, como vídeo e o áudio, que terão esgotado as suas qualidades de suportes e linguagens específicas (BEIGUELMAN, 2003, p. 13).

Alguns desconfortos no momento de adaptação acontecem e são comuns pelo estranhamento com o novo. As alterações são inúmeras e muito tem sido mudado na forma de construir, produzir, publicar, distribuir, ler e recepcionar a literatura. Do impresso ao digital, a literatura é hermética e requer muita discussão e atenção na apreciação. Desse modo, há de se compreender que a passagem de uma era de suportes para outra, é bastante complexa.

Todavia, para que se faça uma análise das formas, impressa e digital, são consideradas as noções de tempo, que são reveladas nos suportes impresso e eletrônicos, bem como a linearidade ou disparidade delas presentes nesses formatos. Em *Tecelina*, as noções de tempo e espaço são tratadas de forma distinta nas versões impressa e digital, a linearidade também possui abordagens múltiplas.

Há um claro distanciamento estético quando se considera como está organizada a literatura infantil digital em relação à estrutura anterior, a versão impressa. Não há a manutenção dos padrões do impresso, até porque, esteticamente, os formatos têm sido cada vez mais distantes do que é comum no formato impresso.

As interpretações das obras não estão destoantes do contexto. Há sempre que se considerar o horizonte de expectativas da obra, pois ela não é algo estático, com sentido equivalente independente do tempo. A obra de arte possui significação diferenciada, um eco diferente para cada receptor que se torna emissor ao recepcionar e dar o feedback (JAUSS, 1994).

Não se passou da era impressa à era digital no sentido de morrer o impresso. Antes, o digital tem coadunado valores e estruturas do impresso, isso em sua maioria, a exemplo; a estrutura do livro, o formato das páginas, da passagem delas, enfim, sua estrutura básica. Muitos livros digitais ainda mantém o formato de virar a página baseado no modelo antigo, como por exemplo são os sites de leitura digital que apresentam ainda a estrutura do livro impresso, mas com interação virtual. Os e-books da biblioteca digital, presentes no site do Plano Nacional de Leitura Infantil¹¹ exemplificam essa modalidade, livros digitais com as referidas características mimetizadoras das que se encontram no livro impresso.

¹¹ Site do Plano Nacional de Leitura Infantil. Ler +, Biblioteca de Livros Digitais. Disponível em: <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/biblioteca/index.php> Acesso em: 07/08/2018.

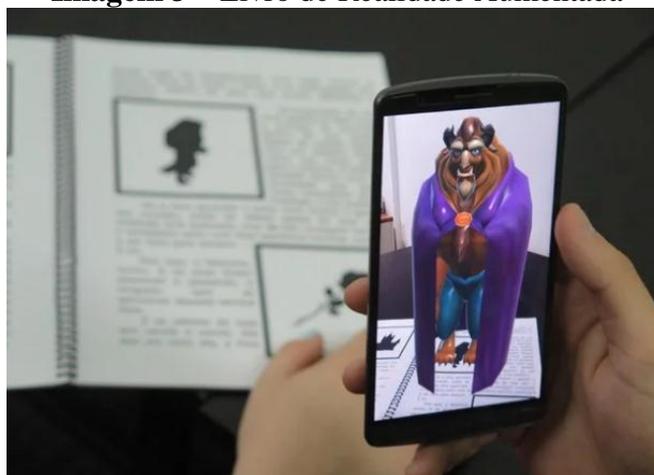
Na mesma via, o impresso tem absorvido e agregado características do digital, a exemplo a linguagem e grande utilização das imagens e estruturas do meio digital, como exemplo *O Colapso dos Bibelôs (2008)* de Índigo, obra que possui linguagem e estrutura que mimetiza um blog.

Sem dúvida, modo de anúncio verbal é a principal pilastra para o modo de anúncio digital que é o remédio. Este modo digital denuncia, por sua vez além de erguer seus alicerces fundamentais sobre o verbal e escrito, também tem modificado plasticamente alguns dos traços deste, e configurando os recursos do modo de anúncio visual (figuras, desenhos, ícones, gráficos bi e tridimensionais, imagens em movimento) e sonoro (natural e artificial), para se fazer existir no espaço virtual percebido só na tela do computador ou máquina equivalente (XAVIER, 2009, p. 49).

Mesmo com as modificações, o modo de enunciação verbal ainda é o centro, ainda que coadunado agora com múltiplas possibilidades semióticas, assim o meio digital, na construção da obra de literatura, mais congrega que dissocia as mídias, suas formas e estruturas. Desse modo, vemos uma utilização da congregação destas até um ponto em que se tornem uma, valorizando os mais coerentes aspectos de todos os formatos. E quando em sua individualidade estão se evidenciando, não são excludentes ou depreciadoras das demais, portanto, há uma colaboração nas formas.

Como exemplo, tem-se o livro com realidade aumentada, ele congrega o impresso e o virtual em colaboração, uma vertente não exclui a outra, nem tampouco depende exclusivamente da outra, mas se completam de forma fulcral. Exemplo dessa transição do impresso ao digital e do diálogo entre elas é a obra infantil *Adelphos – A Revelação*, de M. Pattal, que inclui interações em 3D.

Imagem 3 – Livro de Realidade Aumentada



Fonte: Biblioculturainformacional, 2016.

A imagem 3 traz a exemplificação de uma obra criada no Brasil, com imagens em 3D em um livro de histórias que reconta contos consagrados. Livro impresso e aparelho eletrônico, juntos, para uma interação contemporânea que corrobore com a preferência do público.

Não existe um grau de melhor e pior obra. São abordagens diferentes, suportes variados, com recepções diversas e com objetivos múltiplos em muitas das vezes. A quantidade e as novidades dos livros digitais e aplicativos para o público infantil, mais que para qualquer público, tem se intensificado devido à grande adesão. É um mercado em efetivo crescimento.

A maior parte desses aplicativos se destina ao público infantil, caracterizados como narrativas infantis produzidas ou adaptadas a partir de recursos que a tornam multimidiáticas e, em alguns casos, hipermediáticas. Geralmente, os aplicativos fornecem, ao leitor, alternativa de leitura com ou sem narração automática. No entanto, o que mais chama atenção em tais obras é a presença de recursos de multimídia nas histórias, o que as torna repletas de pequenas animações, muitas das quais permitem que o leitor realize atividades como mover figuras de um lado para outro, ativar sons e falas, brincar com diferentes jogos, ativar diálogos escondidos, alterar as imagens entre vários outros (KIRCHOF, 2016, p. 118).

A ampliação das características do meio digital na produção dos novos livros redimensiona a leitura dos infantes, que passa a ser interativa, de uma forma que é usual nas redes, que são facilmente dominadas pelas crianças do século XXI.

O impresso não se tornou obsoleto, ao invés disso, cada vez mais está sendo ressignificado e alterado. Muitas das novas publicações impressas vêm alcançando novas possibilidades mediante a observação e adesão a algumas características dos demais meios, bem como através da utilização de técnicas, que mesmo no impresso, sejam úteis ao enriquecimento do texto. Mas existem sim diferenciações múltiplas entre o impresso e o digital.

Algumas características principais dos formatos digitais são únicas desses formatos. O Manifesto de Literatura Digital diz que:

- 1 – A Literatura Digital é aquela obra literária feita especialmente para mídias digitais, impossível de ser publicada em papel;
- 2 – A Literatura Digital busca criar uma nova experiência de leitura para o usuário;
- 3 – A Literatura Digital requer um novo tipo de texto e de autor;

- 4 – Por literatura entende-se a arte da palavra; portanto, um projeto de literatura digital deve conter texto. Não ser um projeto de literatura digital não é ser melhor ou pior, apenas outra coisa, como video-arte;
- 5 – A Literatura Digital é um novo gênero literário, não substituindo os gêneros da literatura tradicional em papel ou e-book;
- 6 – A Literatura Digital pode ser multimídia, hipertextual, colaborativa, etc, mas não é necessário que todos os recursos sejam usados simultaneamente;
- 7 – A Literatura Digital pode ser encarada como uma ferramenta para incentivar a leitura em ambientes digitais. Não queremos que um usuário largue um livro para ler literatura digital, e sim que ele largue por 10 minutos seus joguinhos ou redes sociais e leia um projeto de literatura digital;
- 8 – Livro digital não é livro digitalizado – confundi-los seria o mesmo que filmar uma peça de teatro e chamar isso de cinema;
- 9 – A Literatura Digital é uma atividade lúdica, mas não é um jogo, pois num jogo o “objetivo principal é antes de mais nada e principalmente a vitória” (vide Homo Ludens, de Huizinga);
- 10 – Substitui-se aqui o conceito de livro pelo conceito de obra, entendido como “um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenando-os, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (vide Obra Aberta, de Umberto Eco) (MELLO; SPALDING; KAYNA).

Diante dos pressupostos da literatura digital evidenciados no manifesto, é notável a diferenciação entre as obras impressas e as obras digitais. É perceptível que elas não são concorrentes, mas sim diferentes versões de um material. O objetivo mercadológico do material digital não diminui o valor literário, antes contribui com o processo de leitura de forma diferente da forma impressa. A estrutura estética é diferente, mas o conteúdo é de literatura e deve obedecer igualmente aos padrões de literariedade que o livro impresso...

Trata-se de um novo gênero e não um formato de texto ou publicação que não se possa chamar de literatura. O gênero nasce de uma nova forma de comunicação, um novo suporte, uma nova situação, e é dessa forma que a literatura digital se apresenta. Nesse gênero, são possíveis de serem destacadas com efetividade as novas possibilidades do meio digital, não sendo observadas de igual forma que no meio impresso, mas com olhar adaptado ao novo contexto de suporte.

A apresentação da literatura digital feita nesse manifesto em muito evidencia o caráter da literatura digital, dando possibilidades de se corrigirem noções leigas sobre o tema. É necessário também esclarecer que, o livro digital, não vem substituir o impresso, mas contribuir com o processo de leitura sem estar em detrimento de outro formato.

Mais do que falso problema, o debate sobre o suposto fim do livro impresso descarta a necessidade de compreender as transformações nas experiências de leitura que se abrem com a digitalização e sua potencialidade mais interessante: o fomento de uma cultura híbrida, em que se conectam redes on

e off-line, promotora e promovida pelo diálogo entre as mídias e seus repertórios (BEIGUELMAN, 2003, p. 14).

A noção rasa sobre os temas é um perigo, por colocar muitas vezes o livro digital como um vilão que veio para destruir a cultura livresca impressa. A discussão clara sobre o tema fomenta a redução de ideias leigas, sobre uma teoria da conspiração do livro digital contra o impresso. Teoria que não existe, pois é uma utópica substituição que não tem respaldo em nenhuma pesquisa até o presente momento.

Ao ler um livro tradicional, cada leitor estipula o tempo necessário para se de ler uma frase, por exemplo, e dar-lhe sentido. Porém, no conteúdo desenvolvido nas mídias eletrônicas, a duração da atenção é determinada por elas, intervindo de forma radical na compreensão dos significados. O texto eletrônico possui um dinamismo único e se mostra aberto dessa forma a multiplicidade de sentidos e a inesgotabilidade de interpretações inerentes ao seu relevo semiótico peculiar o torna diferente do texto tradicional (YUNES, 2015, p. 73).

Há uma notável diferenciação estética de formato, que assim como em qualquer outro material, possui diferenciação na recepção devido às mudanças do suporte, mas não em detrimento do outro. No livro digital, devido às novas possibilidades de andamento da linearidade, tempo, alternativas de variedades de leitura, bem como outros aspectos, tem-se um fator de inesgotáveis variantes de interpretações, devido às múltiplas possibilidades semióticas, mas nunca em detrimento do outro formato.

Tem ocorrido uma evolução constante dos recursos e suportes de produção e leitura de literatura, e assim, a cibercultura¹² da literatura infantil tem encontrado crescimento significativo. A grande quantidade de livros de literatura infantil no meio digital, também conhecido como ciberespaço, é a maior prova dessa evolução.

¹² Cibercultura expressa o surgimento de um novo universal, diferente das formas que vieram antes dele no sentido de que ele se constrói sobre a indeterminação de um sentido global qualquer (LÉVY, 1999, p. 15).

2 A LITERATURA INFANTIL CONTEMPORÂNEA: O NOVO LIVRO E SEUS TIPOS

Acredito que é tempo de abirmos os olhos para a Realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que às vezes relutamos em reconhecer.

(Chico Buarque, in Ópera do malandro)

Pensar o novo livro é pensar a literatura em um novo suporte, em um novo lugar, com novos objetivos, com um novo público, mas com o conceito de sempre, ser literatura. Ser literatura é ter literariedade e qualidade estética comum a um bom livro, que são aspectos subjetivos.

O novo livro possui novos modos de construção, estrutura, estética e leitura. Possui novas possibilidades, muitas vezes com outras finalidades, e outras formas de apreciação, mas nenhuma que seja suficiente para desmerecer o livro impresso. Entretanto, diante do novo surgem questionamentos quanto ao formato que o antecede, e com o livro impresso frente ao digital não é diferente.

Para além de sua influência sobre a estética das obras impressas, a tecnologia digital também nos leva a questionar sobre a necessidade e a continuidade dos suportes impressos para a leitura. Utilizando diferentes programas computacionais, é possível produzir textos para serem lidos exclusivamente nas telas, os quais frequentemente mesclam recursos de hipertexto e multimídia (KIRCHOF, 2016, p. 110).

Os recursos digitais são amplos, possuindo variadas e novas possibilidades interacionais, ou ainda sua capacidade de possibilitar o desenvolvimento de uma cognição mais ampla dos meios. Todavia, essas características não colocam o livro digital em um pedestal que venha excluir ou diminuir os demais formatos.

O suporte digital tende a ser cada vez mais presente e constante na vida da humanidade, e em todos os sentidos, inclusive na literatura, mas com essa possibilidade crescente, ele não representa uma problemática para a cultura impressa.

O digital tem ampliado suas possibilidades aderindo cada vez mais às inovações que o suporte eletrônico pode oferecer, e pode ser a resposta para muitas dúvidas em relação ao futuro do livro, mas não a palavra final em relação a ele. Não há como crer que o livro estará preso a um único formato. O texto é tão múltiplo que apenas um suporte não o poderia conter. Ao longo da história da evolução dos suportes tem acontecido constante ampliação das

possibilidades dos livros, pois os novos suportes que surgem abrem espaço para o livro, e este tem alcançado êxito em sua ampliação de formatos. A literatura é rica demais para ser presa a moldes ou estruturas, ela por diversas vezes transgride, por vezes inova, constantemente evolui, sistematicamente cresce, e com o tempo só se expande.

Estão surgindo muitas variedades estéticas e estruturais do livro, mas é importante conhecê-las para não se perder diante do grande número que tem surgido. Como exemplo, podemos citar os livros interativos e os games, tendo em vista a diferença que existe entre eles, não deixando de observar ainda o valor da literatura em detrimento de jogos pedagógicos que envolvam a leitura.

A diferenciação é pontual. O livro não tem objetivo de vitória, como um jogo comum, a literatura não tem como objetivo central servir de ferramenta pedagógica, não é essa a sua função e essência primeira. Muitos dos novos aplicativos de leitura e jogos eletrônicos possuem esses objetivos, mas é importante e fulcral não determiná-los como literatura.

São diversas as possibilidades do novo livro, o presente texto traz desde os mais simples, citando os pdfs, ePUB, AZW3, PRC, Mobi, HTMLZ, e-books interativos ou não, passando pelos modelos de interação menos veloz que o da Web 3.0, como os de Angela Lago e Sérgio Caparelli, os intermediários como *Tecelina e* demais livros aplicativos, até os mais atuais como os aplicativos de leitura e os livros em processo de transmídia como *A menina e o golfinho* (2013), de Anna Claudia Ramos, e outros mais como os livros de realidade aumentada que congregam o eletrônico com o impresso.

Leonardo Amora Leite, um dos novos autores de literatura infantil contemporânea, destaca algumas características desse novo formato do livro. Os livros interativos, em específico seu aplicativo “para as crianças de 3 a 6 anos de idade, que contém vários jogos e um livro com mais de mais de vinte páginas interativas com a história falada em Inglês e Português”. Sobre essa categoria de livros, em específico seu aplicativo e livro “Monsters vs Robots” o autor diz:

- ✓ Livro interativo de 10 páginas, com uma média de 2 cenas por página, totalizando mais de 20 cenas interativas.
- ✓ Aliada à força da interatividade, uma bela história que mostra que com imaginação tudo é possível.
- ✓ Aplicativo em inglês e português, com narrações escritas e faladas com uma divertida interpretação.
- ✓ 15 quebra-cabeças para montar no computador robô e descobrir os nomes dos monstros e robôs.
- ✓ Vários elementos interativos com animações divertidas e sons estimulantes espalhados por todo o aplicativo.

- ✓ Procure pelas estrelas dos sonhos escondidas por todo o aplicativo para revelar surpresas!
- ✓ Mais de 30 personagens apaixonantes únicos super-coloridos e expressivos.
- ✓ Um aplicativo feito com carinho pensado para os pequenos, que vai estimular o aprendizado, a leitura, aproveitando ao máximo a capacidade multimídia do seu dispositivo (LEITE, 2016).

O que entendemos frente a essas características, é que podem ocorrer problemas quanto ao aspecto de destoar do literário, e isso acontece quando se perde de vista a literatura como sendo o foco. Se a literatura não for por si só o objetivo do livro é necessário ter cuidado para não nomear erroneamente de literatura infantil, fato que acontece com frequência. Responsáveis que não tenham esclarecimento do que seja a literatura e de suas dimensões comprarão textos, jogos e aplicativos que a mimetizam, mas que não são literatura. Desse modo, há uma forte relevância em estar atento às realidades dos mais diversos formatos que têm sido desenvolvidos. Portanto, é fundamental observar os novos formatos dos livros digitais ligados à leitura e à literatura, a fim de saber o que acontece em cada um deles para compreender suas características.

A interatividade muitas vezes é posta ao lado de uma bela história, não assumindo a centralidade da obra, logo ela não incorre no risco de deixar a literatura como objetivo secundário do livro, ou o texto como um acessório a mais. Do contrário, se os aspectos de jogos assumirem a centralidade e o texto for um pretexto, há desvio do que seja a literatura nesse formato. Um livro onde existem múltiplas semioses no texto, diversas atrações, meios de interatividade, jogos, construções, possibilidades outras, além da leitura de literatura, pode incorrer em um desvio do objetivo literário, que pode ser entendido como o prazer pelo texto.

Observa-se a descrição do referido aplicativo e sua finalidade de estimular o aprendizado, visando o objetivo pedagógico e ainda, a leitura e a utilização das muitas possibilidades de multimídia que oferecem os aparelhos digitais de leitura eletrônica. O presente livro tem impactos positivos quanto à educação, pois se trata de:

Um livro interativo que trabalha o mundo imaginário da criança. A história relata o medo do escuro e a sua representação no emocional infantil.
O livro desenvolve nas crianças o gosto pela leitura utilizando uma narrativa simples com imagens super coloridas e cativantes.
O quebra-cabeça estimula a percepção visual e lógica, e a motricidade da criança.
O aplicativo desperta na criança a curiosidade com diversas interações espalhadas em todas as páginas (AMORA, 2013, p.1).

Os aplicativos de leitura e construção narrativa, bem como os livros interativos têm sido de forma recorrente buscados na contemporaneidade, frente ao grande número de pessoas que têm aderido ao meio digital para as leituras, em especial o público infantil e juvenil. O aplicativo traz possibilidades de leitura e interação que buscam aguçar as capacidades cognitivas do leitor, estando em acordo com a educação e seus objetivos de aprendizagem.

A motivação do aplicativo vai sendo delineada sem dificuldades e evidenciando um caráter pedagógico como objetivo central do aplicativo que contém o livro. O livro não é o objetivo, ele é parte de uma das possibilidades do aplicativo. A discussão sobre o livro contemporâneo envolve especificamente os aspectos que o tornam contemporâneo. Não só o conteúdo, mas a estética do texto e a forma de interagir com ele. É possível compreender muito da adesão do público ao se observar a imagem 4, que mostra muitas das características que cativam a atenção do leitor infantil contemporâneo.

Imagem 4 – Livro Interativo Monsters vs Robots



Fonte: Site do Plano Nacional de Leitura, 2013.

Todos os aspectos do aplicativo *Monsters vs Robots* trazem a noção daquilo que é eletrônico, criado no meio eletrônico, para ser lido nesse meio. A estrutura que contém: jogos, leitura e atividades pedagógicas é uma entre várias que demonstram essa nova vertente de criação.

Desde as cores ao formato intencional de uma tela, desde as muitas representações de signos e interações, até a sugestão do jogo de quebra cabeças, o livro interativo *Monsters vs Robots* é chamativo e está em acordo com as muitas expectativas de leitura do atual público leitor almejado pelo livro, atendendo aos horizontes de expectativa do novo público.

O computador pode afetar o livro de duas maneiras distintas, a primeira delas tem muitas consequências, a segunda de forma radical, em primeiro lugar, simplesmente reproduzir livros impressos no meio eletrônico e apresentá-los na tela. Se fosse apenas esse o efeito dos novos meios de comunicação, não haveria razão suficiente para preocupações com o futuro do livro. Esse seria apenas transferir da página para a tela, o que provavelmente, daria mais benefícios (menos espaço para armazenamento de texto, maior facilidade de acesso) do que prejuízos para os leitores. A segunda [...] o computador pode não apenas duplicar o livro eletronicamente, como também e principalmente modifica-lo de forma radical, transformando-o em hipertexto, o que é algo bem mais sério que a mera reduplicação e que explica de forma mais satisfatória as preocupações do com o futuro do livro (BELLEI, 2002, p. 29).

Compreende-se pois que, a literatura digital contemporânea não se resume a livros que podem ser lidos no computador, ou nos aparelhos digitais. Trata-se de uma literatura que é pensada nesse meio para esse meio, e que em uma versão impressa não se realizaria, tendo em vista que requer as características do meio digital para se concretizar.

Consoante Assis (2016, p. 57), “a concretização da obra não é livre das disposições do leitor, mas tampouco se reduz à realidade do texto”. A concretização da obra perpassa pelo diálogo entre o nicho que a envolve, assim Iser (1996, p. 50) explica: “[...] a obra é mais que o texto, é só na concretização que ela se realiza”. Não se trata somente do suporte, ou somente do leitor, mas do encontro deles, texto e leitor.

Diante disso, podemos supor que o futuro da obra de literatura e do livro, é talvez incerto, pois não se tem conhecimento do que pode acontecer com os suportes e maneiras de ler.

[...] a literatura digital será um componente importante no cânone do século XXI. Mais acertada do que possa parecer, essa previsão baseia-se no fato já comentado de que quase toda a literatura contemporânea já é digital. A digitalidade é tão essencial para os processos contemporâneos de composição, armazenamento e produção que o meio impresso deveria ser devidamente considerado uma forma de produção de arquivos digitais, e não uma mídia separada da instância digital (HAYLES, 2009, p. 163).

Mas diante do atual contexto, tem-se em muito a preocupação por parte dos donos de livrarias de livros impressos, e dos autores, devido à facilidade de reduplicação das obras digitais. Sejam quais forem os caminhos do livro eles estarão constantemente permeados de inovações, pois a literatura sempre o faz, e de continuidade, pois seu caráter com o passar dos séculos nos parece permanecer.

2.1 A Cibercultura e a Web 2.0 e 3.0

O novo nicho de vivências da sociedade é o meio virtual, a humanidade redirecionou boa parte das atividades e interações sociais para o ambiente digital. Essa mudança dos processos na vida humana, no referente a tempo e espaço, se deve em grande parte ao surgimento do ciberespaço, possibilitando a *cibercultura*, “[...] entendida como o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (LEVY, 1999, p.17).

O ciberespaço é o atual meio de propagação da informação, conhecimento e comunicação em um ambiente virtual (LEVY, 1999). Esse novo meio, juntamente com os novos suportes que os possibilitam e veiculam funciona como um segundo dilúvio (o das informações), em que se deve aprender a nadar a favor da correnteza, sem se deixar levar cativo a ponto de se tornar tão passivo que venha submergir e ser afogado pela quantidade de informações, que se não bem selecionadas, com certeza diverge de qualidade.

Esse dilúvio informacional traz impactos sobre a sociedade, principalmente no referente às culturas das sociedades. A cibercultura é bastante favorável à inteligência da sociedade, pois por meio dela é possível o desenvolvimento do ciberespaço, que é um espaço de interação intelectual, mesmo que não o seja em sua totalidade. Interação que funciona como uma inteligência coletiva que possibilita, mas não determina os comportamentos e hábitos da sociedade (LÉVY, 1999).

A internet tem aberto espaço para a evolução do ciberespaço, conseqüentemente da cibercultura e das possibilidades do livro nesse meio. Até a forma de funcionar da internet reposiciona o leitor e a sociedade em relação ao seu uso. A Web 2.0 é um exemplo pontual do reposicionamento que acontece com o meio diante das mudanças do ciberespaço.

A WEB 2.0, refere-se à segunda geração de comunidades e serviços da internet, sendo este espaço virtual visto como plataforma de aplicativos, a exemplo dos sites e das redes sociais. Ambiente de interação e participação que hoje engloba inúmeras linguagens e motivações de uso (IRINEU, 2013, p. 41).

Faz-se imprescindível destacar a Web 2.0 nesse estudo, pois os e-books são justamente exemplos claros desse novo conceito do meio virtual teórico. A Web 2.0 abriga os novos formatos de leitura, como os aplicativos que possibilitam as interações entre leitor e obra.

Exemplos específicos são os e-books interativos de Angela Lago e a obra *Tecelina* na versão hipermidiática. Essa nova roupagem do meio *ciber* ainda abrange os novos formatos interativos e participativos de criação como os blogs. *Tecelina* em relação às narrativas interativas de Angela Lago é mais avançada, tendo em vista as possibilidades de construção e escrita, que a obra dessa autora não possui devido ser apenas em formato de *flashes*, como também muitas das versões que são possibilitadas no site de Sérgio Caparelli.

Frente a essa vertente da internet observa-se que o processo de criação literária para crianças e jovens, no entrecruzar da cultura impressa e da cibercultura, tem possibilitado mudanças significativas nas formas de fazer e receber literatura, em especial a infantil e juvenil. Isso em decorrência da multiplicidade dos avanços dos mecanismos estéticos, estilísticos e cibernéticos que envolvem essa produção cultural. Tais avanços têm indiciado os novos protocolos de leitura que surgem com o diálogo entre a literatura e a tecnologia. O leitor em formação deve dominar a interação nesses novos formatos a fim de que o ato de ler concretize-se como uma experiência estética.

A atual criação literária infantil e juvenil brasileira tem sido bastante constante no que concerne a natureza digital. Ela requer um leitor “competente” e multifacetado frente às percepções e interpretações de múltiplos signos informacionais em vários aspectos semióticos. A apropriação desses novos protocolos de leitura tem decorrência no desenvolvimento, por exemplo, de uma produção literária em ambiente cibernético, denominada literatura eletrônica (HAYLES, 2009).

A contemporaneidade reservou formatos múltiplos em aspectos semióticos na produção de literatura infantil brasileira. A resposta mais evidente dessa apropriação ao universo virtual são os e-books, neles a movimentação da história é dada pelo leitor que interage. A interação por meio da internet ou da constante evolução dos aplicativos cria novos patamares como a Web 3.0.

A Web 3.0 não é caracterizada por um fato específico, mas por um grande conjunto de acontecimentos, base de conhecimentos, tecnologias, etc. que criam um mundo Web que começa a aprender por si e evoluir criando novos conhecimentos. A esse conjunto de fenômenos convém criar um nome: Web 3.0 (KOO, 2011, p.76).

