

## ENTRE SÓTÃOS, RUAS E REIS: UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO LITERÁRIA INFANTO-JUVENIL, DE RICARDO AZEVEDO<sup>1</sup>

Dda. Penha Lucilda de Souza SILVESTRE<sup>2</sup> (UNESP - Assis )

### **Resumo:**

*Conforme estudos realizados pela crítica literária sobre a literatura infanto-juvenil brasileira, demonstram que, depois de Monteiro Lobato, somente na década de setenta, algumas obras voltaram-se para as raízes lobatianas, textos com uma linguagem inovadora, poética ao abordar os problemas do homem moderno. Assim, em 1980, Ricardo Azevedo, escritor e ilustrador, iniciou sua trajetória voltado para um público diverso, sobretudo infanto-juvenil. Nesse sentido, propomos a leitura dos títulos *Um homem no sótão* (1982), *Nossa rua tem um problema* (1986), *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas* (1998), *O rei das pulgas* (1990) por configurarem narrativas emancipadoras. Desse modo, realizamos uma crítica integradora, ao abordarmos os aspectos estruturais e temático-formais ligados à narrativa, como também o seu efeito, na concepção de Iser e sua recepção, sob a ótica de Jauss.*

**Palavras-chave:** Ricardo Azevedo, Literatura infanto-juvenil, recepção

### **Introdução**

A literatura é a arte que rompe com o tempo e cumpre um papel peculiar ao representar a realidade a partir da construção subjetiva do personagem que participa do evento ficcional. Assim, dentre as diversas produções artísticas contemporâneas, atemos-nos à literatura infanto-juvenil. Notamos que o estudo de narrativas nacionais tem encontrado espaço significativo nos ambientes acadêmicos, tal como no mercado livresco perceptível pelo número crescente de livros e novos escritores, como também premiações e organizações preocupadas com a qualidade do texto literário. Constatamos a superação à tradição pedagogizante ligada ao gênero em questão, porém há a necessidade de analisarmos, cuidadosamente, textos comprometidos com uma literatura de qualidade, visto pelo número crescente que chegam às livrarias. Nesse sentido, apropriamo-nos de um *corpus* limitado da produção de Ricardo Azevedo, tais como *Um homem no sótão* (1982), *Nossa rua tem um problema* (1986), *O rei das pulgas* (1990), *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas* (1998), a fim de observarmos como se dá a construção do narrador liberal nos textos em pauta.

Desse modo, chamamos atenção para a importância de desvelar os elementos constitutivos das narrativas, sobretudo no que se refere à organização do narrador, pois são como fios que se entrecruzam e geram sentidos. Segundo Iser (1996), o texto narrativo apresenta algumas perspectivas importantes, como a do narrador, dos personagens, do enredo e do leitor ficcional. Constatamos que, nos textos de Azevedo, esses pontos perspectivísticos se entrelaçam e oferecem através dos pontos de vista presentes neles, a elaboração de diferentes visões. Então, a participação efetiva do leitor nesse processo comunicativo forma a constituição do sentido e os elementos de indeterminação revelam condições favoráveis para a realização da comunicação, sobretudo, quando o leitor experimenta outro universo apresentado no texto literário.

O texto *Um homem no sótão* (1982) narra a história de um autor de contos para crianças que morava num sótão, na rua da Consolação, e que, raras vezes, saía de casa. Um dia, tentando escrever a história “Aventuras de três patinhos na floresta”, inesperadamente, aparece uma raposa muito nervosa, inconformada com o rumo da história, reclamando de sua eterna vilania. Afinal, era carnívora, o que justificava a sua atitude: comer os patinhos da história. Estes, por sua vez, também saem da cabeça do autor e o alertam de que sempre caçaram minhocas, peixes e besouros. Em

seguida, numa noite de lua cheia, depois que o escritor se recuperara do susto, teve a idéia de escrever “A linda princesa do castelo”. E assim, sucessivamente, outros personagens saem de sua cabeça e contestam suas histórias como o sapo, a princesa, os anõezinhos e a bruxa.

