

## SIMPÓSIO 27

### FLUXOS E INTERFLUXOS CIBERCULTURAIS- A LÍNGUA PORTUGUESA EM FOCO

COORDENAÇÃO:

Maria Zilda da Cunha (Universidade de São Paulo, Brasil)  
mariazildacunha@hotmail.com

Maria Auxiliadora Fontana Baseio  
(Faculdades Integradas Torricelli – Guarulhos – São Paulo, Brasil)  
dorafada@ig.com.br

#### A RECEPÇÃO LITERÁRIA NO CINEMA BRASILEIRO: ROBINSON CRUSOE PELAS LENTES DE MOZAEEL SILVEIRA

José David BORGES JUNIOR<sup>1</sup>

**RESUMO:** A literatura e o cinema são campos narrativos de grande destaque e importância, considerando a ampla gama de objetos culturais que circulam no espaço mundializado instituído, pois são poderosos veículos disseminadores de ideologias e delineadores de imaginários diversos, por vezes até estereotipados. Ademais, o cinema, na atualidade, é detentor de grande fatia do mercado global em termos de consumo e recepção dentre as mais variadas culturas. Dessa forma, a presente comunicação busca, à luz da tradução intersemiótica e das relações intertextuais, comparar o clássico da literatura universal *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, com a transposição fílmica intitulada *As aventuras de Robinson Crusoe* (1978), sob a direção de Mozael Silveira. Diante desse exercício de leitura labiríntica, multilinear e complexa, objetivamos demonstrar que os procedimentos estéticos e as técnicas cinematográficas, adotadas pelo realizador da adaptação, relativizam o discurso que grande parte da fortuna crítica manteve acerca do texto de Defoe, considerando tal obra como representação de posturas imperialistas e colonizadoras, oriundas do eurocentrismo. Nessa ordem de ideias, acreditamos que, pelas vias da paródia, da carnavalização e do grotesco, o artista-adaptador propõe a quebra do discurso panfletário, vigente nesse tipo de crítica, e, ainda, inaugura novas chaves de leitura para a imagem do herói inglês que, inserido em um espaço de falantes de língua portuguesa, renasce em meio ao universo de brasilidade e instaura uma nova ordem, estabelecendo diálogos mais profícuos entre a série literária e a cinematográfica.

**PALAVRAS-CHAVE:** relações intersemióticas; paródia; literatura infanto-juvenil; cinema brasileiro; controle.

#### Nota Introdutória

É de conhecimento comum que o cinema atingiu um patamar antes desconsiderado pelos críticos, isto é, uma posição de destaque no âmbito das produções artísticas que constituem o conjunto de objetos que fazem parte da cultura de diversos países ou comunidades ao redor do globo.

Embora tenham sido feitas exaustivas discussões a respeito da morte do cinema e/ou sobre sua transformação diante das novas técnicas que, eventualmente, surgiriam no limiar do desenvolvimento das comunicações, a sétima arte persiste e continua a angariar espectadores de todas as escalas sociais, em todos os cantos do planeta.

Desse modo, falar em cinema, hoje, implica certa posição crítica que não pré-condicione tal objeto como secundário,

<sup>1</sup> USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Rua Virgílio Guimarães, 28. Apto. 28. Centro. CEP: 37400-000. Campanha – MG – Brasil. E-mail: davidjunior@usp.br

diante da arte literária, unicamente pelo fato de se ter um constructo com imagens aparentemente prontas, haja vista que

Talvez seja mais acertado acreditar que a verdadeira arte de nosso tempo é duplamente motivada pela técnica e pelo imaginário, nascendo, portanto, de um diálogo produtivo que o artista-engenheiro trava com a máquina. (MACHADO, 1996:16).

Assim, o processo de construção imagética experimentado pelo cinema narrativo é, antes de tudo, um modo de produção artística, pois, pelo fato de trazer um composto complexificado pela imbricação das matrizes de linguagem<sup>2</sup>, exige grande esforço interpretativo, velocidade, profundidade e sagacidade por parte do olhar do leitor.

Logo, o cinema não deve ser entendido como produto de massa, feito exclusivamente para as massas, mas como objeto que, pelo processo de montagem, pelo cuidado no ajuste e sincronização entre pistas de áudio e vídeo, pela inserção de legendas, enfim, por todo esse longo e criterioso trabalho realizado por parte de uma equipe de técnicos, detêm certo estatuto de arte, especialmente quando se trata de obra fílmica que busca na literatura inspiração para a construção de seus roteiros, posto que o que se observa diante de uma adaptação da literatura ao cinema é um constructo híbrido que lança mão das categorias do estético, seja para subverter, reiterar, dar roupa nova, seja para seguir com vestimentas antigas, não importa. O que conta, nesse ínterim, é a propriedade que tal objeto tem de modificar os rumos do pensamento e padrões comportamentais, já que, de certo modo, o cinema institui os mesmos enigmas propostos pela literatura, sendo, portanto, capaz de conceber obras dotadas de literariedade, de modo a formar intrincado quebra-cabeça signico que, por sua vez, é próprio do jogo instituído pela arte.

Nessa linha de raciocínio, tanto o cinema quanto uma gama de diferentes objetos áudio-visuais, tais como filmes, seriados, novelas para a televisão, curtas, animações, vídeo-clipes e até vídeos amadores dispostos pela web, dentre outros,

[...] são campos de formatação da cultura que catalisam uma nova esfera pública de informação, entretenimento e debate capaz de produzir saltos que mudam a natureza do processo [...] é uma possibilidade de observar outras redes de relações que escapam ao esquema centro-periferia e às fronteiras nacionais. Mas é também um campo em que persistem as assimetrias herdadas do passado [...] (SHOHAT; STAM, 2006:88).

Constata-se, então, que o cinema, assim como a literatura, é um campo narrativo que estabelece relações dialógicas com outras séries culturais e campos do saber, bem como fornece vasto terreno para a investigação de ideologias subjacentes aos seus objetos.

A partir dessas relações, torna-se possível explorar alguns aspectos que perpassam pelo processo da criação artística, tendo em vista que uma obra de arte, seja cinematográfica ou não, nunca é puramente inocente, de modo a se apresentar quase sempre recheada de ideais, conceitos, em suma, marcas próprias do produtor e de seu contexto sócio-histórico e político, pois os

[...] valores culturais e estilos de pensar configuram a visão do mundo do romancista [ou do(s) produtor(es) de cinema], e esta pode ora coincidir com a ideologia dominante no seu meio, ora afastar-se dela e julgá-la" (BOSI, 1999:12, grifo nosso).

Sob estes aspectos, o híbrido cinematográfico enquanto criação estética é capaz de fornecer, ao olhar do crítico, índices que irão fomentar análises mais profícuas no sentido de descortinar, pelo inquérito de seus enigmas – verdadeiras peças do tecido vivo que é a criação artística –, ângulos de investigação tanto acerca das relações entre os textos, em seus

<sup>2</sup> Referimo-nos às matrizes da linguagem e pensamento que, em conformidade com Santaella (2001), são responsáveis pela composição das mais variadas ordens em termos estéticos. São elas que, combinadas e recombinadas em seus formatos sonoro-verbo-visual, vão dando vida às manifestações da linguagem no âmbito da arte e das novas tecnologias da comunicação, em processos híbridos e dinâmicos.

mais variados tipos e gêneros, quanto a respeito dos elos criados entre os próprios meios de produção e circulação da linguagem, em suportes reais ou virtuais.

Assim, demarcando o campo dialógico no qual se inserem a literatura e o cinema, torna-se verificável que

[...] a compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. [...] Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento? (CARVALHAL, 2003:51-52).

Diante do exposto, este estudo pretende focalizar o romance *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, comparando-o com a adaptação cinematográfica *As aventuras de Robinson Crusoe* (1978), idealizada por Mozael Silveira, acreditando que tais objetos possam fornecer um campo de visão mais amplo não somente sobre as relações de poder que se estabelecem entre o "eu" e o "outro", o "cá" e o "lá", ou sobre a ideologia individualista do homem moderno; mas, também, e, principalmente, sobre as metamorfoses ou transmutações que a obra cinematográfica propõe pela releitura do texto inglês, o que nos leva a tentar mapear e desvelar alguns enigmas gerados a partir do processo de composição estética no cinema, procurando capturar, pelo ângulo da arte, os aspectos ideológicos que se evidenciam no mencionado objeto fílmico e que, contrapondo-se ao texto dito "original", possibilitam a abertura de novas chaves interpretativas que vão além daquelas apreçadas pela fortuna crítica acerca do texto do europeu.

Acredita-se que, pelos novos pressupostos oriundos da literatura comparada – os quais se desvencilharam de modelos ultrapassados, que buscavam mapear fontes e influências –, torna-se exequível a proposição que se faz, posto que o comparativismo, no trato das interfaces estabelecidas entre os meios de produção de linguagem e outros campos do saber, pode gerar frutos consideráveis em pesquisas interdisciplinares, destacando inventivas e produtivas relações que proporcionem maior entendimento sobre as imagens que uma cultura possui a respeito da outra por meio de esquemas que estimulem o olhar para os aspectos sociais e ideológicos não pelo viés do discurso panfletário, mas pela sensibilidade estética que a obra de arte pode fornecer e por toda sua complexidade subjacente, evitando o simples ato de comparar, haja vista que tal verbo, em nossa pesquisa, não faz da literatura comparada um sinônimo de comparação, mas um conjunto de procedimentos de ordem cognitiva.

A literatura comparada<sup>3</sup>, nessa via de entendimento, não se apresenta como simples metodologia de investigação crítica, mas como válvula propulsora e ordenadora do olhar, isto é, como farol ou bússola que orienta o crítico, de modo a propiciar, pelo confronto tanto entre fatores literários quanto culturais ou provenientes de outras áreas do saber, o exame mais atento com referência ao "diálogo não só entre as literaturas e as culturas, mas também entre os métodos de abordagem do facto e do texto literários". (MACHADO; PAGEAUX, 1988:17).

Ademais, considerando ainda a particularidade de nosso estudo, acreditamos que a imagem do protagonista Robinson Crusoe deve ser interpelada não na perspectiva de uma imagologia extremista, a qual considera,

[...] por um lado, a excessiva importância dada a textos literários separados da análise histórica e cultural; por outro lado, o excesso contrário, ou seja, uma leitura demasiada redutora de textos literários transformados em inventários de imagens do estrangeiro. (MACHADO; PAGEAUX, 1988:56).

Nesses termos, a literatura comparada, associada ao campo da imagologia, inscreve-se como parte fundamental na

<sup>3</sup> Para Machado & Pageaux (1988), a literatura comparada não deve ser entendida como sinônimo de comparação, posto que constitui disciplina complexa e polimorfa, nunca plenamente acabada, mas em perpétua evolução.

base teórico-metodológica desta pesquisa, guiando nosso olhar a fim de melhor compreender as alianças existentes entre literatura, história, política e ideologia, conferindo-nos

[...] um conjunto de idéias sobre o estrangeiro incluídas num processo de literarização e também de socialização, quer dizer, como elemento cultural que remete à sociedade. Esta nova perspectiva obriga o investigador a ter em conta não só os textos literários em si, mas também as condições da sua produção e da sua difusão, bem como de todo o material cultural com o qual se escreve, pensa e vive. *Este tipo de trabalho leva o investigador a encruzilhadas problemáticas em que a imagem tende a ser um elemento revelador especialmente esclarecedor do funcionamento duma ideologia.* (MACHADO; PAGEAUX, 1988:57, grifo nosso).

Desse modo, os estudos sobre as imagens de culturas distintas, renovados pelos novos preceitos da literatura comparada, abrem outras possibilidades de investigação para o esclarecimento das ideologias, deixando em evidência as diferenças que, além de ressaltar as singularidades, fazem transparecer os processos responsáveis pela instituição dos estereótipos, do racismo, dos exotismos, enfim, dos conceitos e preconceitos que propagam o ideal de controle instaurado pelas comunidades da hegemonia capitalista no século XXI.

### Globalização e Controle: Apontamentos sobre a Importância do papel do Intelectual

Nas sendas do fenômeno da globalização, em que o mundo tende a instituir tanto a proximidade de culturas distintas, quanto enfatizar assimetrias que promovem as visões estereotipadas do outro, o olhar do intelectual deve estar preparado, suficientemente, para identificar os discursos centralizadores de poder e interpretar, com imparcialidade e ponderação, os signos da ideologia do controle, posto que, ao se imiscuírem no conjunto orgânico das obras de arte, transfiguram-se em uma de suas facetas; assim, só poderão tornar-se inteligíveis através da tentativa de decifração dos enigmas que constituem a linguagem simbólica.

Trata-se, nessa ordem, de um olhar que se desloca para uma zona de certa neutralidade<sup>4</sup>, uma zona de fronteira. Por isso, tem condições de atuar como sujeito crítico sem se desligar de seu ponto de observação; ou seja, é uma mirada que olha pelos olhos do outro, buscando compreendê-lo, mas não se esquece nem abandona sua própria identidade pelo caminho, posto que, tem consciência dos perigos que enfrenta com relação aos mecanismos de controle.

Dessa forma, o olhar crítico é capaz de detectar tais processos nos compostos estéticos, já que

[...] o olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos [logo, pode ver, ainda que involuntariamente] quanto se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar. (BOSI, 1988:66, grifo do autor).

Nesse liame, em tempos da modernidade líquida, com o dilaceramento das fronteiras culturais, o encurtamento das distâncias, livre comércio entre nações e intercâmbio de objetos artísticos, o sistema dominante fez expandir a indústria cultural, disseminando obras de arte como produtos de um mercado de base capitalista.

Vale destacar que nem todos os objetos são desprovidos de valores estéticos, mas são a resposta, em grande parte, por uma demanda de produtos, nas mais variadas formas, suportes e linguagens, que visam a atender o mercado das massas, e, por conseguinte, tendem a disseminar a ideologia apregoada pelos novos centros, isto é, o ideal de controle e legitimação dos domínios que se afiguraram, em séculos anteriores, nas mãos dos europeus e que, hoje, detêm-se nas

<sup>4</sup> Entendendo o termo "neutralidade" não no sentido de posição política neutra, tampouco reacionária. Deve-se lê-lo, aqui, no sentido de posição que se desloca do panfletarismo e das reações altamente afetadas pela emoção do eu quando da observação do outro.

mãos daqueles que fazem da arte um dos veículos para promoção de ideais imperialistas.

Tal fenômeno, consoante Abdala Jr. (2007), trata-se da "administração da diferença", que tenciona homogeneizar culturas a fim de sobrepor e legitimar-se enquanto cultura central e superpotência político-econômica, pois "a inferioridade é controlada pelas mãos que manipulam a generosidade e o poder, o poder e o preconceito" (SANTIAGO, 2000:15), ao passo que

[...] A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o ritmo do aço. (ADORNO, 2002:07, grifo nosso).

Ademais,

É próprio das estratégias de legitimação da hegemonia tolerar a diferença, desde que seja uma diferença administrada, quase sempre prevista e elaborada, enquanto possibilidade de abertura, desde o centro do fluxo. Tais observações valem tanto para o vestuário quanto para as modas críticas. Através de estratégias de convergência dessa modalidade de administração, a incorporação orgânica da diferença poderá inclusive constituir fator de dinamização da rede hegemônica. (ABDALA Jr., 2007:31-32).

Nessa ordem de ideias, os enigmas que integram parte da criação estética, ou vão compondo, no imaginário coletivo, mecanismos de controle que tendem a corroborar com a atualização de posturas hegemônicas e colonizadoras, perpetuando ideais eurocêntricos dos tempos dos grandes descobrimentos marítimos, e, na atualidade, ideais progressistas norte-americanos; ou vão corroendo tais ideais em busca da construção da identidade cultural e independência, correspondendo ao conjunto de obras que se engajam na luta contra-discursiva e anti-imperialista, em uma espécie de atitude utópica à qual se refere Lima (2009) quando diz das "tentativas de constituição de cânones literários e culturais distintos dos em vigência".

Entre um paradigma e outro, há, evidentemente, ampla gama de obras que flutuam entre a multiplicidade de camadas ideológicas que existem dentro desse esquema que, por sua vez, tem pólos antagônicos, a saber: o mercado, a arte feita pelo mercado e para o mercado, isto é, arte para consumo das massas acríticas; e a arte que busca contrapor-se a essa tendência, evidenciando, como uma espécie de denúncia irônica, o problema da atualização e manutenção do controle.

Nessa perspectiva, o desafio que se apresenta, em suma, ao olhar do intelectual é o de por em relevo os discursos centralizadores do poder, já que a partir do posicionamento de fronteira, seria possível

[...] compreender, reinterpretar e lutar corpo a corpo com os produtos da linguagem na história, em outras línguas e outras histórias. [...] não é um meio de consolidar e afirmar o que "nós" sempre conhecemos e sentimos, mas antes um meio de questionar, agitar e reformular muito do que nos é apresentado como certezas transformadas em produtos do mercado, empacotadas, incontestáveis e codificadas de modo acrítico, inclusive aquelas contidas nas obras-primas agrupadas sob a rubrica de "os clássicos" [...] (SAID, 2007:48-49).

Desse modo, acreditamos que o estudo interdisciplinar que propomos, o qual abarca redes de relações estabelecidas entre obras literárias e cinematográficas, em diálogos entre si e entre outras esferas do saber, promoverá um maior entendimento acerca da complexidade na qual estamos envolvidos, no presente milênio, e, ainda, elucidará questões que, de um modo geral, encontram-se nubladas pelas rápidas transformações do século XXI, deixando a sensação de

que o processo de evolução da humanidade é inversamente proporcional à evolução tecnológica.

### O Percurso do Olhar pelos Enigmas da Criação de Mozael Silveira

O processo de adaptação da narrativa literária à cinematográfica envolve aspectos referentes à construção de sentidos pelo olhar do produtor, transformado, temporariamente, em leitor da obra objeto da transposição, perpassando, ainda, pelos diversos olhares de toda a equipe técnica, já que em termos de produção cinematográfica, há sempre que se ter em mente que estamos tratando de criação coletiva.

Entretanto, é a mente criativa e realizadora do artista-adaptador que irá, de comum acordo com sua equipe técnica, escolher os recursos que mais lhe interessam para dar conta de alinhar os fios heterogêneos da estória, e, em termos literários, reconfigurá-la no campo do cinema, considerando os sentidos e ideologias que tal artista pretendeu produzir, isto é, sua subjetividade, bem como as marcas de seu tempo, atualizando, corroendo ou perpetuando imagens da obra matriz.