A cultura livresca, que tem sido fomentada no ciberespaço, tem aberto lugar para essa nova possibilidade de desenvolver cibercultura. Nessa vertente da Web tem-se um novo conjunto de características como a “web semântica, a produção colaborativa mediada pela

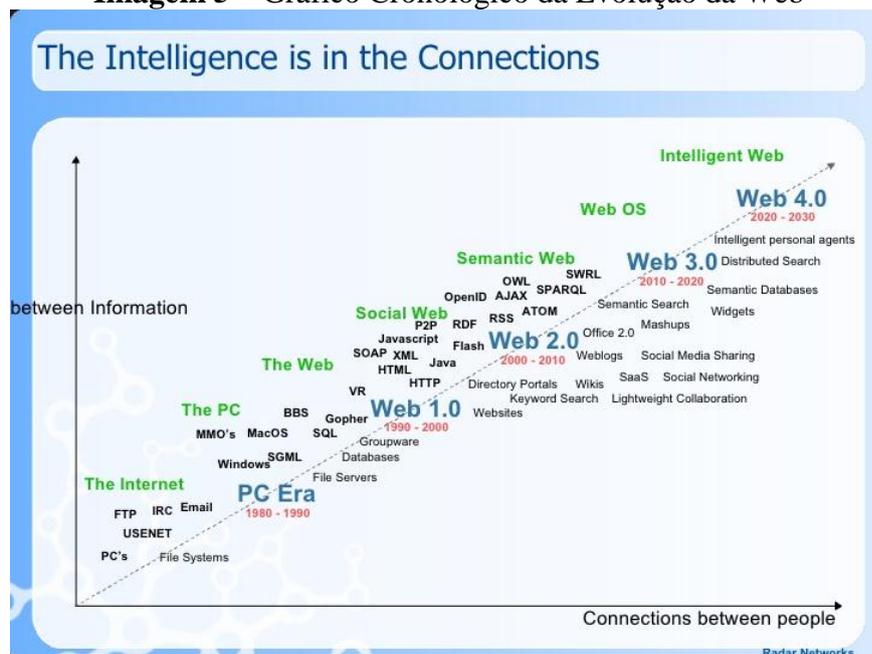
web, plataformas de redes sociais mais sofisticadas, tecnologias de mobilidade e cloud computing, e a web como mediação de serviço” (KOO, 2011, p.77).

Diante de projeções e evoluções, como entender o livro digital e como situá-lo? Ele é um novo objeto cultural gerado e lido no computador e tem perpassado as etapas da evolução da Web. Sua evolução impõe uma mudança de parâmetros para sua descrição e análise, essas análises devem considerar as dimensões artísticas (visual, cinética e sonora).

As diversas narrativas interativas de Angela Lago pertencem à geração da Web 2.0, devido seu caráter inicial de interação, nelas o leitor é participante na interação das narrativas, e continuidade do texto que depende da atuação dos leitores para que as narrativas sejam concluídas. O ritmo das narrativas e a continuidade delas são aspectos que advém de dimensões computacionais (meios digitais, hipertextualidade, interatividade, processo interativo e hipermedialidade) (ANTONIO, 2010).

Sendo assim não se trata mais de interagir apenas clicando ou arrastando o mouse. Os níveis de interação, bem como as possibilidades de mediação e oferecimento dos serviços estão mudando de tal forma que o termo anterior, Web 2.0, não sustenta todas essas novas atualizações do meio tecnológico e dos suportes. A divisão mais simples encontrada para sistematizar o entendimento das gerações da Web é descrita por Spivack (2009) mediante a amostragem cronológica.

Imagem 5 – Gráfico Cronológico da Evolução da Web



Fonte: Slide Spivack (2009) via web.

A imagem 5 mostra que a Web 3.0 é aquela que vai desde 2010 a 2020, referindo-se ao período vigente. As projeções já apontam para novas etapas, que trarão novas características do ciberespaço.

O termo Web 2.0 ainda é um ponto de partida para se pensar esse novo modo de criar a literatura contemporânea (IRINEU, 2013). Pensar uma literatura que é coproduzida com o leitor, que abre espaço para o processo de escrita. Um tipo de criação literária que dá a possibilidade de produção discursiva no mundo digital, como na obra *A Boneca*¹³ que também traz a possibilidade dessa interação, bem como *Tecelina*.

A Web 2.0 é a nuvem em que se insere o novo formato literário analisado aqui. Para a efetivação de análise desse tipo de literatura é fundamental perceber suas motivações de criação e de experimentação.

Ao mesmo tempo, e porque a literatura eletrônica é normalmente criada e executada em um contexto de rede e meios de comunicação digital programáveis, ela também é movida por motores da cultura contemporânea, especialmente jogos de computador, filmes, animações, artes digitais, desenho gráfico e cultura visual eletrônica. Nesse sentido a literatura eletrônica é um “monstro esperançoso” (como os geneticistas chamam as mutações adaptativas) composto por partes extraídas de diversas tradições e que nem sempre se posicionam juntas de forma organizada (RAMOS, 2013, p. 21).

A obra *Tecelina*, que é analisada no capítulo a seguir, traz aspectos comuns a essa nova vertente da literatura. Em especial, as características inerentes ao suporte eletrônico. A essencialidade da literatura eletrônica está nela em si, desde a criação e reprodução, ambas possibilitadas totalmente pelo digital. Partindo do pressuposto que a criação da versão digital de *Tecelina* não se trata de uma digitalização, mas de uma reconfiguração da obra para o meio digital, entende-se que a obra é adaptada para outro meio ou suporte, mas agora mantendo as características do ciberespaço.

O ciberespaço congrega os materiais que estão sendo digitalizados da cultura impressa, bem como pinturas e demais áreas, mas é constituído e alimentando fortemente por um conjunto de elementos que já têm início nesse meio digital, mediante a utilização do meio eletrônico e que só podem ser concretizados no digital.

Existem aspectos que estão sobressaindo no meio digital, alguns dos que apresentam maior relevância e características do ciberespaço são o hipertexto e a multiplicidade semiótica

¹³ O poema de Olavo Bilac faz parte de uma criação do programa Ler e Brincar da PUCRS que foi criado em 2008 sob a coordenação da Prof^a Dra. Vera Teixeira Aguiar com o objetivo de criar Jogos interativos de poesia infantil baseados na literatura infantil.

oportunizada na hipermídia. “A computação não é periférica nem incidental à literatura eletrônica, mas central para seu desempenho, execução e interpretação” (HAYLES, 2009, p. 62). Um dos focos característicos da Literatura Eletrônica é o hipertexto considerado elemento base do caráter digital livresco.

A dissolução da centralidade do discurso vivida no hipertexto, inserido na Pós-Modernidade, pode provocar uma leitura dispersiva, até porque a falta de completude, de eixo organizador e de fio-condutor do discurso tornam o hipertexto um objeto virtual estranho diante daqueles pouco acostumados com as parafernálias digitais. Um hipertexto é um conjunto de dados textuais numerizados sobre um suporte eletrônico e que pode se ler de várias maneiras. Os dados são distribuídos em elementos ou nós de informação – equivalentes a parágrafos. Mas, esses elementos, em vez de ser ligados uns aos outros como os “wagons” de um trem, são marcados por eles semânticos que permitam passar de um ao outro quando os usuários os ativa. Os elos são fisicamente “ancorados”, por exemplo, a uma palavra ou a uma frase (LAUFER, SCAVETA, apud JOACHIM, 2011, p. 61).

É possível observar que uma das características base do ciberespaço e importante componente da literatura eletrônica é o hipertexto. “A web constitui sem dúvida um hipertexto, mas trata-se de um hipertexto opaco, fragmentado entre línguas, classificações, ontologias, e plataformas comerciais, um hipertexto cujos ‘nós’ não são em última análise endereços físicos” (LEVY, 2011, p. 22). O hipertexto é uma possibilidade em qualquer lugar, para qualquer pessoa. Mesmo o hipertexto sendo tão “adaptado” à nova era da tecnologia, ainda assim ele não vem para substituir o impresso.

Diante da importância do hipertexto no ciberespaço e nas novas leituras da cibercultura, o que se tem pensado é que ele é a causa mestra de diferenciação em relação ao impresso. A discussão já citada neste trabalho sobre a preocupação com a diminuição das vendas em livrarias é uma constante frente aos aspectos inovadores e possibilidades do novo livro, o e-book.

Uma das mais importantes consequências da leitura do hipertexto é a possibilidade de múltiplas interpretações, o que pressupõe a necessidade de um novo leitor, um leitor competente e focado, devido ter de controlar um fluxo intenso de links, e permanecer com foco para interpretá-lo adequadamente sem se perder (XAVIER, 2009). “Essas características estimulam a ocorrência de várias interpretações e versões interpretativas para um mesmo hipertexto, obrigando o leitor moderno a manter uma atenção redobrada e a reavaliar, constantemente, seu projeto de leitura frente à tela” (XAVIER, 2009, p. 96). Mas é importante frisar que apesar de sofrer muitas alterações de produção e veiculação, a literatura eletrônica,

possibilitada pelos suportes digitais continua sendo literatura, ainda que esteja sendo adaptada a uma nova realidade da sociedade, a realidade tecnológica.

A literatura em meio digital pode até divergir da impressa em se tratando de possibilidades disponíveis no trato com o texto (falamos aqui das ferramentas que possibilitam manipular o texto ou lê-lo), ainda assim, os elementos comuns que constroem uma ficção permanecem os mesmos (SANTA, 2011, p. 4).

Essa disposição de possibilidades não muda o objetivo da literatura, nem mesmo seu caráter literário. Desse modo, Assis (2016, p. 63) pontua: “Se as estratégias organizam o texto de determinada forma, para possíveis recepções, não haveria, aqui, uma predeterminação do sentido e o leitor apenas teria que seguir os passos marcados pelo texto?”. Destacamos que a divergência entre os dois modelos, impresso e digital possibilitam leituras diferentes, mas que este último, tal qual o primeiro também conta com o conhecimento prévio do leitor, e que a participação deste é fulcral, sendo esta imprescindível para a representação do texto, e não somente a disposição de sua organização.

Diante das nomenclaturas que têm surgido a respeito da revolução da escrita causada pela tecnologia, entre elas *cibercultura*, *ciberespaço*, *virtual*, *Web 2.0*, *Web 3.0*, *ciberliteratura*, *hipertextos*, entre outros citados no trabalho, uma última nomenclatura de fundamental importância nos chama a atenção.

A hiperliteratura é basicamente um conjunto de obras narrativas explorando as possibilidades da publicação eletrônica. Tais obras, recorrendo à mediação de um elemento novo (a hipermídia, a publicação eletrônica,) dispunham-se a produzir um objeto semiótico original, diferente do objeto livro. Se eventualmente fossem impressas e encadernadas, essas obras perderiam sua identidade e potencialidade, assim como acontece na filmagem de uma peça teatral, ou na fotografia de uma escultura. Transformar em livro uma obra hiperliterária implicaria ignorar, sua espacialidade, seus links múltiplos, a não linearidade, a interatividade, a randomização, os recursos multimidiáticos (CUNHA, 2013, p. 156).

É nesse nicho que *Tecelina* se encontra, a obra pode ser encaixada justamente no perfil destacado pela hiperliteratura, pois no meio virtual traz um novo formato que não é uma fotografia do texto para uma tela, mas um redimensionamento para outro suporte, visando outro leitor e buscando outro tipo de interação. São as características desse novo objeto semiótico que são enfocadas na análise.

A existência da Literatura Eletrônica tem promovido bastante discussão, e para que fosse orientada para uma construção contínua e crescente de conhecimentos, foi criada uma

organização que possui a função de veicular informações sobre essa temática. Esse direcionamento para um lugar vem possibilitando de uma linha lógica de continuidade, o que é bastante complexo de se obter em ambientes virtuais da atualidade.

A ELO – *Electronic Literature Organization*, ou Organização de Literatura Eletrônica, é uma organização sem fins lucrativos, fundada em 1999, que reúne diversos professores, escritores, artistas, acadêmicos e programadores, e que tem como principal objetivo “fomentar e promover a leitura, a escrita, o ensino e a compreensão da literatura enquanto ela se desenvolve e persiste em um ambiente digital mutável. A ELO, que ainda é, atualmente, umas das maiores e mais influentes organizações fomentadoras da literatura eletrônica, formou uma comissão chefiada por Noah Wardrip-Fruin, um renomado autor e crítico de literatura eletrônica, para oferecer uma definição mais adequada ao novo fenômeno; tal comissão decidiu incluir no conceito tanto trabalhos criados com recursos eletrônicos e que se realizam ou se atualizam, em meios de comunicação digitais, quanto aqueles escritos em um computador mas publicados em meio impresso, desde que, em sua criação, o emprego dos recursos eletrônicos tenha tido uma função de destaque. A definição criada pela comissão é a seguinte: “obras com importantes aspectos literários que aproveitam as capacidades e contextos fornecidos por computadores conectados ou não à internet (OLIVEIRA, 2012, p. 12).

A importância da manutenção desse site para os teóricos de tecnologia, de uma forma geral, é bastante importante, pois garante uma fixidez teórica em meio às inconstâncias do meio virtual. Seguir a discussão sobre os avanços da literatura eletrônica ao redor do globo e congregar as novas teorias que vão surgindo é uma forma de manter organizada a pesquisa sobre o tema, tendo em vista a não atualização constante dos estudos sobre o mesmo.

O estudo e inovação nessa área não param de evoluir e se ressignificar devido ser essa sua essencialidade. Nesse sentido, o presente estudo busca acompanhar tais tendências e propagar os conhecimentos da área, a fim de contribuir com a pesquisa literária acadêmica, além de nortear os professores quanto ao estudo das atualidades em relação à literatura infantil brasileira contemporânea, que esteja ligada ao universo tecnológico.

2.2 O Mercado e o Público

Em um país capitalista onde o fator mercadológico rege até relações humanas, não pontuar seu poder em relação à literatura é ser imprudente. Desconsiderar o fator mercadológico na atual produção de literatura infantil e juvenil é desconsiderar um dos fatores primordiais de crescimento e motivação da literatura que circula no país.

O objetivo máximo da leitura no mundo é a educação e nisso os governos, escolas e a sociedade como um todo têm se “empenhado” nesse sentido. O mercado é forte e não se pode negar sua influência sobre as mais diversas relações de possibilitação da arte.

Observa-se há muito tempo que a tendência para mercantilizar a produção cultural, massificar a arte e a literatura e oferecer os bens culturais com apoio de vários suportes ao mesmo tempo “por exemplo, filmes não só em cinemas, mas também na televisão e em vídeo” tira autonomia dos Campos culturais. A fusão de empresas acessa a integração multimídia sujeita a critérios de rentabilidade comercial que prevalecem sobre a pesquisa estética. Um dos exemplos mais citados é o grupo time, dedicado à mídia impressa, que uniu-se ao Mega produto audiovisual Warner. “Transformados assim nos maiores fabricantes de espetáculos e conteúdos “time Warner”, em 2000 aliam-se ao Mega provedor da internet” (CANCLINI, 2008, p. 20).

As formas de produção e diálogo das artes, em muito tem ocorrido devido o fator financeiro e não pela arte, o mercado é que muitas vezes tem regido muitos desses diálogos, e não o prazer pela arte. O mercado é importante, pois em muito determina a “absorção” do público. São superestruturas que possibilitam a larga produção e circulação da arte, para aqueles que podem adquirir. Tem-se visto a formação de grandes produções em torno de obras com ampla repercussão e adesão pública.

Existem múltiplas iniciativas, desde as públicas, criadas pelo governo, até as privadas, confeccionadas por instituições que visam o lucro, mas nesse meio há também as voluntárias, criadas por quem acredita na educação. Todas colaboram direta ou indiretamente para a propagação da arte independente da objetivação primeira.

Ao passo que projetos de bibliotecas virtuais gratuitas têm interesse em disseminar o conhecimento produzido pela humanidade ao longo da história - incluindo-se o repertório literário, disponibilizando o maior número de livros sem qualquer custo, grandes empresas comerciais e de mídia procuram transformar obras acadêmicas e literárias em produtos de consumo capazes de gerar lucro. Entretanto, não é possível controlar o modo como diversos públicos efetivamente utilizam e interpretam essas obras. Creio que um dos principais desafios colocados pela facilidade de circulação de textos literários através de sua digitalização na internet, esteja ligado ao modo como esses textos se relacionam com seus públicos (KIRCHOF, 2013, p. 18).

Diante de um sistema capitalista que redireciona todo o contexto social para o mercado lucrativo, a literatura tem sido também um objeto explorado com o objetivo do lucro. Este mercado bastante ávido por possibilidades de lucro, tem posto no livro muita expectativa e tem alcançado muito dos resultados esperados. O consumo de livros digitais e digitalizados

tem crescido de forma exponencial frente à facilidade do acesso aos livros distribuídos gratuitamente, ou pela atratividade dos livros de literatura eletrônica que virtualmente são criados no meio digital e pensados para acontecer somente nesse meio diante de suas possibilidades.

Grande parte dos consumidores tem optado por uma estrutura contemporânea, e logo ali está o mercado para atender as expectativas desses consumidores. Não tem sido diferente com o mundo digital no que se referem aos livros, materiais de leitura e à literatura infantil contemporânea.

Até pouco tempo, o mercado editorial não parecia muito interessado na literatura propriamente digital, tendo apostado predominantemente na venda de livros digitalizados ou adaptados com poucos recursos hipertextuais ou de multimídia. No entanto, provavelmente devido ao impacto positivo das vendas obtidas nos primeiros anos em que foram disponibilizados os tablets e os e-readers para consumo, existe agora um interesse crescente quanto à produção e à venda de obras propriamente digitais a serem lidas em aparelhos móveis. Tais obras geralmente se caracterizam como aplicativos e estão disponíveis para compra em lojas virtuais como a App Store, Google Play, Amazon, entre outras (KIRCHOF, 2016, p. 118).

O mercado tem se adaptado perfeita e amplamente a esse novo nicho mercadológico que envolve o livro, a literatura e a leitura que abraça o suporte tecnológico. O avanço dessas produções é contínuo, e a adesão das editoras a esse novo objeto tem sido intensa. A crescente ampliação do espaço do livro digital é perceptível, os aplicativos, os e-books, os livros interativos, tudo que envolve a literatura eletrônica, ou aquela que está no meio digital de forma digitalizada tem sido impulsionado pela forte adesão popular, e desse modo, amplamente criada e comercializada pelo mercado editorial. O mercado aposta no que dá lucro, e esses novos livros podem ser considerados a “galinha dos ovos de ouro” do atual mercado livresco.

O crescimento do número de suportes que possibilitam a leitura dessas obras é uma das principais motivações para o avanço contínuo da adesão do público, produção em grandes proporções, comercialização intensa e propagação crescente do livro digital, do livro eletrônico, do livro interativo, do livro que pode ser lido de forma geral no suporte digital.

O mercado se adaptou a esse momento e tem crescido. Fator essencial nesse aspecto é o público infantil que tem sido bastante participativo aos planos do mercado. O público tem sido cativado pelas propostas contemporâneas de produção. Aguiar (AGUIAR, 2001, p.16) destaca que a literatura infantil, “[...] são as histórias e os poemas que, ao longo dos tempos, seduzem e cativam a criança, embora às vezes não sejam destinadas a elas”. As produções

contemporâneas de literaturas infantis eletrônicas em grande parte têm respondido ao desejo dos leitores digitais.

A sociedade fixa metas de comunicação cada vez mais rígidas e a leitura é uma das principais formas de promover o crescimento intelectual do indivíduo em relação às suas capacidades de comunicação. Esse, entre outros aspectos de diversão, entretenimento e prazer que o livro proporciona, o tem levado a números cada vez mais altos de alcance.

É importante destacar, também, que grande parte desses aplicativos é endereçada ao público infantil, havendo menos opções endereçadas a jovens e adultos, o que provavelmente se deve ao fato de que os elementos de multimídia permitem transformar o livro digital em uma espécie de brinquedo eletrônico, o qual propicia uma experiência extremamente lúdica à criança. Em outros termos, os editores parecem acreditar, pelo menos até o momento, que o uso abundante de recursos de multimídia e hipermídia em livros literários é mais adequado para crianças do que para jovens e adultos (KIRCHOF, 2016, p. 119).

As crianças e adolescentes são consumidores ávidos e constantes que estão frequentemente interagindo nos suportes digitais, pois navegam na rede e interagem com seus aparelhos eletrônicos por um largo espaço de tempo, tendo oportunidades cada vez mais acentuadas de estar em contato com o que está presente no suporte eletrônico, inclusive o livro digital.

Esse público tem aderido mais facilmente e massivamente aos livros digitais que possuem bastante interação e ações multimidiáticas. Desta maneira, o mercado se volta com afinco para os desejos desse público consumidor, com o objetivo de alcançar o êxito financeiro almejado (KIRCHOF, 2016). Os livros digitais trazem diversas vantagens em toda sua composição, isso sem desconsiderar o livro impresso. Quando em relação com o impresso, o livro digital possui algumas vantagens.

Rapidez: A parte de projeto e elaboração editorial ainda conta muito, mas ao ter o produto pronto é mais fácil, é mais rápido lançar e distribuir. **Plataforma:** Um livro digital pode ser lido em vários dispositivos – smartphone, computadores, iPads, tablets, leitores kindle, kobo e outros; **Atualização:** Mesmo após publicado você pode aperfeiçoar, melhorar, corrigir e atualizar com muita agilidade. **Custo:** Você não se preocupa com custos industriais de impressão como papel, formatos, número de páginas e quantidades. E pode usar mais recursos como cores, fotos, gráficos e outros elementos visuais. **Controle:** Com recursos de web você tem ideia da repercussão e controle de origem, sabendo e podendo analisar os resultados e avaliar estratégias. **Diálogo:** Você pode trocar ideias com sua rede e contatos (antes e depois do livro estar pronto) ouvindo opiniões e estabelecendo uma relação direta com seus leitores. **Alcance:** Pode expandir seu conteúdo para

novas fronteiras – Não se limita a um blog, site ou redes sociais. Ele pode ser replicado ou multiplicado em diferentes e novos canais. **Durabilidade:** Além de não ter desgaste de material, o livro digital pode ser lido agora ou anos à frente – trazendo resultados a curto e longo prazo. **Preço:** Publicações digitais podem ser colocados de forma gratuita ou ter alteração de preços com promoções temporárias. Muitos títulos colocam preços baixos para conseguir maior penetração e escala de venda. **Oportunidade:** De forma geral é mais fácil colocar um título digital no ar, testando produtos ou aproveitando eventos e datas especiais. **Identidade:** É um recurso importante para pessoas, organizações e empresas mostrarem seu trabalho, produtos, serviços, ideias e projetos. **Sustentabilidade:** Ebooks dispensam qualquer tipo de papel e gastam menos recursos naturais e energia. Livros Digitais não estão aí para acabar com livros de papel. Eles vieram para expandir o horizonte de leitura e abrir novas oportunidades de publicação (TOSTES, 2014, p. 1).

Ao analisar cada uma das características que tem o livro digital em contraponto ao impresso entende-se que o mercado está atento às possibilidades contemporâneas de evolução na produção do livro, e atento às características deste, que financeiramente podem ser mais rentáveis para o mercado. Desde a publicação até a distribuição da obra e também a resposta do público sobre a obra, cada aspecto é considerado.

É destacada a agilidade do processo, a acessibilidade do público ao objeto comercializado, bem como o forte caráter de interação e participação no processo de leitura que o objeto, livro digital, oferece ao público. O livro na versão digital possui tantas possibilidades de resposta em relação a números, impressões, e considerações do público que fortifica o processo como um todo de criação, divulgação e propagação da obra.

Ressalta-se ainda, o fator ambiental e de durabilidade do livro que mostram as vantagens e possibilidades do digital em detrimento do impresso. Como exemplos¹⁴ desses tipos de livros estão: *Escrever e Blogar* e *Cigarra*. Frente a tantas possibilidades e “vantagens” que o livro digital apresenta, esses novos livros, os digitais, se configuram como a possibilidade do futuro mercadológico do livro.

O futuro das publicações digitais é um livro aberto que está sendo escrito a partir de agora. Escritores, leitores, editores e distribuidores têm agora a possibilidade de interferir e mudar seus papéis, traços de personagem e função na trama. É um enredo em veloz transformação. Todos participam mais e a limitação de cada papel está mais flexível. É como um jogo em que personagens podem evoluir e ganhar novos poderes ou serem obrigados a desbravar novos cenários. O desenrolar das ações está em aberto e as possibilidades de finais multiplicados. Algumas empresas focadas neste

¹⁴ *Escrever e Blogar* é uma narrativa de não ficção que sintetiza três anos de blog em um livro digital. A facilidade de acesso se dá pelo acesso ao formato em PDF. A segunda é uma obra de Ficção: *Cigarra* – constituída por contos e crônicas sobre pessoas, sonhos e emoções. Também em Formatos: PDF e iBook – apple.

mercado já nasceram com essa perspectiva digital. Elas têm em comum um perfil jovem com agilidade e visão conectada com uma perspectiva global, e facilidade para fazer parcerias e juntar forças para alavancar suas ideias (TOSTES, 2014, p.1).

Não há como descrever o percurso e o culminar da situação do livro digital, nem do impresso. O mercado vem sofrendo cada dia mais mudanças, isso posto não se pode determinar o prosseguir nem o futuro do livro, que ao longo da história tem passado por inúmeras revoluções, mas sempre em crescimento.

As características dos e-books vão sendo redimensionadas e os textos vão aderindo às inovações do presente momento, as obras vão consequentemente sendo posicionadas em uma escala temporal, sendo pertencentes, de acordo com seu tempo, a uma etapa cronológica da evolução da Web.

Até bem pouco tempo atrás se tirar a convicção de Equilíbrio eram escritos para serem lidos na ordem e sequência estabelecidos pelo autor, com exceção para as obras de referência, tais como; enciclopédias e dicionários. As tecnologias da informação e comunicação criaram de certa forma uma rebelião em todos os padrões fixados e sedimentados por vários séculos pelo suporte impresso. Assim, surgiram: livro eletrônico, como novo suporte textual, e o hipertexto, como novo formato de escrita e leitura. Essas mudanças causaram uma reflexão sobre alguns conceitos, de modo aparente livre de questionamentos, como aqueles relacionados ao autor, ao leitor e ao livro (YUNES, 2015, p. 31).

A contemporaneidade estrutural, estética e tecnológica tem influenciado a literatura infantil brasileira contemporânea, pois ela também tem sofrido o processo de digitalização, assim como a literatura geral e a informação num contexto mundial.

A digitalização da literatura tem sido em partes estudada, devido os impactos causados na literatura impressa, tendo em vista as grandes indagações a respeito dessa relação de influências. A nova roupagem da literatura infantil e juvenil, a roupagem eletrônica, tem formato singular, pois difere em muito dos padrões impressos, já tradicionais.

Tentar ver a literatura eletrônica apenas através da lente da obra impressa é, de forma significativa, não vê-la. [...] a literatura eletrônica possa ser entendida como parte integrante da tradição literária, e a introduzir as transformações cruciais que redefinem o que é a literatura. A literatura eletrônica, geralmente considerada excludente da literatura impressa que tenha sido digitalizada, é, por contraste “nascida no meio digital” um objeto digital de primeira geração criado pelo uso de um computador e (geralmente) lido em uma tela de computador (RAMOS, 2013, p. 20).

As relações que podem ser feitas entre os formatos semióticos de produção e veiculação das atuais obras de literatura são amplas. Mas fica clara a individualidade e particularidade da literatura eletrônica em relação a sua produção e recepção contemporânea. A literatura eletrônica é um objeto com características não comuns aos livros impressos, mas sim ao ciberespaço e os suportes tecnológicos contemporâneos, esse fator a põe como diferencial.

É visível, que tão logo os suportes e as possibilidades dos meios avancem, os livros irão acompanhar essa evolução. O público é receptivo às inovações que possuem qualidade estética. Cada vez mais vem se discutindo o posicionamento de um público que está se tornando mais exigente, que requer das novas produções mais inovações e características diferenciadas. Como exemplificação da efervescência desse novo mercado é o grande número de editoras surgindo no segmento digital.

A Editora Biancovilli, formada por três sócias, é uma destas empresas digitais focadas no futuro do livro, com dois títulos já em forma de aplicativos: A Borboleta e o Caçador, e Brincando com Prana – O Planeta Energia, e outros em produção. Andréa Biancovilli conta que ela e a irmã, Natália, tentaram vários tipos de negócios até chegar naquilo que chamam de projeto de suas vidas, uma editora focada em contar histórias que fazem bem para a alma. Para isso, querem usar todo o poder das ferramentas digitais, ou seja, livros em formato epub, apps, músicas, vídeos, animações etc. “Queremos cativar as crianças com livros digitais atrativos. Crianças gostam de novidades, não entram em discussões sobre o futuro ou morte do livro impresso. Têm a mente aberta e sabem que tudo é possível, acreditam que o legal é fazer de tudo um pouco.” A Bogey Box, parceira da Biancovilli na transformação de histórias infantis em aplicativos multimídia, sempre privilegiou a criatividade e a inovação. A empresa nasceu da vontade de se expressar, vinda de pessoas de diversas áreas. Todos com a mesma ideia de contar histórias com recursos inovadores. Para eles, um livro digital não é uma simples adaptação. É importante pensar para qual plataforma será convertido e criar a partir da história um roteiro que utilize os recursos e potenciais disponíveis. Quem souber explorar isso irá criar uma experiência envolvente, interativa e imersiva, e construir novas relações com os leitores. Assim como muitas empresas da área editorial, a Editora Biancovilli conta com um parceiro fundamental na questão de conversão de formatos. É a Simplíssimo, uma das primeiras a investir em publicações digitais. Além de orientarem as editoras sobre o novo mercado, eles convertem títulos de papel para epub – o formato mais compatível com variados tipos de leitores digitais – e também desenvolvem ebooks com recursos multimídia (TOSTES, 2014, p.1).