O autor de contos procurou um médico, tirou férias e, ao retornar, começou a escrever uma história bem diferente, mas a confusão repetiu-se. O escritor adoeceu, trancou-se dentro de casa e deixou de viver. Passado um longo tempo, ao ver um passarinho ciscando em cima do armário, perguntou qual era a história, abriu a janela, espantou a passarada e percebeu que a vida continuava. Então, retornam a vida e a vontade de escrever história de gente como ele, escrever coisas de seu tempo. Finalmente, começa a escrever *Um homem no sótão*. O texto é organizado em cinco capítulos numerados e não titulados e, na abertura de cada um, há uma vinheta representativa. A estrutura da obra, aparentemente, é linear. Mas essa linearidade é relativizada pelas diversas histórias encaixadas e caracteriza-se pela metaficção. A página de abertura do texto, por exemplo, corresponde ao número cinquenta e sete e a última, ao número um. O final da história é aberto.

Em *Um homem no sótão*, a criação narrativa fala sobre si mesma. O escritor personagem revela ao leitor o processo de inventar histórias. Nessa obra, a metaficção é uma das características predominantes: “Era uma vez um autor de contos para crianças que passava o tempo inteirinho, inclusive sábados, domingos e feriados, escrevendo histórias para crianças” (2001: 57). No decorrer da narrativa, o narrador relata o fazer literário. Além desse aspecto, o texto trata também da angústia espiritual, das impressões emocionais e sentimentais, dos conflitos interiores e, com veemência, relativiza pontos de vista.

O texto intitulado *Nossa rua tem um problema* (1986) conta a história de Zuza e de Clarabel. Ambos escrevem um diário e relatam fatos ocorridos na rua em que moram. O texto organiza-se através de dois narradores: Clarabel e Zuza, e cada qual começa em uma das capas do livro, isto é, não há contracapa, cada capa mostra o início de uma versão diferente dos fatos da narrativa. As divergências e o modo de ser dos dois personagens, ao invés de distanciá-los, aproximam-nos, visto que, no final, eles passam a fazer parte da mesma turma de amigos e trocam seus diários. Essa troca é percebida através da ilustração no meio do livro, no qual se dá o fim da história. No que se refere à temática central, observamos o relacionamento e a interação entre as crianças que registram fatos ocorridos na rua em que moram e que, de alguma forma, acabam por transformar os respectivos modos de vida dos personagens, principalmente, o modo que cada um vê o outro.

A obra *O rei das pulgas* (1990) narra a história de um mendigo escritor, o Marinheiro Rasgado, que vivia experiências surpreendentes. Ele morava havia muito tempo em uma praça, era amigo de toda a vizinhança, sobretudo, das crianças. Entretanto, o senhor Otto, também morador do mesmo bairro, sentia-se incomodado pela presença do mendigo, culpando-o pela infestação de pulgas na igreja, na praça, nas casas e no Cine Bijou, por isso tentava, de todas as maneiras, expulsá-lo daquele lugar, resultando em constantes e frustradas reuniões na comunidade local. Todavia, os demais moradores não tinham a mesma opinião de seu Otto, ou seja, para eles, o mendigo era uma pessoa limpa e amigável.

Paralela a essa situação, as crianças elaboram um plano para unirem Sicupira, uma espécie de cachorro selvagem brasileiro, nadador e caçador de pacas que pertencia ao mendigo, e Diana, a cachorra de puro-sangue de seu Otto. Quando seu Otto descobre tal façanha, simplesmente, fica enfurecido. As crianças, assustadas, relatam ao Marinheiro o plano executado. O mendigo, ao contrário de seu Otto, ficou muito feliz e tentou conversar com o dono da cachorra. Dona Úrsula, esposa de seu Otto, intromete na discussão e acaba por expulsar o marido de casa, além de cuidar dos filhotes de Diana. No final, as crianças e o mendigo vão à Doceria Holandesa, onde o: “Marinheiro pagou sonho para todo mundo. Daqueles redondos com açúcar em volta e assim de creme dentro” (AZEVEDO, 1990: 45).