Logo, o processo de adaptação denota movimento e “transmutação estético-semiótica efectuada no âmbito das matérias expressivas heterogêneas, sendo, por essa razão, de natureza inter-artística e transestética [...]” (SOUSA, 2001:25). Ademais, “adaptações fílmicas caem no contínuo redemoinho das transformações e referências intertextuais, de *textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação.*” (STAM, 2008:22, grifo nosso).

Diante do exposto, analisaremos algumas sequências da adaptação de Silveira (1978), buscando verificar os procedimentos estéticos adotados pela releitura cinematográfica da obra de Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), explorando os enigmas instituídos pela adaptação brasileira, bem como seu alcance dialógico ao iluminar questões relativas ao controle, lançando luz e descortinando intencionalidades implícitas nas entrelinhas do texto inglês.

Na primeira sequência que destacamos, podemos perceber, nos segundos iniciais da trama, que a vinheta de abertura da narrativa fílmica traz, em sua composição, elementos que remetem ao gênero jornalístico, além de se assemelhar com vinhetas de telejornais da época em que o filme foi produzido. Nessa esteira, a atitude de realidade documental, verificável em Defoe, está inserida na adaptação de Silveira, buscando mesclar, no híbrido em relevo, a linguagem de documentário, de texto jornalístico, e, ainda, remeter-nos ao diário de viagens que o autor inglês instituiu para a obra europeia.

Tal sequência nos é apresentada por um conjunto de linhas, massas e cores, dispostas tanto na horizontal, quanto na vertical, forçando o olhar do leitor/espectador a ter maior atenção para os signos que serão impressos na tela, haja vista que o olho humano, naturalmente, vê melhor na horizontal que na vertical, pois é dotado de capacidade de angulação em até 180°, considerando as linhas horizontais; enquanto que para as verticais essa angulação diminui substancialmente, e o percurso do olhar se torna, portanto, mais oblíquo e menos retilíneo, obrigando a percepção a dispor de maior número de elementos em termos de cognição, acionando seu arcabouço de conhecimentos prévios.

Os planos construídos para fazer ver a vinheta inicial do filme são planos gerais, que mantêm no centro de interesse da objetiva, inicialmente, o cruzamento das mencionadas linhas horizontais e verticais, até que essas, por sua vez, transfiguram-se, ao se afastarem, pelo efeito de *zoom out*, na logomarca da produtora: J.B. Tanko Filmes.

Assim, o nome da produtora, em destaque já no final da vinheta de abertura, deixa claro que estamos diante de um híbrido do gênero chanchada, característico do cinema brasileiro até o advento do cinema novo, com o qual manteve uma espécie de disputa, posto que os grandes produtores dessa nova linha estética desconsideravam a chanchada e a condicionavam como produto destinado, exclusivamente, a obter lucro e trazer entretenimento sem conteúdo crítico. Mas, como nosso espaço é relativamente curto, não iremos nos desviar por outras veredas. O que interessa para nosso

entendimento é saber que Mozael Silveira era produtor de chanchadas – apesar de ter participado tanto como ator, quanto como produtor em outras obras –, sua preferência era pela narrativa cinematográfica que mesclava elementos musicais e carnavalescos.

Da mesma maneira, o inglês Daniel Defoe, que era escritor e jornalista, também corroborou para a construção de um novo gênero, mesclando elementos da linguagem tradicional com peças de outros discursos de seu tempo (as famosas narrativas de viagens e grandes feitos, fossem reais ou ficcionais), trazendo, para suas obras, certo tom da linguagem documentária.

É sabido que Defoe, considerando sua maior obra, *Robinson Crusoe*, adotou um estilo de escrita simples e de pouca erudição, posto que, o contexto sócio-histórico e político no qual estava imerso, bem como as narrativas de viagens e aventuras que circulavam por toda a Europa desde o século XVI, o obrigavam a fazer escolhas estilísticas que se pautavam em uma linha de escrita que se propusesse a dar certa impressão de realidade, isto é, de relato verídico, crível para o leitor burguês que imprimia forte impulso para o gênero romanesco que dava seus primeiros suspiros.

Desse modo, o autor inglês, entendendo o chamado de seu público, produziu a obra que iria, anos mais tarde, torná-lo um imortal; para isso, lançou mão de um estilo mais simples, para falar diretamente a esse público, e, ainda, para tornar os elementos que concorrem para a construção da verossimilhança em um texto, de fácil detecção, afirmando, dessa maneira, que se tratava de relato verídico.

Esse procedimento pode ser sentido tanto no foco dado pela instância narrativa, em primeira pessoa, pelo uso do discurso direto, quanto pelo próprio autor, no prefácio da obra.

[...] The editor believes the thing to be a just history of fact; neither is there any appearance of fiction in it. And however thinks, because all such things are dispatched, that the improvement of it, as well to the diversion as to the instruction of the reader, will be the same; and as such he thinks, without farther compliment to the world, he does them a great service in publication. (DEFOE, 2010:7).<sup>5</sup>

Embora a mencionada técnica esteja, na atualidade, ultrapassada e até seja considerada ingênua, para o século XVIII tal procedimento era uma inovação em termos do trabalho e do tratamento da linguagem para um texto literário que pretendia imbricar-se pelas linhas do relato verídico e documental. Ademais, se compararmos tal inovação com outros textos, de mesmo teor estético, e, portanto, configurados através de procedimentos semelhantes, chegaremos à conclusão, ou muito provavelmente, apontaremos para o fato de que Defoe era dotado, enquanto escritor, da genialidade própria do artista que enxerga longe e consegue, por sua obra, lançar raios de maior alcance que os da própria história – aqui entendida como ciência.

Outro fator importante a ser considerado na obra inglesa refere-se à exposição dos exotismos, característicos da composição de imagens literárias nas narrativas de viagens, os quais necessitavam de uma espécie de embasamento para tornarem-se críveis ao olhar do leitor impregnado pela lógica e racionalidade cartesiana que se instalava com a ebulição cultural do iluminismo, e nada seria melhor que o testemunho concreto, ou melhor, pretensamente concreto de um narrador-personagem para imprimir o tom de veracidade aos aspectos estranhos e exóticos.

Por isso, na vinheta de abertura da adaptação de Silveira, podemos notar que, nos créditos iniciais e no enquadramento que se tem para colocar em evidência o título da obra – *As aventuras de Robinson Crusoe* –, bem como nos enquadramentos em plano geral para os nomes dos atores principais, ou seja, dos protagonistas, há a utilização do contraponto entre claro e escuro, isto é, um jogo com cores vibrantes, as quais compõem as letras do referido título, ao

<sup>5</sup> [...] O editor acredita que esta é uma história de fatos verdadeiros; não há nela qualquer aspecto de ficção; e quem imaginar – porque todas essas coisas são discutíveis – que servirá tanto para a distração quanto para a instrução do leitor, que assim seja; e, como tal, acredita o editor estar, sem mais louvores ao mundo, prestando um grande serviço com esta publicação. (tradução nossa).

passo que, em segundo plano ou plano de fundo, usa-se o negro para dar o toque de seriedade.

As letras que compõem os planos em questão, todas em amarelo-dourado, contraem-se diante do efeito ótico produzido – tanto no letreiro que encabeça o título do filme, quanto os créditos que exibem os nomes dos atores e comediantes “Costinha” e “Grande Otelo”.

Diante disso, percebemos que, apesar de indiciar certo tom de realismo e seriedade, é pela ilusão de contração/pulsção das letras, seguido pelo corte para os planos posteriores, nos quais irão aparecer os nomes dos atores principais, que se faz entrever um índice que aponta para a ruptura das regras do jogo estipulado pelo relato documental, posto que, o olhar do leitor/espectador é interceptado e colocado, de súbito, diante dos referidos nomes que, como já exposto, tratavam-se de grandes comediantes no Brasil da época de produção da película. Assim, verifica-se um jogo de estilização da linguagem, uma ligeira corrosão ou desvio do texto europeu, proporcionado pelas técnicas cinematográficas que vão, aos poucos, compondo o literário na grande tela, concorrendo, também, para as mudanças no plano ideológico, uma vez que

[...] as questões em torno da paródia, paráfrase, apropriação e estilização podem ser vistas através da medição do desvio [...] desvio tolerável, desvio mínimo, desvio total. O que significa que a identificação desses procedimentos passa pela noção de semelhança e diferença entre os textos aproximados. (SANT’ANNA, 2007:65).

O jogo com as cores imprime, também, pelo uso do amarelo-ouro nos letreiros dos créditos iniciais, uma espécie de referência aos livros romanescos oriundos do século XVIII, pois se tratavam de exemplares com vários adornos, dentre os quais destacamos os fios dourados que compunham espécies de molduras ou iluminuras em diversas obras que circulavam entre a burguesia em ascensão.

Ademais, o amarelo-dourado, cor composta e forte, indicia, de acordo com o simbolismo tradicional, uma espécie de paradoxo, posto que o termo “amarelo”, originário do baixo-latim hispânico *amarellus*, diminutivo do latim *amarus*, significa “amargo”, ao passo que o dourado, pela sabedoria popular, sempre foi entendido como cor da prosperidade, felicidade e alegria. O amarelo-dourado é, também, a cor da bile antes de se oxidar e tornar-se verde, o que nos leva de volta ao caminho inicial, perfazendo, assim, uma espécie de ciclo entre “alegria – oxidação – amargor”, gerando, portanto, o paradoxo que é marca característica – ainda pouco explorada pela crítica – do personagem *Robinson Crusoe*.

Nessa ordem de ideias, o paradoxo em *Crusoe*, evidenciado por Mozael Silveira através de sua adaptação, pode ser verificável em diversos pontos da obra dita “original”, dentre os quais, destacamos os seguintes: a passagem em que o protagonista torna-se prisioneiro e escravo de um mouro, em Salé, onde passa algum tempo como servo e faz amizade com o menino Xury que, por sua vez, irá ajudá-lo em seus planos de fuga. Todavia, logo que consegue escapar, o protagonista vende o garoto para um mercador português em troca de sua própria salvação.

[...] He offered me also sixty pieces of eight more for my boy Xury, wich I was loth to take; not that I was not willing to let the captain have him, but I was very loth to sell the poor boy’s liberty, Who had assisted me so faithfully in procuring my own. However, when I let him know my reason, he owned it to be just, and offered me this medium, that he would give the boy an obligation to set him free in ten years if he turned Christian. Upon this, and Xury saying he was willing to go to him, I let the captain have him. (DEFOE, 2010:46).<sup>6</sup>

Há, ainda, uma espécie de reforço na imagem paradoxal do protagonista, a qual se torna muito evidente quando

<sup>6</sup> [...] Ofereceu-me também mais sessenta pesos de oito onças pelo meu garoto, Xury, o que relutei em aceitar. Não que eu não estivesse disposto a deixar o capitão ficar com ele, mas estava pouco inclinado a vender a liberdade do menino que me ajudara com tanta lealdade na busca da minha própria liberdade. Entretanto, depois que lhe expliquei o motivo, ele achou muito justo e assumiu comigo o compromisso de que daria ao menino uma garantia de que ficaria livre dentro de dez anos, desde que ele se convertesse ao cristianismo; diante disso e da afirmação de Xury de que estava disposto a ir com ele, deixei que o capitão ficasse com o garoto. (tradução nossa).

*Crusoe* fica ilhado, por vinte e oito anos, e encontra Sexta-Feira, muito tempo depois da passagem de Xury pela estória. Entretanto, o que se torna visível, pela voz narrativa em primeira pessoa, é o fato de que *Robinson* está muito satisfeito em ter, novamente, um servo, um escravo para lhe fazer companhia e colaborar com os serviços cotidianos em seus domínios – a ilha deserta, a qual chamava de seu reino.

It came now very warmly upon my thoughts, and indeed irresistibly, that now was my time to get my servant, and perhaps a companion or assistant, and that I was called plainly by Providence to save this poor creature’s life [...] he came close to me, and then he kneeled down again, kissed the ground, and taking me by the foot, set my foot upon his head. This, it seems, was in token of swearing to be my slave forever. (DEFOE, 2010:251-253).<sup>7</sup>

Desse modo, ambos os personagens Xury e Sexta-Feira, compõem pólos opostos e, ao mesmo tempo, convergentes, isto é, opostos porque *Crusoe*, quando na companhia de Xury, encontrava-se na condição de escravo, no Marrocos; já na companhia de Sexta-Feira, *Robinson* assume a posição de senhor, aquele que domina, sempre em nome de Deus, ou melhor, da Providência; e pólos convergentes porque, tanto Xury quanto Sexta-Feira formam parte de um enigma maior que aponta para a relatividade dos valores e para o jogo paradoxal que se instala na obra, haja vista que são, de certo modo, personagens que deixam claro, pela leitura analítica do texto de Defoe, uma intencionalidade crítica à ideologia de sua época, ironizando, em certos aspectos, a questão do controle e da dominação. Tal intencionalidade é condizente com a posição de intelectuais de seu tempo, visto que

[...] muitos levantaram suas vozes contra o racismo do sistema colonial. No Séc. XVI o filósofo francês Montaigne defendeu o *relativismo cultural* em ‘Des Cannibales’, argumentando que os *européus civilizados eram mais bárbaros que os canibais*, que comiam a carne dos mortos apenas para se apropriar da força do inimigo, ao passo que os europeus torturavam e matavam em nome de uma religião de amor. (SHOHAT; STAM, 2006:124, grifos nossos).

Dessa forma, no *Robinson Crusoe* de Defoe, podemos notar que, para além da mera menção aos aspectos relativos à dominação, há uma espécie de ironia quando se contrapõe, na narrativa literária, seqüências que, embora distantes umas das outras, relativizam o discurso hegemônico e interrogam o próprio constructo que é o ser fictício, quase um mito, *Robinson Crusoe*. Para nós, esse é o maior enigma instituído pelo autor inglês.

Sabe-se que Defoe escreveu os relatos de *Crusoe* já no final de sua carreira, procurando, através da literatura, obter lucro com as vendas dos exemplares, pois vinha enfrentando sérios problemas diante de seus credores. Todavia, acreditamos que o referido autor, sabendo da política praticada pelos editores da época – o percentual, em dinheiro, destinado aos autores pelas vendas de suas obras, era ínfimo –, não focou tal produção exclusivamente por esse eixo capitalista.

Dito de outro modo, não cremos que Defoe tenha escrito sua obra prima só pensando na questão financeira, ao contrário, o autor soube expressar sua profunda amargura diante do próprio sistema que o esmagava e, mesmo que inconscientemente, ligou-se, para sempre, à sua criatura, desejando, também, estar ilhado e livre da opressão.

Já na adaptação de Silveira, que soube muito bem enxergar tal intencionalidade em Defoe e transportá-la para a tela, percebe-se o uso da composição espacial em dois eixos distintos: o primeiro seria a cabana de *Crusoe*, e o segundo, os domínios da comunidade de Sexta-Feira. Dessa maneira, temos uma ilha dividida entre o mundo de *Crusoe*, agora imbuído em um contexto mais leve e permeado por imagens de um Brasil até, de certo modo, bucólico, e o mundo de Sexta-Feira, rei de sua tribo.

<sup>7</sup> Os meus pensamentos, então, foram animados, de forma irresistível, pela perspectiva de conseguir um criado, talvez um companheiro ou ajudante; e por eu ter sido claramente convocado, pela Providência Divina, para salvar a vida daquela pobre criatura [...] ele veio a mim, voltou a se ajoelhar, beijou o solo, deitou a cabeça no chão, pegou o meu pé e colocou-o sobre ela; pareceu-me um sinal de que jurara ser meu escravo para sempre. (tradução nossa).

Nessa ordem de ideias, Silveira lança mão de elementos tais como o grotesco e o carnaval para compor o efeito de humor parodístico em sua obra, disfarçando-a, também, por sua simplicidade aparente; mas, em realidade, o que se tem é um constructo que procura enfatizar os dois mundos, o “eu” e o(s) “outro(s)”, o “cá” e o “lá” não de uma maneira estereotipada, mas buscando, pelo grotesco, dar relevo especial às diferenças, ressaltando as singularidades e as identidades em choque pela sobreposição de planos e ideologias.

Sabe-se que o recorte mais comum da obra de Defoe, isto é, aquele que compõe as várias adaptações, tanto para o cinema quanto para a literatura infantil e juvenil, é o trecho em que o herói naufraga e vive vinte e oito anos em sua ilha deserta; nesses termos, verifica-se que a maior parte das traduções e adaptações buscou dar relevo a elementos estéticos que constituem o gênero de aventuras, já que os adaptadores optaram, geralmente, por focalizar somente a referida sequência da obra matriz. Desse modo, o trecho em que Crusoe é tido como escravo pelos Mouros, em Salé, é varrido dos textos adaptados – inclusive em Mozael Silveira –, e tal fato implica em um corte muito radical para uma adaptação que queira, realmente, manter o ideal crítico e, até certo ponto, irônico que Defoe imprimiu nas entrelinhas de seu romance.

Porém, como dito sobre o fenômeno da transposição fílmica, o artista-adaptador dispõe de outros meios para imprimir tais intencionalidades, ou seja, os enigmas que constituem o tecido literário, não necessitando, exatamente, manter o padrão de fidelidade absoluta ao texto original. É esse o caso de Mozael Silveira, que segue, deliciosamente, por trilhas infieis considerando o texto europeu, mas institui o mesmo paradoxo, embora lançando mão de outros recursos, tais como a composição de dois mundos distintos – já mencionados –, opostos e convergentes: o mundo de Sexta-Feira e de Robinson.

Os referidos planos, considerando o filme, são trabalhados de modo a deixar claro que, o espaço no qual Crusoe habitava, isto é, a parte da ilha que lhe correspondia, incluindo sua cabana, já não se constitui como tentativa de reprodução da sociedade inglesa do século XVIII, como alguns críticos apontam para a obra de Defoe. Desse modo, observando tanto esse espaço novo, bem como as técnicas para a construção da personagem em Silveira, podemos verificar que, pelo estilo de vida do protagonista, por sua maneira de encarar o isolamento na ilha deserta, pelas expressões grotescas e efeitos ligados à construção do humor, há, evidentemente, um desvio mais profundo da obra inglesa, concorrendo para a instauração da paródia, entendida, na esteira de Sant’Anna (2007) como desvio total.