Nesse extenso relato é possível perceber o delinear de uma nova situação de mercado que se forma em torno do livro digital. Nota-se que é uma movimentação do mercado que está em ascendente situação e que só deve estar cada vez mais atingindo patamares de maior aceitação social. A articulação do mercado em relação a essas produções é tão intensa quanto

a adesão do público ao novo objeto. O ritmo frenético de aceitação e propagação desses novos formatos determina o ritmo do mercado em relação à produção.

O livro digital atrativo, tal qual fala a proprietária da editora, é o objeto que está fazendo girar as roldanas financeiras dos cofres livrescos da atualidade. Uma geração de livros voltados para um público que quer participar e vivenciar uma construção lúdica e fantástica, diferente daquilo que é usual e comum. Os novos leitores anseiam por inovações, buscam ser cativados por algo que seja sensível às suas expectativas de leitura e que ainda sejam criativos para utilizar todas as possibilidades do suporte.

A nova relação produção-consumo constitui a criança como um consumidor alvo de interpelações que individualizam e fragmentam o chamado sujeito Cyber-infante pós-moderno. As crianças pós-modernas são capturadas pelas regulações do poder. Elas aprendem desde cedo que consumir é possuir determinados objetos ou marcadores sociais, adotar certo estilo de vida é “condição” necessária para “felicidade”, é ter poder, portanto, consumir é, também, uma forma de poder, um módulo estilo de auto-subjetivação ou de governo de si. Todos os discursos produzidos não só pela escola, mas também pela mídia, pela literatura, pelos adultos, pelo consumo, certamente produzem efeitos sobre os estudos da infância pós-moderna. E problematiza o que se chama de “crise globalizada e pós-moderna da infância” é ter a possibilidade de pensar sobre o que está ocorrendo com as infâncias contemporâneas. É problematizar a produção de saberes que não são apenas constituídas pela Escola, mas por pedagogias culturais que com autoridade passam a fabricar modos de ser infantil. A pertença de cada criança em diferentes grupos, ou num grupo específico, indo suas ações e seus e seus comportamentos, inclusive os de consumo. Isso faz com que a criança se identifique com os grupos dos quais é incluída, por uma política de inclusão. Tal política de inclusão dos excluídos, o que não significa estar além ou fora da inclusão, mas, se, pertence a um outro grupo: um dos excluídos do mercado, do consumo, dos jogos, dos sites, dos quartos informatizados, dos Games, etc., como vimos anteriormente (DORNELLES, 2005, p. 90).

Ao se refletir à nova literatura infantil contemporânea digital, pensa-se inevitavelmente sobre o novo leitor infantil. Um leitor imerso em novas tecnologias, que é acalmado desde bebê apenas com o celular, com as cores, as interações múltiplas, os barulhos, as luzes das telas. Um novo leitor que cresce observando as tecnologias sendo constantemente usadas pelas pessoas que o cercam. Inevitavelmente cria-se uma cultura de adesão desse novo leitor às práticas que envolvem a tecnologia.

O possuir não é mais uma característica do adulto, é uma característica do ser contemporâneo, desde pequenas, as crianças já são ensinadas a olhar e querer para si, observam seus pais em lojas, supermercados, shoppings, em todos os lugares, e em todos eles

o que se quer basta pedir. Sempre o melhor, o mais atrativo. Com os livros digitais esses infantes fazem o mesmo.

As famílias e escolas, bem como a sociedade como um todo, devem estar atentas para a comercialização do livro, para que este não seja para as crianças apenas mais um objeto de uso imediato e em seguida deixado de lado. É preciso ensinar que o livro não é como um brinquedo comum, o livro pode divertir, mas seu objetivo não é simples como mais um objeto qualquer que seja comercializado.

O caráter subjetivo da obra literária deve ser constantemente posto em discussão para que esta não perca seu valor. Logo, o que se pode mensurar é que a literatura, em muitos casos, tem sido comercializada apenas com objetivo lucrativo, esse objetivo não diminui a literatura, todavia é necessário que se entenda e diferencie o que seja a literatura e o que sejam as demais possibilidades de entretenimento por meio de estruturas de leitura. O mercado digital possui uma lógica bem visível em relação ao novo livro, é preciso que se pense esse aspecto com urgência a fim de não apequenarmos o livro e a literatura.

Quem trabalha com produtos digitais tem a web como alvo fundamental. Por isso, uma parceria com uma agência com experiência em marketing digital é a melhor estratégia. A Maleta Digital é uma empresa de marketing, design e web que vem promovendo a linha editorial da Biancovilli nas redes sociais. Uma das sócias, Tatiana Rihan, diz que a parceria surgiu naturalmente, quando as empresas eram ainda startups procurando investidores e definindo seu foco de negócio. “Nosso objetivo é criar essa cultura de comprar e ler mais livros em tablets, smartphones e leitores digitais. É uma revolução democrática em que haverá espaço para o livro de papel, o digital e outros que possam surgir,” explica Tatiana, da Maleta Digital (TOSTES, 2014, p.1).

Não se pode negar que há toda uma máquina financeira bem organizada em torno de um ideal de vendas e comércio, e que essa megaestrutura tem alavancado o processo de adesão das crianças às obras literárias infantis produzidas no meio digital e com amplas características desse meio. O que deve ser observado é o perigo de não mais haver diferenciação entre o que seja um aplicativo de diversão comum de entretenimento para crianças e o que seja um livro de literatura que possui características do meio eletrônico.

Todos os suportes possuem seu valor e temos visto que o livro de papel continuará com seu valor, independente dos suportes que venham surgir. Há, entretanto, um novo público que quer participar do processo de construção, que prefere interagir, e diante desse público, o livro impresso, como reagirá?

O negócio editorial digital deve virar uma série multimarca/ multimídia/ multiprodutos. Com muitas coisas novas surgindo (e também desaparecendo). E muita gente apostando alto, pequenas e grandes empresas. Afinal, tudo se resume a conquistar consumidores. Com mais recursos e formatos, espera-se mais leitores, mais títulos e mais autores, criando um novo ciclo (TOSTES, 2014, p.1).

A partir disso, é possível entender que o mercado de e-books, aplicativos, livros interativos e demais afins, é ativo e lucrativo e tem mudado e continuará mudando frente às alterações dos suportes, da sociedade e dos desejos do público que compra. Muito pode e vai acontecer ainda em relação ao mercado editorial brasileiro de publicações de literatura infantil digital. E-books, epub, tablets, e readers, entre outros estão apenas em sua primeira etapa de circulação.

Dessarte, “com a internet acessível por computadores e celulares, podemos aproximar leitores e autores de qualquer parte do mundo. É a chance de usar o poder da web e das redes sociais para fazer isso de forma criativa e direta, sem tratar o livro como objeto isolado e fechado” (TOSTES, 2013, p. 1). Diante dessas possibilidades múltiplas, para aqueles que amam a literatura, o livro e a leitura de forma geral, existe uma alegria em todo esse processo de mudanças, o livro vai chegando mais próximo das crianças. Isso pode ser o início de uma bela história.

2.3 Os Suportes e seu Contexto

Inevitavelmente, o livro teve sua estrutura redimensionada ao atual processo de vida da humanidade, é nesse ponto que a literatura passa a ser digitalizada¹⁵, virtualizada¹⁶, hiperlinkada¹⁷ e multimidiatizada¹⁸. Entendemos que o processo de evolução dos suportes é contínuo e que devemos estar sempre em análise da situação, para não ficarmos desatualizados. Aos pesquisadores resta investigar, compreender e propagar o conhecimento a esse respeito.

Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da

¹⁵ A imagem é digitalizada quando um scanner captura a imagem e a armazena e distribui sem possibilidade de alteração. Assim se faz com uma obra que já foi escrita há muito tempo e não vai ser refeita num suporte virtual.

¹⁶ Virtualizada é toda obra (imagem) que é lançada no meio virtual, seja criada no próprio meio ou não.

¹⁷ Hiperlinkada é a obra que possui uma grande variedade de links no meio digital no decorrer da obra.

¹⁸ Multimidiática é a obra que possui diversas possibilidades semióticas interativas como: imagem, som, movimento dentre outras possibilidades.

escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão (CHARTIER, 1999, p. 77).

Os novos suportes de propagação e leitura são advindos da cultura tecnológica que tem ocorrido com a evolução da cibercultura, desencadeada pelo constante aumento do ciberespaço, por sua vez desencadeado por meio do crescimento estrondoso da tecnologia e da internet na contemporaneidade.

Ao discutir os tipos de e-books e livros digitais, é necessário citar os formatos de composição literários em suportes eletrônicos. De acordo com Yoo (2007) destacam-se 4 formatos, a saber: *literatura digitalizada*; *editoração colaborativa*; *literatura hipertextual*; *literatura hipermidiática*.

Essas formatações possibilitam o acesso do e-book em diversos suportes tecnológicos; dentre eles os celulares (que estão em maior número), os tablets (assumindo proporções gigantescas e com possibilidades múltiplas de formato de leitura), os notebooks (menos portáteis, porém os mais avançados ainda, devido à maior capacidade de armazenamento), e os microcomputadores (basilares da tecnologia digital).

Nessa perspectiva, pode-se pontuar os diversos programas de leitura, cada vez mais avançados, que têm surgido e sido implantados nos computadores. Exemplo desses avanços sucessivos é o que pode ser visto no programa de leitura de pdfs e formatos de e-books digitais, “*Reader*” – Leitor do atual Windows 8, já citado. Esse programa possui diversas características antes não possíveis em um livro digital. Como exemplo, podem ser citadas as possibilidades de fazer comentários nas páginas e deixá-los guardados no próprio documento, se assemelhando ao livro, em que é possível fazer comentários do lado das páginas. E ainda as páginas que, quando são passadas de uma para outra imitam o som e a forma de virar a página como em um livro impresso.

Para que o presente trabalho pudesse ser realizado, foram necessários suportes como micro computador, celular, tablet, notebook, entre outros que tenham funções de acessar a internet e vasculhar bibliotecas on-line, que dispõem de um número cada vez maior de livros nos mais diversos formatos digitais, desde os digitalizados aos construídos com diversos recursos imagéticos e semióticos que o meio eletrônico dispõe.

Foi possível observar narrativas repletas de hiperlinks, em que o rumo da história depende dos clicks e da interação do leitor. O texto digital, é repleto de hipertextos e suas características midiáticas, estéticas e eletrônicas da contemporaneidade, e nesse sentido tem cada vez mais aceitação por parte dos leitores.

Atualmente há uma variedade bastante evidente de formatos de e-book, existem os digitalizados, que seguem a ordem de formatação impressa comum, e após impressos são apenas como que fotocopiados, porém disponibilizados em ambientes virtuais. Outro formato é o de e-books interativos, em que a participação com o leitor é necessária por meio de clicks e movimentos no livro digital, essas interações possibilitam a história narrativa de prosseguir, sem porém, ser alterada tendo em vista que possui caminhos já traçados independente das escolhas dos leitores.

No mercado editorial de literatura digital atual, há ao menos três formatos de livro digital que se destacam entre diversos formatos e suportes, a saber o *e-book*, o *app*, e o livro em arquivo *pdf*; que podem ser veiculados em *microcomputadores*, *Ipads*, *Tablets* com base Android e *Kindle*, entre outros (GABBAI, 2013).

O formato interativo pode ser visto na narrativa virtual *A Barata*, da autora e artista Angela Lago, formato de *literatura hipermidiática*, termo elencado por Yoo (2007) citada por Kirchof (2009), nesse tipo de formato a construção é realizada com os diversos tipos de recursos semióticos que o ambiente virtual pode oferecer.

Diante das hipermídias da obra citada, há uma variedade de e-books muito mais complexos e atuais, são os e-books hiperlinkados: no referido tipo, os leitores ditam o ritmo e a cronologia da narrativa. Exemplo desta categoria está a narrativa virtual *Tecelina*, do projeto *Ler e Brincar*, de Aguiar et al (2008), obra que é analisada nessa pesquisa a fim de discutir sobre as dimensões computacionais de e-books interativos hiperlinkados de origem brasileira.

Obras como *Tecelina* coadunam em si diálogos importantes para a teoria da literatura atual, que está em processo contínuo de ressignificação e readaptação ao meio. A análise da referida obra se dá com a finalidade de compreender a recepção de uma obra nesse formato, em paralelo com a obra impressa tradicional.

Diante da pluralidade que esses suportes trazem para o livro, demarcar e diferenciar cada um dos termos que envolvem esse novo contexto tecnológico do livro digital é fundamental, isso para que seja entendido como se organiza o ciberespaço. É necessário compreender que “a hipermídia é uma forma de organização textual na qual o hipertexto é um agregador de múltiplas semioses” (SOUSA, 2014, p. 93). Existem estruturas maiores como o ciberespaço, que abre lugar para que se desenvolva a cibercultura, que, por sua vez, é a que congrega as obras com hipermídia e o hipertexto.

Com essa profusão de nomenclaturas e detalhes vê-se que o crescente número de pessoas com acesso às TIC (Tecnologias de Informação e Comunicação) é uma realidade, e

esse crescimento “proporciona novas possibilidades para a disseminação da cultura digital” (RIBEIRO JR, 2014, p.132).

De fato, nas últimas décadas proliferaram termos e expressões a conceituarem novas experiências estéticas e que, porquanto pareçam colocar o autor ao nível dos objetos e ações cotidianas, associam-se de uma maneira um tanto quanto especializada a uma profusão de ferramentas, dispositivos, tecnologias diversas disponíveis no contexto contemporâneo e cruzamentos interartísticos [...] (SILVA, 2014, p.115).

Destarte, a literatura como sendo uma das vivências da sociedade, está se adaptando ao processo de virtualização e digitalização. Essa adaptação da literatura para um formato em que seja interativa corrobora com os termos da nova utilização da internet, como a Web 2.0, que visa “aproveitar os efeitos da rede, tornando-se melhores à medida que vão sendo utilizados pelas pessoas” (GOULARTE, WILGES, NASSAR, 2014, p.175). A interação com as obras é uma desses aproveitamentos que a Web 2.0 proporciona. O avanço tecnológico como um todo pressupõe um avanço em todas as áreas. A literatura tem, de forma gradativa, incorporado tais avanços tecnológicos em sua produção.

O livro, a literatura e o computador têm inter-relações contemporâneas que minam a força das teorias negativas, de que seria prejudicial à tecnologia para a leitura. De forma contrária o que tem acontecido é que o computador, bem como a tecnologia como um todo, tem ampliado as possibilidades do livro e da leitura (BELLEI, 2002). Entretanto, diante das contribuições da tecnologia na leitura, existem ainda pensamentos distorcidos e fantasiosos sobre a tecnologia e sua influência sobre a literatura.

Qual o destino da literatura na era do hipertexto e das máquinas digitais de processamento e informação? Passará por transformações? Conseguirá sobreviver? Respostas a tais perguntas podem ser esboçadas a partir de definições, tão precisas quanto possíveis, da natureza do hipertexto e da literatura, fundamentados nos estudos dos exemplos de obras literárias que já foram hipertextualizadas em bibliotecas digitais e disponibilizadas na internet (BELLEI, 2012, p.74).

As tecnologias têm contribuído com a literatura e que não se configuram como um perigo para esta. São mais possibilidades que surgem para criar literatura e ler literatura. São novos suportes que ampliam as possibilidades, e não empecilhos para a literatura e leitura de forma geral. É nesse meio de discussões sobre avanços tecnológicos e influências da tecnologia, bem como das novas formas de fazer o livro que se encontra a obra analisada, *Tecelina*.

3 *TECELINA*: NARRATIVAS EM DIFERENTES SUPORTES

E eu resolvi contar a história de Tecelina. Primeiro porque seu nome era esquisito. Segundo porque ela... Ah! Vamos ver tudo do princípio.
(SOUZA, 2002, p. 4)

Para iniciar a análise e discussão de *Tecelina*, inicialmente é importante fazermos uma breve apresentação de Gláucia de Souza e Cristina Biazetto. Gláucia de Souza nasceu no Rio de Janeiro, é escritora, formada em Letras e possui Mestrado em Educação e Doutorado em Teoria da Literatura. A autora vive em Porto Alegre, desde 1994, tendo se aposentado como professora de Língua Portuguesa e Literatura no Colégio de Aplicação (UFRGS). Além de *Tecelina*, (2002), ela escreveu: *Saco de mafagafos*, (1997), *Astro Lábio* (1998), *Caderno de bolso* (2001), *Num Marte Pequeninho* (2002), *Bestiário* (2006), *Adivinhe Quem é* (2006), *Balaio de ideias* (2007), *Catirina e a Piscina* (2007), *ABC da Bicharada* (2009), *Papo de Papinho* (2011), *Do alto do meu chapéu*, (2011), *Um Pomar de A a Z* (2012), *Atchim?* (2013), e *Um Susto de A a Z* (2015).

A autora possui um estilo desprendido de formalidades, busca causar as devidas impressões com uma linguagem adaptada ao público ao qual se dirige, devido escrever com foco e objetividade, ainda que seja uma escrita encomendada, e não por “prazer” como ela costuma dizer. Possui, portanto uma inspiração lapidada a muito trabalho. Em sua biografia, a autora diz: “Gosto de escrever principalmente quando me sinto ‘presa’: numa sala pequena, fazendo atividades desinteressantes, por exemplo! Acho que ‘inspiração’ é resultado de muito trabalho: trabalho com a palavra”.

Gláucia de Souza é bastante ativa na produção, pois mesmo se direcionando a uma escrita planejada, trabalhada, lapidada, também se utiliza das impressões e sentimentos dos momentos áureos de seus dias para produzir aquilo que sente, quer dizer, quer se expressar, conforme o momento, não limitando dessa maneira sua produção.

Carrego na minha bolsa pequenos cadernos onde registro tudo o que quero escrever: anotações de frases, palavras que acho que combinam e poemas inteiros também. Quando vou comprar estes cadernos, tento descobrir qual deles tem "a cara" do que quero escrever. Uma vez, encontrei um caderninho tão pequeno, mas tão pequeno, que me deu vontade de escrever nele micro-poemas! (SOUZA, 2012. p.1)

Desse estilo espontâneo, surge *Caderno de Bolso* (2001), o livro de micro poemas ao qual se refere acima. Gláucia de Souza escreve geralmente para crianças, e nessa área tem

alcançado êxito. Em sua obra *Saco de mafagafos* (1997), “as aquarelas de Laura Castilhos receberam Prêmio de Melhor Ilustração. O livro também recebeu outros dois prêmios pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre em 1998, o de Melhor Livro Infantil e o de Autora Revelação. Também recebeu a indicação de "Altamente Recomendável", pela FNLIJ.” A autora possui grande apreço pelas imagens em suas obras, e não por outro motivo, essas imagens são sempre muito bem elaboradas e devidamente reconhecidas. Gláucia possui uma parceria significativa com a ilustradora Cristina Biazetto, das oito obras que possui, cinco são ilustradas pela referida artista.

Das obras de Gláucia de Souza, *Astro Lábio* (1998), também recebeu o selo de "Altamente Recomendável" pela FNLIJ em 1998. A autora possui uma trajetória de sucesso e confirmação da qualidade de suas obras.

Já Cristina Biazetto é Ilustradora, nasceu em Porto Alegre, RS, cidade onde mora até então. A paixão pela arte levou a artista a se graduar em Ilustração na Itália. Especializou-se em Literatura infantil e juvenil pela PUCRS. Recebeu os prêmios açorianos de melhor capista em 2001 e de melhor ilustrador em 2003. Em 2005, 2007 e 2009 foi indicada pela FNLIJ (representante da IBBY) para representar o Brasil na bienal da Bratislava. Faz a maioria de suas ilustrações com obra tinta acrílica, mas também trabalha com óleo e aquarela, conforme dados de sua biografia.

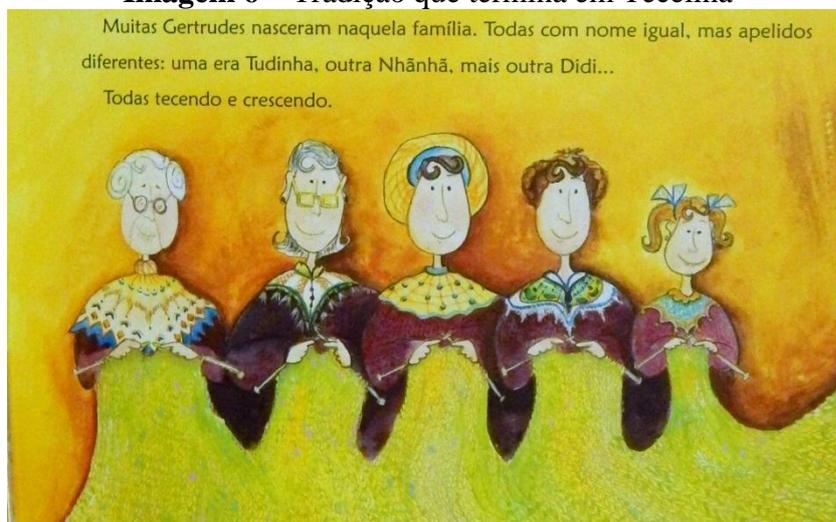
Ela produziu e\ou ilustrou alguns livros, entre eles: *Três contos de muito ouro*, (1999), *Tecelina*, (2002), *Bestiário*, (2006), *Balaio de Ideias*, (2007) (junto com outros ilustradores), *Aurora*, (2009) e *A Princesa Desejosa*, (2012). No total são 15 obras ilustradas.

Tecelina conta a história de uma família em que as mulheres possuem uma antiga tradição de serem tecelãs. Isso começa com a avó da avó da avó de Tecelina, uma mulher trabalhadora que resolve mudar a situação do frio que passava durante as noites. Para isso, começa a tecer casacos que protegia ela e a família do frio. Outra tradição era a de colocar o nome das filhas de Gertrudes. Uma após a outra vão nomeando a próxima de Gertrudes, mudando apenas o apelido: Tudinha, Dinha, NhãNhã, Didi, Tude...

A tradição vai passando de geração a geração até que uma das Gertrudes, conhecida como Tude, tece de maneira diferente, parecia já ser uma ruptura, mas ainda assim casa-se com um homem que gosta dessa forma de tecer, Técio. Não teciam nada de forma igual aos outros, mas um dia teceram um casaco de bebê e então tiveram uma filha, que não se chama como todas as demais, mas sim, Tecelina. Tecelina, mais que a mãe e o pai rompe com as tradições tecendo pelo avesso, não se casando e vivendo de forma diferente que todas as componentes de sua família até ela.

Ao tratar sobre *Tecelina* é fulcral destacar que a obra possui tendência emancipacionista e identitária feminina de autoafirmação. *Tecelina* provoca no leitor uma mescla de sentimentos que vão da decepção pelo rompimento com a tradição, a admiração pela emancipação e escolha. Em *Tecelina* encontra-se a quebra da cronologia da família em uma mulher, isso pelo rompimento com os passos dos que lhe antecederam. Na personagem *Tecelina* é possível observar uma quebra maior que a da mãe, que já quebrara a tradição de colocar o nome da filha de Gertrudes, quando não o faz, nomeando-a de *Tecelina*.

Imagem 6 – Tradição que termina em *Tecelina*



Fonte: (SOUZA, 2002, p.13).

Em *Tecelina* a tradição encontra seu fim. Um fim na tradição das Gertrudes, do tecer de forma comum, de casar, de ter filha e de perpetuar a frase: “O que é tecido é presente!” *Tecelina* traz uma nova formatação para viver. Ela é o ponto final de uma tradição (imagem 6). A temática da obra é feminina e libertadora. Uma obra contextualmente reflexiva com dinâmica temporal e moral bastante instigante. As atitudes de *Tecelina* divergem em quase tudo das atitudes principais das demais componentes de sua família.

Sua personagem principal de nome homônimo ao do texto vivia em uma família cuja história se repetia de geração em geração. A “avó da avó da avó” de *Tecelina* morava em um local frio, por isso, começou a confeccionar casacos durante a noite, tecendo-os com lã; nasceu a filha da dona Gertrudes que recebeu o mesmo nome da mãe por se parecer muito com ela, porém, para não criar confusão, também recebeu o apelido: Tudinha. E assim muitas Gertrudes surgiram naquela família, todas “tecendo e crescendo”. Até que nasceu Tude, que dava formatos diferentes àquilo que ia tecendo, sem saber ao certo o que sairia ao final; fazia saia igual a tapete, tapete como boné; por isso, na casa de Tude e Tício, seu marido, a “cortina tinha cara de abajur; abajur de colcha e colcha de casaco...”. Deste amor nasceu mais uma menina

que se parecia com todas as demais mulheres da família e com o pai, por isso, passou a ser chamada de Tecelina. Sendo filha de Tude e Técio, Tecelina “tecia do avesso” e ficou noiva de um Chinês que gostava de contar histórias. Os dois passaram anos expondo suas narrativas até o dia em que ele foi embora e Tecelina começou a tecer um caminho para a China (FEBA, 2012, p. 3).

A atitude de Tecelina de não casar rompe em grau maior com uma estrutura já rompida pela mãe. A mãe rompe em grau menor quando quebra a tradição de colocar na filha o nome Gertrudes. Tecelina rompe com o casamento, pois sendo mais de uma vez noiva, não se casa. Tecelina rompe com a geração de filhas, o que é um rompimento maior que o da mãe que costurava diferente, mas costurava, e colocou um nome diferente na filha, mas a teve.

Tecelina diante desse contexto de ruptura passa a ser mais uma importante voz feminina, que rompe o silêncio não seguindo a uma estrutura sólida de nascimento, *casamento*, reprodução e morte.

Evidentemente, a irrupção de uma presença e de uma fala femininas em locais que lhes eram até então proibidos, ou pouco familiares, é uma inovação do século 19 que muda o horizonte sonoro. Subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, ‘esqueceu’ as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento. No início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é comum das mulheres. Ele convém a sua posição secundária e subordinada. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril. Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar, deixar lágrimas correrem como água de uma inesgotável dor (PERROT, 2005, p. 9).

A literatura contemporânea tem dado à voz feminina mais força, ou a voz feminina ganhou tamanha força que se fez presente até na literatura, podemos assim pensar, pois nunca à mulher foi dado direito sem esforço e luta. O regime predominante sempre foi o masculino, e a voz predominante igualmente máscula, desse modo, pensar a voz feminina em destaque sem restrições é pensar utopicamente.

Lutas travadas a duras consequências, e perdas, é que têm concedido às mulheres lugares de destaque na contemporaneidade. Dar lugar a *Tecelina* na literatura infantil é uma possibilidade de dar lugar à voz feminina, à voz daquela que foi impedida de falar em causa própria.

Para destacar a voz de *Tecelina* na atualidade, consideramos Spivak (2010, p. 126):

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definhou. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio.

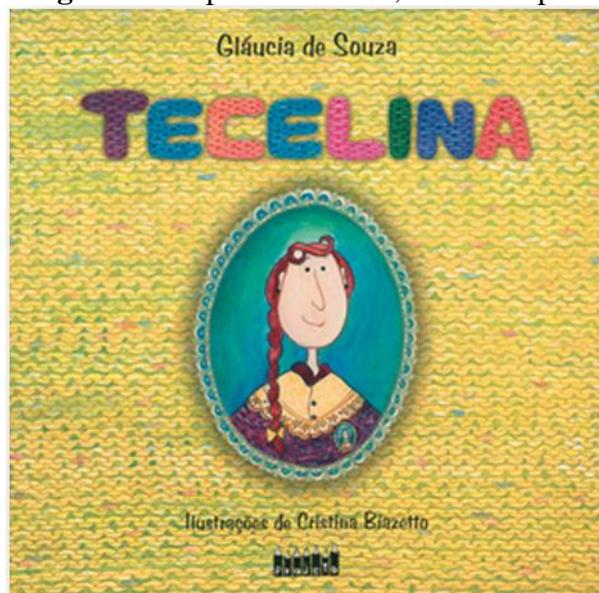
Com base nesse pensamento concluímos que em *Tecelina*, temos a possibilidade do abandono da capa da subalternidade, pois se a mulher fala, deixa de ser subalterna, isso porque o subalterno não pode falar.