*O rei das pulgas* compõe-se de treze capítulos curtos, numerados e não titulados. Apresenta uma organização narrativa linear, porém a linearidade é relativizada. Os acontecimentos são apresentados ao leitor em ordem cronológica. Entretanto, há interrupções repentinas, pois o narrador cede a voz para o mendigo, visto que ele é um escritor. Isso provoca uma certa fragmentariedade no texto. O mendigo escreve sobre raças de cães e os textos são encaixados no interior da narrativa. Apesar de o texto apresentar caráter de informação científica e enciclopédica, contradiz esta tipologia pelas marcas pessoais do autor: “Dá gosto de ver um chihuahua dizendo ‘Chega’ e lutando para mudar a vida, mas isso leva tempo” (AZEVEDO, 1990: 27, grifo do autor). Nos encaixes posteriores, são apresentados os seguintes textos: “A milagrosa arte das pulgas” e “A arte milagrosa das pulgas”.

O tema do texto é marcado pelas relações pessoais e as suas diferenças, o relacionamento entre as pessoas, as impressões sociais e afetivas. O mendigo, metaforicamente, registra essas impressões:

Vivendo afastadas, as raças caninas não se conheciam direito. Umach achavam as outras meio estranhas. Outras achavam umas meio esquisitas. Essa ignorância levou à desconfiança. A desconfiança ao desprezo, e este ao ódio e ao medo. São conhecidas na História Universal Canina as guerras entre cães, páginas sangrentas de uma história que podia ser outra. (AZEVEDO, 1990: 39)

A reunião e a vitória das pulgas lembra-nos da conquista pela democracia brasileira e da liberdade de ser na sociedade. O texto aborda a hipocrisia humana, as semelhanças, mas nunca nenhum ser é igual ao outro:

A única semelhança entre os vira-latas é que todos são diferentes uns dos outros. Cada um tem sua beleza própria, seu tamanho, seu cheiro, sua cor, seu pêlo, seu jeito de ser, ver, latir e sentir as coisas. As últimas pesquisas e profecias dizem que até o final, ou no mais tardar, até meados do século que vem, só haverá vira-latas no planeta Terra. Essa revolução de hábitos e costumes foi um passo precioso na direção de um futuro melhor e cheio de paz para toda espécie canina e aconteceu graças à arte milagrosa desses pequenos, tímidos, humildes e delicados seres que atendem pelo nome de pulgas. (AZEVEDO, 1990: 40)

A diferença individual é uma questão fundamental presente no texto, uma vez que o mendigo procura ressaltar a subjetividade da alma humana, a ambigüidade que permeia o homem enquanto ser social e espiritual. O Marinheiro rompe com situações mecânicas por não viver ordens preestabelecidas e institucionalizadas pelo grupo de poder, daí o relativismo e os diferentes pontos de vista. O mendigo acrescenta que:

Homens e mulheres pulgentas, em geral, são pessoas que não acreditam no futuro nem na natureza e passam a vida resmungando de tudo. Se uma pessoa não fez nada e ainda por cima gosta de cães e, de repente, descobre uma pulga atrás da orelha, não precisa se preocupar. Há casos em que o cachorro envia pulgas de estimulação para fazer cafuné e outros carinhos. É um sinal de amizade que deve ser recebido com orgulho e alegria. (AZEVEDO, 1990: 32)

Nesse sentido, as inquietações provocam mudanças no relacionamento entre as pessoas, mas estas precisam desprender-se de preconceitos diversos sobre o outro.

*Uma velhinha de óculos, chinelo e vestido azul de bolinhas brancas* (1998) conta a história de seis amigos que estão sentados na calçada, no final da tarde, quando surge do outro lado da rua, no portão de uma casa, uma velhinha de óculos, chinelo e vestido azul de bolinhas brancas. Não a conhecem e cada um imagina quem ela poderia ser. Um dos meninos diz que ela é uma escritora de histórias infantis, imagina “um montão de aventuras, contos de fadas, reis, gigantes, amores e piratas, que acabaram virando livros” (1998). Outro diz que é uma feiticeira que lê livros de magia e tem objetos variados para fazer feitiços e seu companheiro, provavelmente, é um vampiro. Em

seguida, outro comenta que a velhinha sempre foi uma dona de casa, casada há anos com um velhinho de nariz torto. Para outro, a velhinha é professora de ginástica e “deve ser formada e diplomada em educação física” (1998), casada com um atleta. Outro menino diz que a velhinha é viúva e solitária. Outra opinião sugere que a velhinha é artista de teatro dessas “que sobem no palco e se transformam completamente” (1998).