Assim, na sequência de número dois, que dá uma noção de continuidade ao que temos em foco, o protagonista aparece em uma jangada, no centro da tela, como objeto de interesse da objetiva que, ao afastar-se em *zoom out*, promove um plano geral para demarcar, pela imensidão do mar e pela exuberância da natureza, o efeito de solidão, ao mesmo tempo em que destaca o espaço, formando, assim, uma figura de linguagem que se assemelharia a uma metáfora, construída, obviamente, pelo entrelaçar das possibilidades combinatórias da gramática cinematográfica.

A solidão em *Robinson Crusoe*, tema de muitos estudos, foi abordada por diversos ângulos. Alguns acreditam que estamos tratando de figura emblemática – o que não deixa de ter certa lógica – outros crêem estarmos diante de um personagem mítico, individualista, egocêntrico, e, até certo ponto, egoísta; porém, poucos foram aqueles que, observando mais atentamente, conseguiram ver o tom de ironia à sociedade da época de produção da obra, isto é, o jogo com a reprodução de uma sociedade capitalista, alicerçada na exploração do trabalho escravo, deslocada para uma ilha deserta que, embora reconstruída pela força do trabalho e de preceitos do individualismo, traz a relatividade dos valores, haja vista que, mantendo os mesmos aspectos da metrópole, a mesma ideologia política, tem-se, tanto na ilha do Crusoe de Defoe, quanto na de Silveira, um homem fora de seu mundo para poder observá-lo por outros ângulos, lançando, para tanto, um olhar de, no mínimo, profundo questionamento, pois apesar do ideal da força individualista, do trabalho e da religiosidade anglo-saxã, pode-se notar, nos enigmas que a obra dispõe, trechos como quando Crusoe volta ao navio e encontra moedas de ouro, para constatar, em seguida, que na atual conjuntura de nada lhe valeria o metal encontrado.

Não pretendemos esgotar todos os enigmas propostos pela obra, já que uma leitura nunca é total, bem como nosso

espaço é curto para tal análise. Todavia, acreditamos ter explorado, pelo diálogo entre a obra de Defoe e de Silveira, alguns pontos que são reveladores com relação aos posicionamentos mais aferrados de críticos que consideram tal obra como, simplesmente, um texto disseminador de ideais colonialistas, já que o autor inglês, oprimido pelo próprio sistema do qual fazia parte, utilizou-se de sua arte para realizar uma denúncia velada, de certa forma até irônica. Assim, seria óbvio e até ingênuo tentar ler tal constructo pela chave de leitura colonialista, isto é, tentar entender o complexo *Robinson Crusoe* como um simples protótipo do colonizador europeu.

*Robinson Crusoe* era muito mais que isso, e seu criador, muito engenhosamente, tal qual um montador da arte cinematográfica, soube lançar sua crítica e disfarçá-la na medida certa, pelo trabalho estético-literário, posto que, se escancarasse aos quatro cantos suas intenções, provavelmente seria detido como subversivo e sua arte seria mais um relato de viagens detentor de imagens do estrangeiro estereotipadas e extremamente ingênuas.

### Referências Bibliográficas

- ABDALA JR., Benjamin. 2003. *De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- ADORNO, Theodor W. 2002. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra.
- BENJAMIN, Walter. 1994. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- BAKHTIN, M. M. 1997. *Estética da criação verbal*. 2ª ed. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª ed. São Paulo: Hucitec.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ª ed. Trad. Paula Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BOSI, Alfredo. 1988. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia. das Letras.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Machado de Assis - O enigma do olhar*. São Paulo: Ática.
- CANDIDO, Antonio (org.). 2007. *A personagem de ficção*. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha.
- CARVALHAL, Tania Franco. 2003. *Literatura comparada*. 4ª ed. São Paulo: Ática.
- COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, T. Franco (org.). 1994. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DEFOE, Daniel. 2010. *Robinson Crusoe*. London: Collector’s Library.
- LIMA, Luis Costa. 2009. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Cia. Das Letras.

MACHADO, Arlindo. 1996. *Máquina e Imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. 2ª ed. São Paulo: Edusp.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. 1988. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70.

SAID, Edward W. 2007. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras.

SANTAELLA, Lucia. 2001. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonoro, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras.

SANT' ANNA, Affonso Romano de. 2007. *Paródia, paráfrase e Cia*. Série Princípios. 8ª ed. São Paulo: Ática.

SANTIAGO, Silviano. 2000. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco.

SCARLATO, Francisco Capuano (org.). 1994. *O novo mapa do mundo: Globalização e espaço latino-americano*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. 2006. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosacnaify.

STAM, Robert. 2008. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

SILVEIRA, Mozael. 1978. *As aventuras de Robinson Crusoe*. Cor/Brasil, 90 min.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. 2001. *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Portugal: Universidade do Minho.

WATT, Ian. 2010. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras.

\_\_\_\_\_. 1997. *Mitos do individualismo moderno – Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. São Paulo.

## A AVENTURA DE LER EM “A HISTÓRIA SEM FIM”

Cristiano Camilo LOPES<sup>8</sup>

José David BORGES JÚNIOR<sup>9</sup>

Juliana Pádua Silva MEDEIROS<sup>10</sup>

**RESUMO:** O presente estudo objetiva analisar como se dá o percurso do leitor contemporâneo na adaptação cinematográfica da obra *A história sem fim*, de Michael Ende. Sabe-se que, na contemporaneidade, tanto o conceito de LEITOR quanto o de LEITURA apresentam uma nova configuração, devido à eclosão do fenômeno dos múltiplos processos sógnicos e linguagens múltiplas que constituem a totalidade do objeto artístico, interferindo, de modo expressivo, em sua recepção. Para tanto, busca-se evidenciar que a imagem do leitor que está contida dentro da supracitada obra, gera, no leitor extradiagético, certa “hesitação”, que o seduz e transpõe para dentro de um universo virtual fantástico. Assim, o objeto e seu receptor fundem-se, momentaneamente, através do uso consciente da metalinguagem. Portanto, observa-se que obras que se configuram sob esse tipo de constituição, concorrem para a instauração de certo fascínio recorrente no público infantil e juvenil, despertando, nesses, a curiosidade e voracidade leitoras, tornando-os uma espécie de desbravadores, devido ao fato de viverem, em conjunto e paralelamente aos personagens fictícios, as aventuras narradas dentro da totalidade dessa trama textual, concebida como tecido urdido de linguagens e, dessa maneira, genialmente capaz de devolver a esses jovens leitores, o interesse por essa viagem e por novas experiências nas suas práticas de leitura.

**PALAVRAS-CHAVE:** adaptação cinematográfica; leitor; leitura; *A história sem fim*;

## Literatura, Cinema e os Diálogos Intercódigos

Diante da realidade pela qual o mundo passa na contemporaneidade – a chamada era da globalização –, é sabido que todos os setores constituintes das relações humanas passaram por profundas modificações.

A diluição de fronteiras culturais, gerada pelo surgimento da rede mundial de computadores, produziu efeitos nas práticas sociais e, como consequência, essa mesma práxis contemporânea exige novos olhares e novos leitores para o que se tem concebido em termos estéticos.

O tradicional livro cedeu espaço ao tecnológico e, em decorrência disso, houve a emergência de novos suportes textuais. Tais suportes encapsularam novos meios de produção de linguagens que, na maioria das vezes, vieram a se amalgamar, interconectando-se umas às outras, gerando projetos complexos e híbridos.

Dessa maneira, vem sendo inaugurada uma nova era; um tempo em que a produção literária para crianças e jovens serve de ponto de partida para a focalização das mencionadas mudanças, tendo em vista que o livro infantil e juvenil

[...] passa por modificações introduzidas por outras tecnologias, indo da linguagem dos quadrinhos à dos meios eletrônicos. O texto, objeto real, com linguagem verbal, visual e grafotipográfica, extrapola o invólucro físico tradicional. Temos brinquedos-livro, jogos-livro, livros de pano e outros materiais. Esse objeto novo toca nos sentidos do equipamento humano. (Góes, 2003:20).

E, ainda,

<sup>8</sup> USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Endereço: Avenida Professor Luciano Gualberto, 403, sala 33, Cidade Universitária, 05508-900, São Paulo, Brasil. E-mail: cristianoclopes@usp.br

<sup>9</sup> USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Endereço: Rua Virgílio Guimarães, 28, apto. 28, Centro, 37400-000, Campanha, Minas Gerais, Brasil. E-mail: davidjunior@usp.br

<sup>10</sup> USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Endereço: Avenida Belo Horizonte, 1313, Centro, 38280-000, Iturama, Minas Gerais, Brasil. E-mail: julianapadua81@terra.com.br

O objeto novo não parte de condicionamentos e se pretende plural: sua proposta é produzir sentidos, a partir de signos, sem delimitações prévias. Portanto, poderá utilizar recursos de artes e técnicas diversas, como cinema, televisão, quadrinhos, palavras-cruzadas, tecnologia de ponta e muitas outras conhecidas ou a descobrir. (Góes, 2003: 21).

Por isso, o livro, enquanto invólucro tradicional para as narrativas, rompe-se em possibilidades, assim como seus leitores vêem-se, agora, diante de uma infinidade de novas linguagens, códigos e suportes que, ao entrecruzarem-se, vão configurando uma rede interdiscursiva na qual é possível explorar, pelo diálogo intercódigos, renovadas leituras. Vale lembrar que, não se trata de desconsiderar o livro, nem de discutir se perante tal situação este último terá decretado seu fim. O que se pretende é mostrar que o tradicional abre espaço para o novo, ao mesmo tempo em que é realimentado, ganhando fôlego.

Nesse contexto, literatura e cinema são campos narrativos que promovem uma nova tessitura na complexa cadeia sógnica que compõe a supracitada rede interdiscursiva; e, assim, vão concretizando, em linhas labirínticas, novos caminhos para um leitor que precisa estar habilitado criticamente a percorrer tal espaço multidirecional, híbrido e alinear.

A obra de Michael Ende, *A história sem fim*, ilustra como o processo de produção de linguagem, em novo estado de consciência, produz um conjunto estético que é refratário de sua própria genealogia.

Em outros termos, pode-se inferir que, pelo uso consciente da metalinguagem, o autor coloca em evidência os meios de que dispõe para construir sua narrativa e, considerando a adaptação para o cinema, é possível verificar a história dentro da história, isto é, o livro dentro do filme.

A imagem, concretizada pelo jogo metalinguístico, reflete como o cinema insere o livro na constituição da narrativa em questão como parte indissociável do seu todo que, ao envolver um universo ficcional e real, torna-se um espaço de entrecruzamento de linguagens, oriundas tanto da literatura, quanto do cinema, na intenção de produzir sentidos. Assim, embora envolta por um maniqueísmo herdado da tradição, a obra não deixa de metaforizar o entrelaçamento das linguagens literária e cinematográfica; oferecendo, portanto, parâmetros para a análise do percurso do leitor que, para dar conta de tal complexidade, necessita imergir-se dentro desse labirinto sógnico com olhares renovados.

### O Viajante: Representação do Leitor para o Novo Milênio

Segundo Santaella (2004), existem três tipos de leitores, considerando habilidades perceptivas, cognitivas e sensoriais, a saber: contemplativo/meditativo; movente/fragmentado; imersivo/virtual.

Para a teórica, a primeira categoria, ou seja, o leitor contemplativo/meditativo é o leitor produto da era pré-industrial, que lida somente com “signos duráveis, imóveis, localizáveis, manuseáveis”, próprios do livro e da imagem expositiva. (Santaella, 2004:24).

Já a segunda categoria, referente ao leitor movente/fragmentado, fruto da revolução industrial, do mundo dinâmico e híbrido, “nasce com a explosão do jornal, fotografia e cinema [...] é fugaz, novidadeiro, de memória curta, mas ágil.” (SANTAELLA, 2004:29).

Por fim, a terceira categoria aborda o leitor imersivo/virtual, resultado da era digital, usuário do computador, comum na atualidade. Isto é,

[...] Aquele que está sempre em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, em um roteiro multilinear, multi-sequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeos, etc. (Santaella, 2009:33).

Dessa forma, Bastian Baltazar Bux, protagonista da obra em relevo e leitor de sua própria história – intradieético –, representa o modelo desejado para a complexa configuração textual que é possível observar nos meandros da contemporaneidade; haja vista que sua leitura percorre caminhos que refratam a oscilação entre as três categorias supracitadas, bem como suas estreitas fronteiras.

Órfão, desde tenra infância, o personagem encontra na literatura uma válvula de escape que alimenta sua imaginação e, de certa forma, ajuda-o a superar dificuldades e desilusões diante dos problemas na escola, da falta de diálogo com seu pai e das perseguições dos colegas que o consideram um tanto quanto exótico.

Inicialmente, tímido, fugidivo e passivo, o menino, em uma de suas fugas dos colegas da escola, entra em uma livraria e, diante da rispidez com que é tratado pelo livreiro, diz-se leitor voraz ao afirmar que possui vasta bagagem cultural no âmbito literário, uma bagagem composta pela leitura de mais de cento e oitenta títulos clássicos.

Evidentemente que, pelo contato com tantas obras, Bastian é retratado, no início da narrativa, como leitor que necessita de tempo para absorver/assimilar tamanha bagagem, bem como precisa manter um contato com o livro enquanto objeto físico.

Em vista disso, quando o protagonista inicia a leitura do livro *A história sem fim*, nota-se uma espécie de leitor viajante, isto é, um leitor que, partindo de uma postura contemplativa/meditativa, entra em contato com os personagens do reino de fantasia – um mundo paralelo ao real, ambos representados na totalidade da obra –, e, na medida em que se vê inserido no contexto do próprio livro que está lendo, vai tecendo significações pelos fragmentos deixados por outros personagens, isto é, salta da primeira categoria para a segunda (movente/fragmentado).



X



Figura 1: Leitor contemplativo

Figura 2: Leitor movente

Embora as figuras acima apresentem certa semelhança, é na sutil diferença da técnica cinematográfica da sobreposição de imagens, verificável na figura II, que se pode notar o percurso que o herói-protagonista Bastian está delineando dentro da universalidade expressa na obra.

Em outras palavras, é pelo contraste das imagens acima que se torna palpável a trajetória do leitor Bastian, uma vez que, tanto na figura I, quanto na II, o protagonista ainda mantém uma relação física com o objeto livro. Todavia, este último, ao se tornar um objeto novo, dá voz a outros personagens que geram certa dúvida no herói, o que irá resultar em um novo salto do mesmo, dessa vez para a terceira categoria: imersivo/virtual.





Figura 3: Leitor imersivo

A partir de então, Bastian irá interagir com o reino de fantasia, de modo a tornar-se co-produtor de sentidos de sua própria história, a qual está lendo no objeto novo, o livro.

Nesse contexto, é pelo entrelaçamento observável entre os dois mundos paralelos expressos na totalidade da obra; pelo cruzamento intercódigos (literatura e cinema) e pelo olhar viajante do leitor Bastian (que oscila entre as três categorias de leitores supracitadas); e, ainda, pela interação leitor intradieгético versus extradieгético – interação essa que destrói o pólo concreto da enunciação, tornando-o virtualizado –, observa-se o seguinte esquema:



Figura 4: Mundos paralelos em A história sem fim

Portanto, o espectador/leitor do filme – extradieгético – ao se deparar com semelhante esquema de representação, irá mover-se na reelaboração dos sentidos, seguindo as pistas deixadas por Bastian, e, assim, conectando nós e nexos, irá vivenciar as duas realidades paralelas e atuar, também, como agente co-produtor de sentidos.

### A Metalinguagem como Instauradora do Gênero Fantástico

Para Todorov (2007), a literatura fantástica é aquela que se sustenta na hesitação vivenciada pelo leitor, diante de um fenômeno aparentemente sobrenatural.

Tal fenômeno pode, ainda, ser enfatizado em uma das personagens da obra, isto é, pode encontrar-se representado dentro do conjunto sógnico que compõe o objeto artístico em questão.

Assim, as fronteiras daquilo que o autor denominou literatura fantástica são bem estreitas, de modo que, ao hesitar, em determinado momento da obra, tanto leitor extradieгético, quanto personagens, encontram-se no limiar do "fantástico puro".

Todavia, em sendo esse gênero bastante evanescente, uma vez desfeita a dúvida, abre-se espaço para a inserção de gêneros que lhe são fronteirços, a saber: o fantástico- estranho (gênero híbrido), ou estranho puro – no caso da solução da dúvida dirigir-se para uma explicação racional; o fantástico-maravilhoso (gênero híbrido), ou maravilhoso puro – se a explicação racional não for possível em termos concretos.



Figura 5: Diagrama sob à luz de Todorov

Diante do exposto, considerando o percurso do leitor Bastian em A história sem fim e o próprio projeto estético metalinguístico da obra, pode-se inferir que, Wolfgang Petersen, ao adaptar o texto para o cinema, trouxe, portanto, um novo projeto estético híbrido, calcado, pelo uso da metalinguagem, na ruptura para com a própria aura de obra de arte, demonstrando seu processo de criação dentro do próprio ato de criar.

Desse modo, ao deslocar-se entre os dois mundos representados na universalidade da obra, o herói-protagonista hesita entre uma explicação natural e sobrenatural para os acontecimentos experienciados.

Portanto, diante de tal fato, o leitor extradieгético, ao experienciar a aventura proposta pelo filme, vê-se, também, diante de duas saídas possíveis: aceitar o sobrenatural ou buscar uma explicação natural/racional/científica. Em seguida, o mesmo impasse é vivido tanto por Bastian, quanto por Atreyu, formando uma espécie de cadeia cíclica, verdadeira história sem fim.



Figura 6: Auryu/Urubórus, símbolo do mito do eterno retorno

## Referências Bibliográficas

Benjamin, Walter. 1994. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ªed. São Paulo: Brasiliense.

Chalhub, Samira. 2005. *A metalinguagem*. Série Princípios. 4ª ed. São Paulo: Ática.

Cunha, Maria Zilda. 2009. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Humanitas; Paulinas.

\_\_\_\_\_. 2007. *O desafio do diálogo intercódigos na formação do leitor*. São Paulo: USP. (cópia gentilmente cedida pela autora).

Ende, Michael. 2000. *A história sem fim*. Trad. Maria do Carmo Cary. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

Góes, Lúcia Pimentel. 2003. *Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens*. São Paulo: Paulinas, 2003.