Temos conhecimento de que no decorrer da história a mulher foi posta como subalterna, e se agora ela possui voz é simplesmente pelo fato de não mais carregar esse estigma. Ainda que sintamos os resquícios violentos de uma era de subalternidade na voz feminina, subalterna não mais.

3.1 O Tecer de uma Narrativa Impressa

A obra *Tecelina*, na primeira versão, impressa, foi produzida em 2002, pela escritora Gláucia de Souza e Ilustrada por Cristina Biazetto, a obra leva o emblema da Editora Projeto. O livro impresso apresenta bastante qualidade estética, pois sua capa, em tamanho diferente dos livros padrão, traz a foto de uma mulher em modelo tradicional. A foto vem em desenho, e em relevo, com qualidade plástica notável pelas cores e contato físico, como se pode ver na imagem 7, e constatar mediante o toque na versão impressa descrita.

Imagem 7 – Capa de *Tecelina*, versão Impressa



Fonte: Capa (SOUZA, 2002).

Diante da versão impressa observamos que a metalinguagem é recorrente em relação ao tema da obra, assim pudemos constatar que as referências que vão sendo realizadas em relação ao tecer, são de fato propositais e bem costuradas, a fim de ampliar a significação de toda a narrativa.

A obra é composta por 40 páginas de narrativa, impressas em papel couché fosco 115 g. Com filmes e impressão da Gráfica Palloti. Ilustrado e com as seguintes medidas: 25 x 25 cm. Toda a obra obedece à temática trazendo sempre fios e tecidos bastante coloridos, além das agulhas de tecer.

A materialidade da obra é diferenciada de outros livros, isso devido à qualidade perceptível. O papel é importante aspecto na composição de uma obra impressa e *Tecelina* conta com material de qualidade ímpar. Em relação ao papel que utiliza o couché, é considerado de boa qualidade com o objetivo do livro infantil, tendo em vista a resistência que possui.

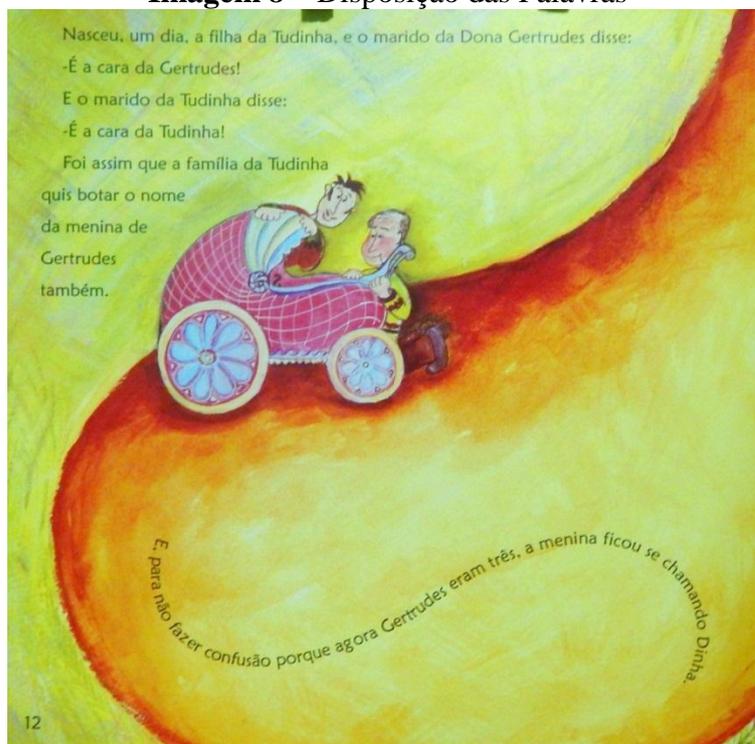
O papel é um dos principais suportes escolhidos para a impressão dos livros em geral. Seu formato, sua gramatura e seu tipo podem variar de acordo com os objetivos da obra. Autores, ilustradores, designs gráficos e editores têm objetivos específicos ao optarem pelas características de um tipo de papel. Estas podem abarcar o custo final do produto, a qualidade da impressão e até influenciar na atribuição de sentido que um determinado aspecto do papel pode causar. Os livros cartonados utilizam papel com uma gramatura maior a fim de conferir mais resistência ao objeto. Eles são muito utilizados para a elaboração de obras para bebês de poucos meses de idade porque, além de mais resistentes, são mais fáceis de manusear. Apesar da predileção de muitas editoras pelos livros cartonados, encontramos publicações para bebês em papéis de espessura mais fina, como couché fosco ou brilhante, kraft e papel reciclado. Esses materiais também permitem uma grande variedade de cortes, dobraduras e encaixes que afetam diretamente o conceito da obra e ampliam as possibilidades criativas dos autores, ilustradores e designs gráficos (GALVÃO, 2016, p. 161).

Galvão destaca o papel como sendo um dos mais importantes suportes de impressão, pois existem outras possibilidades, como plásticos, panos, e.v.a e outras superfícies, mas o papel ainda é a superfície mais utilizada. Em *Tecelina*, tudo aparenta ter sido pensado com cuidado, desde sua estrutura física até a narrativa. Destacamos então os tipos de papel que são mais utilizados na publicação de livros e demais escritos: *jornal, kraft, offset, supremo, couché, reciclato, papel revista, papel fotográfico, cartolina e papel cartão*.

Como pode ser observado, até mesmo a estrutura física de *Tecelina* visa um público infantil, isso pode ser ainda mais assegurado diante da leitura da obra que apresenta pouco

texto e muitas imagens. As imagens tomam quase toda a página como pode ser visto na imagem 8, e nas demais imagens da versão impressa. Assim, em toda a obra na versão impressa, a maior parte dos textos não ocupa sequer a metade da área total. Destacamos ainda, os formatos curvos das linhas escritas no texto, isso em alguns momentos, fazendo com que as palavras sigam o movimento das imagens, característica que promove a movimentação do livro e mudança de posição do suporte, essa característica pode atrair a atenção dos infantes, imagem 8.

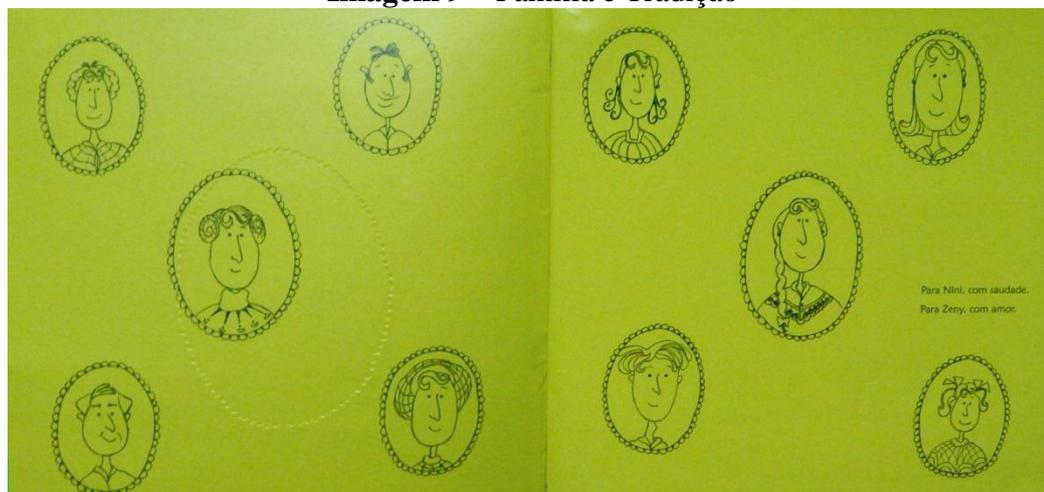
Imagem 8 – Disposição das Palavras



Fonte: (SOUZA, 2002, p. 12).

Ao observarmos as linhas curvas da página 12 (imagem 8), podemos relacioná-la aos traços pintados nessa página, que igualmente fazem um movimento semelhante à letra s. Em outras partes do livro há também disposições diferentes na escrita, estas acompanham o significado e o movimento que é predominante na página em que estão, como exemplo as imagens 8, 37, 41 e 42.

Já no início da obra, na primeira parte ao virar a capa, podemos observar no verso da parte interna, a aparência de diversos porta-retratos com fotos como a da capa, porém com pessoas diferentes, todas com semelhante formato de rosto, porém com algumas singularidades, representando a família de Tecelina, remontando à ideia de tradição familiar. Todos em cor verde, porém em papel mais grosso, não plástico, conforme a imagem 9.

Imagem 9 – Família é Tradição

Fonte: (SOUZA, 2002, p.1).

A construção imagética e narrativa da obra vai sendo tecida buscando alimentar um sentido tradicional, até o momento em que há a ruptura. O momento de ruptura vai sendo construído com sucessivas mudanças, ainda que pequenas. Podemos observar ao longo da história das mulheres da família de Tecelina, que em alguns momentos, algumas delas romperam com algumas tradições, ou mesmo mudaram a rota ao tomarem uma decisão que é diferente das que já haviam sido tomadas por seus ancestrais.

O material resistente permite apreciação ao toque e manuseio independente do infante, sem o medo de rasgar o livro em um simples movimento infantil. Um material menos resistente não possibilitaria à criança a mesma maleabilidade do livro. A composição estética de *Tecelina*, não só visualmente, mas também fisicamente, destaca o cuidado com que a obra foi idealizada e executada, fator que pode ser melhor observado diante de sua versão impressa, isso porque em sua versão hipermidiática saltam aos olhos outras características, estas referentes ao meio eletrônico, diferentes do meio impresso. Consideramos que todos os aspectos que formam a composição da obra são importantes para a formação do leitor, bem como para sua recepção da obra.

A imagem de Tecelina na capa, imagem 7, bem como as imagens dos seus familiares nos porta-retratos, imagem 9, são exemplos de como o tradicional aparenta ser o foco da obra. É possível inferir de início, que se trata de uma obra que busca resgatar aquilo que é tradicional, ou apenas uma narrativa que fantasiosa de cunho bibliográfica. Mas, *Tecelina* é diferente.

Imagem 10 – Tecido na versão Impressa



Fonte: (SOUZA, 2002, p. 3).

Na imagem 10, podemos ter noção da verossimilhança que a obra traz em relação ao sentido de tecer. Não só a imagem produz o sentimento de coerência com o nome *Tecelina*, como o conteúdo da história também em muito se utiliza da metáfora da costura, de tecer, para combinar com a escrita e com a vida que vai sendo tecida. A exemplo, o trecho: “[...] história é que nem fio: a gente inventa e tudo o que a gente tenta se transforma em coisa nova.” (SOUZA, 2008, p. 4).

Ao virar a capa inicial da obra, no verso da parte interna, podemos observar um enorme tecido de linho grosso na imagem 10, fazendo referência ao nome da obra *Tecelina*, que faz direta ligação semântica ao verbo tecer, surge então o jogo semântico imagético de ricas coerências semióticas. Diante da experiência verossímil do conteúdo com a imagem, na leitura da obra vão sendo formados sentidos que se tornam essenciais para a recepção.

A partir dessas reflexões iniciais podemos citar a 1º tese de Jauss que destaca:

Uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários” estabelecida post post festum, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica

constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores (JAUSS, 1994, p. 24).

Frente à tese de Jauss (1994), podemos inferir que a obra *Tecelina* atende o requisito da experienciação dinâmica com os leitores. A composição das imagens de Tecelina não é a contemporânea, mas isso não inviabiliza a obra tendo em vista a dinâmica que toda a construção da obra traz com os leitores da contemporaneidade. A conexão é visível ao destacarmos a ruptura que atinge o aspecto tradicional, mas não põe o diferente como alguém que não possa ser da família, que não seja parecido com os demais.

A obra pode trazer inúmeras reflexões, e entre elas que o exterior não determina o interior, em *Tecelina* esse fato é uma constante. Todas as componentes da família são bastante similares em aparência, inclusive Tecelina, mas algumas possuem singularidades de pensamento e na forma de agir, vemos isso em Tude e Tecelina, principalmente. Mas mesmo essas singularidades não as retiram da família ou da história, continuam sendo encantadoras, porém de uma forma diferente.

Seguindo a reflexão de se adaptar às mudanças e aceitar as diferenças, *Tecelina* traz a discussão do desapego ao tradicional, bem como a mudança do corriqueiro, isso sem esquecer as origens, ou mesmo sem desconsiderá-las. Surge então a possibilidade de pensar *Tecelina* como uma obra fluida, pois não obedece a um padrão fixo. *Tecelina* não preza pela fixidez, pelo contrário, ela rompe, ela muda. Podemos assim, abrir na discussão um lugar para a reflexão de Bauman (2001, p. 8), que destaca:

Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos — contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados — ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à idéia de “leveza”. Há líquidos que, centímetro cúbico por centímetro cúbico, são mais pesados que muitos sólidos, mas ainda assim tendemos a vê-los como mais leves, menos “pesados” que qualquer sólido. Associamos “leveza” ou “ausência de peso” à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos.

Entendemos, assim, que *Tecelina* é fluida devido contornar os obstáculos de um tradicionalismo narrativo nas obras literárias infantis. A história de *Tecelina* vai além de uma história “sólida”. Trazendo esse conceito de Bauman (2001), que põe o sólido como algo sem possibilidade de alteração, que continua intacto, independente das mudanças que ocorram ao seu redor. O que é fluido não, este adapta-se, é moldável, e não apresenta grandes dificuldades diante dos obstáculos, pelo contrário, os contorna com facilidade.

O que é fluido não vem com o objetivo de substituir e excluir o sólido, mas sim com propósito de abrir possibilidades para que algo que não estava posto, agora, também tenha seu lugar ao sol. O objetivo então pode ser pensado, como o de congregar e não o de excluir. Desse modo Bauman (2001, p. 9) explica:

Lembremos, no entanto, que tudo isso seria feito não para acabar de uma vez por todas com os sólidos e construir um admirável mundo novo livre deles para sempre, mas para limpar a área para novos e aperfeiçoados sólidos; para substituir o conjunto herdado de sólidos deficientes e defeituosos por outro conjunto, aperfeiçoado e preferivelmente perfeito, e por isso não mais alterável.

Tecelina nesse sentido é inovadora por trazer tais discussões para o campo das narrativas de literatura infantil. Considerando ainda a questão de composição da obra, destacamos que ela é escrita na terceira pessoa do singular, contada por um narrador onisciente que é participante da história e conhecedor de *Tecelina*, então decide contar a interessante e divertida história dela. Quando não se coloca na obra, a narração se dá na primeira pessoa.

Mesmo que as duas versões sejam similares em relação ao texto, a versão impressa demonstra muitas diferenças em relação à digital, pois um conjunto de características do meio eletrônico permeia a versão hipermidiática.

Diante das diferenças é possível observar como a composição de uma narrativa pode possuir formas de leitura tão díspares. Não se pode pôr um suporte sobre outro em relação de qualidade da obra, todavia a amplitude estética e o distanciamento entre as duas versões é perceptível. Entretanto, destacamos um fator que mantém o padrão em ambas as versões, a estrutura das imagens em formato retangular.

Nas duas versões pode-se observar a extensão da imagem sendo ampliada, na virtual, não há como notar devido seguir o formato da tela do computador e não haver divisão entre as páginas, imagem 9, mas destacando aqui a versão impressa, a continuidade da imagem nas duas páginas é uma característica diferenciada em um livro impresso, imagem 9.

Destacamos ainda a pontualidade da discussão que *Tecelina* propõe. Isso, frente ao presente momento social, em que a temática feminina tem sido bastante discutida, vemos então a importância que as obras de literatura têm dado ao tema, desde as mais simples, às mais complexas. Desse modo, observamos que a obra *Tecelina* aborda a temática feminina e a desconstrução do padrão de vida da mulher. Mas mesmo diante do levantamento da questão, ressaltamos que o objetivo da obra não é a didática ou a pedagogia por meio da literatura, mas a reflexão.

Diante da abordagem da obra impressa, a seguir no desenvolvimento dos tópicos da estrutura da narrativa, serão pontuados mais aspectos que essa versão possui, além de destacar os paralelos que a mesma possui em relação à versão hipermediática.

3.2 A Composição de uma Narrativa Hipermediática

Tecelina na versão hipermediática é um redimensionamento da obra impressa, mas nesse segundo momento pensada para o meio virtual. Não se trata de uma digitalização ou um *pdf*, trata-se de um livro digital, sendo possível encontrar possibilidades eletrônicas de construção de narrativa, mas que não minimizam a obra ou desviam sua característica literária base.

A narrativa infantil é adaptada para o meio virtual e ampliada no sentido de desenvolver mais possibilidades de interação narrativa. A obra faz parte do projeto *Ler e Brincar* da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, que esteve em sua formação sob a orientação de Vera Teixeira de Aguiar, Cristine Zancani, Maurício Piccini e Renata Eichenberg, contando com dois auxiliares de pesquisa: Marisa Junqueira e Alexander Cruz. A obra possui trilha sonora de Marcelo Fomasier, com vozes de Carlo Rangel e Carla Casapo. *Tecelina*, nas duas versões, impressa e virtual, possuem similaridades, em especial quanto à estrutura estética. *Tecelina* na versão digital se encaixa nas categorias literatura infantil e jogos educativos, consoante à ficha catalográfica da versão hipermediática.

Destaca-se que a obra de forma geral possui um horizonte de expectativa diferente da tradicional comum, voltado para uma nova vertente da literatura infantil, aquela que rompe com o padrão de uma mulher frágil. Desde a personagem Emília, de Monteiro Lobato, não é mais um susto para as crianças brasileiras ter uma personagem corajosa e independente, pois a boneca com vida, nada temia. *Tecelina*, entretanto, vai ainda mais fundo, pois toca naquilo que é mais valioso na sociedade tradicional, a estrutura estática e estereotipada de família.

A ruptura na versão hipermidiática não se dá somente no conteúdo narrativo de *Tecelina*, mas também na estruturação física e imagética da obra. Vemos, assim, que essa reestruturação de *Tecelina* pode ser explicada pela 4ª tese de Jauss (1994), tendo em vista que esta se refere à reconstrução do horizonte de expectativas de uma obra.

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem questões para as quais o texto constitui uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte – em geral aplicadas inconscientemente – e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção – que intermedeia ambas as posições – e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete (JAUSS, 1994, p. 35).

A referida obra, na versão impressa, já havia sido recepcionada há cerca de 5 anos, pois foi impressa em 2002, mas só em 2007 foi redimensionada para a versão hipermidiática, onde houve a possibilidade de ter uma recepção diferente. A ruptura em *Tecelina*, na versão hipermidiática, se dá até mesmo no nível da estrutura e no formato de leitura, tendo em vista que neste o leitor interage e participa da composição da história, diferente da versão impressa.

Entendemos que *Tecelina*, nas duas versões, considera o horizonte de expectativas do leitor, entretanto, a versão hipermidiática da obra traz a reconstrução de um horizonte de expectativas também próximo ao nativo digital contemporâneo, pois é direcionada para um grupo de leitores que são sensíveis às rupturas e fluidez das estruturas. Sendo assim, o horizonte considerado nessa versão é o dos leitores de literatura eletrônica, este é diferenciado em relação à forma de interagir com a obra, bem como em relação à estética da obra.

Desse modo, podemos inferir que a distância estética que a versão hipermidiática apresenta em relação à impressa é notável em diversos aspectos, desde a sonorização da versão até a mobilidade e amplitude dos signos. Esse distanciamento visível ainda nas possibilidades de interação com a obra, bem como nas muitas possibilidades de iniciar e finalizar a leitura de forma diferente. Assim, na versão hipermidiática, *Tecelina* visa produzir um efeito que exige outras habilidades do leitor que não são exigidas para a leitura do texto impresso.

Podemos considerar esse pensamento mediante a 3ª tese de Jauss, nesta é postulado que o horizonte de expectativas de uma obra pode ser redimensionado a partir do distanciamento estético das obras.

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquele que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizonte” –, tal distância estética deixa de objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia) (JAUSS, 1994, p. 31).

É possível fazer essa inferência na composição de *Tecelina* na versão hipermidiática, frente ao distanciamento que essa versão possui da impressa. Podemos assim observar que de acordo com essa tese, o caráter estético da obra hipermidiática integra novos elementos artísticos que não estão presentes no texto impresso, que exigem outros recursos de leitura para produção de efeitos de sentido.

Tecelina apresenta na forma digital um tom mais oral na linguagem, isso pela possibilidade de ouvir o narrador. Em alguns trechos na obra impressa é possível constatar esse tom de oralidade, mas é na versão virtual através do áudio, da própria voz se manifestando, que se torna como que uma contação de histórias. A voz por vezes é masculina, e por vezes feminina. Sempre de acordo com o que foi escrito na obra, a voz masculina é o narrador que diz as falas presentes na obra e a narradora feminina em áudio, no e-book, apenas nos jogos e trechos adicionais.

Na obra, o narrador se apresenta na primeira pessoa e é representado tanto por meio do recurso de áudio como na escrita. O narrador é um homem que conheceu Tecelina e achou relevante contar sua história tanto por causa do nome da personagem que é esquisito, como pelas características da história de Tecelina que são únicas, segundo ele.

A obra, a partir da segunda página, é redimensionada para a terceira pessoa, referindo-se a Tecelina, e também se referindo diretamente ao leitor, onde o narrador fala de Tecelina. O leitor, por sua vez, com um lugar privilegiado, de pessoa a quem o narrador se refere, se torna participante de várias brincadeiras, porém não atua como coautor da história, pois o enredo independente da interação, não irá mudar.

A obra, de uma forma geral, possui um *narrador onisciente*, sendo aquele que pode assumir postura neutra ou intrusa (CARVALHO, 2011). Em *Tecelina*, ele se faz presente em posturas por vezes neutras e por vezes intrusas. Neutra, pois conta a história sem mencionar o que deveria ser, ou como deveria ser, e intrusa por adjetivar a personagem principal, a exemplo ao dizer que resolveu contar a história dela devido considerar seu nome: *esquisito*. Logo, é importante destacar que a adjetivação é uma das características que tornam o narrador “intruso”. A narração, por vezes, assume um tom oral, como se o narrador estivesse conversando *cara a cara* com leitor. É possível observar isso a partir do seguinte trecho: “A história de Tecelina começa bem lá no princípio. Ora essa! Toda história começa do princípio, mesmo que o princípio seja o fim. Mas a História de Tecelina” [...] (SOUZA, 2008, p.7) (Trecho presente na versão impressa e virtual).

A versão on-line é iniciada na página de “Atividades de Leitura literária” com jogos de construção narrativa. Nessa parte, observa-se a origem do projeto que possibilita *Tecelina* na versão hipermediática. A partir dessa página inicial segue-se a instrução de clicar como se pode observar na imagem 11. A imagem reproduzida na parte central do texto já traz o primeiro chamamento por ser um mouse, esperando para ser clicado.

Imagem 11 – Tela Inicial



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

Realizado o procedimento de clicar, como sugerido pela imagem, surge o nome da obra, montado de forma rápida e segmentada na tela. É um processo que dura pouco mais de dois segundos, e nesse espaço de tempo é possível observar o tecer da imagem do nome da obra analisada, *Tecelina* vai sendo tecida no meio digital.

A metalinguagem vai se concretizando no tecer da narrativa, pois é possível observar como a narrativa hipermediática vai possibilitando a visualização da tessitura da obra. A imagem 12 mostra o estágio em formação no nome de *Tecelina*, assim pode ser acompanhado

o processo de composição da obra, que logo à frente irá necessitar da colaboração e interação do leitor para continuar sendo tecida.

Imagem 12 – Tela Intermediária



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

Após a construção da tela intermediária, na imagem 12, chegamos à tela completa, imagem 13, que mostra o processo já concluído. Ressaltamos que durante a construção do nome Tecelina, conforme as imagens 12 e 13, não há som. Destacamos esse aspecto, pois em toda a versão hipermediática de *Tecelina*, mesmo os mais simples clicks trazem o som das agulhas de tricô em movimento.

A obra impressa apresenta construção do nome Tecelina, mas de outra forma, uma manta de tricô sendo erguida e tricotada por duas agulhas, no centro dela o nome Tecelina, como já foi visualizado na imagem 10. Nesse sentido, os recursos estéticos nessas duas versões trazem fortes características dos meios em que as obras estão posicionadas.

Imagem 13 – Tela Concluída



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

A primeira versão, a impressa, se utiliza do conhecimento prévio do leitor para que identifique o processo de construção do tricô, já a segunda, a hipermediática, se vale da própria movimentação e som das agulhas para que o leitor possa perceber como funciona o processo.

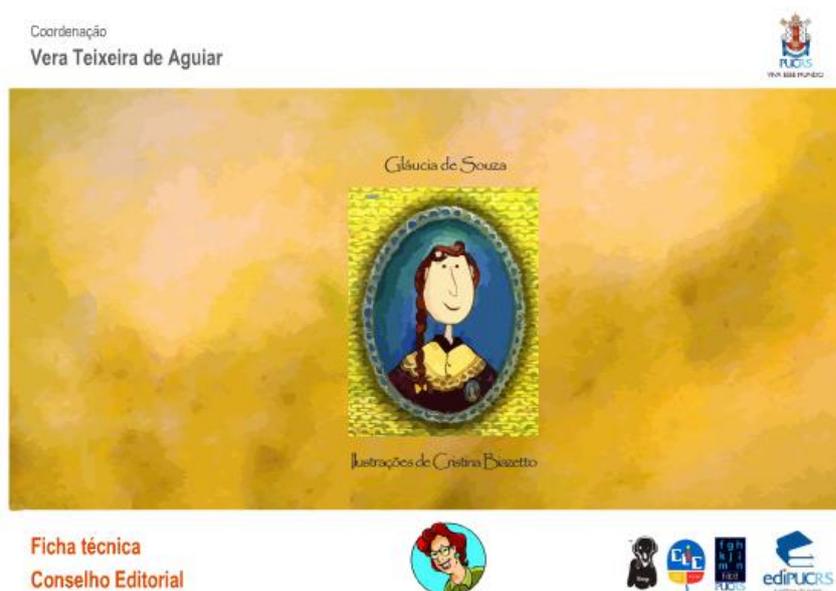
A metalinguagem presente em Tecelina já é significativa por si só nas imagens da obra impressa, mas na obra hipermediática assume proporções ainda mais notáveis. Após a montagem do nome Tecelina, surge a página inicial do procedimento da obra, essa possui hipermídia todo o tempo, pois interage.

Desse modo, após a tela intermediária de montagem do nome Tecelina (imagem 13), a hipermídia aparece na tela seguinte com o rosto de Tecelina (imagem 14). Como se trata de um rosto, fica literalmente fazendo *caras e bocas*, mudando da expressão feliz para a expressão assustada, mas apenas quando interagimos com a parte central onde o rosto está, é necessário passar com o *cursor of mouse*¹⁹ sobre a imagem para que haja mudança da expressão facial.

Nesse intervalo de realizações imagéticas das imagens 14 e 15, paralelamente e imediatamente, *toca* um fundo musical rápido e lúdico que suaviza a sensação inicial do leitor dando uma sensação agradável de estar em um espaço com idealização claramente infantil, como pode ser percebido nas sequências correspondentes às imagens 14 e 15.

Somente por meio da comparação das imagens é possível ter um vislumbre de como se dá a mudança, mas já compreendendo que pelo modelo fixo\impresso, não há como possibilitar as significações que produzem um modelo interativo como a obra *Tecelina*, na versão hipermidiática.

Imagem 14 – Hipermídia: Tecelina Feliz



Fonte: Versão Hipermidiática (SOUZA, 2008).

Destaca-se que a hipermídia nessa obra apresenta técnicas artísticas e computacionais que podem influenciar na recepção do leitor, tendo em vista as impressões que as mudanças de humor provocam. Na versão hipermidiática, nesse *flash*, podemos perceber a alteração dos traços faciais de Tecelina.

¹⁹ Tradução literal: Apontador do rato. Termo utilizado nas duas línguas: português e inglês, para identificar a seta que aparece na tela quando movimentamos o mouse. Também se utiliza “*cursor* - abreviação” ou ponteiro.

Mais uma vez é possível visualizar como a versão hipermediática se vale das possibilidades do suporte para ampliar as composições e estrutura da versão do meio digital. O som e o modo de clicar remontam aos jogos de computador, trazendo o horizonte de expectativas do leitor para o centro dessa construção. A hipermídia vai aparecendo e possibilitando o distanciamento estético que existe entre obras, pois a versão impressa não traz as referidas mudanças de expressões faciais de Tecelina no início da obra, na versão hipermediática.