A narrativa apresenta várias histórias dentro de uma história maior, enfocando e desdobrando as várias possibilidades e hipóteses de construção da identidade da velhinha. As opiniões veiculadas pelos meninos desfilam sucessivamente num espaço comum, no qual narram e descrevem fatos passados e presentes da vida da velhinha. A independência dos episódios imaginados por eles reforça a arquitetura fragmentária da obra, pois não existe uma transição entre as sugestões enunciadas. Conforme Faria, no texto intitulado “A questão da literatura infanto-juvenil”: “o autor não nos dá uma história propriamente dita, mas estimula o leitor a apreciar várias histórias a partir de um único ponto e por fim dar a sua versão” (FARIA, 1999, 99). A história está organizada em dois planos: no primeiro, a reunião de um grupo de amigos que estão conversando, sentados na calçada. Em outro plano, a criação de diversas histórias imaginadas pelos meninos.

*Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas branca* aborda a questão da identidade e os diferentes pontos de vista. E a partir da construção imaginada pelos personagens, outros temas se destacam, como: a invenção de histórias, a música, a saudade, a imaginação, a fantasia, a rotina, a dança, a relação familiar, a relatividade das coisas.

Passemos, então, a leitura dos textos.

## **1 Uma possível leitura**

O narrador de *Um homem no sótão* usa a 3ª pessoa do discurso para narrar. Ele demonstra ter conhecimento de toda a história. Embora não participe do conflito dramático nem da história narrada, apresenta voz tão próxima às vozes do interior da narrativa que, muitas vezes, parece que vive o episódio com elas. Desse modo, considerando o papel essencial que tem na obra literária, o narrador estrutura o texto discursivo e atua como mediador no ato de produção da narrativa, definindo-se como heterodiegético. Está fora da história que conta, mas conhece tudo sobre o personagem protagonista e sobre os secundários, portanto é onisciente e coloca-se numa posição de transcendência: “Foi numa sexta-feira, mês de agosto. Fazia um frio de rachar. O autor passara a noite tentando inventar uma história nova, e nada! Estava sem um pinga de inspiração” (AZEVEDO, 2002. p. 56).

Nesse sentido, a focalização corresponde à visão do narrador onisciente que faz uso de sua capacidade de conhecimento praticamente ilimitada. Por meio do discurso direto e do indireto-livre, o narrador faz com que as cenas sejam focalizadas sob a ótica dos personagens. Às vezes, sua voz se confunde com a do personagem protagonista, estabelecendo-se, assim, estreita sintonia com a estrutura fragmentária do texto: “Sentado em sua poltrona enorme, passava horas pensando e meditando. Lembrava dos patinhos, da raposa, da discussão em que se metera, dos patinhos defendendo logo quem e da raposa fazendo o que fez” (AZEVEDO, 2002. p.6).

Os ângulos de visão parcial vão se justapondo ao longo da história através do narrador, que ora parece assumir o ponto de vista do personagem, manifestando-se como intruso, registrando posições ideológicas, ora abre espaço para o escritor de contos. Assim, vão se acumulando flagrantes, aparentemente desconexos que registram o cotidiano dramático do escritor em plena atuação na construção de uma obra literária: “Lá dentro, no fundo, profundo do coração, continuava cheio de dúvidas. [...] Não conseguia se conformar com o sapo virando príncipe desencantado” (AZEVEDO, 2002. p. 6).

O narrador deixa a impressão de que dialoga com o escritor como se fosse a sua consciência. Um exemplo dessa situação acontece quando o escritor vai ao médico devido às perturbações provocadas pelos personagens que saíam de sua cabeça:

- O senhor está é precisando de umas boas férias. Agora, com licença, até logo e passar bem - disse, sumindo sem se despedir.

Mas claro! Há quanto tempo o pobre escritor não tirava férias?