Machado, Arlindo. 1996. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2ª ed. São Paulo: Edusp.

Pacolla, Rivaldo Alfredo. 2006. *Cinema e imaginário em A história sem fim*. Bauru, SP: Edusc.

Petersen, Wolfgang. 1984. *The neverending story*. Bavaria Studios & Warner Bros. Pictures

Santaella, Lucia. 2003. *Cultura das mídias*. 4ªed. São Paulo: Experimento.

\_\_\_\_\_. 2004. *Navegar no ciberespaço: O perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus.

Todorov, Tzvetan. 2007. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva.

## POR MARES NUNCA DANTES NAVEGADOS: O PERFIL DO LEITOR CONTEMPORÂNEO

Juliana Pádua Silva Medeiros<sup>11</sup>

**RESUMO:** Este trabalho discute, a partir das obras *Abrindo Caminho*, de Ana Maria Machado, e *A maior flor do mundo*, de José Saramago, o perfil do leitor contemporâneo, visto que, representado em uma arquitetura textual labiríntica, ele assume uma postura em três dimensões, como navegador errante, detetive e previdente. Para tanto, no viés dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, esta análise foca produções literárias para crianças e jovens de Brasil e Portugal, procurando questionar, reinterpretar as transformações contidas nas práticas de leitura, como um gesto libertário, oposto ao modo acrítico. Assim, nessa perspectiva, o trabalho explora os *links* hipertextuais, através do diálogo entre o verbal e o visual, propondo percursos de leituras, pois, ao “[...] realizar predições de sentido diante de pistas encontradas no texto ou no co-texto, analogias, análise, síntese, avaliação e interpretação” (Cunha, 2008: 3), o leitor navegante mobiliza um conjunto de estratégias cognitivas e metacognitivas capaz de fazê-lo percorrer diferentes caminhos pelos labirintos textuais em um processo de compressão multifacetado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hipertexto; Literatura para crianças e jovens; Leitor navegante; Literatura Comparada;

## Nota Introdutória

A sociedade tem sofrido inúmeras transformações e, conseqüentemente, essas mudanças interferem no conhecimento do homem sobre si e suas relações com o mundo. Nesse sentido, observa-se que diferentes aplicações tecnológicas fazem surgir, atualmente, diante do indivíduo, um espaço interplanetário, multipolar, impulsionado pelos meios de comunicação, cuja estrutura organizacional é semelhante a uma rede constituída por vínculos interconectivos, resultando em novas práxis. Em atividades costumeiras como, por exemplo, alugar um filme e fazer compras, não é mais necessário sair de casa, já que se pode realizá-las por meio da internet.

Benjamin Abdala Junior, ao abordar o processo de globalização, ressalta que, por meio de um gesto libertário, é possível combater o imperialismo capitalista, resistindo a toda e qualquer forma de homogeneização cultural. Para o teórico, o fenômeno que interliga o planeta em uma espécie de aldeia global deve pressupor reciprocidade. Nessa ordem de ideias, Abdala Junior (2003: 86), consciente de que “[...] o exercício da hegemonia não se faz apenas com coerção, mas sobretudo com circulação de ideias”, reforça a importância das afiliações comunitárias, dadas pelas ressonâncias estéticas e pelos diálogos de sistemas literários

Sob esse viés, o presente estudo pauta-se na importância de realizar um exame de objetos artísticos oriundos de Brasil e Portugal, pertencentes a um macrossistema de literatura de língua portuguesa, em que nenhum deles se impõe de forma paradigmática sobre o outro, mas, ao contrário, intensifica a capacidade de adensar significados por meio dos laços mais complexos de parentesco.

Tal proposta, sustentada nos princípios mais renovados de literatura comparada, vislumbra refletir sobre a representação do leitor contemporâneo a partir de *Abrindo caminho*, de Ana Maria Machado, e *A maior flor do mundo*, de José Saramago: exemplares literários para infância e juventude, cuja estrutura hipertextual, similar a um labirinto, oferta múltiplas possibilidades de rotas a serem percorridas, as quais aspiram por um leitor capaz de navegar por sua intrincada tessitura, imergindo na confluência de linguagens plurais.

Cabe salientar que o conceito de hipertexto, não se refere, propriamente, ao domínio da informática, mas a composição literária constituída de uma arquitetura labiríntica, na qual o sujeito envereda pelas redes textuais, ativando links, isto é, acessando “janelas para outros textos”, como afirma Walty (2006).

<sup>11</sup> USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Endereço: Avenida Belo Horizonte, 1313, Centro, 38280-000, Iturama, Minas Gerais, Brasil. E-mail: julianapadua81@terra.com.br

### Literatura para Crianças e Jovens: Que Objeto é esse?

A literatura, como produto da linguagem, deve ser considerada sob a perspectiva de um complexo fenômeno de criação humana que se constrói indissociável da cultura, da história e da sociedade, possibilitando, como expõe Coelho (2000: 27), “[...] conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade em sua constante evolução.”. Na atualidade, o homem encontra-se imerso no bojo de uma era de transformações contínuas, o que, conseqüentemente, vem instituindo uma nova concepção de literatura para crianças e jovens.

Hoje, aliadas a uma base que ambiciona romper paradigmas e hegemonias, as produções literárias destinadas à infância e juventude, cada vez mais, se distanciam de padrões didático-moralizantes, os quais visam à formação educacional, como ocorria em sua origem histórica.

Essa nova configuração de veio artístico alcança contornos bastante expressivos já a partir do final do século XX, quando há uma explosão de criatividade, privilegiando o experimentalismo com a linguagem, a estrutura narrativa e o aspecto visual do texto. A literatura para crianças e jovens torna-se, então, mais questionadora, estimulando a consciência crítica e a incorporação dos valores reformulados em meio aos fios plurais que tecem a caótica sociedade contemporânea.

As profundas e céleres modificações que vêm ocorrendo no universo das produções literárias para crianças e jovens agregam palavra, ilustração e dispositivos sonoros no mesmo tecido, de modo a romper as fronteiras rígidas e estanques entre os códigos e seus respectivos suportes.

No cenário atual, a diversidade de livros elaborados nos mais diversos formatos convive com uma gama muito sofisticada de criações em telas, e-books e plataformas virtuais, estabelecendo-se entre eles interações e interfluxos contínuos. Devido à confluência das mídias e a hibridização das esferas tecnológicas, as formas tradicionais de som, imagem e escrita se metamorfoseiam, representando uma espécie de cartografia, aonde o leitor navega através de elementos-chave: os links (nexos associativos).

Nesse contexto multifacetado, dinâmico, fluido e não sequencial da hipermídia, desencadeiam novos paradigmas de pensar, agir e sentir, tendo em vista que a sua estrutura labiríntica requer um leitor/receptor capaz de interagir com uma fusão de ações por meio de escolhas na miríade de trilhas a serem percorridos.

Vale destacar que a criação desse espaço interativo não é exclusiva dos textos hipermidiáticos, oriundos da cibercultura, tendo em vista que, de acordo com Cunha (2009), é possível reconhecer os exemplares contemporâneos de literatura para infância e juventude como um universo capaz de explorar as possibilidades de uma navegação multidirecional a partir da profusão de códigos e linguagens.

Dessa maneira, em um caótico espaço multidimensional, desdobram-se textos dentro de textos, interconectados por links, que constituem a hipertextualidade, como é o caso das narrativas de encaixe em *As mil e uma noites*: Sherazade teceu um conjunto de contos para não se submeter ao destino fatídico e cruel imposto pelo rei a todas as suas noivas. Noite após noite, ela inventava histórias dentro de histórias, que constituem um tecido de fios entrelaçados, uma série de narrativas em cadeia.

Embora esteja presente também na literatura primordial, é na contemporaneidade que o termo hipertexto torna-se mais difundido, em virtude da popularização das redes de computador, em que o sujeito navega pelas conexões da arquitetura líquida nas páginas do Word Wide Web (WWW).

Atualmente, ocorre uma constante simbiose entre novos e arcaicos processos narrativos através das retomadas estruturais e estilísticas. Essas composições à moda de *Dédalo* aproximam a literatura e informática, distanciam a concepção de atividade leitora de hoje com a de outrora.

Em *Abrindo caminho*, a hipertextualidade da obra é evidenciada na ilustração em alguns elementos gráficos do livro, como capa, contracapa e breve biografia de Ana Maria Machado e Elisabeth Teixeira. Na capa, a ilustração remete a uma homepage, similar aquela que o internauta navega, acionando os links. Na contracapa, há três meios de transportes ladeados por setas que apontam para caminhos em várias direções. Na folha de rosto, há uma mandala apontando para várias direções. O texto de apresentação sobre as autoras está disposto de forma espiral, aludindo a um labirinto.



Figura 1: Hipertextualidade gráfica

Em *A maior flor do mundo*, na página dez<sup>12</sup>, por meio do *mise en abyme*, nota-se que uma história encapsula a outra, devido uma trama de textos dentro de textos. O livro que a menina lê, no aconchego de uma poltrona, contém a mesma ilustração da página anterior da obra em que o leitor empírico navega, gera-se, em retomadas e sobreposição de tempos e espaços, avanços e recuos, fusão de personagens, nexos e ativação de links em uma rede vertiginosa.



Figura 2: *Mise en abyme*

Nos últimos tempos, consciente da sua efetiva participação no processo de leitura, o leitor destrói a noção de livro como algo sólido que está ali, bem definido, que se pode desfrutar sem riscos, à experiência vivida, sempre fugaz, descontínua e controversa, explica Calvino (1999).

Diante dessa senda inovadora, imbuída na lógica da revisitação e conectividade, escritores como Ana Maria Machado, no Brasil e José Saramago em Portugal podem ser apontados como exemplos contemporâneos de artistas que produzem suas obras sob um novo viés conteudístico, discursivo e técnico. Eles lançam mão de procedimentos temáticos e formais que valorizam a reflexão existencial, a multiplicidade de vozes, a aproximação entre narrador e leitor, o coloquialismo bem elaborado, o uso de recursos intertextuais e metalinguísticos.

Leitores hábeis dos livros e das questões relativas à sociedade contemporânea, Machado e Saramago tecem, respectivamente, nos exemplares literários para crianças e jovens *Abrindo caminho* (2004) e *A maior flor do mundo* (2001), uma rede em que dialoga o verbal e visual, onde aquele que lê é convidado a navegar pelos nós de um tecido labiríntico e plurissignificativo.

*Abrindo caminho*, ilustrado por Elisabeth Teixeira, possui uma arquitetura textual que gira em torno de uma teia

<sup>12</sup> O livro não possui as páginas enumeradas. Dessa forma, como método didático, adotar-se-á uma numeração fictícia, iniciando concomitantemente a narrativa.

de micronarrativas, cujas tramas despontam não apenas caminhos múltiplos de três, mas uma inesgotável fonte de percursos, onde ocorre um agenciamento infinito de histórias dentro de histórias, as quais se completam, aproximam, bifurcam e excluem, explorando a transformação de obstáculos (empecilhos) em caminhos (alternativas).

Em *Abrindo caminho*, surge uma selva escura no meio do percurso de Dante; uma pedra no de Carlos; um rio no de Tom; um oceano no de Cris; inimigo e deserto no de Marco; muita lonjura no de Alberto. Esses empecilhos acabam sendo traspostos, uma vez que no de Dante há uma estrada; no de Carlos, um túnel; no de Tom, uma ponte; no de Cris, um mundo bem maior por meio das navegações; no de Marco, um mapa bem melhor em razão das novas rotas traçadas em desertos e montanhas da Ásia; no de Alberto, um mundo bem menor devido a invenção do 14 Bis.

A menina-leitora e o garoto-desbravador aparecem no entrelaçamento desses blocos de histórias. Ela lê, aconchegada em uma poltrona, que se situa frente a uma biblioteca com exemplares de livros relacionados à literatura, música e história. Ele, sentado no chão, diante de um mapa, traça rotas para os seus barquinhos e aviões de brinquedo. Ambos só compartilham o mesmo espaço na última cena da obra, em que cada um traz em sua bolsa o seu objeto de interação (livro e mapa). O leitor empírico, também, é representado na arquitetura textual como o coprodutor dos sentidos, sujeito que ativa os links e os conecta.

Sob o mesmo ângulo, *A maior flor do mundo*, ilustrado por João Caetano, trata de um escritor que não se julga capaz de escrever para crianças. Entretanto, considera que produziria a mais bela história desde os contos de fadas se possuísse as qualidades necessárias para isso. Através de um jogo metalinguístico, a obra desencadeia a narrativa sobre um herói-menino que faz algo muito maior que o seu próprio tamanho: salva uma flor murcha, carregando, no côncavo das mãos, gotas de água.

A quase-história discorre sobre um garoto que se aventura longe de casa, saindo pelos fundos do quintal. Ele, sozinho, ultrapassa os limites de terras conhecidas, corta campos entre extensos olivais, sobe a inóspita colina redonda e encontra uma flor caída e mirrada. O menino atravessa o mundo todo para buscar água, fazendo esse percurso muitas vezes. Nesse meio tempo, os pais da criança preocupam-se com o seu desaparecimento e, então, sai toda a família e mais vizinhos em sua busca. Encontram-no adormecido no alto da colina, envolvido por uma grande pétala perfumada. O menino é levado para casa e recebido como herói pelas pessoas.

Saramago, nesse livro, encaixa duas histórias – um escritor que tem dificuldade de escrever e um menino que salva uma flor – e, nesse procedimento metatextual, desloca as posições fixas na tríade autor-obra-leitor, elaborando uma reflexão a respeito do texto literário no próprio corpo da narrativa, por meio de um espelhamento.

No princípio, o narrador comenta que “As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas.” (Saramago, 2001, p. 1), ao passo que, na última página, expressa o seu desejo de ver, quem sabe, a trama reproduzida de maneira mais bonita por aquele que a lê.

Nesse ciclo infundável de (re)criação, o artifício da narrativa em abismo explora um personagem-escritor, também, conhecedor dos contos de fadas, com o objetivo de edificar pontes entre o eu e o outro, a obra e o leitor, o vivido e o esperado, promovendo a consciência que a condição humana se apura através do diálogo.

No curso deste artigo, pelas vias do comparativismo literário, analisar-se-ão, tanto em *Abrindo caminho*, quanto em *A maior flor do mundo*, as múltiplas possibilidades de rotas que o leitor encontra na arquitetura labiríntica desses hipertextos que entrelaça verbal e visual.

Assim, observa-se que, na contemporaneidade, obras literárias, como as supracitadas, constituem-se em objetos que representam uma espécie de fio de Ariadne que poderia indicar múltiplos caminhos, não para que o indivíduo saísse do

labirinto, mas para conseguir transformá-lo em vias comunicantes que a concepção de mundo atual exige, de acordo com Coelho (2000).

Mas que objeto é esse? Face ao exposto, não é possível limitar o gênero literatura para crianças e jovens a uma definição unívoca e cabal, surge daí, o propósito de problematizá-lo, procurando evidenciar seu processo dinâmico e fascinante, similar à própria condição humana, sugerindo vias permutacionais para acessar outros patamares de leitura e de conhecimento.

Contudo, esse novo objeto que experimenta vastas formas de expressão (o apelo à visualidade, além da artesanaria nos meandros da língua e da organização textual), será tratado, aqui, como objeto novo, termo cunhado por Góes (2003) para os livros que comportam trânsito de várias linguagens, diversos códigos e diferentes suportes, portanto, cuja significação não se confina ao aspecto verbal do livro, privilegiando também a dimensão visual e grafotipográfica, as quais, por meio da complexa articulação de elementos artísticos e tecnológicos, extrapolam o invólucro físico tradicional dos exemplares literários, em que a materialidade reclama por um olhar multissensível, capaz de descortinar novos horizontes.

Os novos paradigmas de leitura pleiteiam, então, um leitor, capaz de percorrer a multiplicidade de caminhos em uma arquitetura labiríntica, cujos fios heterogêneos conduzem o indivíduo na grande aventura de ler e outorgar sentidos, experiência única e humanizadora.

No mais, acreditando, como Lemos (2002), que para entender o comportamento social de determinada época, é imprescindível ter consciência da simbiose entre o homem, a natureza e a sociedade, já que cada período histórico evidencia a predominância de uma cultura técnica particular, a seguir, busca-se depreender aspectos motivados pelas revoluções tecnológicas que mobilizam elementos na construção das novas relações entre a obra contemporânea e seu leitor virtual.

### Sociedade em Rede: Desfiar a Cibercultura e Fiar Teorias

Para discorrer a respeito do mundo contemporâneo, é necessário, antes de qualquer coisa, refletir sobre a profunda relação entre sociedade e tecnologia. Martas Leivas, em uma breve retrospectiva sobre as modificações ocorridas no âmbito da comunicação humana em época relativamente recente, aponta o fluxo cada vez mais dinâmico das informações, como espectro da sociedade contemporânea.

[...] no final da década de 80, com o surgimento de computadores mais avançados, da digitalização, de *modems* mais velozes, microprocessadores, memórias digitais, com o aparecimento e novas formas de transmissão de mensagens e dos hipertextos começa a se desenvolver um novo espaço de comunicação. No início dos anos 90, esse espaço se expande ainda mais, pois há uma popularização das novas tecnologias, surgindo os computadores pessoais e, com a união das diferentes redes de computadores, formadas desde o final dos anos 70, se possibilita o crescimento do número de pessoas e de computadores conectados em rede. (Leivas, 2008: 75)

Convém ressaltar que o sistema de conexões não se limita ao mero emprego dos recursos da internet, uma vez que também representa a forma de organização social. Como assegura Castells (1999), a sociedade em rede - conhecida como pós-industrial, tecnicizada, da informação, do conhecimento, da informática ou cibercultura - ultrapassa a esfera de técnicas de produção comunicativa, porque afeta a cultura e o poder econômico de forma expressiva, como o G-20, de modo a assumir um novo formato das práxis sócio-comunicacionais, imprimindo certa compreensão espaço-temporal diferenciada sobre o mundo.