Para fazer um contraponto, a versão impressa não conta com essa tela que aparece Tecelina mudando a expressão facial, esse é apenas um recorte da capa impressa, nela todo o fundo é em formato de tecido de tricô, nesta não. A versão hipermediática separa a imagem de Tecelina, do nome, isso para dar destaque à construção do tecido que vai sendo construído e também às expressões de Tecelina. Podemos inferir que a colocação das duas animações na mesma tela pudesse retirar a apreciação de uma das duas, e elas estando separadas há maior possibilidade de destaque para cada uma em sua particularidade.

Imagem 15 – Hipermídia: Tecelina Surpresa



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

Diante da combinação dessas interações vai sendo possível compreender como se dá a hipermídia em *Tecelina*. Ao prosseguir na interação com a versão hipermediática podem ser observados ainda outros aspectos, como a mediação que é valorizada. Na imagem 16, observa-se a imagem de uma professora ao fim da página, ao clicar nessa imagem, tem-se a possibilidade de compreender a proposta do e-book, como funciona e qual sua função, isso mediante a explicação dada “pela professora”.

Já nessa explicação temos a apresentação da obra e seu caráter biográfico, bem como sua temática e propósito, que é “estimular as crianças a contar suas histórias”, vemos aí que a orientação é voltada não para o leitor infantil, mas para o adulto que vai mediar essa leitura.

Por meio da explicação é possível entender como se caracteriza a orientação dada ao professor, mediador, no sentido de não o deixar perdido na leitura dessa versão, uma vez que é rica em informações e possibilidades interativas e semióticas diversas. Sendo assim, tem-se, a necessidade de um mediador que faça a apresentação da obra para que o leitor não perca nenhuma parte importante, por não conhecer sua estrutura hipermediática previamente.

Imagem 16 – Nota de Apresentação da Obra Hipermediática

Tecelina é uma obra biográfica, isto é, uma narrativa de vida relatada na terceira pessoa. Vinda de uma família onde todos cumpriam o mesmo destino, tricotando de maneira idêntica, a protagonista rompe com essa tradição e passa a tecer ao contrário.

O ato de tecer perpassa toda a narrativa, associado metaforicamente à ação de contar. Tecelina encanta a todos pelo seu modo peculiar de unir retalhos, não só de lã, mas também de histórias.

Diante disso, podemos dizer que o texto é metalingüístico, uma vez que conta uma história, cujo tema é, no fundo, a arte de tecer histórias. Nesse sentido, as atividades que acompanham essa unidade também incidem sobre essa arte. Para tanto, os exercícios vão enfatizar os elementos essenciais da narrativa – tempo, espaço, personagem –, bem como sua própria estrutura, de modo a permitir que a criança, após internalizar esse conteúdo, seja estimulada a criar suas histórias.



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

O tipo de texto é explicado na orientação, a forma como ele é contado, e até um resumo da história é realizado; a fim de que se possa ter uma visão geral da obra, haja vista que isso pode não ser observado na primeira vez que a versão hipermediática é percorrida. Isso porque é possível percorrer várias vezes a versão sem encontrar todas as possibilidades que ela oferece.

Após clicar no rosto da “professora” e ler a orientação, novamente clica-se sobre a mesma e a orientação desaparece. Fica aberto o espaço inicial novamente, com o rosto de Tecelina, imagem 14, bastando clicar e a história tem início.

No decorrer da obra podem ser vistos em vários momentos os *links* de orientação devidamente simbolizados pela imagem de uma professora, (caricatura) (imagem 17), em

diversas partes da página; a caricatura pode ser vista ainda por vezes na parte superior como na imagem 24, e às vezes, na parte inferior como na imagem 16. Essas orientações são caracterizadas em sua maioria pela explicação de como funcionam os jogos de construção narrativa, possibilitando ainda o entendimento de seus objetivos, direcionando o mediador ao momento de instrução do leitor em relação a cada um dos momentos de construção narrativa.

Imagem 17 – Caricatura da Instrutora



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

As orientações funcionam ainda como esclarecimento sobre a obra, seus objetivos, bem como a movimentação do leitor diante dos diferentes caminhos que ela possui. A orientação é representada simbolicamente pela professora dentro do círculo, que parece um espelho. A caricatura da professora faz lembrar os porta-retratos que os parentes de Tecelina ocupam na obra impressa, e que são de igual forma caricaturados em formato de porta-retratos antigos.

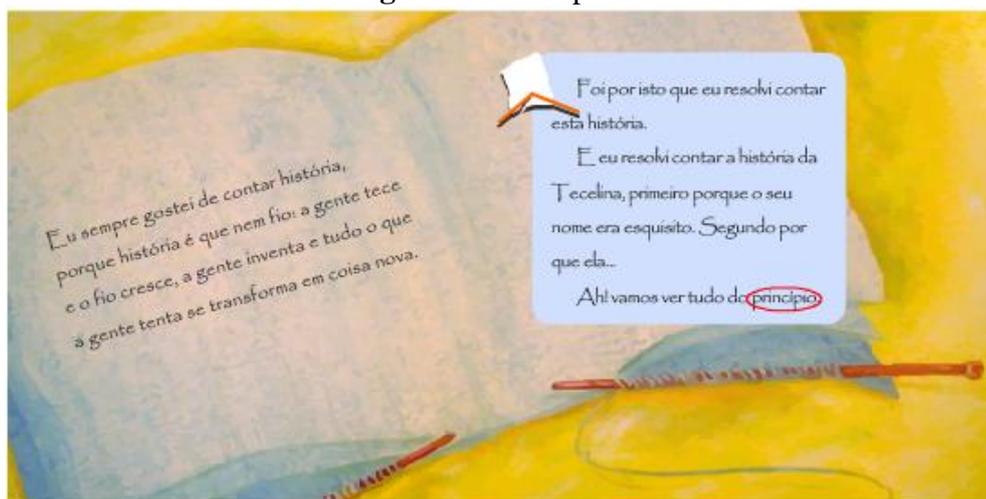
Desse modo, essa possibilidade de explicação da obra tem o objetivo de não deixar o mediador que se utilizará da obra, sem rumo quanto à condução adequada da versão hipermediática de *Tecelina*. Destacamos que são veiculadas, na parte inicial da obra *Tecelina*, as devidas orientações sobre a função e objetivos da obra como um todo, bem como a procedência e fatores de criação e produção.

Ao longo da obra, cada link conduz a um novo conjunto de links, que, por sua vez, é diferente de outro caminho que pudesse ser trilhado. Nesse sentido, a apresentação já situa o leitor sobre as interações e os jogos que irão surgir ao longo da narrativa. Após ter clicado no rosto surge um ponto essencial da hipermídia, o fator da multiplicidade em possibilidades semióticas, que o livro em seu formato digital possibilita. Surge a imagem do fundo, semelhante à primeira imagem do livro impresso, aparentando um livro aberto, porém no formato de tecido (imagem 18).

Em seguida as frases da narrativa vão surgindo em paralelo a uma voz masculina típica de contação de histórias, esta voz vai contando o que aos poucos está sendo escrito,

porém a parte narrada em áudio só se dá nessa parte introdutória da história. Ao passo que a voz vai contando a parte inicial da narrativa, surge o par de agulhas de tricô, este com um tecido que parece uma folha de papel em branco, pronto para ser tecido, parte superior direita da imagem 18.

Imagem 18 – A Hipermissão



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

O texto apresenta imagem, movimento, som, interatividade, todos nessa tela. As agulhas se movem ao serem clicadas e mais um trecho da história é contado pela voz do narrador. O narrador faz toda a contação da tela inicial, ainda que o leitor não clique nas agulhas, a primeira parte toda é contada. Assim, o leitor se vê instigado a clicar para ler o que está sendo falado pelo narrador.

Ao mesmo tempo em que se clica nas agulhas de tricô surge também o som das agulhas se movimentando, um som semelhante a pequenas palhetas de madeira se tocando repetidamente, e assim associa-se esse som ao barulho de tricotar. Se o leitor clicar nas agulhas no momento em que as letras pararem de aparecer, o novo texto lido pelo narrador vai se formar enquanto a imagem das letras vai sendo tricotada.

Nesse momento, o narrador começa a falar de sua ligação com a história de Tecelina, e o texto vai sendo escrito simultaneamente à fala. O texto é igual ao da versão impressa, e as imagens também. Ao clicar nas agulhas de tricô, o trecho que surge traz sua motivação em contar a história de Tecelina.

A continuação da leitura da obra acontece somente se clicar nas agulhas ou nos *links* que surgem, os quais são representados por palavras circuladas em vermelho, (imagem 18), levando o leitor a uma nova parte do texto, o princípio da história (imagem 19).

Diferentemente de diversos outros livros digitais, *Tecelina* dá ao leitor, em muitas telas, mais de uma opção para clicar e seguir para outra página. A história vai surgindo a partir do *link* em que o leitor clica, e surge uma possibilidade de mais *links*. Na primeira tela da versão hipermediática só há uma opção de *link* (imagem 18), o princípio, mas a partir da segunda tela, na imagem 19, existem múltiplas possibilidades, que podem levar o leitor para qualquer parte do texto.

Essas alternativas de links dão ao leitor oportunidade de escolha de ir diretamente para o fim da obra nessa versão, ou para o princípio da história que se dá com a avó da avó da avó de Tecelina “Tudinha”, também podemos ir à casa de Tude “*mãe* de Tecelina”, há ainda a possibilidade de conhecer as gerações que antecederam Tecelina, todas essas opções na tela princípio (imagem 19).

Imagem 19 – Princípio



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

Durante a leitura da tela princípio, o som ao fundo é calmo e repetido, apenas um som de flauta acompanhado de um som mais grave, como um dó de piano (nota mais grave), a sintonia entre esses sons é harmônica e dá ao leitor a sensação de tranquilidade, ao mesmo tempo em que possibilita um tom de suspense.

Destacamos na imagem 18, tela inicial da narrativa, a oralidade presente nas falas dos narradores, que é uma das características de uma narrativa de contação, visando aproximar o leitor da história. Há momentos em que é possível ouvir a voz de uma mulher, que traz pequenas histórias que não estão escritas no e-book, mas que ao clique sobre um dos quatro pares de tricô, começam a ser narradas, a voz é de Tecelina, que conta suas histórias ao amado.

A voz de Tecelina pode ser escutada também quando dá risadas em alguns trechos da versão hipermidiática, quando conta as histórias para o amado, na imagem 20, e quando aparece sua imagem pela primeira vez, mas em nenhum momento em tão extensas falas como na parte da contação de histórias (imagem 20). Essa característica também já destaca o valor dado às histórias contadas por Tecelina. É possível observar à direita da imagem 20, que existem quatro pares de tricô, neles a voz de Tecelina se efetiva ao click do leitor.

Imagem 20 – Narração por Tecelina



Fonte: Versão Hipermidiática (SOUZA, 2008).

Ao perceber o aspecto da narração é preciso não dissociá-lo da ideia de composição da versão hipermidiática de *Tecelina*, pois é nessa convergência de mídias que se efetiva a hipermídia idealizada para esta versão. Podemos observar como as imagens e os sons estão em sintonia ao interagirmos com essa versão, principalmente ao clicar nas agulhas de tricô, que contém a voz de Tecelina ao contar exatamente as histórias referentes às imagens que aparecem na página. Diante desse aspecto, destacamos mais uma característica da versão hipermidiática, a possibilidade de extrapolar o que está posto na versão impressa.

Tendo em vista que a versão impressa não conta as histórias que aparecem na hipermidiática, podemos destacar que na primeira versão a contação das histórias poderia incorrer no risco de fugir ao tema, ou mesmo quebrar a sequência lógica do eixo narrativo, mas na versão hipermidiática essa contação não implicou em prejuízos, pelo contrário, só contribuiu com a hipermídia da obra.

Ainda em relação a essas histórias, podemos apreciar o cuidado da ilustradora em pôr ao lado de Tecelina as figuras icônicas da literatura do folclore brasileiro (o negrinho do pastoreio, Iara, Bumba meu boi, Cobra grande), e vice-versa ao lado do chinês. Nas imagens

que são icônicas das histórias do chinês, não há áudio, mas há forte representação por imagens que são características das tradições chinesas como o dragão, o lutador de artes marciais e o pássaro que também é peculiar à suas tradições. Diante disso admiramos o jogo de imagens que é minuciosamente instigante, as cores associadas às personagens revelam algumas inferências à fantasia e cores representantes dos países e histórias contadas pelos personagens da narrativa. Como exemplo das referências realizadas, podemos citar o som característico oriental que é emitido quando o chinês surge na narrativa, bem como o som das agulhas.

Conseguimos destacar a possibilidade de estarem associadas às cores das bandeiras de seus países, referindo-se à nacionalidade de seus personagens, ou mesmo, mais uma vez à ruptura, pois Tecelina está do lado azul e o chinês do lado vermelho. Não há como seguir uma ordem cronológica na obra já na primeira leitura, só a partir de algumas leituras é possível situar-se e compreender como acontecem as interações e como ir a novos caminhos não percorridos.

Algumas palavras que possuem *links* dão encaminhamentos a diferentes jogos de construção que são iniciados a partir da palavra clicada. Não se sabe então quando será um novo trecho de texto, ou um jogo de construção narrativa. Desse modo, o molde labiríntico cronológico cria a impressão de que a versão nunca foi lida totalmente, e essa impressão dá ao leitor o convite implícito de recomeçar a leitura de *Tecelina* e encontrar novos trechos e jogos. O próprio narrador da narrativa traz esse sentimento, por perguntar, no final, se o leitor conseguiu encontrar todas as brincadeiras que a obra oferece (imagem 21).

Imagem 21 – Fim

Você encontrou todas as brincadeiras da Tecelina?



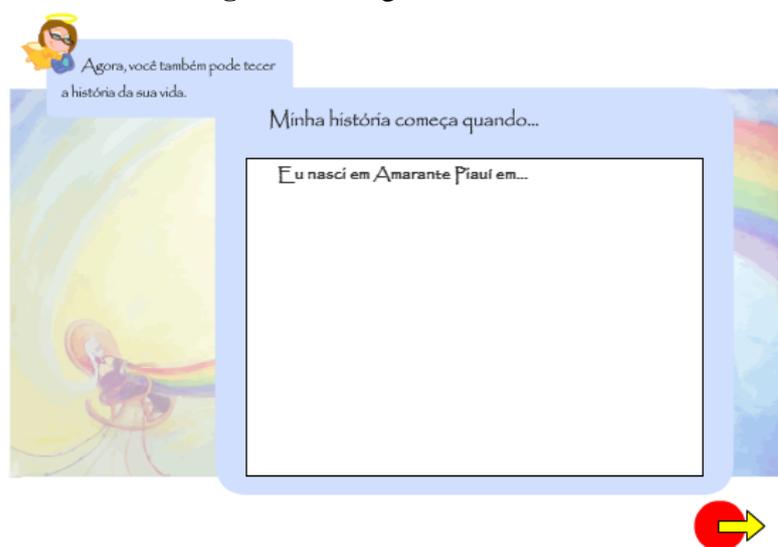
Tecelina continua a contar suas histórias pra sempre
ou até um dia voltar a virar bebe.

Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

Nesse momento, o leitor tem a oportunidade de retornar ao início da versão se clicar na palavra **bebê**, ao clicar estará voltando à parte inicial da versão hipermediática, e assim percorrer novamente a obra, por novos caminhos. Todavia, se o leitor clicar na opção **continua**, será redirecionada para um jogo de construção narrativa em que poderá contar sua história (imagem 22). Destacamos ainda a construção das imagens que vão sendo sempre tecidas ao longo da versão, sempre em etapas, pois após cada click ou interação mais uma parte da imagem vai sendo montada.

Nos casos em que não há necessidade de interação para completar a imagem, a própria versão tece rapidamente, mas visivelmente, a imagem, um exemplo é a tela fim (imagem 21), que é tecida visivelmente.

Imagem 22 – Jogo: história de vida



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

Nesse jogo é possível contar sua história e o leitor pode fazer parte da arte de tecer sua história, narrando-a com suas próprias palavras, a seu modo. Há um convite ao leitor infantil a mais uma vez ser participante ativo do processo de construção da significação dessa obra, pois essa interação em que lhe é dada a palavra também imprime significados em sua recepção. Essa narrativa que o leitor escreve não será salva ou utilizada, pois ao clicar na seta o leitor é direcionado ao flash final da versão, nesse momento surgem duas frases, TCHAU! VOLTE SEMPRE!

No decorrer da versão hipermediática, podemos observar que, mesmo sendo um projeto do início do movimento hipermediático nas obras digitais infantis, ainda assim *Tecelina*, na versão hipermediática, possui grande diversidade de multimídias.

Após as frases de despedida e convite ao retorno surge a imagem final que a versão hipermediática apresenta (imagem 23), mesmo com a seta aparecendo, não há possibilidade de voltar. A partir desse momento é necessário fechar a versão e iniciá-la novamente. Esta última tela apresenta a equipe de profissionais que elaborou essa nova versão de *Tecelina* para a versão hipermediática, além de destacar a instituição – PUCRS, e o programa – PPGEL\CLIC, que promoveram a criação dessa versão. A tela final, conforme a imagem 23, leva ainda a imagem tema do projeto *Clic*, o mouse, emblema conhecido do programa.

Imagem 23 – Equipe Profissional

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CLIC

	Pesquisadores	Programação	Trilha sonora
	Vera Teixeira de Aguiar	Maurício Piccini	Marcelo Fomasier
	Cristine Zancani		
	Maurício Piccini	Ilustrações	Locução masculina
	Renata Eichenberg	Cristina Biazetto	Fábio Rangel
Auxiliares de pesquisa	Texto	Locução feminina	
Marisa Junqueira	Gláucia de Souza	Carla Cassapo	
Alexsander Cruz			
	Coordenação		
	Vera Teixeira de Aguiar		



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

Um destaque para a versão hipermediática está na valorização constante dos profissionais que compuseram a elaboração desta, tendo em vista que na mesma uma equipe de múltiplos profissionais teve de se unir para que fosse criada. Na modalidade impressa também há a necessidade de vários profissionais, mas não na mesma proporção que na forma digital.

Partindo para o enfoque do aspecto de jogos de construção narrativa na versão hipermediática, destacamos que um dos elementos que mais são característicos e a diferenciam da versão impressa é o processo de construção de narrativas que a obra traz. O processo compartilhado de construção se dá através de uma planejada sensação de criação, pois até a criação no *e-book* já é planejada anteriormente. Isso posto, o que se vai compreendendo é que na versão hipermediática da narrativa *Tecelina*, é possível identificar estratégias literárias e imagéticas que estão diretamente em diálogo com o universo tecnológico, como as interações e a hipermedição constante.

Diante disso, nota-se que mesmo frente às possibilidades eletrônicas de interação e construção do texto, utilizados na composição da obra, ainda assim a literatura é visível e central, assim o texto literário com caráter reflexivo se faz presente em toda a composição da obra, inclusive nos jogos de construção narrativa. Destacamos que diante da utilização dos jogos de construção narrativa em *Tecelina*, não há diminuição da qualidade estética do texto, mas há uma quebra na linearidade do texto, que é inevitável frente à dinâmica do hipertexto, tal como é apresentada na versão hipermediática da obra.

Citamos o jogo de construção da própria narrativa de vida (imagem 22), mas no decorrer da versão hipermediática da obra supracitada, muitas são os jogos que elencam esse formato da obra, e aos poucos serão mostrados no decorrer das análises.

Entre outros aspectos, um fator que frisamos é a possibilidade de construir sua versão, uma que pareça com o leitor, um modelo que seja aquele que está em acordo com o gosto do leitor. Entretanto, ainda que pareça ser *nova* a construção, ela só pode ir até onde os autores haviam planejado, não há um novo dentro do novo. Contudo, a versão dá ao leitor a possibilidade de interagir criando mais de uma possibilidade de desenvolvimento, característica que já a diferencia do modelo impresso. Um leitor de textos digitais tem como positivas as possibilidades de interação com a obra, pois há utilização das possibilidades do meio eletrônico.

Por exemplo, na imagem 24, cada um desses quadros da figura representa um cômodo da casa, e cada um possui diferentes possibilidades de construção narrativa, pois irão possibilitar outras interações a partir desta. Possibilidades que são “ainda que diversas” já pré-estabelecidas, pois já foram previamente estipuladas.

Imagem 24 – Jogo que Lida com a Noção de Espaço



Clique nas casas das personagens e ouça a música que está tocando:



Continua

Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

Mesmo a versão impressa, quando conta a história de Tecelina, não apresenta os fatos de sua vida em ordem cronológica, todavia, a disposição das páginas e da história delineiam um percurso de tal forma que é possível conhecer toda a história de Tecelina e montar uma disposição cronológica. Na versão hipermediática, esse percurso pode não se efetivar na primeira leitura, tendo em vista a não linearidade produzida pelas múltiplas e diferenciadas leituras que podem vir dos variados links.

O jogo que lida com a noção de espaço é bem extenso, ele se origina na palavra **casa**, isso em qualquer parte da versão que o leitor esteja e clique nessa palavra, mas se estende a outras construções (imagem 25).

A partir do momento que adentra nesse jogo, o leitor irá escolher qual casa quer, é preciso antes atentar para o fato de que as casas representam gerações, a casa da avó da avó da avó de Tecelina, a casa de Tude, e a casa de Tecelina, cada uma com um tipo de música que remete a determinada época da história. É possível escutar desde a música mais clássica, na casa da avó de Tecelina, até a mais equivalente ao eletrônico, na casa de Tecelina, mas passando ainda por uma música dançante intermediária, correspondente à casa de Tude.

Imagem 25 – Organização do Espaço



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

Após escolher uma das casas, as interações seguintes serão as mesmas para cada uma das casas, escolher onde por os móveis e a música que quer escutar na casa escolhida. Estas alternativas dão ao leitor o sentimento de poder estar no controle da tessitura da narrativa, isso

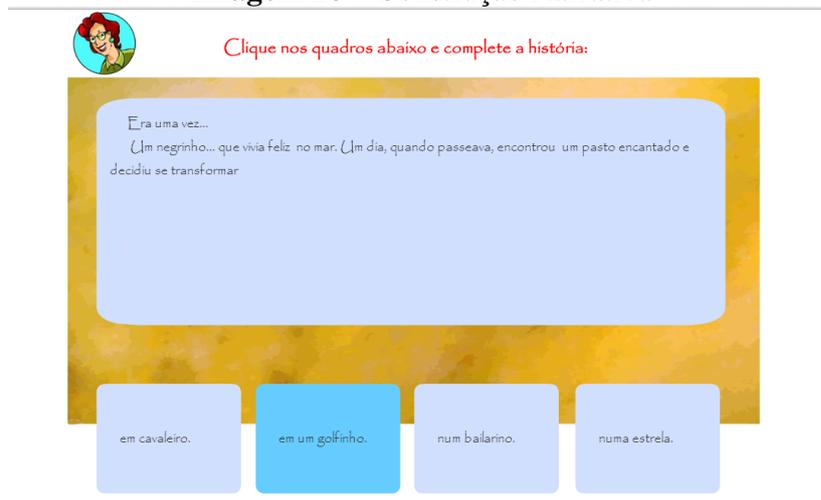
devido ao constante poder de escolha que possui. Nesses jogos quem lê “escolhe” onde ir, o que escutar, o que escrever, como organizar seu espaço, qual parte do texto deseja ler, o tempo de leitura, pois pode escolher o fim ou o princípio, entre outras opções.

Logo que o leitor conclui essas escolhas nos jogos de espaço e tempo, é dispensada a ele a opção de sair e voltar à página de leitura em que estava, podendo assim prosseguir com a leitura. Diante dos diferentes jogos é possível perceber que os mesmos não são uniformes, ao passo que o jogo de tecer sua narrativa deixa livre a escrita (imagem 22), o jogo de construção de uma nova narrativa não dá ao leitor a possibilidade de criar a história, mas somente de reorganizá-la, pois os trechos da narrativa já estão postos na tela (imagem 26).

Desse modo, entendemos que nas interações de construção narrativa existe a possibilidade de criar histórias, que na visão do leitor, são novas, pois são criadas espontaneamente por eles no momento de leitura interativa com o e-book, mas que não são essencialmente novas devido já estarem pré-estabelecidas na versão digital. Podemos visualizar essa possibilidade no jogo de construção narrativa, imagem 26.

Na imagem, é possível observar a construção narrativa pronta para ser (montada), ao invés da afirmação imperativa: “escreva”, *deveria haver*, “monte o texto”, “reorganize o texto”, pois o texto já está lá.

Imagem 26 – Construção Narrativa



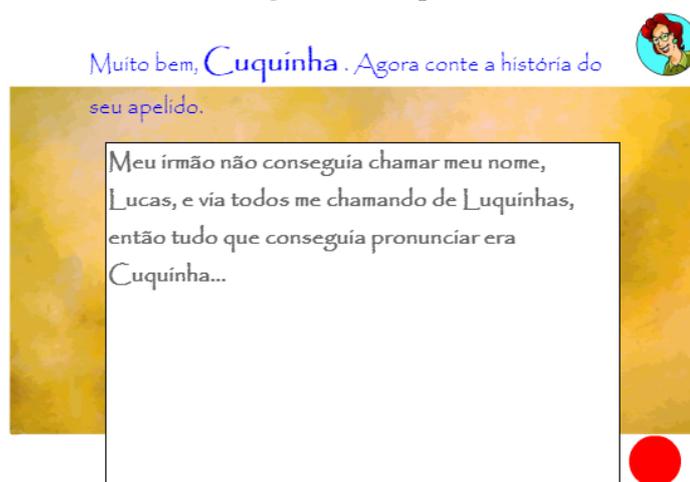
Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

Essa é uma das diversas possibilidades de construção narrativa que a obra possui. Funciona como apoio basilar para compreensão de como se configura a narrativa literária eletrônica em questão, que traz fortes traços da utilização hipertextual.

Tecelina constitui-se como hipermediática, pois possui hipertextos, mas excede-os, não se limita a eles. Coaduna em si uma multiplicidade de semioses devido não se tratar somente de textos, mas de mídias e hiper mídias diversificadas. Depois das diversas brincadeiras que podem ser encontradas em algumas palavras, esgotam-se as interações daquela alternativa e então se pode voltar à página origem da palavra inicial dos jogos, onde há outras palavras que se desdobram em outros jogos e construções narrativas.

Apenas em alguns momentos da versão de construção narrativa, a criação é livre, quando o leitor é levado a escrever livremente sobre como sua história começou (imagem 220, e quando é convidado a escrever sobre seu apelido e assim conversar sobre ele, (imagem 27). Mas essa variedade criada através da construção narrativa pode ampliar significativamente as percepções dos leitores, bem como a capacidade de formulação narrativa destes leitores. Abre-se o espaço para a criação do processo de escrita.

Imagem 27 – Apelido



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

As características multimidiáticas da obra estão sempre presentes, e produzem incontestavelmente uma nova recepção, uma nova forma de viabilizar a leitura. Em *Tecelina*, observam-se essas características nos sons múltiplos presentes na obra, desde o som das agulhas tricotando até os fundos musicais representantes de cada época.

É válido ainda destacar que a cada jogo de construção que é concluído o leitor retorna à tela onde iniciou o jogo, não clicando mais na palavra que lhe levou ao jogo, e sim sendo induzido a percorrer um caminho ainda não trilhado. Elas causam impactos no leitor, pois a forma de construção é nova, os recursos midiáticos possibilitam um novo diferente do que

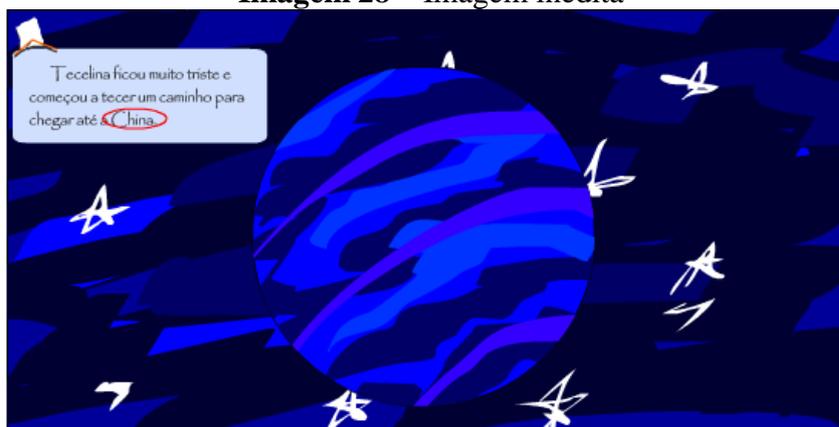
culturalmente já está estabelecido para o livro e é nesse ponto que o livro hipermediático se configura.