- Deixa eu ver – calculou ele, contando nos dedos. – Puxa! Sete anos e lá vai pancada! (AZEVEDO, 2002. p.34)

Os discursos diretos são seguidos por verbos *dicendi* e anunciam mudança de nível discursivo. Também são assinalados por indicadores grafêmicos adequados: o uso de dois pontos e travessão. Há várias ocorrências do discurso direto, no qual os personagens manifestam o seu ponto de vista em relação aos fatos que os circundam. Além desse recurso, percebemos a aproximação do monólogo interior, uma das técnicas utilizadas pelos escritores contemporâneos, a fim de representar implicações psicológicas dos personagens. Todavia, há ocorrências que provocam o afastamento da forma convencional. Além de descrever o tempo interior, que também é uma estratégia de relato de fala:

Ia fazer uma história diferente de tudo o que fizera antes. As personagens seriam uma bruxa e alguns anões, mas, aí estava a grande diferença: tanto a bruxa como os anõezinhos iam se dar bem, ser amigos e viver às mil maravilhas. Seu plano, em resumo, era escrever uma história sem bandidos nem mocinhos. “Chega de confusão!”, pensou o escritor com um brilho esperto nos olhos. (AZEVEDO, 2002. 22, grifo do autor).

Se não fosse a presença do pronome possessivo *seu* na 3ª pessoa, em vez de “meu”, seria um monólogo. O narrador e o personagem se fundem numa espécie de interlocutor híbrido, então, a presença do discurso indireto livre: “Vestiu a camisa, penteou o cabelo, passou perfume, saiu, mas, quando chegou na praia... cadê a moça bonita? Tinha ido embora. Que azar! (AZEVEDO, 2002. p.33). Ou então: “Escreveu, escreveu, escreveu, durante longo tempo, sem ser incomodado. Que bom fazer aquilo que a gente gosta sem ninguém para atrapalhar!” (AZEVEDO, 2002. p. 22). Vale assinalarmos que o discurso indireto livre pode-se fazer ouvir, na voz de quem conta, os ecos de outra voz. Há uma mistura de vozes, resultado de uma associação do discurso direto e do discurso indireto, os quais permitem ao leitor visualizar as condições intrínsecas do personagem. Isso porque o narrador não utiliza apenas a sua voz como canal de informação, mas abre espaço para outras vozes, especialmente, das histórias encaixadas.

O texto *Nossa rua tem um problema* (2002) cuja história apresenta, aparentemente, duas perspectivas opostas, abrem lacunas e contribuem para a participação do leitor no mundo ficcional. Ele se depara com visões diferentes de um objeto comum. Assim, “a modificação das posições, provocada pela mudança das perspectivas, não se perde; ao contrário, a multiplicidade das interpretações se potencializa” (ISER, 1996. 185, v1). Cada perspectiva revela um aspecto que dá oportunidade ao leitor de construir seu próprio ponto de vista. Há dois narradores protagonistas: Clarabel e Zuza, ambos da mesma faixa etária. Cada um conta fatos que acontecem na rua em que moram. A menina pontua seus julgamentos a partir daquilo que o pai e a mãe pensam dos meninos. Portanto, ela traduz a imagem dos garotos sustentada pela opinião dos adultos. Já Zuza apresenta como problema da rua o menino Chico, diz ele: “Nossa rua tem um problema. É o Chico. O pai dele é daqueles que não deixam ninguém botar o nariz pra fora de casa. Jogar bola na rua? Não pode” (AZEVEDO, 2002. p. 3).

Clarabel vê o grupo de Zuza como um bando de meninos mal educados *que dizem palavrão*, sem responsabilidade e que não fazem lição de casa. Zuza vê a família da menina constituída de pessoas preocupadas com a aparência, pois saem de *casa penteados, perfumosos* impressionando a

vizinhança. Assim, a organização da narrativa está estruturada a partir de dois focos, e concebe o leitor não como mero decodificador, mas sim como um ponto de intersecção entre os personagens, pois cada qual levanta um ponto de vista diferente. O modo de narrar dos dois personagens é fortemente marcado por características subjetivas e emocionais. Eles narram o que vêem, observam e sentem, os fatos passam pelo filtro das suas emoções e das percepções. Os protagonistas revelam a posição de cada um em relação ao contexto social em que estão inseridos e à maneira como captam os acontecimentos no mundo narrado. No entanto, não há transferência direta do conteúdo do texto para o leitor. Há um jogo de perspectiva que se movimenta continuamente e, conforme Iser (1996), inclui o leitor nesse jogo.