Sob o mesmo ângulo, Santaella (2007: 14) expõe que “O advento da modernidade líquida produziu profundas mudanças na condição humana, o que requer que repensemos os velhos conceitos que costumavam cercar as narrativas das

estruturas sistêmicas agora derretidas pelos fluidos.”. A pesquisadora acrescenta:

Já não há lugar, nenhum ponto de gravidade de antemão garantido para qualquer linguagem, pois todas entram na dança das instabilidades. Texto, imagem e som já não são o que costumavam ser. Deslizam uns para os outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se, separam-se e entrecruzam-se. Tornaram-se leves, perambulantes. Perderam a estabilidade que a força de gravidade dos suportes fixos lhes emprestavam. (Santaella, 2007: 24)

Santaella (2004) compreende o leitor imersivo como aquele que navega sobre a liquidez dos signos, construindo mapas de leitura a partir da escolha de rotas e direções em um roteiro multilinear e labiríntico, juntando fragmentos, os quais se conectam a partir de uma lógica associativa. Esse leitor assemelha-se a uma espécie de flâneur<sup>13</sup>.

Ascott (2002) garante que, ao enveredar pelo ciberespaço, o leitor adquire novas faculdades, refinando os sentidos naturais de modo a ampliar a capacidade humana de compreender sua presença no universo e elevar a experiência transpessoal, permitindo ao leitor uma transcendência aos limites do corpo: a cibercepção.

O leitor imersivo é um leitor híbrido, pois se envereda pela materialidade do livro (herdeiro do códex) e pela imaterialidade do texto hipermediático (a arquitetura líquida).

A arquitetura líquida é concebida no ciberespaço e configura-se como um campo de possibilidades que nunca se repete e (re)cria-se ininterruptamente, convidando o leitor para perambular pelas redes hipertextuais, de modo a se aventurar por territórios estrangeiros.

A hipertextualidade, como algo inerente ao computador, surgiu a partir de uma estrutura não linear de escrita e leitura desenvolvida por Theodor Holm Nelson, baseada no ensaio de Vanneyar Bush, *As We May Think* (inglês, «Como nós podemos pensar»), a respeito de um novo método de organizar, gravar e recuperar as informações.

Posteriormente, Nelson cunhou a expressão hipertexto para exprimir a ideia de uma rede gigantesca com todos os saberes científicos e literários do mundo: o projeto Xanadu. Essa versão contemporânea da Biblioteca de Alexandria garantiria a interconectividade entre conteúdos diversos. Entretanto, por ser mais conceitual do que técnico, aquilo que era prometido só foi alcançado com o surgimento da Web.

É possível reconhecer que a noção de hipertexto ainda não está edificada devido à grande complexidade epistemológica, porque não se sabe ao certo se o universo tecnológico foi incorporado pelas recentes teorias literárias ou se os princípios da hipertextualidade apontaram uma nova forma de visitar antigas estruturas narrativas. Para Santaella (2007), é inegável que os fundamentos computacionais ofereceram um excelente suporte para a operacionalização do hipertexto.

Mesmo em uma ilusão cronológica de tentar estabelecer as origens da hipertextualidade, classifica-se a Bíblia, *As mil e uma noites*, a Divina comédia, *Ulysses*, *Madame Bovary*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Se um viajante numa noite de inverno*, entre outras obras, como exemplos de diagramas hipertextuais, nos quais são permitidas múltiplas entradas e saídas a partir de um jogo interativo.

Diante disso, depreende-se que a quebra de linearidade, a escrita em teia, a variedade de recursos gráficos, a heterogeneidade, a fragmentação, o descentramento, a multissemiose e a interconectividade, bastante comuns nas produções literárias contemporâneas, são características textuais que não se limitam a esfera do computador.

Desde o códex, o texto dispõe de possibilidades de intervenção do leitor. Seja ele manuscrito, impresso ou hipermediático,

<sup>13</sup> O flâneur é um observador que se estimula em fixar residência na multiplicidade, onde tudo se move, infinito e evanescente. É um personagem errante e misterioso que teve origem na obra de Baudelaire.

a sistemática hipertextual articula noções de intertextualidade e polifonia, compondo um rico tecido dialógico.

Nessa impossibilidade de criar uma obra inaugural, compreende-se que as infinitas leituras só se tornam possíveis por meio da ampla rede de associações, fruto da (re(des))montagem de pensamentos e discursos.

Diante disso, verifica-se que a sistemática hipertextual é concebida a partir de jogos de linguagem, que instauram uma narratividade desconstruída. Por isso,

[...] somente uma leitura-construção é capaz de “da sofrida decifração de emaranhados verbais [fazer emergir] uma narrativa fluida”. O processo de *escriteitura* fica claro quando o leitor persegue as palavras que remetem à leitura de outro fragmento propondo percursos cruzados entre eles, reconstituindo uma nova narração com seus pedaços atomizados, estabelecendo a interconectividade entre elas e os acontecimentos. (Neitzel, 2002: 41)

Esse exemplo de composição, de acordo com Wandelli (2003), torna o texto escrevível e aberto, o que propicia uma abundância de significações e de rotas diferentes para a navegação. Consequentemente, não existe uma visão única do objeto, porque nenhuma leitura impera sobre a outra, permitindo a legitimidade de diferentes interpretações. Nessa pluralidade de sentidos, os jogos de linguagem exigem uma postura mais atuante do leitor, visto que ele

[...] necessita juntar as partes para apreender o todo, penetrar na tessitura do texto, buscando nas dobras de sua página respiradouros que abram passagens de um mundo a outro. Para isso sua imaginação precisa estar aberta ao devir. Esse ato o coloca em interatividade com a obra uma vez que ele faz, além de intervenções semióticas, percursos que o encaminham a um labirinto de possibilidades, a um caminhar errante, tentando unir partes, acrescentar sentidos e jogar com as ambiguidades do texto, entrando num processo de escrita-pela-leitura ou de leitura-pela-escrita. (Neitzel, 2002: 36-37)

Lévy (1993), com o intuito de preservar as diversas possibilidades de interpretação do modelo hipertextual, propõe seis princípios básicos para configurá-lo: metamorfose, heterogeneidade, multiplicidade e encaixe das escalas, exterioridade, topologia e mobilidade dos centros.

Assim, sob a luz das contribuições teóricas de Italo Calvino, o termo hipertexto configurar-se-ia como um compêndio de tradição narrativa, uma enciclopédia de saberes, onde a relação temporal entre passado e presente se estabelece gerando um puzzle, que retrata o homem e sua visão de mundo: “Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” (Calvino, 1990: 138)

Verifica-se, então, que o conhecimento, na perspectiva da multiplicidade, é como um fio que ata as obras maiores. Logo, cada objeto mínimo é um núcleo de relações e, por conseguinte, cada núcleo leva ao universo todo.

Nesse eixo de possibilidades, o tecido literário se desdobra, assumindo uma dinâmica capaz de exponenciá-lo, de modo que o leitor, em um processo de coautoria, amplia o leque de significados a partir de novas e infinitas cadeias sígnicas.

As exponenciações são possibilitadas por meio de permutas, deslocamentos, simbiose entre linguagens, mosaico textual, visto que a arquitetura labiríntica oferta uma textura infinitamente porosa, esponjosa e cavernosa, como se tivesse contida em outras profundezas.

Como a arquitetura labiríntica das obras hipertextuais não apresenta uma rota única e linear, o leitor é convidado para a experiência lúdica de perceber, sentir e raciocinar, adaptando-se, constantemente, a multiplicidade de caminhos que dota, por exemplo, a literatura contemporânea de um excesso de entradas e saídas.

A percepção de diferentes tipos de linguagens que transbordam por uma linha de fuga e ultrapassam a cercania dos livros para crianças e jovens configuram um novo modo de ler e, conseqüentemente, essas operações de interinfluências que uma linguagem exerce sobre outras exigem um novo leitor mais imersivo e interativo, como será discutido no próximo tópico.

### Leitor Navegante: Uma Breve Apresentação da Atividade Leitora na Arquitetura Hipertextual Labiríntica

As revoluções tecnológicas desencadearam, ao longo dos tempos, relações cada vez mais complexas entre os processos comunicativos, rearticulando as formas de ler.

Santaella (2004: 17) expõe que:

[...] desde os livros ilustrados e, depois, com os jornais e revistas, o ato de ler passou a não se restringir apenas à decifração das letras, mas veio também incorporando, cada vez mais, as relações entre palavra e imagem, desenho e tamanho de tipos gráficos, texto e diagramação.

Segundo a pesquisadora, a explosão das publicidades nos grandes centros urbanos e as infovias do ciberespaço são responsáveis por expandir ainda mais a concepção de leitura, cuja dinâmica permite classificar três tipos de leitores com base em suas habilidades sensoriais, perceptivas e cognitivas, como se pode observar a seguir:

O leitor contemplativo/mediativo lida apenas com “[...] signos duráveis, imóveis, localizáveis, manuseáveis [...]”, próprios dos livros impressos e da imagem expositiva (Santaella, 2004: 24). O movente/fragmentado, proveniente do mundo dinâmico e híbrido, das misturas sígnicas, nasce com a explosão do jornal, fotografia e cinema. Logo, é “[...] fugaz, novidadeiro, de memória curta, mas ágil.” (Santaella, 2004: 29). O leitor imersivo/virtual, usuário do computador, comum na atualidade, é a aquele que se conecta “[...] entre nós e nexos, em um roteiro multilinear, multi-sequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeos etc.” (Santaella, 2004: 33).

Sabe-se que, em razão da complexidade dessas tipologias, não é possível reduzi-las a categorias estanques, pois os diferentes tipos de leitores coexistem, além do mais um mesmo sujeito pode ser contemplativo, movente, imersivo, dependendo do texto e os objetivos da leitura. Dessa forma, buscar um verbete no dicionário por volta do século XVI, por exemplo, configurar-se-ia de maneira similar ao procedimento do internauta ao navegar pelas malhas de um tablet na atualidade.

Em linhas gerais, para Santaella (2004), os variados modos de ler vão configurando-se de acordo com habilidades e reações que o leitor desenvolve frente aos estímulos semióticos, tanto que as operações mentais determinam e redefinem a todo instante o seu itinerário de leitura: sobrevoar apressado (abdução), farejar desconfiado (indução) e desdobrar cuidadoso (dedução).

Cabe evidenciar que, esses momentos constituem, sob o viés da semiótica pierciana, formas de raciocínios ou modos de inferência lógica que correspondem às categorias cognoscitivas: primeiridade (originalidade, possibilidade), secundidade (ação/reação, relação) e terceridade (experiência da síntese, inteligência). Os tipos de inferência, por sua vez, se relacionam com os níveis do leitor imersivo: errante (lógica do plausível), detetive (lógica do provável) e previdente (lógica do previsível).

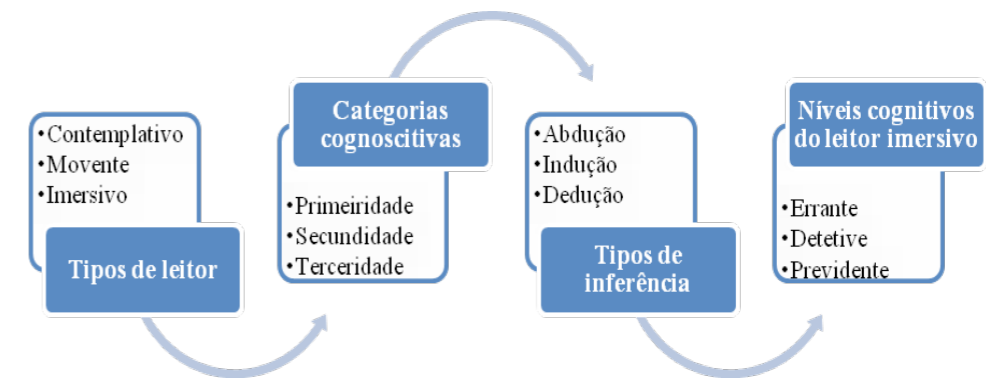


Figura 3: Diagrama de encapsulamentos

Em um movimento infinito de geração de outro signo para (re)significar, a terceridade encapsula a secundidade que por sua vez incorpora a primeiridade, complexificando-se mais e mais nessa constante semiótica. Assim, de modo análogo, o leitor imersivo abarca o movente, o qual abrange o contemplativo em um gesto que se alteia acima do que o circunda. O leitor imersivo - navega pela liquidez dos signos, construindo mapas de leitura a partir da escolha de rotas e direções – apresenta três níveis distintos de perfil cognitivo, fundamentados nos raciocínios abduativos, indutivos e dedutivos, como é possível depreender na síntese abaixo:

O leitor errante formula hipóteses em um jogo de adivinhação e, em face às inferências abduativas, explora, aleatoriamente, o campo das possibilidades, sem temer o risco do erro. Esse leitor, devido o instinto racional, testa proposições incertas, percorrendo esferas ainda desconhecidas.

O leitor detetive, por meio do raciocínio indutivo, segue pistas e confirma hipóteses. “Suas estratégias de busca são acionadas mediante avanços, erros e autocorreções. Seu percurso caracteriza-se, portanto, como um processo auto organizativo próprio daquele que aprende com a experiência.” (Santaella, 2004: 179). Ele, no campo da contingência, movimenta-se, fareja indícios e busca as alternativas mais prováveis para uma conclusão empírica.

O leitor previdente antecipa as conseqüências de cada uma de suas escolhas, pois, guiado por deduções, prova algo a partir de esquemas mentais internalizados e não apenas em pistas coletadas.

O leitor do terceiro milênio emerge frente aos diálogos intercódigos que se processam no trânsito de linguagens, desencadeados, especialmente, pelas Novas Tecnologias da Comunicação e Informação (NTCIs). Ele, em estado de alerta, deve estar apto a articular uma multiplicidade de fios heterogêneos que compõe a leitura híbrida, necessita, portanto:

[...] misturar de modo equilibrado os três níveis de leitura imersiva: o errante, o detetivesco e o previdente. O ideal é que esse leitor não se entregue às rotinas sem imaginação do previdente, mas se abra para as surpresas, entregue-se às errâncias para poder voltar a vestir a roupagem do detetive, farejando pistas. (Santaella, 2004: 180).

Diante de um processo multifacetado, sob a proeminência de uma forma ou outra de inferência lógica, esse leitor híbrido configura-se como um navegante, visto que, em um trânsito de linguagens e códigos, assume uma postura zigzagueante por múltiplas direções, interagindo com infinitos textos em um caleidoscópio tridimensional, onde cada nó pode se desdobrar em uma grande rede, onde um texto contém o outro ou em um espaço em que poderiam estar todos os livros criados ou imaginados, à semelhança da biblioteca de Babel sonhada por Borges.

A leitura dessa forma constitui uma atividade complexa e interativa que envolve transformações sensoriais, perceptivas

e cognitivas, pois o leitor navegante, por meio de operações inferenciais, busca estratégias para construir o seu mapa de navegação nas formas contemporâneas de expressão.

A arquitetura hipertextual apresenta um espaço de comutação rico para essas navegações, tendo em vista que os nexos associativos potencializam a leitura como um ato dinâmico de interação entre o sujeito e as malhas labirínticas do texto, como é o caso das produções literárias para infância e juventude contemporâneas.

Essa concepção fluida, híbrida e simbiótica do funcionamento da hipertextualidade exige um conjunto de estratégias para a construção dos significados, demandando um processo inferencial de natureza inconsciente capaz de tecer ligações na rede de sentidos. Segundo Kleiman (2009: 50), “[...] As estratégias cognitivas regem os comportamentos automáticos, inconscientes do leitor, e o seu conjunto serve essencialmente para construir a coerência local do texto, isto é, aquelas relações coesivas [...]”.

Para a autora, a busca pela coerência textual é o princípio que rege toda atividade leitora. Dessa forma, verifica-se que, ao ativar diferentes níveis de conhecimento, o leitor interage com o texto em um complexo movimento de (re)significação.

A mobilização desses níveis de conhecimento permite a cada leitor articular, singularmente, os fios que compõem a tessitura do texto, de modo que nenhum ato de ler seja idêntico ao outro, pois os indivíduos não possuem os mesmos conhecimentos prévios e os modos de acioná-los podem ocorrer de maneiras diversas. Esse processo complexifica-se à medida que novos conhecimentos são adquiridos, garantindo uma leitura cada vez mais mediada novos conceitos que regeneram a compreensão.

Convém destacar que para a semiótica peirciana, todo conhecimento entra pela percepção, “[...] assim como a ação deliberada está na porta de saída, quer dizer, todo pensamento lógico começa na percepção para desaguar na ação.” (Santaella, 2004: 90).

Para Lévy (1993), cada nova percepção deixa vestígios na rede de pensamentos, disponibilizando modelos específicos de experiências. Segundo o teórico, a imensa teia associativa que se constitui o universo mental encontra em permanente metamorfose e os sentidos que vão se formando ao redor dessas conexões brilham por um instante como uma guirlanda resplandecente. Esses clarões (reminiscências da claridade) metaforizam o novelo que conduz o leitor pelos labirintos, uma vez que a imagem formada por essas interconexões cintila por um instante na noite dos sentidos, transformando-se em um mapa do céu - talvez imperceptível - que depois irá sumir para permitir o aparecimento de outras constelações. As experiências linguísticas, textuais e de mundo - denominadas por Angela Kleiman como conhecimento prévio - são acionadas já no processo perceptivo e enoveladas ao pensamento pelas formas de inferências (abdução, indução, dedução) descritas por Lúcia Santaella, a partir do estudo da lógica de relações da teoria peirciana. Assim, as duas autoras tratam a leitura como um processo complexo e interativo. Nessa perspectiva, elas abarcam a noção de leitor como um agente participativo na coprodução dos sentidos.

É importante considerar que Kleiman (2009) discorre sobre os níveis de conhecimento, sobre as estratégias cognitivas e metacognitivas acionadas no ato de ler, referindo-se somente ao texto escrito, porém suas teorias podem ser alargadas para a compreensão de processos de leitura de outras linguagens. Desse modo, alinham-se as contribuições de Angela Kleiman e de Lúcia Santaella na busca de instrumentais para analisar um percurso de leitura que se expande para além do intrincado diálogo entre o verbal e visual nas obras *Abrindo caminho* e *A maior flor do mundo*.

De acordo com Kleiman (2009: 13), o conhecimento linguístico é implícito e “[...] abrange desde o conhecimento sobre como pronunciar português, passando pelo conhecimento de vocabulário e regras da língua, chegando até o conhecimento sobre o uso da língua.”. Ele desempenha um papel central no processamento do texto, já que, à medida que as palavras vão sendo percebidas, relacionam-nas e agrupam em frases, permitindo a identificação de categorias e funções, até atingir, eventualmente, a compreensão.