Voltemos aos impactos. Essa revolução das técnicas de informação e das mídias transforma toda a informação, seja ela visual, sonora, textual, em uma linguagem universal, e altera as maneiras de produção, armazenamento, distribuição e recepção dos produtos culturais (MATIA; ZAPPONE, 2013, p. 4).

Em cada jogo ou parte da história surgem possibilidades de sons e imagens em formato interativo de vídeo. O que se pode imaginar é que a obra multimidiática *Tecelina* é bastante rica em interatividade, e como fora citado anteriormente sobre as características do hipertexto e dos tipos de leitores, ela requer uma participação mais atenciosa e participativa do leitor.

Somente por meio dessa interação será possível atingir o objetivo almejado sem se perder na possibilidade múltipla de links que a obra possui. “[...] O que mais nos impressiona não é tanto a novidade do fenômeno, mas o ritmo acelerado das mudanças tecnológicas e os consequentes impactos psíquicos, culturais, científicos e educacionais que elas provocam” (SANTAELLA, 2003, p.18), surge então por parte da pesquisadora a indagação: “[...] “O que está acontecendo à interface ser humano-máquina e o que isso está significando para as comunicações e a cultura do século XXI?” (SANTAELLA, 2003, p. 26).

A obra multimidiática diverge da impressa em fatores, que se evidenciam nesse formato, como possibilidade de quebra da linearidade, grau de complexidade de leitura e construção narrativa, além de recepção e interpretação de diversos recursos semióticos dos quais a obra hipermediática dispõe e a impressa não. Mas o livro impresso também possui suas possibilidades, ambas têm o seu valor em diferentes proporções, porém proporções não exclusivas quanto à outra. Ou seja, uma não necessariamente deve ser fiel à outra, como pode ser observado na imagem 28.

Imagem 28 – Imagem inédita

Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

A imagem 28 não aparece na versão impressa, mas está presente na versão hipermediática, assim como as histórias folclóricas que são contadas, não são destoantes da narrativa e agregam possibilidades de contribuição à obra, sem trazer prejuízo ao texto ou à versão em que aparecem.

Para o leitor que não é familiarizado com a leitura digital, a obra *Tecelina* na versão hipermediática, pelo grau de riqueza de links e interatividade que possui, não é uma obra adequada, pois necessita de um leitor competente virtualmente.

Nesse sentido, pode-se entender que homem e máquina tem andado em sintonia, e que as atuais obras de literatura eletrônica, seja em quaisquer modalidades, são representações artísticas, conseqüentemente, a sociedade deve estar atenta ao que os artistas produzem, pois eles “têm criado uma nova imagem do ser humano no vórtice de suas atuais transformações” (SANTAELLA, 2003, p. 27).

Os artistas da literatura eletrônica hipermediática criam conforme o meio em que estão inseridos, e também segundo as atualizações dos suportes, ampliando desse modo as possibilidades sensório perceptivas advindas de uma “arte interativa” (MATIA; ZAPPONE, 2013, p. 3).

Não se trata apenas de que o artista crie ambientes de interação, de colaboração, de incorporação e de imersão para o usuário-receptor, ambientes que levam de roldão, misturando em trocas sucessivas emissor e receptor, e ampliam sobremaneira, com a sua condição mesmo das artes participativas. Trata-se também de se dar conta da complexidade, da semio e tecnodiversidades crescentes que resultam da hibridização inextricável dos meios para se produzir arte que hoje comprimem ao máximo a capacidade de informação e processamento em um espaço mínimo (SANTAELLA 2003, p.175).

Em alguns momentos, como na imagem 29, podemos clicar nos links apenas para criar uma movimentação da imagem, como a imagem da avó da avó da avó de Tecelina que remete ao frio. Exemplos de hipermídia por meio dos links, podem ser encontrados ainda na imagem 32, quando se clica na palavra “bebê” e surge Tecelina, momento em que é retratado seu nascimento de forma lúdica e criativa. A partir dessa conjunção de elementos semióticos, interligados por meio de links, é que se pode classificar tal obra como sendo mais que um grande hipertexto, porém munido das características desse recurso eletrônico. “O hipertexto é um texto em formato digital configurável e fluído, que pode ser explorado em tempo real na tela, a partir de blocos ligados por links, cujas mensagens são veiculadas não apenas com texto verbal, mas também com imagens e sons” (LÉVY, 1999, p.27).

Dessa forma, a obra traz, como já explanado anteriormente com base em Carvalho (2010) e Cunha (2013), características próprias ao meio em que foi produzida e idealizada, se valendo das possibilidades que o meio lhe confere. Pode-se perceber a constante animação de duas agulhas de tricô se movendo em ação de tricotar, fazendo alusão à metáfora da construção da história.

3.2.1 A Composição das Personagens

As personagens da obra são diferentes em suas construções, algumas possuem um conflito desenvolvido em sua totalidade, desde o início ao fim de suas vidas e outras não, sendo citadas sem muitas explicações ou sem maiores detalhamentos no texto. Cada situação e contexto vão marcando a presença de uma nova personagem. A narrativa possui personagens com traços tradicionais, a exemplo os familiares mais antigos de Tecelina: a avó da avó da avó, a avó...

A própria narrativa vai construindo personagens com base no contexto deles, uma família tradicional, de pessoas que seguem os costumes, as tradições. “Essa história começou com a avó da avó da avó... lá no início da família de Tecelina, porque, naquela família, as coisas se repetiam de avô para neto, de pai para filho, geração e geração” (SOUZA, 2002, p.7). O que menos se espera é que haja um rompimento quando se lê o tecer da história de Tecelina, mas isso muda e tal mudança provoca um estranhamento, pois o costumeiro é que a tradição seja mantida, mas essa narrativa vem trazer a independência como um fator reflexivo. Para que consideremos esse possível estranhamento, faz-se necessário inferir que o leitor conheça os padrões comuns da sociedade, que pregam a manutenção de uma tradição, seja ela familiar ou institucional, para isso baseamo-nos na 2ª tese Jauss, que destaca:

A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática (JAUSS, 1994, p. 27).

Assim, o conhecimento prévio do leitor é considerado nas versões de *Tecelina*, impressa e hipermidiática, tendo em vista que em ambas as personagens apresentam similaridade, devido o texto ser igual, o que as diferencia é o fato da hipermídia possibilitar mais contato com algumas dessas personagens, ou mesmo pelo fato das personagens aparentarem ser mais dinâmicas ou divertidas, frente às animações que apresentam. A animação da avó da avó da avó de Tecelina nos dá essa noção de maior dinâmica em relação ao texto impresso (imagem 29).

Mesmo aparentando seguir um aspecto tradicional, a obra possui personagens que rompem com os padrões, como exemplo dessas *personagens* é possível enxergar a mãe de Tecelina, Tude, que quebra a tradição familiar, no tecer das roupas e da vida. Esta rompe sucessivamente ao utilizar o que produz e ao pôr em Tecelina um nome diferente daquele que era tradicional na família, todos os nomes eram Gertrudes, até chegar a Tecelina. A dinâmica na personagem da avó da avó da avó de Tecelina é a característica que diferencia a personagem das duas versões. Na imagem 30, momento do texto em que é apresentada, em cada ação que vai sendo clicada, uma nova imagem aparece referente àquela ação, quebrando um pouco da única possibilidade de encontrá-la na versão impressa.

Imagem 30 – Dinâmica da personagem na versão hipermidiática



Fonte: Versão Hipermidiática (SOUZA, 2008).

É preciso, todavia observar que mesmo trazendo a sensação inicial de ser uma obra de cunho tradicional, desde a primeira personagem não se pode deixar de destacar a quebra que provoca a avó da avó da avó de Tecelina, a primeira dona Gertrudes. Até aquele momento o frio assolava, mas ela rompe com isso.

As rupturas vão se tornando maiores, principalmente com Tude e Tecelina, mas já no início é possível perceber que se trata de uma família de mulheres ativas. Ainda assim, há uma forte carga de tradição e de continuidade, tanto que Tudinha aprende a tecer com a mãe. Quando Tudinha se casa, Dona Gertrudes lhe presenteia com um enxoval, todavia Tudinha “Querida fazer ela mesma o enxoval, mas dona Gertrudes disse: – O que foi Tecido é presente! A Tudinha aceitou e ficou até bem contente com tanta coisa!” Nasce a caracterização de uma identidade e carga do passado que vai sendo herdada como que por imposição, que não pode ser negada, pois se trata de uma desfeita.

A narrativa destaca que nasce alguém que muda a história da família, pois até aquele momento a frase comum era: “Todas Tecendo e Crescendo” (SOUZA, 2002, p.13). Mas isso “Até que nasceu Tude. Tude era Diferente.” (SOUZA, 2002, p.14). Em uma família onde todas eram iguais, Tude é diferente, tece diferente, e essa característica vem próxima da denúncia de que o tecido de Tude era uma tristeza. Mas isso não a incomodava, para ela era normal ser diferente. “A Tude não parava. Tentava e tecia, mesmo sem saber o que iria sair” (SOUZA, 2002, p.15).

A construção de Tude (imagem 31), na versão impressa, traz mais suspense e surpresa, pois aos poucos é que vai surgindo o tecido em forma de jacaré, logo, nessa versão, o tecido de Tude traz a impressão mais forte de ser imprevisível, tendo em vista que na versão impressa não há esse passo a passo, e sim a imagem já construída.

Imagem 31 – Imprevisibilidade do tecido de Tude



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

O pai de Tecelina, Técio, também tecia diferente e não era dos mais previsíveis. Ele chega à narrativa e gosta muito do que Tude tece. Aprendeu com Tude a tecer, então aprendeu do avesso. Tude, diferente de todas as outras Gertrudes, aceita o enxoval, mas não o usa, prefere tecer com Técio o que iam usar. Não ligavam para as aparências, só continuavam tecendo. Técio representa também aquele personagem que pode aparecer na vida de qualquer pessoa, alguém que tem uma maneira de tecer tão do avesso quanto você, na versão hipermidiática Técio não aparece de forma diferente da impressa.

Assim como a maior parte das personagens Técio não tem diferenciação nas duas versões, impressa e hipermidiática, o que se observa é que somente as personagens de primeiro plano é que assumem características novas em relação ao texto impresso. Isso pode ser observado na construção da avó da avó da avó de Tecelina, que aparenta ser mais dinâmica na versão hipermidiática, pode ser observado também em Tude que tem sua construção singular realçada de surpresa na versão hipermidiática em relação à impressa, e incontestavelmente em Tecelina, que recebe destaque hipermidiático em cada uma de suas aparições, isso em relação à impressa, pode dar a sensação de que Tecelina está mais viva, mais real, mais pulsante.

Há também um oriental que se apaixona por Tecelina, “rapidamente”, rompendo com toda estrutura clássica do romance, de toda uma contextualização cativante. Os dois eram possivelmente incompatíveis em cultura, possivelmente em religião, costumes, língua e etc., entretanto nada disso os separa, somente a questão geográfica.

A própria Tecelina que tece de forma diferente, que rompe com os padrões do casamento, da tradição familiar, rompe inclusive com a tradição de ser uma mulher com figura materna e dependente do marido. As personagens Gertrudes, da família de Tecelina, desde sua tatatatataravó são mulheres corajosas, que trabalham muito e são resolutivas nas questões conflituosas da vida.

Contudo, nossa Tecelina tem destaque sobre todas, “Tecelina cresceu diferente” (SOUZA, 2002, p. 18). Ela aprendeu com os pais, então aprendeu do avesso. “Se pensava blusa, saía meia; se usava rosa, saía azul. A graça estava na surpresa que era Tecelina tecendo: tudo era novo, diferente...” (SOUZA, 2002, p. 18). O instigante é que Tecelina *quase* tudo, *quase* casa, *quase* fica com o enxoval... Mas tudo sai de um jeito diferente.

Tecelina não queria quebrar a tradição, mas o faz porque é sua essência. E faz isso sem romper a amizade com os pais. Ela não tinha pressa em tecer, aproveitava cada momento, diferente dos demais, como a narrativa destaca, os outros quando querem tecer algo, nem respiram, pra terminar logo, mas Tecelina não, ela tece diferente. “A Tecelina tecia em ponto,

pedacinho, tecido em bocado. E, quando o fio acabava, criava um outro novo” (SOUZA, 2002, p. 21). Tecelina não só tecia do avesso, “ela mesma era avessa” (SOUZA, 2002, p. 18). Tecelina não é má porque rompe com o tradicional, é possível ver isso em suas boas atitudes, Tecelina só é diferente.

Diferente inclusive na forma de interagir, a personagem na versão hipermediática nos parece mais acessível devido estar sempre se movimentando, sorrindo, conversando (por meio da contação de histórias), a voz de Tecelina, suas expressões faciais sendo movimentadas a cada vez que passamos o *cursor of mouse* sobre seu rosto, cada um desses detalhes amplia em muito as possibilidades de *acessar* Tecelina e sua obra.

O personagem narrador também está na história, e entre algumas das falas que o definem, a sua última apresenta o caráter da obra. Ele diz: “Hoje aprendi a tecer também, a tecer meu próprio tecido. E hoje teço do avesso porque aprendi com Tecelina, que aprendeu com Tude e Técio, que aprenderam com tanta gente” (SOUZA, 2002, p. 38).

Na versão hipermediática, o narrador assume mais características, do mesmo modo que algumas personagens, sua voz, ao ser concretizada por meio do áudio, dá ainda mais segurança ao texto, conseguimos por meio dela ainda identificar o narrador como um homem, fato que não é possível de se identificar na versão impressa. O narrador, bem como a obra por meio de suas personagens, deixam claro que é importante aprender a tecer do seu jeito, ainda que para outros aparente ser do avesso.

3.2.2 A Exposição do Conflito

Os conflitos na obra são diversos e diferentes, mas é importante destacar que a versão hipermediática traz o leitor para a resolução de muitas situações conflito como, a escolha de um espaço que seja de acordo com sua personalidade (imagem 24), a escolha dos tipos de músicas (imagem 25), entre outros elementos citados como a construção de uma história que seja montada sob sua orientação (imagem 26), e ainda a contação de suas histórias, desde a contação de seu nascimento (imagem 22) até a contação de aspectos pessoais como seu apelido (imagem 27).

Diante disso observamos os conflitos sendo exteriorizados até o leitor na versão hipermediática, notamos também que em relação às personagens da obra, os conflitos são hiperdimensionados na versão digital da obra, como exemplo temos a hipermissão da avó da avó da avó de Tecelina (imagem29), que viabiliza a ampliação da noção de frio, amplificando

o conflito a ser resolvido, e a progressividade da resolução desse conflito, por meio da construção passo a passo que vem da hipermídia utilizada, imagem 30.

Mediante o que foi dito, destacamos o frio como um conflito ampliado na versão hipermidiática e que é resolvido pela avó da avó da avó de Tecelina; mulher que passa a tecer um novo rumo para a família. E como diz a primeira das Gertrudes “O que foi tecido é presente!” (SOUZA, 2002, p. 11). O que pode ser verificado é que na versão hipermidiática, Dona Gertrudes traz a concepção de tempo e resolve ainda mais um conflito, quando a filha não quer aceitar o que foi tecido, pois já sabe tecer.

O que foi tecido pela mãe fica sempre sendo um presente para a filha, em ambas as versões essa noção de conflito não recebe destaque, inclusive na hipermidiática, não é dado um novo olhar para esse quesito. Pode-se entender esse presente nas duas, como sendo a história, a tradição, o futuro, que são passados de “mãe para filha” no processo de construção da vida.

Nascem Gertrudes e mais Gertrudes até que o conflito se acentua com o nascimento da mãe de Tecelina, Gertrudes, apelidada: Tude. De acordo com todos, sua forma de Tecer, “era uma tristeza” (SOUZA, 2002, p. 14), isso porque ela tecia diferente, na imagem 31, já citada, a versão hipermidiática incrementa aspectos à forma inovadora e diferente de Tude tecer, dando assim destaque a esse conflito.

O conflito aparenta ser resolvido ao encontrar um homem que gostava daquilo que Tude tecia, seu nome: Técio. A tradição vai sendo deixada de lado, pois Tude recebera os presentes da mãe, mas usava o que era tecido por ela própria e Técio. Do tecer de uma manta para bebê, nasce Tecelina (imagem 32). Na versão hipermidiática, o nascimento conta com a hipermídia do surgimento de Tecelina a partir de um click, e ainda conta com o sorriso do bebê. Dessa maneira, vemos aprimorada a forma do nascimento de Tecelina, isso por meio da hipermídia.

Tecelina é nomeada dessa maneira pelo querer de Tude, mas não da família, que queria que ela se chamasse Gertrudes como todas as demais. Tude, todavia, acha a menina parecida também com o pai e rompe com a tradição do nome.

A narrativa vai se delineando de forma diferente, pois Tecelina não tem sua história contada como a dos outros “Tecelina cresceu diferente. Aprendeu a tecer com a Tude e o Técio, por isso tecia do avesso. A graça estava na surpresa que era Tecelina tecendo: tudo era novo, diferente” (SOUZA, 2002, p. 18). Igualmente com sua história que é diferente dos demais os conflitos que rondam Tecelina são ampliados, e estendidos até o leitor na versão

hipermidiática, observa-se isso inclusive na criação de imagens inéditas que aparecem para ampliação do conflito da distancia (imagem 28).

De forma geral na obra o conflito da narrativa aparenta ser óbvio, alguém de uma família tradicional que está totalmente fora dos rumos, mas o texto não se resume a isso. Podemos refletir sobre esse aspecto mediante a observação da 7ª tese de Jauss que destaca:

A tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de sistemas, mas vista também como história particular, em sua relação própria com a história geral. Tal relação não se esgota no fato de podermos encontrar na literatura de todas as épocas um quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico da vida social. A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social (JAUSS, 1994, p. 50).

Consideramos então que há nas versões, impressa e hipermidiática de *Tecelina*, um rompimento com as expectativas estéticas do leitor, isso em relação às suas experiências de leitura, em especial esse rompimento acontece ao ler a versão hipermidiática que possibilita uma visão crítica do conteúdo e da forma de ler o livro e interagir com o mesmo.

As duas versões, impressa e hipermidiática, da obra literária *Tecelina*, possuem diálogos tão fortes com os conflitos da história e da contemporaneidade que tem se destacado em meio a tantas obras que não se valem da completude de valor e extensão estética.

Um dos maiores conflitos da narrativa é o primeiro possível casamento de Tecelina, nesse, que não acontece porque Tecelina e os pais riam bastante, Tude, mais uma vez, juntamente com Tecelina rompem com a tradição, Tecelina decide, para não entristecer a mãe, aceitar o enxoval, mas Tude não mantém a frase da família, pelo contrário, ela diz: “O que foi tecido é passado!” (SOUZA, 2002, p. 18). A ruptura é clara, é um momento conflituoso que é atenuado pelas muitas risadas e pela situação cômica da confusão de Tude.

É possível concluir que a própria Tecelina é um conflito, a personagem é *O* conflito em si. O formato de Tecelina tecer encantou tanto que até um comerciante Chinês veio comprar seus tecidos, mas se apaixonou por ela e lhe pediu em casamento, que também não aconteceu. O conflito do casamento com o chinês se dá pela questão geográfica, que nem o tecido pode ajudar.

Desse modo, em *Tecelina*, é possível perceber a tentativa de resolver os conflitos, dando a cada um o poder de saber tecer a seu modo, o conflito assume um caráter individual

de cada leitor de *Tecelina*, que passa a ser alguém com noções de tecer a sua própria história de vida.

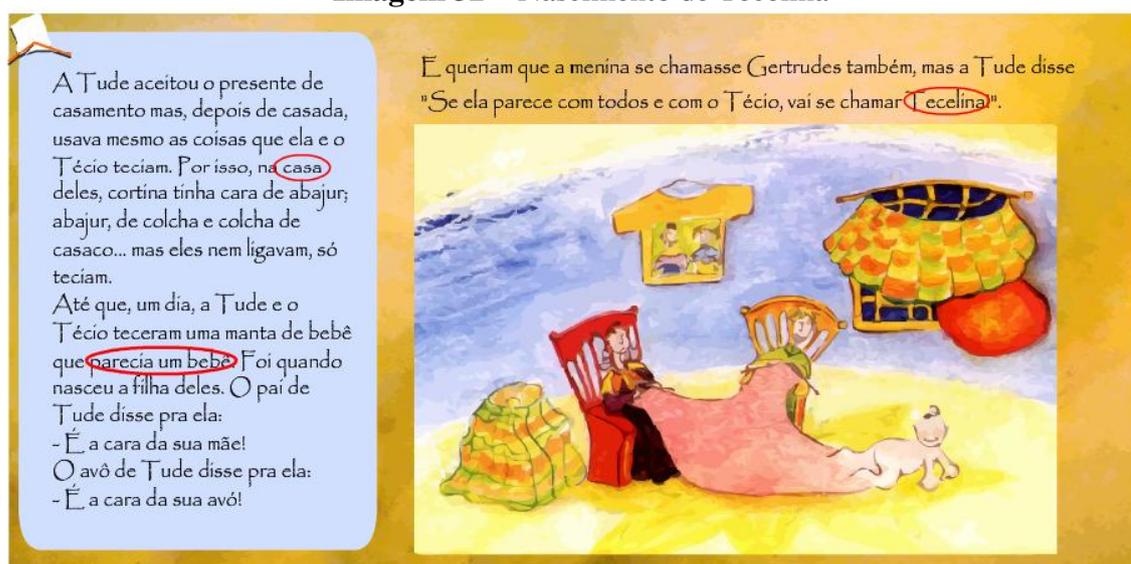
Seja na versão impressa ou na hipermidiática a reflexão sobre a independência de tecer seu próprio modo de ser e viver é fomentada, todavia a versão hipermidiática reposiciona o leitor de *Tecelina*, quanto à participação na resolução dos conflitos da obra, e também os conflitos pessoais de cada leitor. Quem convive com Tecelina aprende a tecer de forma única, à sua própria forma, como acontece com o narrador que diz: “Hoje, eu aprendi a tecer também, a tecer meu próprio tecido. E hoje teço do avesso porque aprendi com Tecelina, que aprendeu com Tude e Técio, que aprenderam com tanta gente” (SOUZA, 2002, p. 11). Um estímulo à resolução dos conflitos interiores de cada um.

3.2.3 A Amostragem do Tempo

Repleta de imagens e associações ao conteúdo de tecer, a narrativa *Tecelina* segue cronologicamente na versão impressa, descrevendo a árvore genealógica de uma família de mulheres tecelãs de bastante bondade e tradição familiar. Na versão impressa, a história que vem sendo contada em ordem cronológica, textualmente, chega ao ponto do nascimento e vida de Tecelina. A primeira imagem da protagonista é como um bebê (imagem 32), e a segunda já é de cabelos brancos, imagem 33, uma senhora idosa, isso nos traz uma sensação de quebra cronológica, sensação que é ratificada pelas imagens seguintes de Tecelina ainda em idade jovem e adulta.

Em seguida ao salto cronológico, fatos da história de Tecelina vão sendo contados, mas não se segue uma ordem cronológica, destacamos isso, pois as marcas do texto não nos dão essas pistas. Na versão hipermidiática, a árvore genealógica é trazida também, no entanto devido à história ser hiperlinkada, não há a mesma “linearidade”, pois não há como conhecer primeiro a história de seus antepassados, ou primeiro a versão infantil de Tecelina. As imagens possibilitam visualizar como se caracteriza essa amostragem temporal, de forma não linear.

Imagem 32 – Nascimento de Tecelina



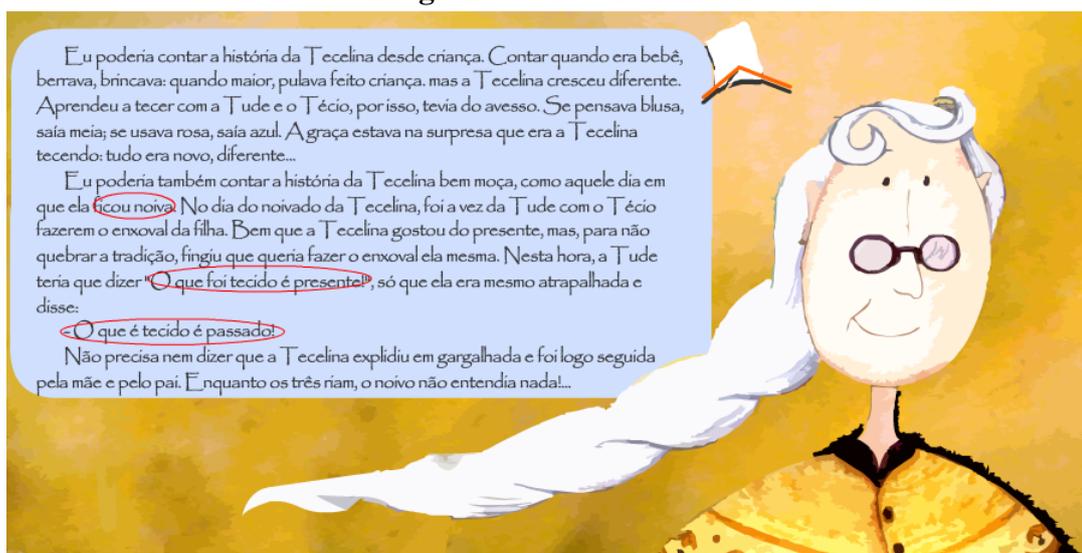
Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

A explicação que o autor dá para a cronologia da obra é que o tempo teceu a cabeça de Tecelina e a deixou bem branquinha, e foi nesse tempo que a conheceu, por isso “deveria começar a contar a história da Tecelina: com os seus cabelos em ponto de trança branca” (SOUZA, 2002, p.19).

Na versão hipermediática, muitas vezes, o tempo é redimensionado pelo fluxo não linear da narrativa, isso devido às possibilidades que são tão variadas de continuidade da leitura que são abertas pelos múltiplos links, todavia, não limitamos falta de linearidade à versão hipermediática, ou digital, a versão impressa também pode trazer tal traço, mas as características dos suportes eletrônicos, em muito evidenciam esse aspecto. Na imagem 32, podemos observar três círculos vermelhos em torno de algumas palavras, estes são os *links*, em uma mesma página há então três alternativas de seguir a história, alternativas que se abrirão em diversas outras possibilidades e desta maneira não há um prosseguimento que seja cronologicamente estabelecido para a leitura dessa obra, nessa versão. Esses *links* podem levar a jogos de construção narrativa ou a partes da história, todos com mais *links*, que muitas vezes demandam tempo, prejudicando a possibilidade de um fio condutor na leitura.

Destarte, a cronologia se perde fazendo o leitor sair de uma rota que poderia ser estabelecida, pelo menos após o fim da leitura, caso o leitor não observasse todas as páginas e jogos, a própria versão o encaminhasse para uma leitura que contemplasse tudo, ou mesmo criasse uma versão que anula os links já utilizados, e só é concluída quando todos os links são acessados.

Imagem 33 – Tecelina Anciã



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

A sugestão anterior, em que a versão dê ao leitor um possível caminho em que se possa percorrer tudo, está embasada na possibilidade de um leitor leigo que não seja exposto a tudo que a narrativa possui nessa versão. Dependendo do caminho que o leitor seguir, pode chegar ao fim com apenas alguns cliques e não experienciar grande parte da narrativa, logo a oportunidade do fluxo estabelecido, pode trazer claras consequências de que o leitor perca sua liberdade de fluxo, porém com a possibilidade de ver tudo que a versão possui.

Ressaltamos, mais uma vez, a hipermídia que está integrada em toda a obra, a tela acima (imagem 33), evidencia que sempre que passamos com a *setinha* no rosto de Tecelina, a expressão facial é alterada, isso também acontece em algumas imagens do texto, elas se movem, ocorrendo ao mínimo movimento do *cursor of mouse*. Sendo assim, mesmo quando o aspecto tratado no texto é o tempo ou o espaço, a utilização de hipermídias continua em grande quantidade; aperfeiçoando cada vez mais a amplitude de possibilidades de interação de *Tecelina*.

O uso dos muitos recursos eletrônicos pode auxiliar na criação de uma tabela que ao fim da versão indique os caminhos não trilhados, ou dê um aviso, existem etapas pelas quais você não passou, vamos voltar? O texto faz o questionamento ao leitor: você viu tudo? Aproveitou tudo? Dependendo do leitor esse gancho não o irá puxar para experienciar mais vezes até esgotar as possibilidades. Não há no texto hipermediático nenhuma possibilidade de interação que não tenha sido evidenciada até aqui ou não vá ser discutida no decorrer do trabalho.

Imagem 34 – Tecelina Adulta



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

Na imagem 33, o leitor é convidado a clicar em **Tecelina** para saber mais sobre sua vida e juventude, após observá-la em sua velhice. Aparecem então as aventuras, vida e histórias vividas em sua juventude, descaracterizando, por conseguinte, o sentido cronológico rígido, quanto à ordem de imagem e tempo no texto.