No que se refere a *O rei das pulgas* apresenta vozes diferentes que se intercalam no decorrer da narrativa: narrador observador e apresentação dramática, o discurso pertence a diversas vozes, ou seja, das crianças e de outros personagens que vivem no mundo narrado. Observemos um trecho do capítulo quatro, intitulado “Afgans”: “Os afgans formam uma raça de cachorros muito distintos. Altos, magros e elegantes, possuem um olhar frio e impenetrável” (AZEVEDO, 1990, p. 14). Nesse fragmento, é a voz do escritor, ou seja, a voz do mendigo. Já no capítulo cinco, o narrador observador é quem relata: “Seu Otto. Seu Otto Rittler. Professor particular de aritmética e ginástica rítmica” (AZEVEDO, 1990, p.15). O texto é construído pela pluralidade de vozes e há uma oscilação e um jogo perspectivístico das vozes na narrativa. A intercalação de diferentes narradores estimula a atividade de formação de representações no leitor.

Podemos reconhecer que a voz narrativa está fora dos eventos que narra, ou seja, o narrador não participa das situações vividas pelos personagens. O narrador é onisciente, e podemos perceber a proximidade dele junto ao mendigo, e também as crianças:

As crianças encontraram o Marinheiro. Contaram que tinha levado várias vezes o Sicupira para se encontrar com Diana. Tudo sem seu Otto saber. Disseram que a Diana estava esperando um filho.

Os olhos do mendigo marejaram. Pegou o Sicupira. Beijou. (AZEVEDO, 1990, p.35)

O narrador, constantemente, cede a voz para aos personagens, inclusive, no primeiro capítulo, ocorre apenas o discurso direto:

- O Sicupira apaixonado pela Diana?
- Não viu a cara dele outro dia?
- [...]
- Coitados!
- A gente podia fazer alguma coisa.
- Ta louco! Se ele souber vai dar o maior bode!
- A gente precisa fazer alguma coisa... (AZEVEDO, 1990, p. 7)

A citação dos personagens é literal, próxima a linguagem teatral, pois como não há mediação do narrador, elas revelam-se diretamente ao leitor. Desse modo, suas peculiaridades são construídas na relação entre texto e leitor. Como vimos, as falas restringem a um diálogo rápido, mas que exteriorizam a particularidade de cada uma delas, desdobrando-as em vozes que se alternam, e direcionando para a reflexão da condição de vida do mendigo. As crianças procuram compreender a vida, às vezes, aliam-se na às opiniões dos adultos:

- E os bundos?
- Quase fiquei roxa de tanto rir!

- Falei com meu avô. Ele achou gozado. A gente viu na enciclopédia. É verdade pura.
- Minha mãe acha melhor a gente não andar mais com o Marinheiro.
- Meu pai também.
- Ele é tão legal!
- Só por causa daquela meia de jogar futebol cheia de coisa dentro que ele usa enfiada na cabeça? [...]
- Agora... vai ser mentiroso assim lá longe!
- Ninguém tem certeza. (Azevedo, 1990. p.11)

Neste fragmento, também podemos observar a ausência do narrador, e as várias vozes que se manifestam na busca de compreender o Marinheiro. Percebemos, a influência dos familiares nas falas das crianças; outras, indiferentes às observações dos adultos. O narrador não bloqueia o pensamento infantil, pois as crianças possuem livre arbítrio para tomarem suas decisões. Por outro lado, o adulto autoritário é alvo de ironia e comicidade, como no caso, de seu Otto. Assim, o narrador identifica sua visão com o mendigo e as crianças, visto que ele faz questão em manifestar-se, principalmente, quando as crianças estavam totalmente envolvidas com as histórias do Marinheiro. Como na passagem, quando o mendigo contava uma de suas aventuras acontecidas na África:

- Quê?
- Sim! É chocante. Eu sei. Vocês são crianças. Desculpem. Vou dizer mesmo assim.: estava prisioneiro dos bundos, uns canibais malditos que vivem em Angola, e o que é pior, eles estavam justamente se preparando para me comer!
- “Uma ambulância passou a toda pela praça tocando sirene”.<sup>1</sup>
- Tive medo. Tremi feito vara verde. Aquela água esquentando cada vez mais. Veio um cheirinho gostoso de carne assada. Era a minha própria carne! Quem leu I – Juca Pirama?
- Juca o quê? (Azevedo, 1990. p: 22)