O conhecimento linguístico, apesar de implicar em uma esfera mais complexa de relações entre as palavras na frase refere-se ao conhecimento do código para a compreensão da mensagem. Extrapolando o campo da palavra, há outros códigos que asseguram o entendimento sobre os mecanismos de expressão de outras linguagens, como, por exemplo, a linguagem visual, cujos traços, cores, jogos de luz e sombra, entre outros, implicam na organização do texto imagético, na constituição da mensagem e na construção de sentidos.

Já o conhecimento textual é composto por tipologias e gêneros textuais. Assim, passagens como “Era pau. Era pedra. Era o fim do caminho?” (Machado, 2000: 10 e 22) e “Deu-se o menino ao trabalho de subir a encosta, e quando chegou lá acima, que viu ele? [...]” (Saramago, 2000: 14) permitem ao leitor reconhecer elementos da narrativa e sua estrutura textual, visto que, nos exemplos dados, os narradores instigam a curiosidade quanto aos (micro)clímax. Em *Abrindo caminho*, o fragmento antecede os rumos tomados por cada personagem ao transformar obstáculos em alternativas. No livro *A maior flor do mundo*, o excerto precede o ápice da história, na qual o herói-menino encontra uma flor murcha e a salva, carregando água no côncavo das mãos.

Consoante Kleiman (2009: 20), “[...] Quanto mais conhecimento textual o leitor tiver, quanto maior a sua exposição a todo tipo de texto, mais fácil será sua compreensão [...]”. Isto é, um leitor que conhece nuances de sentido de uma obra literária prevê uma leitura diferente daquela de cunho informativo, levantando hipóteses sobre os significados intrincados na sua urdidura.

Vale lembrar que o funcionamento da linguagem implica em organização e estrutura, desse modo deve-se considerar as formas narrativas ou descritivas que ancoram arranjos e estruturas dos textos visuais, até mesmo os mais ambíguos e abstratos.

A narração na imagem ou a imagem da narração convoca noções de tempo, deslocamento, transformação, enquanto na descrição, figura-se o espaço, mas também fulgurações do objeto, à medida que evoca sensações análogas a do objeto representado; a imagem da dissertação se faz no encapsulamento das outras duas formas referidas, mas figura-se por meio do princípio da montagem (eiseinsteiniana) em um conceito.



Figura 4: Exemplo de uma imagem e três formas textuais

O conhecimento de mundo ou conhecimento enciclopédico pode ser obtido tanto formalmente como informalmente por meio das experiências sociais. Ele engloba todas as esferas do saber, como Arte, Geografia, História, Literatura etc. Essas experiências ocorrem na esfera ou interface de todas as linguagens.



Figura 5: Links com a personagem Dante

A capacidade de instituir objetivos na leitura é considerada por Kleiman (2009) como uma estratégia metacognitiva, ou seja, possibilita o controle e o regulamento dos próprios níveis de conhecimento. Essa estratégia implica refletir sobre a atividade leitora e o seu processo de construção de significados. Portanto, na forma de uma postura consciente e autônoma, a metacognição promove o olhar crítico para as formas vertiginosas de expressão contemporânea, as quais evocam rotas de sensibilidade e inteligibilidade.

Na contemporaneidade, o sujeito que assume uma postura híbrida (sobrevoadando apressado, farejando desconfiado, se desdobrando cuidadoso) representa o perfil do leitor do terceiro milênio, aqui, denominado leitor navegante, visto que imerge entre nós associativos de uma arquitetura labiríntica.

Essa nova configuração, demarcada pelo conjunto de estratégias (meta)cognitivas acionado durante a leitura, ecoa uma urdidura hipertextual, onde a miríade de caminhos a serem percorridos em uma construção alinear, rizomática e labiríntica traça o jogo interativo entre produção e recepção por meio de marcas textuais, como expõe Santaella (2007, p. 310):

[...] Ao final de cada página ou tela, é preciso escolher para onde seguir. É o usuário que determina que informação deve ser vista, em que sequência e por quanto tempo. [...] O design da interface é feito para incentivar a determinação e tomada de decisão por parte do usuário.

Nesse contexto, no decorrer das análises literárias, propõe-se vislumbrar representações desse leitor navegante na própria tessitura dos livros *Abrindo caminho* e *A maior flor do mundo*, ao mesmo tempo em que, nas considerações teórico-analíticas, delineiam as vias da metacognição usada nesse processo de compreensão multifacetado do objeto de estudo. Assim, guiado pelos desafios à percepção, por habilidades sensoriais e intelectivas, este trabalho acadêmico embarca na (a)ventura de percorrer um labirinto de significados, crendo que navegar é preciso, mesmo não sendo preciso.

Por essa esteira, o presente estudo investigativo destaca, nas análises do objeto novo, os processos dinâmicos de produção e recepção textual que vão se encapsulando, de modo a originar um novo objeto a cada instante na cadeia infinita de significados.

Esse movimento gerador de caos e ordem é resultante da multitemiose e dos diálogos intertextuais, ou melhor, hipertextuais, que compõem a arquitetura da obra. A ativação dos links, durante a atividade leitora, é outro aspecto significativo nessa rede de significados que se (re(des))constrói, atualizando-se a cada leitura e a cada leitor, em uma espécie de alusão a Pierre Menard: Autor de *Quixote*, de Jorge Luís Borges, no qual o mesmo texto nunca é o mesmo texto.

O jogo interativo que se dá nessas tramas narrativas repletas de bifurcações exige do leitor percepção astuta, inteligência sensível e captação de pistas para que se orientar na atividade nômade de perambulação em uma tessitura literária que propõe buscas desafiadoras.

Em linhas gerais, a arquitetura labiríntica do texto e o mapa de navegação construído pelo leitor ao enveredar pela multiplicidade de entradas e saídas desse diagrama hipertextual asseguram uma experiência lúdica de sensibilidade e aprendizagem, pois, quando o sujeito linka os nexos associativos, retoma pontos e avista novas direções, entregando-se ao fascínio do percurso da obra que se (des)dobra em exercício de linguagem.

Nessa senda, este trabalho buscou uma atitude que transpassasse os preceitos hegemônicos e reconhecesse as multiplicidades de cada instância social, de modo a não confiná-las em uma única religião, etnia e tradição, formas de conhecimento instituído, muito menos pregar a supremacia de uma sobre a outra.

A língua portuguesa, como instrumento capaz de irmanar experiências e abrir caminhos para a preciosa marcha da humanidade, alargou as margens e horizontes do tecido literário, cujos múltiplos diálogos abraçam outras linguagens e convocam novos e velhos leitores em seu macrocosmo. Portanto, a capacidade de adensar significados por meio de laços

muito complexos que engendram relações de parentesco entre produções literárias.

O percurso de leitura de obras brasileira e lusitana possibilitou a consciência de que, na sociedade contemporânea, as fronteiras cada vez mais se cruzam e se interpenetram devido o ciberespaço. Esse intercruzamento projeta um novo homem e um novo conhecimento sobre suas relações com o universo.

“Navegar é preciso, viver não é preciso!”, já dizia Fernando Pessoa.

### Referências Bibliográficas

Abdala Junior, Benjamin. 2007. *Literatura, História e Política: Literaturas de língua portuguesa no século XX*. Cotia: Ateliê Editorial.

Ascott, Roy. 2002. A arquitetura da cibercepção. In: Leão, Lúcia. (Org.) *Interlab, labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras. p. 31-37.

Calvino, Italo. 1990. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. 1999. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia da Letras.

Castells, Manuel. 1999. *A Era da Informação: Economia, sociedade e cultura*, v. 3. São Paulo: Paz e Terra.

Coelho, Nelly Novaes. 2000. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna.

Cunha, Maria Zilda. 2008. De estratégias de leitura aos desafios para medir a astúcia do viajante. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, v. 1. São Paulo: Editora da ABRALIC. p. 01-11.

\_\_\_\_\_. 2008. Entre livros e tela: A narrativa para crianças e jovens: saberes sensíveis e olhares críticos. In: *Via Atlântica*, n.14. São Paulo: Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. 2009. *Na tessitura dos signos contemporâneos: Novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Editora Humanitas; Paulinas.

Góes, Lúcia Pimentel. 2003. *Olhar de descoberta: Proposta analítica de livros que concentram várias linguagens*. São Paulo: Paulinas.

Kleiman, Angela. 2009. *Texto e leitor: Aspectos cognitivos da leitura*. Campinas: Pontes.

Leivas, Marta. 2008 “No olho do furacão”: As novas tecnologias e a educação hoje. In: *Novas tecnologias? Educação e sociedade na era da informação*. Belo Horizonte: Autêntica. p. 73-89.

Lemos, André. 2002. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina.

Lévy, Pierre. 1993. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: Ed. 34.

Machado, Ana Maria. 2004. *Abrindo Caminho*. São Paulo: Ática.

Neitzel, Adair de Aguiar. 2002. *O jogo das construções hipertextuais*. 314 f. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.



Santaella, Lúcia. 2004. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus.

\_\_\_\_\_. 2007. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus.

Saramago, José. 2001. *A maior flor do mundo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas.

Walty, Ivete Lara Camargos; Fonseca, Maria Nazareth Soares; Cury, Maria Zilda Ferreira. (Orgs). 2006. *Palavra e imagem: leituras cruzada*. Belo Horizonte: Autêntica.

Wandelli, Raquel. 2003. *Leituras do hipertexto: Viagem ao Dicionário Kazar*. Florianópolis: Editora da UFSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

## NA ERA DA CONECTIVIDADE: OS MÚLTIPLOS LINKS NA REDE HIPERTEXTUAL DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA PARA CRIANÇAS E JOVENS

Cristiano Camilo LOPES<sup>14</sup>

Juliana Pádua Silva MEDEIROS<sup>15</sup>

Maria Laura Pozzobon SPENGLER<sup>16</sup>

**RESUMO:** Na atual conjuntura contemporânea, em virtude dos avanços tecnológicos, a literatura para crianças e jovens cada vez mais se firma como importante instrumento de análise. Nesse sentido, tendo como suporte o livro impresso, a cibercultura estimula um novo olhar sobre o exercício da leitura, visto que o conceito de leitor imersivo configura, neste milênio, o perfil do sujeito que lê e conecta. Através dos hipertextos encontrados nos textos impressos produzidos para o público infantil e juvenil, podem-se encontrar características dessa cibercultura que se configura no mundo contemporâneo. Esse novo leitor que surge dota-se de meios que o possibilitam o acesso aos múltiplos sentidos na rede hipertextual, onde ele torna-se coautor ao participar da produção de significados.

**PALAVRAS-CHAVE:** leitor imersivo; cibercultura; livro; literatura infantil;

### Nota Introdutória

Desde seu surgimento, a literatura infantil esteve estreitamente ligada às concepções das sociedades nas quais se insere. Atualmente, os conceitos que permeiam a literatura destinada para crianças e jovens aparecem conectados aos avanços tecnológicos. Nesse sentido, a cibercultura tem proporcionado um novo fazer literário, que, conseqüentemente, reflete na configuração do perfil do leitor do terceiro milênio: o imersivo.

### Ciberespaço e Cibercultura: Marcas da Sociedade Contemporânea

A sociedade, articulada entre ambientes midiáticos e avanços tecnológicos, se vê, cada vez mais, inserida em um ciberespaço que é responsável por uma infinita gama de intercâmbios de culturas, textos e, principalmente, de saberes. Com base nas teorias de Lévy (1999), é possível fazer uma analogia dessa dinâmica com um labirinto vivo, que se reproduz, de modo a atingir a essência paradoxal da cibercultura.

A expressão cibercultura é repleta de significados. Neste artigo, opta-se por sintetizá-la como “[...] a forma sociocultural que emerge da relação simbiótica entre a sociedade, cultura e as novas tecnologias de base micro-eletrônica que surgiram com a convergência das telecomunicações com a informática nos anos 70”. (Lemos, 2003: 12).

Diante disso, acredita-se que a cibercultura promove o ciberespaço, favorecendo o engendramento de novas linguagens, o que, paralelamente, exige formas de leitura diferenciadas, possibilitando o surgimento de um leitor imersivo, leitor esse que se encontra “[...] em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, em um roteiro multilinear, multisequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeos etc.”. (Santaella, 2004: 33)

<sup>14</sup> USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Endereço: Avenida Professor Luciano Gualberto, 403, sala33, Cidade Universitária, 05508-900, São Paulo, Brasil. E-mail: cristianoclopes@usp.br

<sup>15</sup> USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Endereço: Avenida Belo Horizonte, 1313, Centro, 38280-000, Iturama, Minas Gerais, Brasil. E-mail: julianapadua81@terra.com.br

<sup>16</sup> UNISUL, Departamento de Ciências da Linguagem. Endereço: Rua Itajaí, 860, Centro, 89110-000, Gaspar, Santa Catarina, Brasil. E-mail: lolyzinha@hotmail.com

Vale lembrar que o nascimento do modelo de leitor imersivo como nova esfera textual não sentencia a morte das outras formas de leitura que a precederam, pois “[...] um meio se alimenta do outro ao mesmo tempo em que o retroalimenta.” (Santaella, 1996: 140)

Nessa senda, torna-se necessário destacar que, no fluxo de linguagens, a obra em suporte impresso também é afetada pela cibercultura, constituindo-se em um campo fértil de experimentações literárias para crianças e jovens.

Diversos códigos migram para livro, da mesma forma como códigos do livro migram para outros suportes, e, com esse trânsito, os textos vão assumindo características de estrutura hipertextual; o que vai requerer um programa de acesso via leitura com características de um mapa de navegação multidirecional e interativo do hipertexto do computador para explorar os limites e possibilidades desse hiperlivro, feito de *links* múltiplos, que vão traçando vias permutacionais pelas quais é possível navegar. (Cunha, 2008:49)

### Hipertexto

Nota-se que não há uma unanimidade entre os teóricos, quanto à definição do termo hipertexto, quando se trata do suporte, tendo em vista que alguns críticos delimitam-na somente ao uso do computador.

Apesar de referir ao texto eletrônico, o conceito descrito a seguir, também, pode abarcar os textos, tanto imagéticos quanto verbais, veiculados nos meios tradicionais.

Hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, imagens, gráficos ou parte de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. [...] Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. (Lévy, 1993: 33)

Contudo, a perspectiva norteadora deste trabalho está baseada no conceito proposto por Dilvo I. Ristoff, no prefácio do livro *Leituras do hipertexto: Viagem ao Dicionário Kazar*, que assim a resume:

[...] Wandelli conclui que “o aparato eletrônico não determina a hipertextualidade, mas opera junto com ela. O hipertexto é um processo de leitura e escrita, uma potencialidade que pode ou não ser ativada em determinado meio”. [...] Para Wandelli é, pois, falsa a dicotomia entre o livro impresso e o meio eletrônico em termos de oposição binária entre o velho e o novo. As narrativas contemporâneas mostram que o livro impresso também mudou e que a mudança, iniciada de forma dramática nas últimas décadas, não só responde às novas tecnologias da era da informática como de certa forma antecipa algumas de suas estratégias e possibilidades.

A noção de hipertexto, como descreve Wandelli (2003), ainda não está sedimentada devido à grande complexidade epistemológica, uma discussão que se abre para compreender se as recentes teorias literárias foram incorporadas pelo universo hipertextual ou se o hipertexto ensinou uma nova forma de revisitar antigas teorias e ler velhos textos.

Muitos títulos literários se tornam exemplos de diagramas hipertextuais, no quais são permitidas múltiplas entradas e saídas a partir de um jogo interativo, já que oferecem ao leitor a quebra de linearidade, a escrita em teia, a variedade de recursos gráficos, a fragmentação e a interconectividade, que são características textuais que não surgiram com o computador, alguns exemplos podem ser conferidos na sequência deste texto.

### Livros e Links: Uma Análise

O hipertexto “[...] não é feito para ser lido do começo ao fim, mas sim através de buscas, descobertas e escolhas” (Santaella, 2007: 308). Desse modo, a leitura “[...] permite ao leitor abrir janelas e mais janelas no texto, promovendo

um encadeamento com outros textos e contextos, sem seguir necessariamente as trilhas já traçadas” (Walty, 2006: 117). Nesse sentido, a compreensão da leitura hipertextual projeta a performance um tanto caótica dos sistemas que aparentam falta de arranjo sistemático, mas que mantêm coerência e coesão dentro de uma dialética da desordem: a disponibilização de novas possibilidades de leitura incorpora em sua dinâmica o modo fragmentado e fluido com que a memória opera.

Desse modo, consoante com Wandelli (2003), em decorrência da sua hipertextualidade, a obra literária está sujeita a volatilizar-se, seguindo o curso de um rizoma, o qual imbrica em uma cadeia de caminhos formada por vários blocos interdependentes que permitem redescobrir a autonomia e a importância das partes. Tal multiplicidade dota o texto de um excesso de entradas e saídas que pode transbordar por uma linha de fuga e ultrapassar o livro.

Em *Abrindo caminho*, escrito por Ana Maria Machado e ilustrado por Elisabeth Teixeira, observa-se construções circulares, formas fragmentadas, rizomáticas e labirínticas, que colocam o exemplar em um jogo de interatividade com o leitor, segundo a teoria de Santaella (2004).

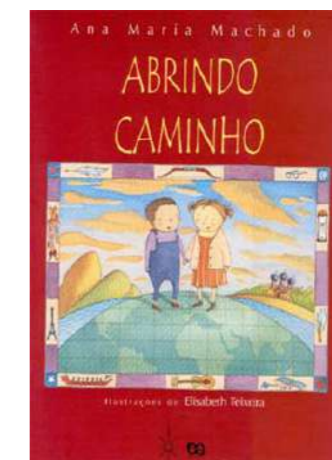


Figura 1: Capa do livro *Abrindo caminho*, de Ana Maria Machado

Nessa narrativa, a arquitetura textual gira em torno de três grupos, os quais se referem a cada um a três personagens<sup>17</sup>. O primeiro trata de poetas, fazendo alusão a Dante Alighieri, Carlos Drummond de Andrade e Tom Jobim. O segundo traz grandes personalidades da História, mencionando Cristóvão Colombo, Marco Pólo e Alberto Santos Dumont. O terceiro grupo reporta-se a uma garota, um menino e ao leitor da obra, que se relacionam, respectivamente, com outros grupos da narrativa, tendo em vista que aquela aparece com os livros nas mãos; aquele, com um mapa debaixo dos braços; enquanto esse, o leitor, como representante e agente de transformação, o coprodutor dos sentidos.