Na versão impressa, ilustrações semelhantes às das imagens 32 e 33 mostram o nascimento e fase idosa de Tecelina, respectivamente, contudo há o item textual que descreve o porquê desse salto, todavia ainda no texto impresso ressalta-se bastante a quebra cronológica, por não haver uma sequência nos fatos sobre a vida de Tecelina. É observável que já na versão impressa, o tempo é tecido de forma diferente, pois Tecelina se diferencia em tudo, inclusive em seu modo de pensar e gastar o tempo. O narrador já conhece Tecelina quando está idosa, essa é uma justificativa para apresentá-la dessa forma. Na versão hipermediática, a apresentação da personagem não é igual, pois o *link* escolhido pode ser diferente em muitas possibilidades de leitura, dando ao leitor a oportunidade de muitas vezes observar Tecelina adulta primeiro, ou idosa primeiro, e não necessariamente sua primeira imagem sendo como bebê, como aparece na versão impressa.

Em explicação à tela da imagem 34, na versão hipermediática há uma orientação (imagem 35), sobre o porquê dos áudios, e também uma introdução aos jogos narrativos que surgirão dessa tela (imagem 35), introduzindo assim o mediador às finalidades dos jogos temporais que surgem a partir do click na palavra **contando**, que está na tela de apresentação das histórias.

Imagem 35 – Explicação



Clique nos quadros abaixo e complete a história:

Nessa atividade, primeiramente, a criança é convidada a ouvir narrativas folclóricas – *Negrinho do pastoreio, Bumba-meu-boi, Jara e Cobra grande*. Esse momento evoca um sentimento afetivo em relação à leitura, pois muitas crianças têm seus primeiros contatos com a literatura, ouvindo histórias lidas ou contadas pelos pais, parentes ou professores. Estudos comprovam que a presença da narrativa oral na infância é um passo importante no processo de formação do leitor. Além disso, o ato de ouvir uma história permite a introjeção de um modelo narrativo linear – começo, meio e fim –, importante de ser apreendido pela criança, que, a partir daí, poderá elaborar estruturas narrativas mais complexas.

Num segundo momento, a criança, ao se deparar com um texto repleto de lacunas, é motivada a preenchê-lo, construindo uma história nos moldes das lendas que ouviu. Nas narrativas folclóricas, a ação obedece à seguinte estrutura básica: situação inicial, apresentação do problema, processo de solução do problema e desfecho. Tal processo permite, ainda, seu amadurecimento, por desenvolver noções de tempo e espaço, situando-a melhor no mundo.

Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

Nesse momento, há também a discussão e introdução à contemplação da linearidade por meio da narrativa em áudio das histórias literárias que são narradas por Tecelina, nele evoca-se também a noção temporal de lembrar, nas crianças, as histórias que já foram contadas por seus pais, professores e demais pessoas. Esse trecho da obra hipermediática trabalha a noção de tempo e cronologia das obras que devem ser consideradas de forma geral na estruturação das narrativas.

Entretanto, em uma análise mais geral, de início é possível observar que o livro impresso, diferentemente do hipermediático, possui cronologia organizada, pois quando aproxima a imagem de Tecelina criança e Tecelina idosa, ainda sim há uma lógica, devido à explicação do texto. Essa mesma característica cronológica linear não é observada na versão hipermediática, pois o leitor pode não encontrar as duas fases de forma organizada, como acontece no impresso. A não linearidade acontece então por meio dos múltiplos links, que possibilitam uma ordem diferenciada para cada leitura.

E já no texto o fluxo temporal é muito líquido, pois existem situações que o fato é contado e depois retomado com explicações, como é o caso da história do chinês que quase casa com Tecelina. O próprio texto não considera a cronologia da narrativa como algo importante a ser obedecido.

- Por que não faço uma árvore de balões? E viva são João!
- Psiu, agora é dezembro...
- E daí? Ontem será junho, amanhã foi novembro e hoje é hoje: Natal com balões, vem ver... Quer tomar chá? (SOUZA, 2002, p. 23).

Em *Tecelina* não há nada estabelecido que não seja tecido do avesso, inclusive o tempo. A evolução temporal da obra não é linear, tendo em vista que a obra não possui uma linearidade sistemática (na versão virtual e impressa). Em ambas, as partes da vida de *Tecelina* são mescladas na ordem: bebê → Idosa → Adulta (em processo de envelhecimento). Tanto pela possibilidade de não seguir uma ordem cronológica, como pela própria narrativa que traz *Tecelina* nas três fases da vida. A caracterização temporal na narrativa é complexa em representar o tempo na referida obra.

As marcas linguísticas temporais e o jogo entre os tempos verbais materializam uma ordenação linear das ações em começo, meio e fim, configurando um tempo cronológico. Entretanto, nota-se que ele está submetido a um tempo mítico, já que a cronologia não situa em um momento histórico a narrativa; ou seja, o papel do tempo cronológico é trazer até a superfície do texto o fluxo da narrativa, o qual é simplificado em face da capacidade cognitiva das crianças, o que não quer dizer que elas sejam limitadas, mas que provavelmente só esse tipo de estrutura linear tenha sido apresentado a elas (CARVALHO, 2011, p. 84).

As marcas linguísticas presentes no texto são os tempos verbais, que marcam grande parte da narrativa, em *Tecelina*, essencialmente, pretérito perfeito e pretérito imperfeito, mas ainda possui bastante uso do presente na voz do narrador ao dialogar com o leitor.

As demais marcas linguísticas presentes no texto são bem claras ao definir, “no início” e “fim”, entre outras. O tempo cronológico se evidencia pelas marcas linguísticas, e em *Tecelina* é difícil, porém possível percebê-lo, mas o ir e vir temporal pode ser confuso para um leitor em fase inicial. Como exemplo das marcas linguísticas temos as frases:

Eu sempre **gostei** de contar história (Souza, 2002, p. 4).

A avó da avó da avó de *Tecelina* **morava** numa cidade fria-fria (Souza, 2002, p. 4).

Por isso que *Tecelina* não lembrava o que era presente. Ou melhor, **fazia** questão de *tecer o presente com o passado* e assim o presente **parecia** outros dias (Souza, 2002, p. 25).

Quando eu **vi** o que era tecer em pedaços, **aprendi** um pouco também. É por isso que eu **conto** esta história aos pedacinhos: porque eu **quero** e porque *Tecelina* **lembra** aos pouquinhos (Souza, 2002, p. 25).

Hoje, eu **aprendi** a tecer também, a tecer meu próprio tecido. E hoje **teço** do avesso porque **aprendi** com *Tecelina*, que **aprendeu** com Tude e Técio, que **aprenderam** com tanta gente (Souza, 2002, p. 38).

Ela **continua tecendo** pedacinhos de fios e de histórias, até quem sabe, **um dia, tecer** uma manta... e virar um bebê (Souza, 2002, p. 39).

Observamos que acontece uma prevalência de verbos no pretérito perfeito e imperfeito, temos então a aproximação do gênero biografia; que é pautado no passado, pois conta os fatos mais marcantes da vida de alguém. Entretanto, por vezes o tempo presente se evidencia na fala do narrador, em seu diálogo com o leitor, pois o narrador quando fala com o leitor, traz a obra e a reflexão para o agora. E por fim surge até verbo no futuro, ainda que do subjuntivo, indicando uma possibilidade, pois como destaca um dos trechos da página 25, há uma mistura dos tempos, tanto na escrita quanto no sentido.

O tempo então nas duas versões é diferente, para combinar com Tecelina que assim também o é. Ressalta-se que, na versão hipermediática, o tempo é destacado ainda pela diferenciação dos estilos de música que são *tocados* por diferentes aparelhos (imagem 25). Os três suportes de áudio também podem representar o tempo, pois a vitrola é o elemento mais antigo seguido pelo walkman e por fim, o micro system, claramente representantes de uma caracterização temporal, caracterização que representa uma progressividade na evolução dos aparelhos de reprodução de áudio.

Os diferentes aparelhos mostram diferentes tipos de música, sendo assim, a própria narrativa hipermediática considera o tempo um importante e fundamental aspecto que deve ser discutido, nesse sentido a versão hipermediática traz uma mensagem de orientação para que o mediador explique e instrua bem os leitores acerca da interação nesse jogo de construção, imagem 36. Nota-se o cuidado com a instrução, e assim, é esperado que o jogo de construções chegue a seus objetivos.

Imagem 36 – Orientação: Jogos de Organização – Tempo\Espaço



Nessa atividade, criança é convidada, primeiramente, a ouvir as músicas que tocam nas casas das personagens da história. As músicas foram compostas com a intenção de enfatizar a distância temporal que separa as personagens. Dessa forma, a noção de tempo, indispensável em uma narrativa, é destacada. Ciente das transformações do tempo, a criança é motivada a imaginar como seria a sua própria casa, selecionando objetos para decorá-la. Nesse momento, entra em cena o espaço que, assim como o tempo, é fundamental em uma história.

Dando ordem a um espaço que lhe é exterior, a criança também está realizando um exercício de organização interna, uma vez que ela está sendo estimulada a criar um ambiente próprio, a partir de objetos escolhidos por ela, capaz de identificá-la. Com esse espaço criado, o próximo passo é oferecer-lhe uma série de músicas que vão representar estados emocionais distintos, permitindo-lhe personalizar ainda mais seu espaço. Através da música escolhida, a criança poderá expressar sua própria emoção.

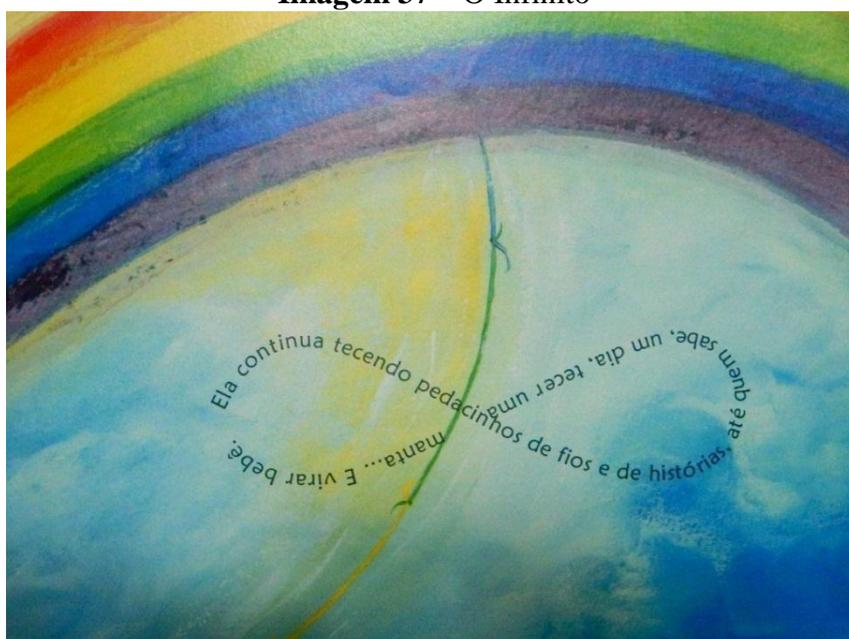
Continua

A distância temporal é objetivada nesse jogo, e elas devem estar atreladas às diferentes personagens em relação ao tempo em que as mesmas viviam. Logo, essa diferenciação de tempo que os tipos musicais apresentam pode ser percebida pelo estilo clássico, pelo rock e pela música eletrônica, que caracterizam historicamente períodos da história da música, trazendo o leitor para essa associação, requerendo dele nesse momento um claro conhecimento prévio sobre o período em que se popularizaram esses ritmos e estilos musicais. Essa associação em relação ao tempo e ao espaço, principalmente por meio do uso das músicas, só é realizado na versão hipermediática, pois na versão impressa não é feita essa relação com as personagens e também o leitor não é instigado, na obra, quanto a esse aspecto.

Não há uma segmentação da música em relação ao tempo, os músicos não gostam desse tipo de divisão, pois segundo eles, limita a arte, mas é inevitável relacionar algumas músicas a períodos, principalmente num contexto de escolha temporal como no texto.

Finalizando a análise do aspecto tempo, é importante destacar que a obra Tecelina é metafórica nesse sentido, tendo em vista que por vezes coloca o tempo como um tecido que pode ser presente ou passado e que pode ser feito e desfeito em relação à construção do ser. Ele não é o que mais importa, mas a forma como é utilizado, Tecelina procura ao máximo não se apegar a ele para não sucumbir à lógica compulsória que ele fomenta; a lógica da pressa, do imediatismo que é promovido tão vorazmente por quase todos. A imagem 37, que finaliza o livro, traz essa noção de uma Tecelina que é infinita, que se renova.

Imagem 37 – O Infinito



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2002, p. 39).

Nesse momento há uma forte trama reflexiva que se evidencia na complexidade das noções de tempo da obra, pois o tempo é tomado como um aspecto que pode também ser tecido e que este, assim como outros aspectos da vida carecem de um olhar metafísico e extraordinário para ser compreendido. Em *Tecelina*, nem mesmo o que aparenta ser confuso está no texto por acaso, tudo está posto com um fim, e a brincadeira e jogos com as noções de tempo são provas disso.

Tecelina permanece no tempo presente, não está no passado, pois não há um fim em Tecelina, nem para Tecelina. No texto, Tecelina não morre, e ainda é destacado que sua atitude de tecer a vida é constante e que isso possibilitará a ela um posicionamento diferente em relação ao tempo. Nesse sentido, mais uma vez, o caráter diferenciado de *Tecelina* se evidencia, pois aquilo que é comum às personagens, um fim belo, não acontece com a linda protagonista da obra.

O tempo não determina os dias de finalizar a vida de Tecelina, antes, ela por muito tecer, um dia irá renascer, dado que quando o fio acabar e não puder mais ser usado ela ainda poderá desfazê-lo e tecer novamente, porque:

...história é que nem fio:
a gente tece e o fio cresce,
a gente inventa
e tudo o que a gente tenta
se transforma em coisa nova
(SOUZA, 2002, p.4).

O aspecto do tempo abre nesse espaço final mais uma importante oportunidade de discussão da obra, agora quanto à linguagem marcadamente biográfica, ligada ao passado, mas que dialoga com o leitor no presente. É perceptível que as duas versões valem-se do elemento linguístico em toda a obra, desde o início com a fala do narrador, bem como em alguns momentos distintos, contudo a versão hipermidiática amplifica o formato oral de comunicar-se com o leitor, pois nela mais elementos da oralidade podem ser percebidos com mais destaque (imagens 27 e 38).

Desse modo, fica claro que o formato mais coloquial e contemporâneo da linguagem encontra-se na versão hipermidiática, corroborado pela multimídia dessa versão, esta que conta com a voz (em áudio) do narrador. Podemos assim perceber que a versão hipermidiática traz a noção de uma equivalência da obra *Tecelina* à nova estética, sendo essa mais voltada para a tendência do que é cotidiano, de uma linguagem menos enrijecida.

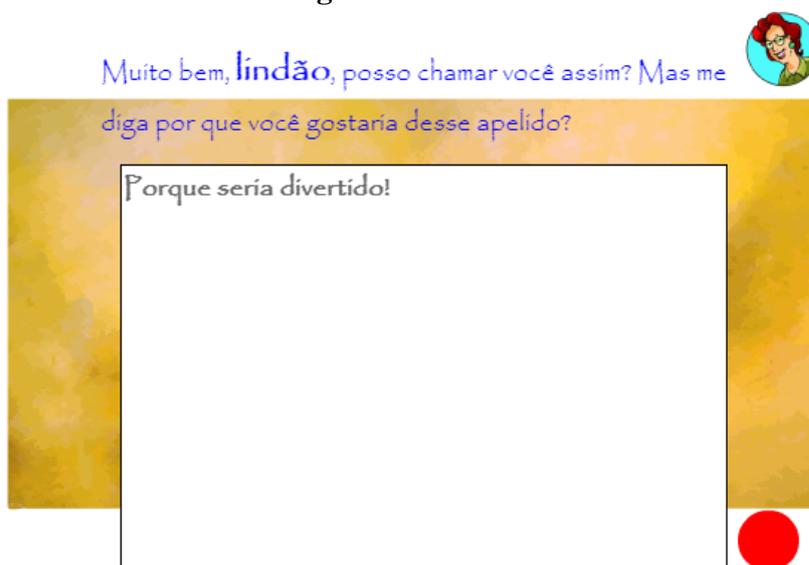
Esse aspecto de aproximação da linguagem com seu tempo pode ser compreendido com o apoio da discussão produzida pela a 5º tese de Jauss.

A teoria estético-recepcional não permite somente aprender sentido e forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão. Ela demanda também que se insira a obra isolada em sua “série literária”, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura. No passo que conduz de uma história da recepção das obras à história da literatura, como acontecimento, esta última revela-se um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor – ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas (JAUSS, 1994, p. 41).

Observa-se que o desdobramento histórico, seja do conteúdo ou da linguagem, é muito presente em *Tecelina*, que é uma obra marcadamente de seu tempo, tendo em vista que a mesma tem claro intento de dialogar com as temáticas atuais, nesse sentido destacamos que a linguagem em *Tecelina*, é contextualizada com a forma hodierna e oral de se comunicar.

Um exemplo de atualização da perspectiva da obra é que a mesma tem sua concretização de temática bem fincada nas discussões atuais, *Tecelina* é uma obra de seu tempo, seja pela estética, conteúdo ou forma. A seguir observamos a estratégia de utilização do apelido que o leitor escolher (imagem 38), seja ele qual for. Essa é uma característica marcante de um novo sistema que amplia a escolha do leitor, abrindo mais espaço para o processo de escrita digital.

Imagem 38 – Oralidade



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

A característica de ampliação do processo de escrita tem se destacado nos novos formatos de leitura interativa digital, e pode ser constatado inclusive em novos formatos de livros digitais que possuem escrita coletiva.

A forma que o mesmo escolher para ser chamado, essa será utilizada pela versão hipermidiática para que o leitor seja tratado como tal, nesse sentido o tom íntimo e oralizado ganha destaque na versão hipermidiática, que amplia e se utiliza ainda mais das possibilidades que o meio eletrônico pode oferecer.

3.2.4 A Apresentação do Espaço

O espaço em *Tecelina* é reiteradamente confirmado como o lar, a casa de família, seja dos bisavós, avós, pais, até a casa de Tecelina. A obra nas duas versões traz, em sua maioria, o espaço da casa para falar da tradição de família dos nomes e da arte de tecer. Vemos claramente a utilização temática, e literal do espaço nas duas versões, todavia a versão hipermidiática utiliza mais a concepção de espaço frente aos jogos que promove, em especial na valorização do espaço familiar, da casa, que é de diversas formas trabalhada, seja na construção dos jogos narrativos (imagens 24 e 25), bem como pelo conteúdo de uma forma geral, seja a casa de Tecelina, ou de seus familiares.

Na versão digital da obra encontra-se um jogo com o tempo, o som e o espaço, (imagem 25). O jogo remonta à organização interna de uma casa, e ao som de alguns suportes de áudio. Já destacamos que os três aparelhos de reprodução de som que aparecem na imagem 25 representam tempos diferentes, mas que são colocados para estar em um mesmo espaço, independente de qual tipo seja escolhido.

O espaço é personalizado pelo leitor e recebe a música que for do desejo do leitor. Na versão impressa, o espaço também é valorizado como construção de conceitos e noções, mas não é tão explorado em relação ao contato com o leitor, quando posto em relação com a versão hipermidiática. A versão impressa ainda que não aborde detalhadamente o diálogo com o espaço não é menos importante, outrossim, a versão eletrônica se utiliza dos recursos que o suporte dispõe para dimensionar o diálogo com o leitor nesse quesito.

Não existe a possibilidade de escolher os móveis e objetos do espaço em questão, mas sim de organizá-los, pois o leitor pode não utilizar todos os móveis e objetos se assim preferir. Essa possibilidade de movimentação e organização dos itens, na versão hipermidiática, dá ao leitor cada vez mais oportunidade de participar do processo de construção da narrativa

hipermidiática. Assim sendo, em relação à composição do espaço e interação do leitor com o mesmo, a versão hipermidiática possui mais elementos estéticos de interação que a versão impressa.

O formato digital da obra utiliza a disposição das imagens inclusive para tratar da hipermídia, ao observar a sala de Tecelina o leitor contempla as paredes do cômodo repletas com a narrativa, mas ao passo que a leitura vai sendo realizada e os links de cada parte do texto vão sendo clicados, os trechos vão sendo movimentados para fora da sala, literalmente, e é possível admirar ainda mais a beleza das cores que compõem a casa de Tecelina (Imagem 39).

Imagem 39 – Tempo e Espaço



Fonte: Versão Hipermidiática (SOUZA, 2008).

A possibilidade de contemplar e interagir com o espaço da obra se efetiva bastante na organização da sala (imagem 25), pois mediante a interação, esse espaço adquire novo aspecto. Os espaços das diferentes casas também demonstram isso, pois até o espaço sofre modificações.

O exemplo mais explícito no texto refere-se à casa de Tecelina, que é caracterizada com base nas características de quem nele está, a saber, Tecelina. “Tecelina morava na casa dela. É porque a casa da Tecelina era diferente. Tinha sofá com cara de arco-íris, almofada com cara de vitral colorido” (SOUZA, 2002, p. 20). As formas de ser de Tecelina influenciaram inclusive na caracterização do espaço de sua casa.

Considerando a reiterada afirmação do espaço da casa, denotando um ambiente familiar, contextualmente abordado em todas as gerações, vemos a avó da avó da avó de Tecelina, que morava na cidade, mas trabalhava na roça, pois as cidades dos séculos passados ainda eram bastante rurais (imagem 40). Podemos observar a mesma composição da imagem 40, na construção hipermediática, consoante a imagem 30, onde a hipermídia e os links auxiliam na construção dos espaços que ocupam a casa da avó da avó da avó de Tecelina. Com base na comparação entre as duas imagens que são iguais (de forma geral), observamos a forma de apresentação e interação com a imagem que se dá de maneira diferente nas duas versões, versões estas que figuram em suportes diferentes, com possibilidades diferenciadas.

“A avó da vó da avó de Tecelina morava numa cidade fria fria [...] porque lá na cidade dela ainda tinha ovelha em quintal” (SOUZA, 2002, p. 8). A obra mescla bastante o espaço urbano com o rural, trazendo a questão do tempo em lógica, pois na época de Tecelina já há cinema mudo, até é possível ver a imagem do cinema na obra impressa, pág. 25 da versão impressa.

Imagem 40 – A avó da avó da avó de Tecelina



Fonte: Versão Hipermediática (SOUZA, 2008).

A diferença é notável entre as versões impressa e hipermediática, na imagem 40 observamos a representação dos espaços em uma só folha, de uma só vez, mas no formato hipermediático, ao passo que clicamos nas palavras chave dos fatos é que as respectivas imagens vão surgindo, conforme a imagem 30.

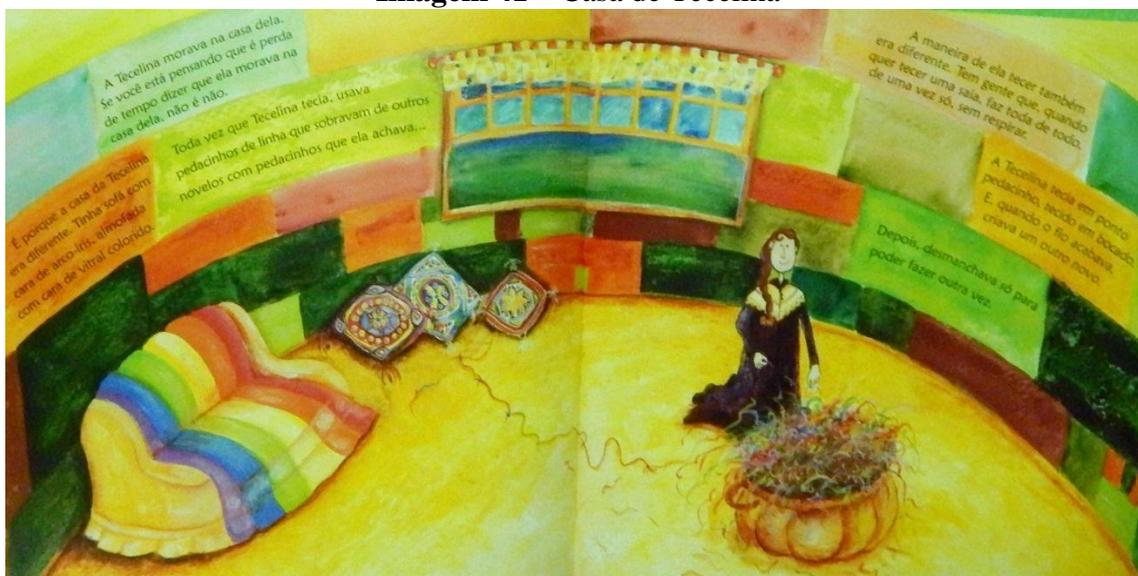
O ambiente interno da casa de Tecelina não traz características de um espaço urbano, ainda que seja, pois a obra destaca que a família mora na cidade e que Tecelina vai ao cinema. No entanto, há diversos aspectos que lembram o campo, mesmo na época de Tecelina.

Os móveis aparentam ser citadinos, destacando-se a poltrona como exemplo, e não se pode considerar a presença do candelabro para definir se é um urbano ou rural, pois há algum tempo em nenhum lugar havia energia elétrica, e a referência à avó da avó da avó de Tecelina aparenta ser dessa época, tendo em vista que até as roupas são referentes a uma época passada e mais tradicional.

Consideramos historicamente, que embora houvesse cinema, a energia elétrica ainda não era acessível a todos. Em relação à versão hipermediática e a aparição de aparelhos de música, destacamos que são aspectos presentes apenas na versão hipermediática, e nem mesmo nas imagens aparecem na versão impressa.

Não há presença de elementos urbanos na casa de Tecelina, e a representação do espaço externo aparece em alguns momentos mais voltados para o campo, é possível observar pela janela de Tecelina a campina, que também pode ser apenas um jardim (imagem 41).

Imagem 41 – Casa de Tecelina



Fonte: (SOUZA, 2002, p. 20,21).

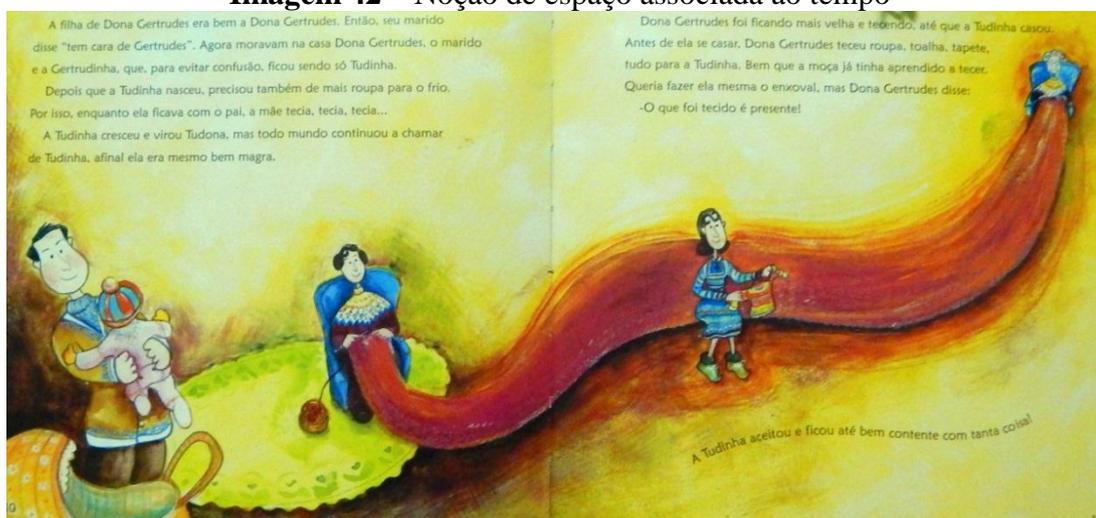
A imagem 41 possui a mesma composição de figuras da imagem 39, mas essa última refere-se à versão hipermediática e nela a interação mais uma vez aparece, pois ao passo que se clica no trecho, ele é reposicionado na tela, na parte exterior da imagem, deixando ao fim a imagem da sala livre de textos. A definição para a casa de Tecelina é esclarecedora em pôr Tecelina como alguém alegre, divertida.

No formato impresso evidenciam-se as características citadas em relação à casa de Tecelina, suas roupas, seus tecidos e objetos, e ainda, imagens de Tecelina sorrindo bastante, além do texto que também a descreve como sorridente. Porém, a versão hipermidiática traz ainda a voz de Tecelina sorrindo bastante em alguns momentos, por exemplo, é a tela da imagem 33, que na versão hipermidiática, apresenta o sorriso de Tecelina em áudio quando o cursor do mouse passa sobre a imagem de Tecelina anciã.

Esse espaço organizado e institucionalizado ideologicamente, a casa, traz uma hierarquia que vai sendo valorizada pelo respeito, mas não seguida, pela construção nova da personalidade de cada personagem, ainda assim observa-se o valor que é dado ao espaço da casa até mesmo pelas gerações que vão ditando as normas, que a família (pai e mãe) de Tecelina começa a quebrar e culminam em Tecelina.

Todavia, consideramos que o aspecto lógico do espaço é mantido, proporções, tempo, distância, tudo é considerado e não foge a uma lógica. A lógica do espaço é mantida nas proporções dos móveis, das roupas, do corpo das personagens e dos objetos. Em alguns momentos, os tecidos aparecem com um tamanho extravagante devido estarem relacionados à noção de tempo, como nas páginas 10 e 11 da versão impressa, na imagem 42, em que há um enorme tecido nas duas pontas da vida de Dona Gertrudes, uma em sua juventude e uma em sua velhice, trazendo a questão de uma vida inteira tecida, mas ainda assim o valor lógico é mantido. A associação em relação ao tempo, nessa imagem que está sendo referida ao espaço, se dá pela análise em paralelo do verbal e do não verbal, o texto nos faz observar que Tudinha “Foi ficando mais velha e tecendo [...]” (SOUZA, 2002, p. 11), por esse trecho, e pela imagem a associação é realizada.

Imagem 42 – Noção de espaço associada ao tempo



Fonte: (SOUZA, 2002, p. 10,11).

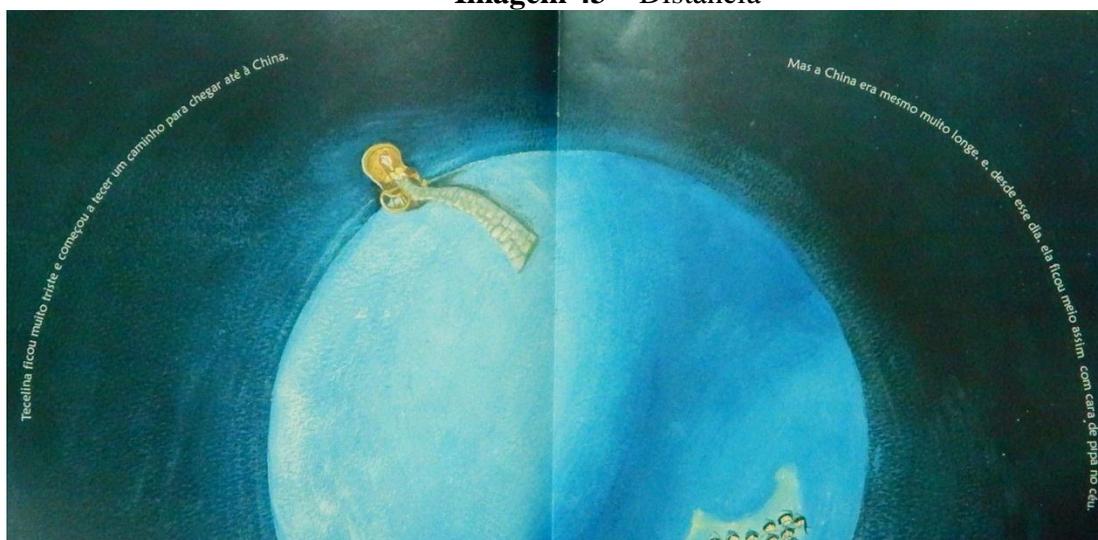
Também podemos observar a noção de espaço sendo extrapolada ao observar o tamanho do tecido em formato de jacaré, que é tecido por Tude, na imagem 31, que aparece nas duas versões, impressa e hipermidiática, em ambas a noção de espaço é extrapolada. Destacamos, por fim, a imagem final da obra na versão impressa e hipermidiática (imagem 21), onde Tecelina tece um arco-íris imenso e que se associa ao infinito, mais uma vez ultrapassando as possibilidades padrão de espaço.

Diante dessas considerações sobre as imagens que sobrepujam os paradigmas comuns de proporções, mais uma vez evidencia-se o diálogo bem estruturado que a obra tem com seus aspectos imagéticos, pois quando em algum momento produz algo que não seja verossímil, traz concepções que fundamentam a mudança e a preenchem de significação, não permitindo que a recepção seja prejudicada frente a uma produção não minuciosa nos detalhes de montagem da obra.

Mesmo com os poucos momentos em que a noção de espaço é extrapolada, a versão impressa e hipermidiática adotam majoritariamente padrões verossímeis em relação à noção do espaço, criando proporções que não sejam fantásticas, mas sim aproximadas de um contexto de espaço que os leitores já estão habituados.

Sendo assim, em quase toda a narrativa, salvo os casos especiais citados, a noção de espaço é verossímil. Nem Tecelina consegue extrapolar a questão da distância que surge na obra, pois as imagens da narrativa, corroborando com o texto, demonstram a incapacidade da personagem em tecer um caminho até onde está seu amado, o chinês (imagem 43).

Imagem 43 – Distância



Fonte: (SOUZA, 2002, p. 30,31).

Observamos na imagem inclusive a noção geográfica que põe Tecelina geograficamente a uma grande distância da China, a partir disso a criança pode considerar como ponto de partida o Brasil, tendo em vista que a obra não destaca em que parte do país, ou em que país acontece a história, supõe-se que seja no Brasil, e a criança, provavelmente parte dessa premissa.

Por fim, para retomamos aqui a questão da orientação que se apresenta pela caricatura da professora, ela também é determinante no fator espaço. O espaço digital em que a obra agora se encontra é bastante novo e por isso o mediador necessita de orientação. A versão impressa não conta com nenhum auxílio de orientação para a realização da leitura, mas é um recurso usado com frequência na versão hipermediática, até mesmo por que quando foi impressa, a obra *Tecelina*, poderia não ter as pretensões de discutir tantos aspectos, da forma como é realizada no formato hipermediático.

No início da obra, a caricatura aparece para auxiliar na explicação de como interagir com a versão hipermediática. O recurso de orientação (imagem 44) está direcionado a um público adulto, o recurso então que estará orientado o mediador sobre a interação da criança com a obra na versão hipermediática, em especial no que se refere aos jogos de construção narrativa. O texto de orientação já torna ciente o mediador quanto aos elementos essenciais da narrativa, que são trabalhados com destaque na versão hipermediática, a saber: tempo, espaço, personagens e estrutura.

Imagem 44 – Recurso de Orientação

Coordenação
Vera Teixeira de Aguiar

Tecelina é uma obra biográfica, isto é, uma narrativa de vida relatada na terceira pessoa. Vinda de uma família onde todos cumpriam o mesmo destino, tricotando de maneira idêntica, a protagonista rompe com essa tradição e passa a tecer ao contrário.

O ato de tecer perpassa toda a narrativa, associado metaforicamente à ação de contar. Tecelina encanta a todos pelo seu modo peculiar de unir retalhos, não só de lã, mas também de histórias.

Diante disso, podemos dizer que o texto é metalingüístico, uma vez que conta uma história, cujo tema é, no fundo, a arte de tecer histórias. Nesse sentido, as atividades que acompanham essa unidade também incidem sobre essa arte. Para tanto, os exercícios vão enfatizar os elementos essenciais da narrativa – tempo, espaço, personagem –, bem como sua própria estrutura, de modo a permitir que a criança, após internalizar esse conteúdo, seja estimulada a criar suas histórias.

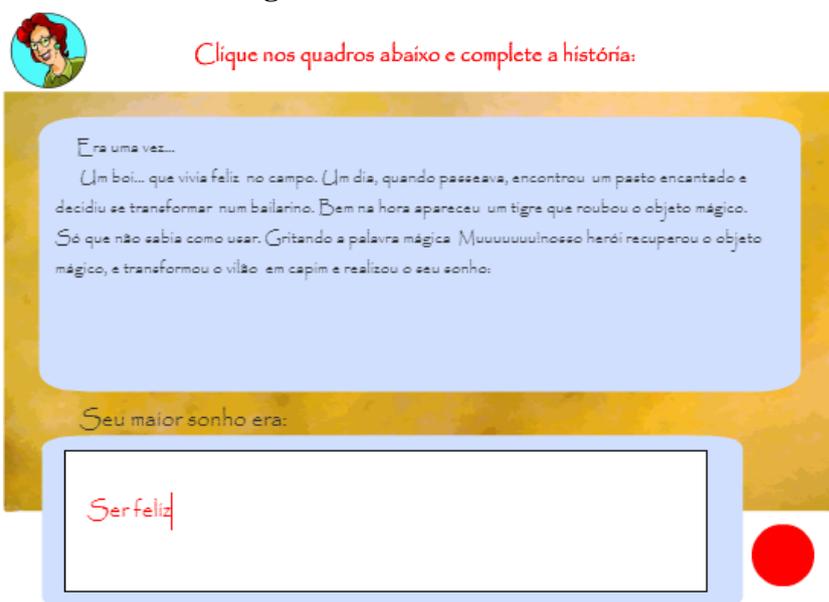
Ficha técnica
Conselho Editorial



Fonte: Versão Hipermediática, Sousa (2009).

Nota-se que os elementos característicos do meio eletrônico são evidenciados desde o início da obra hipermidiática, desde a primeira tela até a última. Não há nenhuma tela em todo o modelo hipermidiático da obra, em que não haja interação, links, sons, hipermídias, etc. Sendo assim, a obra na versão hipermidiática vai cumprindo os desígnios para o qual foi criada, promover a leitura eletrônica da obra Tecelina, de forma diferenciada da versão impressa. A imagem 45 revela ainda mais desse aspecto.

Imagem 45 – Produtor constante



Fonte: Versão Hipermidiática (SOUZA, 2008).

Nessa imagem, percebemos mais uma vez que o espaço digital de toda a obra é pensado para que o leitor do meio digital sinta-se cada vez mais interativo e participativo da leitura. Isso não só por meio dos links e cliques, mas também do conteúdo, da construção das histórias e mesmo da escrita de algo que nem veio no texto fonte, mas que pode ser acrescentado por esse leitor digital.

Destacamos, ainda, que a versão hipermidiática citada é de 2008, logo, há uma necessidade cada vez maior de situar o leitor para que ele esteja adequado às características desse novo suporte e formato de leitura do livro. É nesse sentido que observamos as diferenciações entre as versões de Tecelina nos suportes impressos e eletrônicos, a saber a obra impressa e a obra hipermidiática.

CONCLUSÃO

Tecelina elenca de forma plausível o perfil do livro nos moldes que a pesquisa objetivou, tendo em vista ser uma narrativa e estar veiculada nas duas versões, impressa e hipermediática. Essa singularidade possibilita à obra coadunar diversos recursos semióticos, além de possibilitar o diálogo do digital com o impresso. Fica evidente nas duas versões que há um distanciamento estético em sua composição, mas que consideram o horizonte de expectativas do leitor em relação à obra na contemporaneidade (JAUSS, 1979). Assim, mediante a discussão das 7 teses de recepção de Jauss, fizemos algumas ponderações sobre o diálogo entre a formatação digital e a impressa na realização da obra *Tecelina*, de Gláucia de Souza.

Por meio de fundamentação bibliográfica pertinente e análise da obra, a pesquisa observa que os diálogos entre a obra *Tecelina* nas modalidades impressa e virtual se dão pela forma de apresentar a narrativa. O conteúdo não sofreu variação ao ser reescrito de um suporte para o outro, tendo em vista que a história original não foi acrescida em texto, permanecendo a mesma da versão impressa. A obra foi de início impressa em 2002, mas só em 2008, foi redimensionada e adaptada aos moldes do suporte eletrônico, tendo em vista utilizar as possibilidades do meio eletrônico, diferenciando-se dessa forma da obra impressa.

A qualidade das imagens e quantidade das mesmas possui qualidade, mas há de se destacar que a devida utilização dos recursos hipermediáticos, na composição do livro eletrônico e-book, o tornam singular em relação ao impresso, e que apenas uma imagem a mais é utilizada na versão hipermediática (imagem 28), esta não está na versão impressa. As demais imagens permanecem as mesmas da versão impressa. Ademais, no que se refere às possibilidades de construção o livro no formato virtual, este possui uma maior gama de possibilidades que envolvam o leitor em relação à interatividade, principalmente o leitor infantil contemporâneo ligado às mídias digitais e ao suporte eletrônico.

A possibilidade de fluxo não cronológico e não linear que o livro eletrônico possui é uma característica que o afasta da versão impressa, pois mesmo na versão impressa, a cronologia sendo quebrada pela alternância dos períodos, há de se seguir o único caminho pela ordem das páginas. A versão digital, em contrapartida, não possui paginação nem uma ordem que deva ser obedecida, sendo assim passado e início podem vir lado a lado na obra como ocorre na tela 1, e assim o modelo tradicional cronológico é alterado na versão hipermediática, que abre espaço para novas possibilidades de construção, organização e apresentação da obra para o leitor.

Identificamos em *Tecelina*, versão hipermidiática, as estratégias literárias e imagéticas que dialogam efusivamente com o universo tecnológico. A obra faz uso constante de recursos tecnológicos e estruturais utilizados na composição da versão digital, exemplo o uso constante do som, seja pela voz de narradores, seja pelos fundos musicais instrumentais utilizados para auxiliar na significação do texto. O som é um dos recursos amplamente utilizados na versão hipermidiática e que não tem espaço na versão impressa, principalmente pela diferenciação e possibilidades do suporte. Além do som destacamos as múltiplas e recorrentes interações no próprio texto por meio de movimentos e hipertextos, e ainda há o diferencial dos jogos de construção narrativa.

Os jogos de construção narrativa não fazem parte da obra impressa, mas compõem e dão significados e possibilidades singulares à versão digital hipermidiática, sendo parte fulcral dessa versão. Tais jogos fazem parte da obra interativa, divergindo da obra impressa que possui caráter “fixo” e sem a coadunação de recursos semióticos múltiplos como o movimento e o som, mas contêm imagens, que também são utilizadas na versão hipermidiática.

Diante da discussão da diversidade semiótica presente entre texto e imagem é possível perceber que em *Tecelina* o diálogo da literatura infantil brasileira contemporânea tem contribuído para a formação do novo leitor. Isso, pela maior amplitude de signos e recursos que têm sido utilizados nas obras, tornando-as cada vez mais interativas, mais participativas e repletas de características dos suportes eletrônicos.

O som e o movimento, diferentemente do texto e da imagem, são recursos que não podem ser utilizados no meio impresso devido às suas limitações, considerando a forma primária de construção do impresso, sem ainda considerar a motivação do som na escrita por meio de letras de canção e aspectos sonoros a serem mencionados pelos leitores. Mas destacamos a aplicação de áudios e movimentos na versão hipermidiática de *Tecelina*, mimetizando as situações reais e os sons: sejam de voz, ou demais sons naturais, que são de fundamental importância nas possibilidades de recepção da obra na versão hipermidiática.

Desse modo, após a investigação das técnicas artísticas e computacionais presentes na literatura hipertextual/hipermidiática, verificamos que o formato hipermidiático de *Tecelina* congrega muitos recursos do meio eletrônico. Tais técnicas que estão presentes na obra podem influenciar na recepção de diversas formas e assim constituem formação de um novo público leitor. Entre elas, identificamos a interação, a amplitude estética redimensionada, e ainda o atendimento ao horizonte de expectativas do leitor e da obra, que se veem contemplados pela valorização dos aspectos digitais da contemporaneidade.

A recepção do leitor que interage é ampliada na versão hipermidiática, não por este leitor ser mais competente que o leitor do modelo impresso, mas porque notavelmente o leitor digital tem a oportunidade de participar mais, de se envolver mais com a construção da obra. Conseqüentemente é provável que exista maior possibilidade de reflexão e resposta quanto à versão hipermidiática de *Tecelina*, quando posta em relação com a formatação impressa da mesma obra.

A recepção do leitor depende também da experiência literária do leitor, esta pressupõe um “saber prévio” que está contido em suas experiências, tanto de leitura quanto de vida (JAUSS, 1979). Em *Tecelina*, na versão hipermidiática, a experiência do leitor é considerada devido à forte interação das crianças com o meio digital e com os jogos em meio eletrônico, dessa maneira pressupomos um público imersivo virtual, que vem sendo cada vez mais associado ao meio digital, até ser devidamente considerado um leitor ubíquo.

Após analisar o diálogo semiótico entre a literatura infantil brasileira contemporânea e a tecnologia, por meio da obra *Tecelina*, de Gláucia de Souza, no suporte virtual e impresso, observamos que as implicações de sua recepção se referem a um maior grau de envolvimento e reflexão do leitor para com a obra, devido às reiteradas oportunidades de exercícios e atividades que o levem a compreender e reafirmar o conteúdo e a mensagem da obra.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, V. T. (Coord.). **Era uma vez... na escola:** formando educadores para formar leitores. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

AGUIAR, Vera Teixeira de, MARTHA, Alice Áurea Penteadó. **Territórios da Leitura:** da literatura aos leitores. São Paulo: cultura acadêmica e, Assis: ANEP, 2006.

AGUIAR, Vera Teixeira de. (Org). **Era uma vez na escola:** formando educadores para formar leitores. 2. ed. Belo Horizonte: Formato, 2003.

AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (orgs.). **Heróis contra a parede:** estudos de literatura infantil e juvenil. São Paulo: Cultura; Assis: ANEP, 2010.

ANTONIO, Jorge Luis. **Sobre a poesia digital.** Disponível em: <http://arteonline.arq.br/museu/ensaios/ensaiosantigos/jlantonio.htm> Acesso em: 15 de maio 2010.

ASSIS, Emanuel Cesar Pires de; MOURA, Claudio Augusto Carvalho; SANDOVAL, Isabela Borges (Orgs). **Humanidades digitais:** leitura e tecnologia. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: NuPILL/UFSC, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BIGUELMAN, Giselle. **O livro depois do livro.** São Paulo: Peirópolis, 2003.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Hipertexto e Literatura.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **O livro, a literatura e o computador.** São Paulo: EDUC; Florianópolis, SC: UFSC, 2002.

BILAC, Olavo. **A Boneca.** Ler e Brincar. Coord. Vera Teixeira Aguiar. PUCRS. 2008 com o Disponível em: http://www.pucrs.br/edipucrs/lerebrincar_poesia/ lerebrincarpoesia.swf Acesso em: 20\02\2017.

BIAZETTO, Cristina. **Biografia.** Disponível em: <http://www.cristinabiazetto.com.br/br/biografia.html> Acesso em 11\01\2018.

BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; ROSING, Tânia M. K. (org.). **Literatura para crianças e jovens:** por um novo pensamento crítico. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2013.

CAMILLO, Marcio de. **Crianceiras.** Disponível em: <http://www.crianceiras.com.br/manoel-de-barros/> Acesso em: 20\02\2017.

CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade:** estudos da teoria e história literária. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **As crianças contam as histórias**: os horizontes dos leitores de diferentes classes sociais. Teresina PI, EDUFPI, 2011.

CHARTIER, Roger. As revoluções da leitura. In: ABREU, Márcia (org.). **Leitura, história e história da leitura**. Campinas: Mercado de Letras, 2003. P. 33-52.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio na teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CORTELLA, Mario Sérgio. **A escola e o conhecimento: fundamentos epistemológicos e políticos**. 12.ed.rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 2008.

COSCARELLI, Carla Viana; (Org). **Hipertextos na teoria e na prática**. Belo Horizonte: autêntica Editora, 2012.

DILL, Luís. **Todos contra D@nte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DORNELLES, Leni Vieira. **Infâncias que nos escapam**: da criança na rua a criança cyber. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

ELO. **Electronic Literature Organization**. Disponível em: <http://eliterature.org/> Acesso em 27\04\2017.

FEBA, Berta Lúcia Tagliari. Os caminhos do leitor na leitura hipertextual. **Ave Palavra**. Edição Nº Especial. Alto Araguaia – MT, 2012. Disponível em: <http://www2.unemat.br/avepalavra/EDICOES/Esp0812/artigos/feba.pdf> Acesso em: 03\12\14.

FEBA, Berta Lúcia Tagliari; MOTOYAMA, Juliane Francischetti Martins. **Uma leitura da posição do adulto em Reinações de Narizinho, de Monteiro Lobato, e as Aventuras do Avião Vermelho, de Érico Veríssimo**. 2012. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/viewFile/2344/1480> Acesso em 27\10\2017.

GABBAI, Mirian. Breve relato sobre o digital. In: ROSING, Tania Mariza Kuchenbecker. **Literatura para crianças e jovens**: por um novo pensamento crítico. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2013. P. 36 – 52.

GALVÃO, Cristiene de Souza Leite. Existe uma literatura para bebês? **Dissertação**. Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG – 2016.

GONÇALVES, Josafá Fernandes. **Literatura na era do giga bytes**. São Paulo: Nova Alexandria, 2012.

HAYLES, Katherine. **Literatura Eletrônica: novos horizontes para o literário**. Trad. Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Global, 2009.

ÍNDIGO. **O Colapso dos Bibelôs**. Coleção: Rumos na rede. Editora Moderna. 2008.

IRINEU, Lucineudo Machado. **Interculturalidade e redes sociais**: identidade cultural e interconexões discursivas. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2013.

ISER, Wolfrang. **O ato da Leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: 34, 1999.

JAKOBSON, Roman. **Questions de poétique**. Dir. de Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

JAUSS, Hans Robert. et al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Coordenação e tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis. In: LIMA, Luis (org.). **A literatura e o leitor** - textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43 – 61.

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

KIRCHOF, Edgar Roberto. A literatura infanto-juvenil e o mundo digital. In: BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; RETTENMAIER, Miguel. (Orgs.) **Novas leituras do mundo**: a literatura na ecologia das mídias. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. P. 109 – 123.

KIRCHOF, Edgar Roberto. O desaparecimento do autor nas tramas da literatura digital: Uma reflexão foucaultiana. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 56, n. 34, p.47-63, jan.-jun. 2009.

KOO, Lawrence Chung. **Web 3.0**: impacto na sociedade de serviços: uma análise da comunicação contemporânea, 2011. 230 páginas. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Comunicação e Semiótica.

KUPSTAS, M. **9 cois@s e-mail que eu odeio em você**. São Paulo: FTD, 2001.

LAGO, Ângela. **A baratinha**. Disponível em: <http://www.angela-lago.net.br/> Acesso em: 10\12\2016.

LANDOW, George P. **Hipertexto**: La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnologia.. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

LEITE, Leonardo. **Monsters vs Robots**. Plano Nacional de Leitura. Disponível em: <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/bibliotecadigital/index.php?idades=4> Acesso em: 03\08\2017.

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

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

LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Paz e terra, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria Literária em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. V.2.

LOBATO, Monteiro. **A menina do narizinho arrebitado**. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1920.

LOBO, Luiza. Leitor. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 231-251.

MATIA, Kátia Caroline de; ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. A poesia digital: a produção poética inserida no mundo das tecnologias. **Artefactum** – Revista de estudos em linguagem e tecnologia, ano v – n° 1 – maio 2013. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/145> Acesso em: 01\12\2017.

MELLO, Ana; SPALDING, Marcelo; KAYNA, Maurem . Literatura Digital. **Manifesto Literatura Digital**. Disponível em: <http://www.literaturadigital.com.br/?pg=25012> Acesso em: 26\07\2017.

MIRANDA, Lucas Emanuel Vilarinho. **Tecelina, de Gláucia de Souza: da narrativa impressa à hipermidiática**. Monografia. Universidade Estadual do Piauí, Licenciatura plena em Letras/ Português, 2014. 69.f M672t CDD: 469.

NEITZEL, Adair de Aguiar, SANTOS, Alckmar Luiz dos (orgs). **Caminhos Cruzados: literatura e informática**. Florianópolis: UFSC, 2005.

OLIVEIRA, Poliana Barbosa Martins de. **Narrativas digitais: um passeio pelo universo das obras multimídia**. Recife: O autor, 2012. p.122. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2012.

PATTAL, M. **Adelphos – A Revelação**. São Paulo: Pen Dragon –. 2016.

PENTEADO, J. R. Whitaker. **Técnica de chefia e liderança**. São Paulo. Pioneira, 1978.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

RAMOS, Thiago Corrêa. **A literatura brasileira na internet: implicações do digital na narrativa**. Recife: O autor, 2013. p.118. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2013.

RETTENMAIER, Miguel; ROSING, Tania (org). **Questões de literatura na tela**. Passo Fundo; Universidade de Passo Fundo, 2010.

ROSSI, Mariane. Casal desenvolve livro ‘mágico’ que usa realidade aumentada: Além dos objetos que saltam do livro, a obra tem som e até animação. **Biblioo cultura informacional. Reportagem do G1 Santos**. Disponível em: <http://biblioo.info/livro-magico/> Acesso em 28\02\2018.

SANTA, Everton Vinicius de. A literatura em meio digital e a crítica literária. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. **Hipertextus Revista Digital**. n.7, dez. 2011. Disponível em: <http://www.hipertextus.net/> Acesso em: 08\12\2014.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTAELLA, Lucia. **Navegar no ciberespaço: o perfil do leitor imersivo**. São Paulo: Paullus, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Alckmar Luiz dos; SANTA, Everton Vinícius de; (orgs). **Literatura, arte e tecnologia**. Tubarão: Ed. Copiart, 2013.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

SOUZA, Gláucia de. **Tecelina**. Ilustrações de Cristina Biazetto. Porto Alegre: Projeto, 2002.

SOUZA, Gláucia de. **Gláucia por Gláucia**. Site Tóin: dança para bebês. Disponível em: <https://dancaparabebes.wordpress.com/2012/05/16/glaucia-de-souza/> Acesso em 11\01\2018.

SOUZA, Gláucia de. **Tecelina**. [Recurso Eletrônico]. Coord. Vera Teixeira de Aguiar. Ilustr. Cristina Biazetto – Dados Eletrônicos – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. Disponível em: http://www.pucrs.br/edipucrs/lerbrincar_narrativa/lerbrincar_narrativa.swf Acesso em 19\01\2018.

SPIVACK, N. 2009. **Making sense of the semantic Web**. Disponível em: <https://www.sli-deshare.net/srvwiz/explaining-the-semantic-web-1455176> Acesso em: 20\02\2017.

SPIVACK, N. **A new economic framework for content in web 3.0**. Disponível em: http://novaspivack.tipepad.com/nova_spivacks_weblogue/2009/11/a-new-economic-framework-for-content-in-web-30.html.2009 Acesso em 02\02\2018.

SPIVACK, N. **Making Sense of the Semantic Web and, Twine** Disponível em: http://novaspivack.tipepad.com/nova_spivacks_weblog/2007/11/making-sense-of.html. 2007. Acesso em 02\02\2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TOSTES, Roberto. **Vale a pena investir nos livros digitais**. Webisinder, 2014. Disponível em: <https://webinsider.com.br/2014/01/16/livros-digitais-valem-o-investimento/> Acesso em 27\10\2017.

VÁZQUEZ, Raquel Bello; OLIVEIRA, Rejane Pivetta de Oliveira; SILVA, Sandra Mariza de Almeida. Machado de Assis, os leitores contemporâneos e a crítica acadêmica: interpretações à luz do software Iramuteq. In: BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; RETTENMAIER, Miguel. (Orgs.) **Novas leituras do mundo: a literatura na ecologia das mídias**. – 1. ed. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. P.15- 43.

VILAROUCA, Cláudia Grijó; TAVARES, Otávio G; MOURA, A.C. **Criação Digital: prática e reflexão**. Florianópolis: Ed. Copiart, 2014.

XAVIER, Antonio Carlos et all (Org.). **Hipertexto e Cibercultura**: links com literatura, publicidade, plágio e redes sociais. São Paulo: Respel, 2011.

XAVIER, Antônio Carlos. **A Era do hipertexto**: linguagem e tecnologia. Recife: UFPE, 2009.

YOO, Hyun-Joo. **Text, hypertext, hypermedia**: asthetische möglichkeiten der digitalen literature mittels intertextualitat, interativitat und intermedialitat. Würzburg: Koningshause & Neumann, 2007.

YUNES, Eliana; ROCHA, Alessandro; (orgs). **Leitura digital leituras e leitores**: múltiplas linguagens. Editora Reflexão, 2015, São Paulo.

ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?** 2. ed. São Paulo: Senac, 2008.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 2004.