O narrador acrescenta detalhes para enfatizar fatos que aconteciam ao redor do grupo. Entretanto, as coisas exteriores eram indiferentes, nada tirava a atenção das crianças: o Marinheiro era um contador de histórias. Em determinados momentos, o narrador manipula os eventos, em outros, afasta-se completamente, permitindo ao leitor que compartilhe como espectador da relação entre crianças e mendigo, e que se adentre naquela praça e alcance uma interpretação dos fatos que acontecem. Sabemos, qual é a perspectiva do narrador, mas a do leitor, pode ser unicamente sua, devido as lacunas presentes no texto.

No último parágrafo, há o registro da grande vitória: o Marinheiro Rasgado e as crianças dirigem-se à doceria. Contudo, o narrador enuncia os fatos, e relativiza a intenção, deixando nas palavras não o mero sabor de um doce, mas sonhos que poderiam se vividos: “Foram para a Doceria Holandesa. O Marinheiro pagou sonho para todo mundo. Daqueles redondos com açúcar em volta e assim de creme dentro”. (AZEVEDO, 1990. p. 45). Como pudemos perceber, as crianças não aceitam os padrões adultos, constroem seu mundo pessoal, livre da interferência maniqueísta dos mesmos. Além do mais, elas tinham modelos diversos de comportamento e atitudes, e coube-lhes fazer suas opções. Por outro lado, o Marinheiro recebia as crianças e correspondia-lhes carinhosamente, espontaneamente, sem implicações ou alguma exigência, apenas partilhava parte de seus sonhos.

---

<sup>1</sup> Grifo nosso.

O narrador de *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas* usa a 3ª pessoa do discurso para narrar. O texto apresenta uma série de perspectivas, como a do narrador observador e dos personagens que protagonizam a velhinha. Essas perspectivas se entrelaçam e cabe ao leitor a atualização da história a partir de sua imaginação. Ele demonstra ter conhecimento da história, introduz e estrutura o texto discursivo, não participa do conflito dramático, mas atua como mediador no ato de produção da narrativa, definindo-se como heterodiegético, isto é, a voz narrativa está fora dos eventos que narra:

Seis amigos estão sentados na calçada. A tarde vai chegando ao fim. No portão de uma casa, do outro lado da rua, aparece uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas. Os amigos começam a conversar. Cada um diz o que pensa. Surgem seis opiniões diferentes a respeito da mesma vizinha. (AZEVEDO, 1998)

Em seguida, cada opinião é apresentada uma após a outra, sem interrupção ou alguma observação do narrador, que se afasta da história, cedendo lugar aos meninos, dando-lhes a voz, portanto, privilegiando o falar das crianças. Desse modo, dispensa o restante da narrativa para que elas relatem e expressem suas suposições, alterando a posição da focalização da narrativa. Essa mudança de perspectiva não é prejudicial, ao contrário, provoca a multiplicidade e a potencialização de interpretações. Por conseguinte, cada amigo conta, ou melhor, cria a imagem da velhinha a partir de seus respectivos pontos de vista: uma escritora, uma feiticeira disfarçada, uma dona de casa, uma professora de ginástica, uma viúva ou uma artista de teatro.

Como percebemos, as seis opiniões apresentam, inicialmente, a locução *pra mim* e, em seguida, as imaginações são relatadas sob a ótica de cada um dos garotos, revelando suas suposições, permitindo possíveis construções da imagem da velhinha, totalmente diversas. Desse modo, há uma mudança na focalização: *Pra mim*, ou seja, o texto passa a ser narrado em primeira pessoa. De acordo com Iser: “Cada perspectiva não apenas permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão das outras” (AZEVEDO, 1996. p.179).

As seis opiniões articuladas organizam um quadro variado e as diversas perspectivas marcam um ponto em comum. Todavia, a identidade, tanto dos meninos como da velhinha, não é dada explicitamente, mas imaginada. Ela se atualiza, portanto, nos “atos da imaginação” do leitor. Segundo Iser, “é nesse ponto que o papel do leitor, delineado só na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo” (ISER, 1999. p.75). Assim, reconhecemos a função emancipatória do texto literário, pois estabelece uma situação comunicativa com o leitor infantil, instigando-o a realizar outras construções da imagem da velhinha.

Nesse sentido, Jauss comenta que a compreensão estética leva o leitor a uma mudança de expectativas em relação a si mesmo e ao mundo que o cerca. Tanto para Iser como para Jauss, o leitor é o elemento responsável pelo ato da leitura, porque ativa e alarga os significados do texto. Se há um alargamento de expectativa, por conseguinte, há a emancipação do leitor. De acordo com Iser, a Estética da Recepção:

sempre lida com leitores reais, concretos, por assim dizer, leitores cujas reações testemunham experiências historicamente condicionadas das obras literárias. Uma teoria do efeito estético se funda no texto, ao passo que uma estética da recepção é derivada de uma história dos juízos de leitores reais. (ISER, 1999. p.21)

O leitor proposto nessa concepção é real, mas vale assinalar que a recepção do texto literário não é uniforme para toda leitura realizada por diferentes receptores. O resultado da interação entre o texto e o leitor depende da experiência de leituras prévias, do conhecimento de tipologias textuais e de estratégias de leitura. Por conseguinte, ao fazermos o levantamento de indeterminações e lacunas presentes no texto literário de Azevedo, devemos questionar até que ponto o leitor real faz as associações que o texto suscita.



## **Conclusão**

Por fim, observamos que desfilam nos textos de Ricardo Azevedo narradores que podem exercer influência, maior ou menor, na atuação dos personagens e do leitor. Há narradores que omitem informações, examinam reações dos personagens, identificam-se com a visão do protagonista ou opõem-se a eles, compartilham com o espectador ou relatam fatos de forma que o espectador teça uma interpretação própria, sem a intervenção dos comentários do narrador. Esse processo de organização da narrativa desfaz a perspectiva unívoca do texto e resulta numa construção plurissignificativa. Assim, o leitor assegura o seu lugar no mundo ficcional criado pelo escritor, pois sua participação ocorre naturalmente em decorrência da organização estrutural e lingüística, porque há lacunas que instigam a sua presença na formulação de sentidos da história relatada. O modo como as narrativas são organizadas permitem-lhe estabelecer a interação comunicativa com a situação ficcional, constituindo-se na “experiência estética”, resultado do processo dialógico e do caráter emancipador do texto literário. A interação entre texto e leitor permite que o receptor viva experiências alheias e, se o texto possibilita-lhe vivenciar uma outra realidade que não a sua, ele pode romper com a práxis do cotidiano, experimentando uma nova visão da realidade. Em síntese, é um convite ao leitor.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] AZEVEDO, R. *Um homem no sótão*. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1982.
- [2] \_\_\_\_\_. *Nossa rua tem um problema*. São Paulo: Paulinas, 1986.
- [3] \_\_\_\_\_. *O rei das pulgas*. São Paulo: Moderna, 1990.
- [4] \_\_\_\_\_. *Uma velhinha de óculos chinelos e vestido azul de bolinhas brancas*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.
- [5] JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- [6] JOUVE, V. *A leitura*. Tradução Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.
- [7] ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.
- [8] \_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer. Vol.2. São Paulo: Editora 34, 1999.
- [9] \_\_\_\_\_. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. João Cezar de Castro (Org.). Tradução Bluma Waddington et al. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.
- [10] \_\_\_\_\_. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Tradução Maria Ângela Aguiar. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Porto Alegre: Publicação do Curso de Pós-graduação em Letras, volume 3, Número 2, março de 1999.
- [11] LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1984.
- [12] ZILBERMAN, R. MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.
- [13] ZILBERMAN, R. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1981.
- [14] \_\_\_\_\_. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

---

**Autor**

<sup>1</sup> **Penha Lucilda de Souza SILVESTRE, Doutoranda**

Universidade Estadual de São Paulo (UNESP)

E-mail: [penhasilvestre@uol.com.br](mailto:penhasilvestre@uol.com.br)

<sup>2</sup>O presente trabalho tem sua origem na pesquisa realizada em nível de Mestrado, intitulada *Entre traços e letras*: Um estudo introdutório sobre a produção literária de Ricardo Azevedo (Maringá – PR, Universidade Estadual de Maringá – UEM, Curso de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, 2005)