Figura 2: *Links*

<sup>17</sup> Uma teia de narrativas originando não apenas caminhos múltiplos de três, mas uma inesgotável fonte de percursos, onde ocorre um agenciamento infinito de histórias dentro de histórias, as quais se completam, aproximam, bifurcam e excluem.

Assim, mesmo que, aparentemente, fragmentadas, as micros narrativas se (re(inter))cruzam, engendrando em um espaço de simultaneidade e sobreposição de acontecimentos que se multiplicam em um diagrama de vozes e combinações, nos quais o leitor é obrigado a ziguezaguear por uma estrutura não mais linear e fixa.

Na arquitetura hipertextual existem diferentes caminhos a serem percorridos, livremente, pelo leitor na coprodução dos sentidos e assim o torna, autor do texto, a partir de suas escolhas, perturbando o equilíbrio entre as posições fixas de leitor escritor. Em uma forma de labirinto, o leitor não viajante ou arquiteto, mas sim, viajante e arquiteto. Esse sistema labiríntico também pode ser encontrado no livro *A maior flor do mundo* de José Saramago.



Figura 3: Capa do livro *A maior flor do mundo*, de José Saramago

A partir de uma das ilustrações de João Caetano, observa-se a presença de uma fada entrando pela janela, dobaú, do castelo no centro da página, dos títulos dos exemplares *Moby Dick*, *Gnomos* e *Duendes e Alhados* do Tesouro retomam o universo clássico e aventureiro da literatura, criando uma metonímia do livro como enciclopédia.



Figura 4: Links

Na mesma figura, há, na lateral de um livro de capa preta, a alusão às narrativas ficcionais orientais - devido à imagem do samurai e da expressão "vol. 1" - que remetem a literatura folclórica, origem dos textos para crianças.



Figura 5: Destaque para a lateral do livro

Enfim, os títulos expostos na prateleira sugerem um acervo enciclopédico, que intertextualiza com *A maior flor do mundo*, uma obra literária, igualmente, rica em aventuras, apontando a multiplicidade geradora de caos e ordem. Cabe destacar que, nas páginas<sup>18</sup> quatro e 24, ocorre a interconectividade, que possibilita a construção dos sentidos através dos links no próprio corpo da obra.



Figura 6: Ilustrações do livro *A maior flor do mundo*, página 4 e 34

Na primeira, o autor ficcional está se programando para contar a história. Alguns elementos retratados na ilustração remetem ao universo dos contos de fadas, que, igualmente, é referido no texto verbal.

Que me seja desculpada a vaidade se eu até cheguei a pensar que a minha história seria a mais linda de todas as que escreveram desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas... (Saramago, 2001, p. 3)

Na página 24, alguns dados são recuperados. No entanto, aparecem em uma situação diferenciada, como por exemplo, a fada que entrava janela adentro e, na sequência, está observando o escritor, olhando para fora da abertura.



Figura 7: Destaque para a fada

<sup>18</sup> O livro não possui as páginas enumeradas. Dessa forma, como método didático, adotar-se-á uma numeração fictícia, iniciando concomitantemente a narrativa.

No hipertexto, não existe uma mensagem definitiva, muito menos totalidade de sentidos, mas uma rede de possíveis novas significações. Sair desse labirinto não deve ser considerado como uma posição final, mas sim, uma alternância entre entradas e saídas contínuas.

O livro de imagem também possibilita essa passagem pelo labirinto proposto pela hipertextualidade. *Ida e volta*, de Juarez Machado, é exemplo disso, por narrar um percurso feito pelo personagem da história, que se desloca de um lugar ao outro e, em cada página, elementos ligam acontecimentos, pagadas mostram a passagem.



Figura 7: capa do livro *Ida e Volta*, de Juarez Machado

O movimento circular da narrativa propõe, através da linguagem puramente imagética, o encontro com diversas possibilidades de percursos, cada evento é marcado pelas novas significações, e a saída do labirinto nada mais é que o retorno ao início, e a possibilidade de construção de novas narrativas.

Pelo seu inconfundível potencial artístico, pode-se verificar, também, que Fernando Vilela, em *Lampião & Lancelote*, anuncia diversos caminhos a serem desbravados pela literatura e pelas artes plásticas de forma conjunta.



Figura 8: Capa do livro *Lampião e Lancelote*, de Fernando Vilela

Na obra, surgem percursos que se conectam entre o diálogo do universo literário e outras artes, recuperando Apollinaire, Mallarmé e dadaístas, por um aspecto e, pelo outro, as iluminuras medievais e as ilustrações dos cordéis nordestinos.

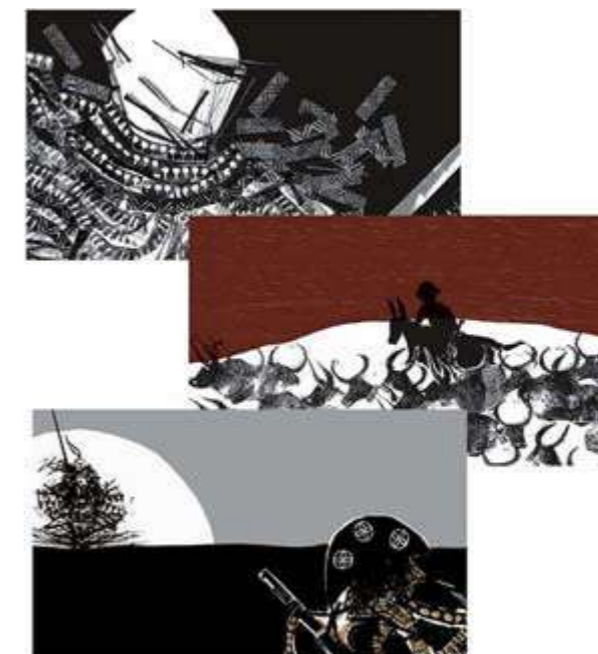


Figura 9: Destaque para as técnicas de ilustração

Trata-se, não somente de incentivar o deleite pelo objeto-livro, mas, em um sentido mais amplo, de explorar as possibilidades expressivas, artísticas e críticas, pertencentes a esse material que não anseia apenas informar.

Nesses exemplares hipertextuais, centros e hierarquias provisórios vão se estabelecendo na interação do leitor com o tecido textual através de uma produção em rede multilinear, (des) dogmática, um mapa de linhas que remete ao mundo, um encontro de histórias e uma possibilidade de ressignificação. No interior dos objetos analisados, promovendo o exercício de leitura multilinear, aparecem links, que possibilitam pontes com outros textos literários. Por isso, “Explorar o hipertexto significa entregar-se ao fascínio do percurso, tentando esgotar toda a extensão de seus locais e voltar a pontos percorridos para se ter alguma segurança.” (Santaella, 2007a: 315)

Acreditando ser o hipertexto um produto inacabado, que não se reduz à simples unidade, mas ao entrelaçamento e a múltiplas conexões, conclui-se que é necessária uma nova forma de leitura capaz de promover, segundo Barthes (1995), um leitor responsável por atribuir sentido a aquilo que lê, como um coautor produtor de significados e não mais um mero consumidor.

Então,

Situar o hipertexto na dinâmica da (re)construção mútua entre prática e teoria, permite contextualizá-lo entre os processos culturais e desfazer a impressão a-histórica de que as novas tecnologias de escrita caíram sobre nossas cabeças como um meteoro vindo do espaço sideral. (Wandelli, 2003: 27)

### Referências Bibliográficas

Barthes, Roland. 1995. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

Cunha, Maria Zilda. 2008. Entre livros e telas – A narrativa para crianças e jovens: saberes sensíveis e olhares críticos. In. *VI Atlântica*, n.14. São Paulo: Universidade de São Paulo.  
Lemos, André. 2003. *Olhares sobre a Cibercultura*. Porto Alegre: Sulina.

Lévy, Pierre. 1993. *As tecnologias da inteligência: O futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. 1999. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34.

Machado, Ana Maria. 2004. *Abrindo caminho*. São Paulo: Ática.

Machado, Juarez. 2001. *Ida e volta*. Rio de Janeiro: Agir.

Santaella, Lúcia. 1996. *Cultura das mídias*. Ed. ver e ampl. São Paulo: Experimento.

\_\_\_\_\_. 2004. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus.

\_\_\_\_\_. 2007. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus.

Saramago, José. 2000. *A maior flor do mundo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas.

Vilela, Fernando. 2007. *Lampião e Lancelote*. São Paulo: Cosac Naify.

Walty, Ivete Lara Camargos; Fonseca, Maria Nazareth Soares; Cury, Maria Zilda Ferreira. (Orgs). 2006. *Palavra e imagem: leituras cruzada*. Belo Horizonte: Autêntica.

Wandelli, Raquel. 2003. *Leituras do hipertexto: Viagem ao Dicionário Kazar*. Florianópolis: Editora da UFSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

## FLUXOS E INTERFLUXOS CIBERCULTURAIS – AS LINGUAGENS DE LÍNGUA PORTUGUESA PARA A JUVENTUDE E A FORMAÇÃO DE UM NOVO LEITOR

Dra Maria Zilda da CUNHA<sup>19</sup>

Dra. Maria Auxiliadora Fontana BASEIO<sup>20</sup>

**RESUMO:** Entendemos que a comunicação entre as comunidades de Língua Portuguesa precisa ganhar força neste novo século, cujas transformações paradigmáticas provocadas pela Infoera são céleres e extremamente complexas. Apostamos na literatura para a juventude como terreno fértil para manifestação da cultura, lugar imaginário de criar, de projetar o homem e de revelar sua identidade. Asseveramos, também, que, por meio da literatura infantil e juvenil contemporânea, que se coaduna com esse novo paradigma, assumindo configurações labirínticas, torna-se possível formar novos falantes e novos leitores, de maneira a ampliar e intensificar os laços de solidariedade entre os países irmanados pela língua.

**PALAVRAS-CHAVE:** hipertexto; labirinto; cibercultura; língua portuguesa; literatura para a juventude

### Introdução

Ts'ui Pen teria dito uma vez: retiro-me para escrever um livro. E outra: retiro-me para construir um labirinto. Todos imaginavam duas obras, ninguém pensou que livro e labirinto eram um só objeto. (Borges, 1995:100)

A realidade atual é objeto de estudo em diversas frentes e um dos assuntos em pauta é a globalização, movimento que pressupõe reciprocidade. Pressuposto, abandonado, no entanto, uma vez que, no lugar de fronteiras de colaboração que permitam a troca de conhecimentos e experiências, os influxos são impostos em uma única direção e dependem de que se tenha a base necessária para essa imposição, base sempre ligada à hegemonia econômica. Nesse contexto, a tendência dominante à padronização e à uniformização incorpora as diferenças, quando estas podem ser absorvidas pelo mercado.

O mesmo processo de digitalização, que propiciou com inaudita complexidade a construção dessa nova ordem mundial, também gestou formas de comunicação que engendram a humanidade nesta nova era.

No tecido de redes superpostas, próprio do processo de globalização, importa criar um lócus enunciativo de onde se pode acessar o mundo. Para tanto, algumas articulações que abarquem diferentes áreas do conhecimento constituem espaços privilegiados de gerenciar o poder simbólico e ações no âmbito político. A formação de blocos culturais, nesse contexto, torna-se essencial.

Nessa ordem de ideias, deve ser ressaltada a importância de as comunidades de Língua Portuguesa ganharem força e atualizarem as possibilidades das relações recíprocas; assim como devem ser evidenciadas formas comunitárias de abordagem dessas relações, sejam elas no âmbito político, ideológico, social ou estético. Tudo isso implica um exercício de conhecer o outro, como sujeito e não objeto, um exercício de apropriação criativa de produções culturais de diferentes épocas e sociedades. Nesses termos, o hibridismo que emerge dessas relações é modo merecedor de um olhar mais acurado, já que possibilita administrar a diferença e potencializa a projeção de fluxos e interfluxos na contramão do poder hegemônico.

A atual composição dos cenários, que convive com o rápido crescimento das novas tecnologias digitais da comunicação,

<sup>19</sup> USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Endereço: Avenida Professor Luciano Gualberto, 403, sala 33, Cidade Universitária, 05508-900, São Paulo, Brasil. E-mail: mzccl@usp.br

<sup>20</sup> Faculdades Integradas Torricelli, Departamento de Letras. Endereço: Rua do Rosário, 300, Centro, 07111-080, Guarulhos, São Paulo, Brasil; USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Endereço: Avenida Professor Luciano Gualberto, 403, sala 33, Cidade Universitária, 05508-900, São Paulo, Brasil. E-mail: dorafada@ig.com.br

torna-se, pelo modo ainda caótico com que se configura, uma possibilidade de formação de laços complexos entre essas comunidades, que projetem formas mais criativas, responsáveis e consequentes de relações entre os homens, nessa transição paradigmática.

É nesse novo ambiente que a memória da humanidade hoje está conectada. Propiciado por redes interplanetárias, desenvolve-se um contexto informacional que fomenta o imaginário social, refletindo-se em suas formas de representação. Gesta-se uma arquitetura midiática líquida, hipercomplexa, tecida de signos híbridos, na qual crianças e jovens contemporâneos navegam, mapeando caminhos e estabelecendo formas de socialização ciber culturais.

São essas transformações, céleres e extremamente complexas, que impulsionam nossas investigações pelas vias da arte. Entendemos que, nas tramas do processar artístico, religam-se as manifestações de cultura, os impulsos do pensar, do sentir e do querer dos homens, impulsos esses que lançam seus raios de ação para além da história.

Neste trabalho, mostramos alguns aspectos da literatura infantil e juvenil contemporânea, que revelam facetas de uma arte literária, a qual se renova com a complexidade desse novo paradigma em formação. Focamos um modo de construir o texto literário como expressão artística que assume configurações labirínticas à semelhança das redes hipermediáticas e que desafiam o leitor a um percurso errante, e por isso mesmo sensível e determinado, porque se faz pelas escolhas entre múltiplas possibilidades, feito de idas e vindas, de planejamentos de rotas e replanejamentos de ações - um percurso de leitura que requer uma imersão no texto impresso e uma inteligência astuta para decifrar os mistérios desse mesmo labirinto.

É o caso de algumas obras destinadas à juventude, arquitetadas de modo não-linear, com estrutura textual intrincada, que projetam sempre novos fios e desafios ao leitor de modo a requerer sua percepção perspicaz para descobrir pistas dentro de um mapa de navegação. Essa dinâmica torna-o capaz de retomar pontos e perceber novas direções - um trabalho que demanda estratégias a fim de alcançar um distanciamento crítico para a compreensão desse novo espaço. Com esse corpo intrincado de caminhos e bifurcações, entendemos O conto da ilha desconhecida - obra de José Saramago - configurando-se em rede hipertextual.

Essa obra cria redes de elementos míticos, históricos, literários, de códigos diversos e de diferentes linguagens. Nesse texto, estão encenados, em palimpsesto, textos culturais, crenças, épocas civilizatórias, sonhos e ideais humanos. Ele traz temas que se perpetuam pelos diferentes imaginários e modulam a compreensão de cada época, só acessíveis na medida em que se descobrir um mapa de navegação capaz de levar o leitor a percorrer caminhos que se renovam a cada ato de leitura.

A obra encena o espetáculo em que se entramam diferentes universos: do Mito, da História e da Literatura. A própria viagem humana como conhecimento está inscrita nos veios da trama.

O desafio do labirinto e da aventura da viagem coloca-se ao leitor já no título: O conto da ilha desconhecida.

Compreende-se o gênero denominado conto como o narrar de uma experiência vivida, sonhada ou imaginada, implica deslocamento no tempo, memória e reconhecimento. Portanto, neste texto de Saramago, pode parecer estranho o fato de se propor um conto sobre algo ainda desconhecido.

Essa provocação motivada pelo estranhamento leva a perceber que existe algo importante - a sugestão de que se trata de um livro a ser desvendado - ou de uma narrativa por narrar - um espaço e tempo metalinguisticamente por construir na medida mesma do "contar"/escritura e do "ouvir"/leitura.

Esse contar ocorre virtualmente, o leitor vai atualizando possibilidades de sentido inscritas no texto. Trata-se de um conto tecido de memórias e prospecções a serem desveladas no processo de fiar ou tecer a narrativa.

Na entrada da trama, fundamental para a "busca", o leitor depara-se com portas: as portas do rei, das petições, dos obséquios, das decisões e outras, que pelo inusitado uso da pontuação, traçam uma arquitetura labiríntica desde a menor partícula (palavra/ não palavra) até a maior (o título). São portas que se mostram simultaneamente entrada e obstáculo para o percurso a ser realizado. Pelas vias de acesso e desafios na escolha dos caminhos "que se bifurcam", escondem-se novas entradas. Carece ao leitor encontrar o fio de Ariadne para conhecer o espaço como um todo, sem se perder, o que é fundamental para que apreenda o sentido da viagem.

Os caminhos ziguezagueantes da ação de busca e descoberta - que voltam à palavra, à frase, ou à suspensão reticenciosa (o passado), para logo a seguir se projetar (o futuro) em outra forma de se redizer - constroem um labirinto no tempo. O elemento materializador do próprio movimento do tempo / espaço da viagem - em sua ação paradoxal de ir / vir, sem sair do lugar, o escolher rotas na multiplicidade de caminhos para reconstruir o corpo do texto/livro/viagem - é o desejo/o sonho do protagonista/leitor.

"Um homem" - o protagonista - é também o agente transformador da viagem em outro nível, em um minúsculo e significativo caminhar, pois só a ele cabe a tarefa de, ao traçar rumos para o futuro, dar mobilidade e vida a um passado que seria diferente se não fosse tocado pelo olhar e pela atenção do leitor (Borges, 1983: 11). Por isso, nessa viagem, também carrega em seu barco e em sua busca um seu igual: o leitor.

O leitor concentra-se na atividade de leitura e na de uma escritura (ziguezagueante) e aciona o processo associativo da memória, para traçar caminhos de descoberta e significação (a escritura é viva feita de memória e ação encarnada no verbo).

Ao retornar transformado, para o presente do discurso, verifica ser este um novo "nó" passível de bifurcações futuras no fluxo de signos-pensamentos. Perfazer essa escritura torna-se, assim, uma aventura de navegação, cujo acesso se faz pela capacidade mnemônica, acionada por rotas. As linhas se constroem, no decorrer do itinerário, por meio de conexão de links - palavras, frases, personagens, cenas, alusões, sinais de pontuação etc., que permitem a cada leitor a escolha de seu próprio lugar de experimentação, à semelhança de um sistema hipertextual (Landow, 1992:13).

O conto, por sua forma celular, assemelha-se à estrutura de um chip de computador, posto que se revela portador de uma memória com capacidade de armazenar a experiência da humanidade.

À medida de sua exploração, desvelam-se camadas de sentido, de discursos, de vozes ancestrais a comporem o espectro de uma tradição, simbolicamente figurando-se numa série de imagens, entre as quais se destacam: os grandes navegadores, Noé, Ulisses, Simbad o marujo, heróis históricos, míticos e literários que ressurgem a cada época, aportando em novos códigos culturais e novas formas de discurso: o factual da História, o sagrado do mito e o insólito da literatura, revelando o impulso da aventura humana - na busca da essência, do conhecimento, da identidade.

O texto de Saramago traça rotas para investidas ao novo como se tesouros escondidos pudessem ser descobertos - como algo que pode acontecer a qualquer momento. Subjaz a isso a ideia da magia - uma causalidade diferente - algo como a possibilidade de haver outras relações causais além e diferentes das que conhecemos; ocorrem, na trama, momentos em que seres ora têm determinadas características, ora têm outras, depois tudo se junta.

Seu texto rompe com uma lógica estabelecida, mas também faz visível um mundo de extremos onde há pessoas felizes (ou não), ricas e pobres, onde reis são tão irresponsáveis quanto deuses (Borges, 1983:81) - mundo facilmente reconhecível.

Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco. A casa do rei tinha muitas mais portas, mas aquela era a das petições. Como o rei passava todo o tempo sentado à porta dos obséquios (entenda-se os obséquios que lhe faziam a ele), de cada vez que ouvia alguém a chamar à porta das petições fingia-

se desentendido, e só quando o ressoar contínuo da aldraba de bronze se tornava, mais do que notório, escandaloso, tirando o sossego à vizinhança (as pessoas começavam a murmurar, Que rei temos nós, que não atende), é que dava ordem ao primeiro-secretário para ir saber o que queria o impetrante, que não havia maneira de se calar[...] (Saramago,1998:5)

Na história, figura um rei que vive de obséquios, que manda e desmanda em seus súditos, exercitando um poder burocrático e ditatorial. Essa imagem comporta a compreensão de uma história política vivida por vários países. Se quisermos citar, o salazarismo em Portugal e a ditadura militar no Brasil.

Verifica-se um discurso a ironizar o poder autocrático do rei. O tom irônico do narrador modula o texto em franco fluxo de consciência, levando-nos a tangenciar faces escondidas de um discurso social que se faz ao revés da racionalidade estabelecida. Esse discurso que subverte a ordem abre novas portas para a releitura e re-escritura da História (e da estória).

O rei é destronado e vai sentar-se na cadeira de palha da mulher da limpeza:

[...] Dá-me um barco, disse. O assombro deixou o rei a tal ponto desconcertado, que a mulher da limpeza se apressou a chegar-lhe uma cadeira de palhinha, a mesma em que ela própria se sentava quando precisava trabalhar de linha e agulha [...]Mal sentado, porque a cadeira de palhinha era muito mais baixa que o trono, o rei estava a procurar a melhor maneira de acomodar as perna, ora encolhendo-as ora estendendo-as para os lados,[...] (Saramago,1998:15-16)

No tocante ao papel feminino, ao contrário de Penélope, que tece a espera, a mulher da limpeza sai pela porta das decisões e assume, ao lado do navegante, um lugar de comando.

A aldraba de bronze tornou a chamar a mulher da limpeza, mas a mulher da limpeza não está, deu a volta e saiu com o balde e a vassoura por outra porta, a das decisões, que é raro ser usada, mas quando o é. Agora sim, agora pode-se compreender o porquê da cara de caso com que a mulher da limpeza havia estado a olhar, foi esse o preciso momento em que ela resolveu ir atrás do homem quando ele se dirigisse a porto a tomar conta do barco. Pensou ela que já bastava de uma vida a limpar e a lavar palácios, que tinha chegado a hora de mudar de ofício, que lavar e limpar barcos é que era a sua vocação verdadeira, no mar, ao menos, a água nunca lhe faltaria. (Saramago, 1998:23-24)

[...] de facto não está escrito em nenhuma lei, pelo menos até onde a sabedoria de uma mulher de limpeza é capaz de alcançar, que ir em busca de uma ilha desconhecida tenha de ser forçosamente uma empresa de guerra[...](Saramago,1998:37)

A crítica velada - inscrita na não palavra - precisa ser reconstruída por meio de micro-pistas intertextuais, tramando-se nas entrelinhas do texto e que ficam à disposição da astúcia do leitor navegante - critica que abarca, ainda, a razão absoluta sobre a qual se assentou a modernidade e a solidificação da racionalidade - a hegemonia da razão. Aponta para a ideia de subversão da máxima cartesiana: "penso logo existo". O universo existe independente de nossa vontade, há mais coisas desconhecidas do que podemos ver, pensar, conhecer, até mesmo imaginar, há sempre mais a ser conhecido:

[...] Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada, A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilha desconhecida [...] Nesse caso, por que teimas em dizer que ela existe, Simplesmente por que é impossível que não exista uma ilha desconhecida. (Saramago, 1998:16-17)

O autor não tenta convencer o leitor; antes, torna-o cúmplice, aliado de suas perplexidades. Não propõe soluções, mas arbitrariedade, gerando ambiguidade proposital. Um fazer que fascina, porque espanta, amedronta e comunica uma consciência dolorosa e lúcida de que as palavras não esgotam a expressão da realidade. (Covizzi, 1978)

Esse insólito, que dá o tom à narrativa, é elemento a reverter o modelo explicativo caracterizadamente reducionista, mecanicista, fechado e imutável, firmado desde o século XVII. No contexto da obra, aponta para forças complexas, que estão a se engendrar e surpreender o homem, lançando-o a administrar incertezas - o que, efetivamente, compõe a trajetória humana. Assim, enfrentar o imprevisível e o inesperado, negociar com o irracionalizável é assumir uma nova racionalidade crítica.

O leitor entra no jogo criado pela obra, uma vez que, a cada pista, olha pela fresta da história e puxa um fio que o conduz pela memória ao gesto heróico, que faz reverberar a imagem de Ulisses, Noé e dos grandes navegadores. São pistas ora implícitas, ora explícitas: "O assombro deixou o rei a tal ponto desconcertado que a mulher da limpeza se apressou a chegar-lhe uma cadeira de palhinha, a mesma em que ela própria se sentava quando precisava de trabalhar de linha e agulha.(Saramago,1998: 16)

Aqui chegamos a encontrar índices do mito de Ulisses, que figuram pelos instrumentos de trabalho da mulher de limpeza/ Penélope. Essa remissão indicial ocorre em vários trechos. No que se segue, está fortemente sugerida a história bíblica de Noé.

Podeis ir-vos disse o homem do leme, acto contínuo saíram em correnteza, primeiro as mulheres, depois os homens, mas não foram sozinhos, levaram com eles os patos, os coelhos e as galinhas, levaram os bois, os burros e os cavalos e até as gaivotas, uma após outra, levantaram vôo e se foram do barco transportando no bico seus gaivotinhos [...]. (Saramago, 1998:58)

Imagens que remetem às Grandes Navegações e a episódios da História de Portugal e da colonização além-mar apresentam-se em vários momentos, alinhavando a remissão aos fatos passados a projeções de possibilidades inscritas no devir.

Dá-me um barco [...] vou dar-te a embarcação que lhe convém, Qual é ela, É um barco com muita experiência, ainda do tempo em que toda gente andava a procura de ilhas desconhecidas [...] Parece uma caravela, disse o homem, Mais ou menos, concordou o capitão, no princípio era uma caravela, depois passou por arranjos e adaptações que a modificaram um bocado, Mas continua a ser uma caravela, Sim, no conjunto conserva o antigo ar. (Saramago, 1998:30-31)

Pelo verbo nomeia-se a Ilha Desconhecida, pelo verbo se trama o conto, pelo verbo se enredam literariamente fatos e feitos humanos que se reengendram em novos e mais complexos significados.

Do fundo do porão veio agora um coro de relinchos de cavalos, de mugidos de bois, de zurros de asnos, as vozes dos nobres animais necessários para o trabalho pesado, e como foi que vieram eles, como podem estar numa caravela onde a tripulação humana mal cabe, de súbito o vento deu uma guinada [...], está claro que isto só pode ser um sonho, na vida real nunca se viajou assim. (Saramago, 1998:54)

Os desafios desta obra engendram o leitor na travessia, uma viagem imóvel e imaginária pela tessitura dos signos verbais e não verbais, um trajetória feita de escolhas, desejo, sonho, determinação, luta. Pelo verbo, o leitor retece, no presente, o passado e o porvir, nessa viagem imóvel e imaginária possibilitada pela arte literária. Mesmo compartilhando o

percurso com o protagonista, na tessitura de caminhos para construção de sentidos, nada se torna previsível, cria-se, ao longo da leitura, uma tensão entre o dizível e o silenciado, entre o visível e o velado, entre o previsível e o imprevisível.

As velas são os músculos do barco, basta ver como incham quando se esforçam, mas, e isso mesmo sucede aos músculos, se não se lhes dá uso regularmente, abrandam, amolecem, perdem nervo, E as costuras são como os nervos da vela [...] (Saramago, 1998:34)

A embarcação - com atributos humanos – confunde-se com a ilha desconhecida - única personagem a ser nomeada. O surpreendente invade a leitura, a cada instante, até o final.

Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma. (Saramago, 1998:62)

Ao procurar a si mesma, a ilha/ barco empreende uma busca – a da própria identidade.

[...] Mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és, [...] dizia que todo homem é uma ilha [...] Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós. . (Saramago, 1998:40-41)

A viagem, do ponto de vista da ciência moderna, é metáfora do método de conhecimento. Nestes termos, é exploração do mundo e dos limites do próprio viajante. Em outra perspectiva, constitui um encontro com o “outro” - modo de o viajante dramatizar a relação entre identidade e diferença, tornando-se catalizador para uma identificação com o outro, descrito e representado como objeto de seu discurso.

Para o viajante contemporâneo, pelo processo de globalização, nada parece ser rigorosamente visto pela primeira vez, assim, não há ineditismo no encontro com o outro. A viagem, nestes termos, seria um exercício de liberdade em relação à própria cultura e um distanciamento possível do cotidiano. A condição do viajante do mundo globalizado, desse modo, pode ser entendida como busca de uma compreensão profunda da própria história, da cultura e da identidade. Como matéria literária, a viagem não é apenas deslocamento individual no espaço geográfico ou no tempo, mas também é deslocamento social e cultural (Machado; Pageaux, 1997) - um deslocamento que favorece a experiência do outro, um exercício de alteridade, movimento para ver o “outro” como sujeito e, num exercício de deslocamento do olhar, distanciar-se de si próprio, observando-se também como o “outro” e não apenas como o centro do qual irradiará sua posição. Dessa forma, há a possibilidade de construção de um ponto de vista, que deve apoiar-se numa constante dialética entre o “eu” e o “outro”, na observação próxima e, ao mesmo tempo, distante da realidade que o cerca, e na consciência de que múltiplas vozes a representam.

Como matéria mítica e literária, renova-se aqui a crença de que Ulisses fundou a cidade de Lisboa, de que existiam as Ilhas Bem-Aventuradas no Atlântico (Borges, 1983:39) e de que ele, como líder, convida seus companheiros a uma notável aventura. Ulisses figura na história ocidental como herói paradigmático – o que abre caminhos.

Noé é figura importante na escritura bíblica e no imaginário cristão. Ele foi responsável pela arca, capaz de resguardar do dilúvio sementes de vida, para a construção de uma nova humanidade. Assim, a arca de Noé carrega consigo o sentido da nova aliança.

A obra de Saramago provoca uma releitura, pelo viés do mito e do literário, de feitos históricos que se marcam pelas conquistas e dissabores das Grandes Navegações e acena para abertura de novos caminhos e novas alianças. O mito e a literatura são como o sonho, ambos tecidos de matéria humana: “o sonho é um prestidigitador hábil, muda a proporção das coisas e as suas distâncias, separa as pessoas, e elas estão juntas, reúne-as”. (Saramago, 1998: 50)

## Considerações Finais

Essa rede de textos e contextos que se organiza como um jogo exige do novo leitor uma percepção astuta e um olhar atento e sensível, capaz de testar possibilidades, encontrar vias de acesso a novos sentidos, dispendo-se a diferentes descobertas.

Lembrando Borges (1983: 42), devemos “ler esse livro inicialmente com uma fé infantil, com abandono”; depois ele nos desafiará até o fim. E ao abri-lo novamente amanhã, nele encontraremos coisas não ainda não desveladas.

Com efeito, para nós, leitores, neste momento, essa obra convida-nos a percorrer caminhos da memória, transportando-nos pelas vias de outras escrituras nas quais aportam ideias e lugares do passado e que retornam transformados para o presente do texto.

Walter Benjamin (apud Plaza, 2003:4) mostra-nos que “articular o passado não significa conhecê-lo como verdadeiramente foi”. Significa apoderar-se de uma recordação tal como esta lampeja em um instante de perigo. Isto é, a captura da estória como re-invenção da mesma face a um projeto do presente.”

O confluir de diferentes culturas nesse cenário oferece pistas metonímicas capazes de mobilizar olhares interpretantes, que levam ao reconhecimento de faces humanas míticas, históricas e literárias. É na recolha de traços espalhados ao acaso que se insinuam, na narrativa, aspectos do imaginário humano - História e ficção engendrando-se em palimpsesto. Referenda o que diz Calvino (1990:131)

mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial.

É Ítalo Calvino quem afirma que a produção literária, como arte, imprime e exprime o homem e, assim, possibilita a confluência de múltiplos saberes. Ele concebe que a literatura vive porque é capaz de se propor a objetivos desmesurados. E, para isso, poetas e escritores se lançam a empresas inimagináveis. Desse modo, no momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especializadas, o desafio para a literatura se faz no sentido de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.

Se há uma dinâmica que providencia, em diferentes sociedades e momentos históricos, tipos específicos de leitores, na contemporaneidade o que se agencia é um leitor assemelhado a Teseu, que necessita escolher caminhos para chegar até o Minotauro e, depois, para sair do labirinto. Sob seus olhos, abre-se uma multiplicidade de caminhos, uma absoluta pluralidade dos possíveis. É preciso puxar o fio de Ariadne para vislumbrar saídas.

No caso de obras hipertextuais, como O conto da ilha desconhecida, o autor não constrói propriamente a obra como definitiva, mas concebe seus elementos e o algoritmo combinatório, ficando a cargo do leitor a realização da obra, ainda que cada um o faça de forma diferente. O caráter não-linear promove fluxos e interfluxos textuais capazes de ser reconfigurados pelos receptores, compondo um labirinto de possibilidades.

O leitor trabalha com alternativas dadas, mas de forma a recolocá-las em circulação com as possibilidades virtuais do texto. Por meio desse processo, devolve-se o texto a uma fase anterior à seleção final de seus elementos constituintes, restituindo-lhe variantes possíveis. Desse modo, o leitor opera com um número elevado de interações, o que exige dele interferências, diante de incertezas, indeterminações e de fatores aleatórios.

Como o texto hipermediático não apresenta uma linha de raciocínio, ele se abre para a experiência da percepção, da imaginação, do raciocínio do leitor como um processo que se modifica sem cessar, adaptando-se em relação ao contexto e jogando com dados disponíveis. A leitura ganha esse caráter lúdico, mas exige esforço intelectual e a decisão de querer ou não imergir nesses meandros textuais, com o risco de retornar a pontos mais complicados.



Por suas bifurcações e proposições múltiplas em função das ligações ambíguas entre as partes, a forma labiríntica permite representar, lembrando Bakhtin (2003), uma verdade que tem sempre uma expressão polifônica.

Há traços que seriam definidores do labirinto (Rosenstiehl, 1988:252-3): o convite à exploração e a capacidade de voltar a pontos percorridos para obter alguma segurança; a exploração sem um mapa previamente elaborado, uma vez que não se tem a visão global; a exigência de uma inteligência astuciosa para que se prossiga e progrida sem cair em armadilhas, permanecendo em constantes circunvoluções.

Como um lugar aberto ao percurso-navegação, o texto-labirinto se oferece ao leitor como um território dos possíveis. Assim, a leitura hipertextual configura-se como um permanente desafio de abrir novas portas a partir das quais seja possível retrair fulgurações complexas da tradição, na contemporaneidade, e re-projetar relações do homem com o mundo e com outro em paisagens que se constroem no estabelecimento de responsabilidades recíprocas.

É justamente neste lugar das potencialidades, lugar imaginário de criar, de projetar o homem, que entrevemos o cruzamento do lúdico e do lúcido, do pensamento e da práxis, um entrelugar para o qual convergem os sentidos e revelam-se identidades. Vislumbramos, neste território imaginário do livro infantil e juvenil, o lugar da gestação de um novo paradigma dentro do qual ganhe valor o entrelaçamento solidário dos povos, que hoje e aqui se traduzem como os novos falantes de língua portuguesa.

### Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. 2003. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

BENJAMIN, W. 1984. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.

BORGES, J. L. 1983. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad.

\_\_\_\_\_. BORGES, J.L. 1995. *Obras completas*. São Paulo: Globo.

CALVINO, Ítalo. 1990. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.

CANCLINI, N.N.G. 1995. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ.

\_\_\_\_\_. 1997. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.

COVIZZI, Marques, Lenira. 1978. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática.

CUNHA, Maria Zilda. 2010. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Humanitas/Paulinas.

LANDOW, G. 1995. *Hipertexto*. Buenos Aires: Ed, Paidós.

\_\_\_\_\_. 1992. *The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

MACHADO, Arlindo. 1997. *A máquina e o imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. Edusp.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEUAX, Daniel-Henri. 1988. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Portugal, Edições 70.

MORIN, Edgar. 1991. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget.

PLAZA & TAVARES. 1998. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec.

ROSENSTIEHL, P. 1988. *Labirinto*. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa nacional, v.13.

SANTAELLA, Lucia. 2007. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus.

\_\_\_\_\_. 2003. *Culturas e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus.

SARAMAGO, J. 1998. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras.