

PENHA LUCILDA DE SOUZA SILVESTRE

**ENTRE TRAÇOS E LETRAS: UM ESTUDO INTRODUTÓRIO SOBRE
A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE RICARDO AZEVEDO**

Maringá
2005

PENHA LUCILDA DE SOUZA SILVESTRE

**ENTRE TRAÇOS E LETRAS: UM ESTUDO INTRODUTÓRIO SOBRE
A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE RICARDO AZEVEDO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, com requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof^a Dr^a Alice Áurea Penteado Martha.

Maringá - UEM

2005

Para Rubens,
Isabella e Talissa,
e aos meus pais,
pelo amor.

AGRADECIMENTOS

À professora Alice, minha orientadora, pela dedicação, incentivo, segurança e por ter acreditado neste trabalho.

À professora Mirian Hisae Y. Zappone e ao professor João Luís C. T. Ceccantini, pelas sugestões e contribuições apontadas no exame de qualificação.

Ao Ricardo Azevedo, que fez sugestões de leituras, forneceu informações, emprestou livros, concedeu entrevista e colaborou em diversos momentos.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), pela dedicação.

À Vilma e ao Rubens Silvestre, pelo carinho e presença.

À Luciana Brito, pela amizade e coragem.

À Berta Lúcia T. Feba, pelo companheirismo.

À Andréa R. Previati, pelo carinho e atenção.

À Ivonete que revisou o texto.

Ao Tony Eudes, pelo incentivo.

Aos amigos Cleonice, Almir, Paula e Mário, pela inestimável ajuda.

À Capes, pelo apoio financeiro.

Pasmo sempre quando acabo qualquer coisa. Pasmo e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de dar começo. Mas distraio-me e faço. O que consigo é um produto, em mim, não de uma aplicação de vontade, mas de uma cedência dela.

Começo porque não tenho força para pensar; acabo porque não tenho alma para suspender.

Fernando Pessoa

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS | 10 |
| CAPÍTULO I – Aspectos teóricos: Literatura, Estética da Recepção e Elementos da Narrativa | |
| 1.1 Um tópico sobre literatura..... | 21 |
| 1.2 A literatura e a sua função..... | 25 |
| 1.3 Ponto a ponto: tecendo pontos no complexo ato da leitura..... | 28 |
| 1.4 Preliminares fundamentais dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção..... | 30 |
| 1.5 A Estética da Recepção: princípios básicos dos estudos realizados por Hans Robert Jauss | 31 |
| 1.6 Teoria do efeito: Wolfgang Iser | 38 |
| 1.7 Elementos da narrativa | 47 |
| A. O personagem | 50 |
| B. O narrador | 52 |
| C. O tempo | 54 |
| D. O espaço | 57 |
| 1.8 Fios que se entrelaçam: perspectivas metodológicas | 59 |
| CAPÍTULO II – As múltiplas faces de Ricardo Azevedo: escritor, ilustrador e pesquisador | |
| 2.1 Literatura infantil e juvenil: aspectos históricos e temáticos | 61 |
| 2.2 A produção Literária de Ricardo Azevedo: as múltiplas faces do escritor | 71 |
| 2.3 Outra face de Ricardo Azevedo: o ilustrador | 82 |
| 2.4 Um fio e outro fio: Ricardo Azevedo – estudioso e pesquisador | 85 |
| 2.5 Fios trançados: escritor, ilustrador e pesquisador | 92 |
| CAPÍTULO III – Traços e letras: recontando histórias | |
| 3.1 Recontando Histórias | 94 |
| 3.1.1 <i>O peixe que podia cantar</i> | 95 |
| 3.1.2 <i>Araújo ama Ophélia</i> | 96 |
| 3.1.3 <i>Um homem no sótão</i> | 97 |
| 3.1.4 <i>Chega de saudade</i> | 98 |
| 3.1.5 <i>Nossa rua tem um problema</i> | 101 |
| 3.1.6 <i>Marinheiro rasgado</i> | 102 |
| 3.1.7 <i>Alguma coisa</i> | 103 |
| 3.1.8 <i>O rei das pulgas</i> | 104 |
| 3.1.9 <i>Aviãozinho de papel</i> | 106 |
| 3.1.10 <i>Menino de olho vivo</i> | 107 |
| 3.1.11 <i>Menino de orelha em pé</i> | 107 |
| 3.1.12 <i>Menino sentindo mil coisas</i> | 108 |
| 3.1.13 <i>Pobre corinthiano careca</i> | 109 |
| 3.1.14 <i>O leão da noite estrelada</i> | 110 |
| 3.1.15 <i>Três lados da mesma moeda</i> | 111 |
| 3.1.16 <i>Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas</i> | 112 |
| 3.1.17 <i>Lúcio vira bicho</i> | 114 |
| 3.1.18 <i>O leão Adamastor</i> | 115 |
| 3.1.19 <i>O sábio ao contrário</i> | 116 |
| 3.1.20 <i>Trezentos parafusos a menos</i> | 118 |

| | |
|---|------------|
| 3.1.21 Fios que se cruzam: a construção narrativa e temática das obras de Ricardo Azevedo | 120 |
| 3.2 Personagens protagonistas que desfilam no universo ficcional das obras de Azevedo | 122 |
| A. Personagens protagonistas humanos | 123 |
| B. Personagens protagonistas antropomorfizados | 139 |
| 3.3 Voz e visão | 153 |
| 3.4 Ambientação | 181 |
| 3.5 O tempo na construção ficcional nas obras de Ricardo Azevedo | 200 |
| 3.6 A linguagem: fios que se entrelaçam... | 220 |
| | |
| CAPÍTULO IV – Artigos críticos sobre a produção literária de Ricardo Azevedo | |
| 4.1 A crítica sobre a produção literária de Ricardo Azevedo | 246 |
| 4.2 Década de 80 e 90: O interesse da crítica pela produção do texto verbal e visual de Ricardo Azevedo | 247 |
| 4.3 Os anos 2000 a 2005: a recepção crítica da produção literária de Ricardo Azevedo.. | 258 |
| 4.4 A produção literária de Ricardo Azevedo e a recepção crítica na Internet | 267 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 271 |
| | |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 274 |
| | |
| ANEXOS | 281 |
| Anexo 1 – Breve biografia do autor | 282 |
| Anexo 2 – Livros publicados pelo autor | 283 |
| Anexo 3 – Livros institucionais | 290 |
| Anexo 4 – Livros de Ricardo Azevedo traduzidos para outras línguas | 292 |
| Anexo 5 – Trabalhos de Ricardo Azevedo como ilustrador | 293 |
| Anexo 6 – Livros premiados | 297 |
| Anexo 7 – Artigos publicados por Ricardo Azevedo | 301 |
| Anexo 8 – Textos literários publicados em jornais e revistas | 306 |
| Anexo 9 – Entrevista com Ricardo Azevedo | 308 |

RESUMO

No que diz respeito à literatura infantil e juvenil contemporânea brasileira, percebemos a intensa multiplicação de autores e de obras que despontam no mercado livreiro. Todavia, verificamos lacunas nos estudos dessa vertente. Dentre elas, observamos a carência de pesquisas que abordem a produção e a recepção de textos literários voltados para essa faixa de público-leitor, especialmente, sobre a produção de Ricardo Azevedo (1949 -). Partindo desses pressupostos, este estudo tem por objetivo geral analisar um *corpus* delimitado da produção infantil e juvenil do autor sob a ótica da Estética da Recepção, apoiando-nos, também, na teoria estrutural. Realizamos uma crítica integradora com o intuito de observarmos se as obras de Azevedo apresentam um caráter emancipador decorrente de sua organização ficcional e se asseguram a interação do leitor com o texto. Tecemos reflexões sobre concepções de literatura, leitura e leitor. Retomamos os estudos sobre literatura infantil e juvenil, estendendo-nos até os dias atuais com a intenção de contextualizar a produção literária de Azevedo. Com base nas análises realizadas, pudemos constatar o caráter emancipatório da literatura produzida por Ricardo Azevedo, pois a estrutura dos textos lidos permite a realização de um processo comunicativo desencadeado no ato da leitura que resulta da interação entre texto e leitor. Assim, apresentamos uma visão de conjunto das narrativas do escritor. Além disso, organizamos a produção literária do autor, a fortuna crítica com a fatura de resenhas críticas sobre sua produção e os textos teóricos críticos, produzidos por Azevedo. A pesquisa, de natureza qualitativo-interpretativa e bibliográfica, poderá contribuir para a construção do perfil do escritor Ricardo Azevedo, como também para a ampliação e discussão de estudos literários dessa natureza.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, literatura infantil e juvenil, Ricardo Azevedo

ABSTRACT

We notice the intense multiplication of authors and works that emerge in the book market concerning the Brazilian contemporary infantile and juvenile literature. However, we see gaps in the studies of this issue. Among them, we observe the lack of researches that deal with the production and reception of literary texts turned to this kind of public, especially about Ricardo Azevedo's production (1949,-). Taking these suppositions into consideration, this study has as a general objective to analyse a restricted *corpus* of the author's infantile and juvenile production under the aspect of Esthetics of Reception, and we also rely on the structural theory. We performed an integrator criticism with the intension of observing if the works of Azevedo show a liberator character resulted from its fictional organization and assure the interaction between the reader and the text. We reflected about conceptions of literature, reading and reader. We reused the studies about infantile and juvenile literature, extending it until nowadays with the intention of contextualizing the literary production of Azevedo. According to the analysis performed, we could verify the free character of the literature produced by Azevedo, because the structure of the texts we read admits the accomplishment of a communicative process starting in the action of reading and resulting from the interaction between the text and the reader. Thus, we presented a whole vision of the narratives of the author. Besides, we organized the literary production of the author, the critical fortune with the invoice of critical reviews about his production and the critical theoretical texts produced by Azevedo. The research that is qualitative-interpretative and bibliographic, can contribute to the construction of Ricardo Azevedo's profile, as well as to the amplification and discussion of literary studies of this kind.

KEY-WORDS: literature, infantile and juvenile literature, Ricardo Azevedo

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura infantil e juvenil brasileira vem ganhando, ao longo do tempo, um espaço privilegiado na teoria e na crítica literária. Isso se deve a escritores e ilustradores que garantem a sua maturidade e a sua qualidade literária, vistas pelo reconhecimento de diversos prêmios concedidos a escritores de nosso país. Sabemos que a pesquisa, nessa vertente, ainda é incipiente e verificamos a importância de um estudo voltado para a recepção crítica de obras literárias, não se reduzindo apenas ao aspecto panorâmico.

Devido à grande demanda no mercado editorial de livros dirigidos ao público infantil e juvenil, é necessária uma análise cuidadosa para a distinção de obras que se manifestam sob dois vieses. De um lado, aquelas que apenas apresentam um estereótipo, repetição de fórmulas e, por outro lado, obras que privilegiam a participação do leitor no mundo ficcional, instigando-o a imaginar e construir a sua própria subjetividade, definindo, assim, o valor emancipatório do texto literário. Em virtude dessa preocupação, estenderemos nossa discussão à produção infantil e juvenil do escritor brasileiro contemporâneo Ricardo Azevedo.

O motivo de estudar a literatura de Ricardo Azevedo acompanha-nos há algum tempo. Em 1997, na E.E. “Nicola Martins Romeira”, na cidade de Ribeirão do Sul - SP, por meio de um projeto de leitura realizado com um grupo de alunos da quinta-série tivemos contato com a produção do referido escritor. Tal projeto estruturou-se a partir de práticas de leitura de textos literários, tendo como intuito o aprimoramento e a ampliação da sensibilidade do aluno-leitor e atuação na sua formação e no gosto pela leitura. Ao realizarmos a seleção dos livros para o início da atividade, optamos por incluir entre os diversos títulos escolhidos a obra *Nossa rua tem um problema*, do autor Ricardo Azevedo. Esta obra gerou em sala de aula, uma postura desafiadora em relação à atitude do leitor, na medida em que ocorreu uma compreensão

crítica do ato de ler e não meramente uma decodificação de palavras escritas. Percebemos um grande interesse pela leitura e, portanto, uma reação favorável em relação ao texto lido.

Posteriormente, durante um curso de especialização intitulado “Comunicação e artes através da informática”, organizado pela Fundação Educacional Miguel Mofarrej, na cidade de Ourinhos – SP, do qual o escritor era um dos ministrantes, tivemos um contato mais apurado com suas obras tanto do ponto de vista temático quanto do lingüístico e visual. No final do curso, já familiarizados com boa parte dos seus livros e, conseqüentemente, com seu estilo literário, recebemos um convite para participarmos, como colaboradores, de uma de suas pesquisas sobre o folclore, que resultou no livro *Armazém do folclore*, publicado pela Editora Ática em 2000, para o qual cooperamos com adivinhas, quadras, receitas e trava-línguas resgatadas em várias cidades do interior de São Paulo. Em 2004, colaboramos com o título *Cultura da terra: o livro de folclore da Cargill* que resgata a cultura das cinco regiões do Brasil.

Entusiasmados com a pesquisa realizada, resolvemos conhecer um pouco mais da produção do autor. Notamos que Ricardo Azevedo escreveu, ilustrou e organizou mais de oitenta livros por várias editoras, publicou ensaios e concedeu diversas entrevistas para revistas literárias, contando com uma produção significativa do ponto de vista quantitativo, ganhou prêmios literários importantes e foi traduzido para diversas línguas. Como, até o momento, não constatamos nenhum estudo que envolva, particularmente, o conjunto de suas obras, sentimos a necessidade de desenvolver um trabalho por meio do qual pudéssemos organizar a sua produção literária e a recepção crítica de algumas obras literárias voltadas para o público-leitor infantil e juvenil, assim designada.

O objetivo geral da pesquisa é a análise e a recepção crítica de um *corpus* delimitado da produção infantil e juvenil do autor, a fim de observarmos se os textos conformam o leitor, traduzem regras de conduta por meio de um narrador autoritário, ou, se as obras apresentam

um caráter emancipatório pela organização e multiplicidade de pontos de vista que emergem do texto, assegurando ao receptor a liberdade de escolha. Sob esse aspecto, valem-nos dos estudos de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss sobre a Estética da Recepção que atribuem à leitura uma natureza emancipatória quando: “A experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas.” (JAUSS, 1994: 52). Conforme Jauss, a literatura não desempenha um papel meramente reprodutor, pois pode modificar as percepções de vida do leitor, uma vez que é o responsável pela atualização da obra literária. Além disso, realizamos a organização da produção literária do autor, compilamos textos críticos acerca de sua produção e os textos, teóricos-críticos, produzidos por Azevedo.

Assim, para que possamos analisar os textos dirigidos à criança e aos jovens, ressaltamos o modelo emancipatório criado por Regina Zilberman (1998). Conforme o modelo, os problemas e os temas discutidos na narrativa apresentam um largo horizonte e as crianças protagonistas não são submetidas à imposição do adulto/narrador autoritário.

Nesse sentido, nosso intuito é contribuir para a construção do perfil do escritor, como também para a ampliação e discussão de estudos literários dessa natureza. Para isso, contextualizamos a produção literária de Ricardo Azevedo no panorama da literatura infantil e juvenil brasileira, tecemos reflexões sobre concepções de leitura e leitor, apropriando-nos dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção. Reservamos espaço para o levantamento e organização da fortuna crítica sobre a produção literária do autor. Para a consecução do que propomos, no primeiro momento, privilegiamos a reflexão sobre concepções de literatura, leitura e leitor. Direcionamos um tópico para questões pertinentes à narrativa. Em seguida, contextualizamos a produção literária de Ricardo Azevedo no panorama da Literatura Infanto-juvenil Brasileira a partir da década de 80 e analisamos um *corpus* delimitado das obras do referido autor. Quanto à análise dos textos literários de Azevedo, verificamos, de forma geral,

se eles permitem comunicar-se com o leitor, solicitando-lhe a sua cooperação nos eventos da narrativa e levando-o a fazer parte da produção e constituição da obra.

Compilamos artigos e entrevistas dispersos de jornais e revistas, bem como realizamos uma entrevista com o escritor. Propomo-nos a discutir a crescente importância da produção literária de Ricardo Azevedo, estabelecendo um diálogo com as concepções da Teoria Literária sobre leitura e leitor.

Em vista disso, retomamos os estudos sobre Literatura infanto-juvenil e recepção crítica de obras literárias, principalmente, aquelas voltadas para a infância e a adolescência, e constatamos a existência de algumas obras que se direcionam para essas questões, como, por exemplo, o texto de Nazira Salem, *A história da literatura infantil* (1959) e o de Leonardo Arroyo, *Literatura Infantil brasileira: Ensaio de preliminares para sua história e suas fontes* (1968), que abrange o período colonial até a vasta produção de Monteiro Lobato. Além desses estudos, há o livro *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (1983), de Nelly Novaes Coelho, compêndio informativo e bastante abrangente que enfoca desde as origens indo-européias até o Brasil da década de oitenta.

Há ainda o estudo de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1984), na obra *Literatura infantil brasileira: histórias & histórias*, em que as autoras apresentam o percurso da literatura infanto-juvenil brasileira, relacionando-a ao contexto histórico, econômico e cultural, em que realizam uma leitura simultânea à produção literária dita não infantil. As autoras estendem-se até a década de oitenta e apresentam o crescente número de publicações de obras dirigidas à infância e à adolescência, sobretudo, a partir do final da década de setenta, assinalando o fortalecimento e a renovação dessa vertente, que rompe com a tradição escolar e utilitarista. Edmir Perrotti, no texto intitulado *O texto sedutor na literatura infantil* (1996), assinala o reconhecimento do discurso estético ao analisar o prazer do texto na literatura infanto-juvenil, diferenciando-o do discurso utilitário.

Esses textos apontam a necessidade de estudos mais pontuais sobre obras e autores de textos voltados para a criança e a juventude. Por esse motivo, e devido ao grande número de lançamentos de obras literárias, os estudos teóricos não deram conta da leitura crítica dessas obras e não apresentam um estudo sistemático quanto ao seu valor estético nem quanto à recepção do público a que se destina. Entretanto, sabemos que há algumas pesquisas que vêm sendo desenvolvidas no âmbito universitário, abarcando, principalmente, os pressupostos teóricos de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, divulgados, aqui no Brasil, sobretudo, pela pesquisadora Regina Zilberman e também por Maria da Glória Bordini, Vera Teixeira de Aguiar, dentre outros.

Aguiar, no texto intitulado *Comunicação literária na pré-escola: elementos históricos e ficcionais na literatura infantil e leitura na escola mais do que ato narrativo* (1988), levanta discussões sobre a formação e a recepção do texto literário infanto-juvenil, partindo do pressuposto de que a comunicação literária resulta da interação entre autor, obra e público, esclarecendo a assimetria marcada entre o autor e a criança leitora, incluindo o adulto contador de histórias. Desse modo, constatamos a preocupação com o texto literário, a recepção e a formação do leitor na mais tenra idade (pré-escola), visto que Aguiar enfatiza e problematiza tais questões no âmbito da Educação Infantil, antes designada pré-escola.

No texto “Tipologia da narrativa infanto-juvenil” (1990), Rolla elaborou uma tipologia da narrativa infanto-juvenil publicada no Brasil entre 1984 e 1987, a partir de sessenta textos literários premiados, incluindo obras de Ricardo Azevedo.

Em *Narrativas infantis: a literatura e televisão de que as crianças gostam* (1991), Renata Junqueira de Souza analisou narrativas infantis de livros e desenhos animados feitos para crianças, através de um trabalho de campo sobre os títulos de livros e desenhos preferidos por crianças de 1º grau (Ensino Fundamental) da cidade de Bauru/SP e estudo

bibliográfico-analítico das obras indicadas, com a finalidade de elaborar um perfil da criança receptora.

Luiza Vilma Pires Vale, em seu trabalho de mestrado *A atividade imagética do leitor em Corda bamba, de Lygia Bojunga Nunes* (1992), analisou a obra da escritora, valendo-se dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção, com vistas ao estudo do processo de interação texto e leitor.

Na dissertação de mestrado *Vida e Paixão de Pandomar, o cruel de João Ubaldo Ribeiro: um estudo de produção e recepção* (1993), de João Luís Tápias Ceccantini, apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, o autor analisa e interpreta a obra citada, situando-a no contexto da literatura infanto-juvenil brasileira, privilegiando aspectos voltados para a recepção, junto a uma oitava série do Ensino Fundamental de uma escola pública no interior do Estado de São Paulo. Posteriormente, o mesmo autor, já na tese de doutorado intitulada *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978 – 1997)* (2000), analisa sistematicamente vinte e sete narrativas brasileiras, todas premiadas no intervalo de 1978 a 1997, com o intuito de apontar as tendências dessas produções, discutindo-as tanto no nível temático quanto no formal, e como se dá a predeterminação do público leitor.

A partir de uma pesquisa de campo com alunos do Ensino Médio, Batista Campos, em *A leitura do texto literário no 2º grau: a conquista do prazer estético*, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1996), propõe a análise e a discussão do prazer estético proveniente da leitura de textos literários, tendo como base teórica a Estética da Recepção.

No viés da recepção do texto literário, sublinhamos a dissertação de mestrado *Entre vozes e leituras: a recepção da literatura infantil e juvenil* (1996), de Eliane Santana Dias Debus, na Universidade Estadual de Santa Catarina. A autora do trabalho propõe o estudo da recepção de vários autores da literatura infantil.

Em 1996, Lino de Albergaria, escritor de livros infanto-juvenis e para o público adulto, publica sua dissertação de mestrado: *Do folhetim à literatura infantil: leitor, memória e identidade* (1996), na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em que aborda a questão da identidade nacional e da memória popular, apontando questões que abarcam o conto maravilhoso, sua ligação com a literatura infanto-juvenil, a preocupação quanto à classificação de obras direcionadas especificamente para crianças e ou adultos, questões mercadológicas, dentre outras pertinentes ao assunto. Vale ressaltar que uma das obras de cunho folclórico de Ricardo Azevedo, o conto de encantamento *A moça de Bambuluá* (1989), foi objeto de análise. O autor do projeto preocupou-se também com a elaboração artística e a busca da experimentação ficcional do texto em questão.

Narrativas juvenis: modos de ler (São Paulo: Arte & Ciência: Núcleo Editorial Proleitura, 1997), livro organizado por Maria Alice Faria sobre obras de literatura juvenil, resultado de uma pesquisa desenvolvida com alunos do Ensino Fundamental, propõe a discussão de formas de trabalhar a leitura na sala de aula, partindo dos pressupostos teóricos da Teoria da Recepção. Em seguida, Maria Alice Faria, preocupada com a questão da leitura e recepção de obras literárias por alunos do Ensino Fundamental, lança a obra *Parâmetros curriculares: as personagens de que os alunos realmente gostam* (1999), pesquisas que tratam da recepção dos personagens.

A dissertação de mestrado *Escola e literatura infanto-juvenil: a formação do leitor* (1998), de Marcus Vinicius de Araújo Fragale, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, discute questões sobre a importância da literatura infanto-juvenil e a formação do leitor, na tentativa de encontrar caminhos para despertar o prazer pela leitura.

Além desses estudos acadêmicos, não podemos deixar de sublinhar que o prêmio de maior importância da literatura para crianças e adolescentes, denominado Hans Christian Andersen, foi atribuído à escritora brasileira Lygia Bojunga Nunes, em 1982. Recentemente

(2004), a mesma escritora recebeu o prêmio da Literatura em memória de Astrid Lindgren, em Estocolmo, na Suécia, considerado um dos maiores prêmios de literatura infanto-juvenil do mundo.

Diante desse quadro, no que diz respeito à literatura infanto-juvenil contemporânea brasileira há amplo espaço, ou, se podemos dizer, lacuna a ser preenchida, em face da intensa multiplicação de obras presentes no mercado da indústria cultural. Assim, estudos monográficos, incluindo dissertações de mestrado ou teses de doutorado, antologias, ou artigos, são necessários tanto para mapear toda essa produção literária quanto para instigar reflexões teóricas que apontem tendências estéticas. Em razão disso, fizemos um estudo introdutório sobre a produção literária de Ricardo Azevedo, uma vez que os estudos de compilação, organização e análise de suas obras ainda são incipientes. Nessa perspectiva, questionamos a importância de sua vasta produção literária junto aos escritores brasileiros contemporâneos consagrados pela crítica por romperem com a produção literária de cunho pedagógico e utilitarista e, também como se estabelece a relação da obra literária do autor com seu público-leitor.

Tendo como horizonte este panorama sobre a literatura infantil e juvenil brasileira e a situação dos estudos teóricos sobre ela, elaboramos esta pesquisa da seguinte maneira: o primeiro capítulo trata da fundamentação teórica que norteará o rumo do trabalho, explorando especificamente teóricos que discutem concepções sobre literatura, texto literário e leitor. Abordamos os pressupostos da Estética da Recepção, apropriando-nos de seus princípios centrais: a recepção do texto literário, de Hans Robert Jauss, que coloca o leitor e a leitura como elementos importantes nos estudos literários, e a Teoria do Efeito, de Wolfgang Iser, que se preocupa com os efeitos que os textos desencadeiam em seu leitor, uma vez que o texto passa a existir no momento da leitura.

O segundo capítulo está subdividido em duas partes. No primeiro momento, recuperamos, em linhas gerais, questões sobre literatura infantil e juvenil, estendendo-nos até os dias atuais. Em seguida, contextualizamos a produção literária de Ricardo Azevedo no panorama da literatura infanto-juvenil a partir da década de oitenta. Detemos-nos, brevemente, na produção de obras de cunho folclórico, as quais compõem grande parte da produção do referido autor, considerando seu perfil de pesquisador nessa área. Tecemos relações dessas obras com outros textos, especialmente com o texto intitulado *O homem que não queria saber mais nada e outras histórias* (2002), de Peter Bichel, fonte de influência assumida pelo escritor.

No capítulo três, analisamos um *corpus* delimitado da produção literária de Azevedo, determinado por um recorte de vinte títulos da produção em prosa voltada para a literatura infantil e juvenil. Diante do grande número de publicações de textos literários do autor, o critério adotado para a constituição do *corpus* de nossa leitura foi, basicamente, a premiação recebida, ou seja, escolhemos os finalistas e aqueles que receberam menção honrosa. Os textos que não receberam nenhuma titulação, e configuram na análise, justificam-se pela similaridade de temas ou de personagens que se repetem em diferentes obras. Dentre eles:

- *O peixe que podia cantar* (obra inaugural - 1980).
- *Araújo ama Ophélia* (1981).
- *Um homem no sótão* (1982), que obteve, em 1983, Menção Honrosa na Bienal de Bratislava (República Tcheca).
- *Chega de saudade* (1985).
- *Nossa rua tem um problema* (1986), menção Honrosa de Melhor Livro Infantil na IX Bienal Internacional do Livro em São Paulo.
- *Marinheiro rasgado* (1988).
- *Alguma coisa* (1988), prêmio Ofélia Fontes.

- *O rei das pulgas* (1990).
- *Aviãozinho de papel* (1994), menção Honrosa, altamente recomendável, pela Fundação Nacional do Livro.
- *Menino de olho vivo* (1994), menção honrosa, altamente recomendável, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil para a Coleção Menino de Orelha em Pé¹ e prêmio concedido por Adolfo Aizen – Engenhosidade de Temas.
- *Menino de orelha em pé* (1994), menção honrosa, altamente recomendável, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil para a Coleção Menino de Orelha em Pé e prêmio concedido por Adolfo Aizen – Engenhosidade de Temas.
- *Menino sentindo mil coisas* (1995), menção honrosa, altamente recomendável, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil para a Coleção Menino de Orelha em Pé e prêmio concedido por Adolfo Aizen – Engenhosidade de Temas.
- *Pobre corinthiano careca* (1995), prêmio concedido pela Associação Paulista de críticos de arte, em 1995.
- *O leão da noite estrelada* (1995) foi finalista para Prêmio Jabuti de Melhor Livro Juvenil em 1996.
- *Três lados da mesma moeda* (1996).
- *Uma velhinha de óculos chinelos e vestido azul de bolinhas brancas* (Companhia das Letrinhas, 1998).
- *Lúcio vira bicho* (1998), finalista para o prêmio Jabuti de Melhor Livro Juvenil pela Câmara Brasileira do livro em 1999.
- *O leão Adamastor* (1998).
- *O sábio ao contrário: A história do homem que estudava puns* (2001).

^{1 1} A Coleção Menino de orelha em pé é composta por seis títulos, mas, para a leitura de nosso trabalho, selecionamos três títulos.

- *Trezentos parafusos a menos* (São Paulo: Companhia das Letras, 2002), Honour list 2004 – Internacional Board on Books do Young People IBBY finalista para o prêmio Jabuti de Melhor Livro Juvenil pela Câmara Brasileira do livro em 1999.

Reservamos, para o capítulo quatro, a organização da fortuna crítica, com a fatura de resenhas sobre os textos publicados do referido autor. Por fim, a conclusão e a organização de anexos.

A pesquisa, de cunho qualitativo-interpretativo, envolve o levantamento das obras de Ricardo Azevedo em bibliotecas especializadas, centros de documentação e no próprio acervo do escritor, bem como a realização de uma entrevista com Azevedo.

CAPÍTULO I – ASPECTOS TEÓRICOS: LITERATURA, ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E ELEMENTOS DA NARRATIVA

1.1 Um tópico sobre Literatura

“A leitura é muito mais do que decifrar palavras. Quem quiser parar pra ver pode até se surpreender.”

Ricardo Azevedo - 2002

O homem é um ser social que vive em comunidade e, precisamente, essa condição o leva a fazer uso de sistemas de sinais significativos devidamente organizados, ou seja, apropria-se de uma linguagem. Desse modo, ele necessita de um conjunto de estímulos visuais e verbais para interagir com o outro e usufruir de sua capacidade de criação e invenção. A apropriação dos recursos de linguagem conduz o homem a expressar a realidade de diversas formas, num ato concreto e dinâmico. Na mesma medida, apesar da particularidade e das diferenças de cada situação, no que se refere às criações artísticas, podemos assinalar que o homem é capaz de representar o mundo por meio da arte, uma vez que a “arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *trans-forma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura” (BOSI, 2001: 13, grifo do autor). Essa necessidade de criar e dar um sentido novo às coisas é imanente à condição humana.

Nessa perspectiva, o fazer lembra o processo de criação e de construção de um determinado objeto. Daí a obra de arte não ser puramente imitativa ou reprodutiva, mas sim a expressão de um novo sentido dado a uma realidade, pode ser a estilização de uma paisagem interior, na qual a experiência do expectador, somada à estrutura artística, cria um outro universo, pois ela é plural e compromete-se com a transformação simbólica de um mundo inquietante e singular. Portanto, a arte é uma *construção*.

A arte é uma leitura do tempo e do mundo manifestada numa tela, em uma escultura, nas palavras escritas ou orais ou em outras formas de representação, num determinado momento da história. Bosi compara a obra artística a um jogo, isso porque “a obra de arte conhece um momento de invenção que libera as potencialidades da memória, da percepção, da fantasia: é a alegria pura da descoberta” (2001:16). Assim, a literatura desponta entre as diversas artes criadas pelo homem, provocando, em todos os tempos, questionamentos e discussões intermináveis que resultam na elaboração de novas tendências, métodos ou movimentos literários.

Uma das preocupações é a busca de sua complexa definição. Por esse motivo, pesquisadores de diversas áreas, como filósofos, historiadores, sociólogos e, sobretudo, críticos literários questionam o que vem a ser literatura. Alguns partem de abordagens filosóficas, sociais, políticas, psicológicas, dentre outras, com o intuito de levantar pontos relevantes para a sustentação de seus questionamentos, uma vez que tal modalidade artística envolve a compreensão da história da humanidade. Dessa forma, eis a questão: O que é literatura?

Desde tempos remotos, essa interrogação tem uma existência particular, o que já se evidenciava, por exemplo, na *Ilíada* e na *Odisséia*, poemas escritos no século VI a.C., quando Ulisses, herói da narrativa, elogia Demódocos pela sua capacidade de narrar o destino daquele povo, capacidade esta sustentada pelo legado divino. No primeiro momento, a origem da literatura provém dos ensinamentos dos deuses, tendo como função a reconstrução dos feitos e ações dos heróis, revelando seu caráter mítico, poético e ideológico. Não há proposta de método, conceito ou definição. É com Platão - nos séculos V- IV a.C., e Aristóteles – século IV a.C., que se inicia a preocupação com a problematização da literatura. Ambos procuravam classificar os gêneros literários, estudando tanto as formas, como os modos e as

figuras². Aristóteles, na *Poética*, texto clássico – até hoje discutido – falava sobre o conceito de arte literária e já percebia a inexistência de um termo específico para designar a literatura.

Ainda hoje, críticos literários procuram entender e sintetizar o resultado dos estudos precedentes sobre literatura. Tomemos por base as reflexões dialéticas de Eagleton (1997) ao problematizá-la. Ele aborda as diversas correntes teóricas como a fenomenologia, a hermenêutica, a teoria da recepção, dentre outras, levanta as peculiaridades de cada uma delas e as desconstrói, demonstrando que a literatura é extremamente instável e cada época a interpreta de acordo com seus interesses, dependendo da estreita relação com as questões do poder social e político e, assim, mantém a idéia da indefinição da literatura.

De acordo com períodos históricos e correntes literárias, sempre há o predomínio de características específicas - teoria, concepção e método - para o tratamento do texto enquanto objeto de estudo em função do gênero literário. Textos literários produzidos em determinada época implicam o emprego da linguagem de forma peculiar. Como ilustração, Mallarmé, Valéry, Joyce, Cruz e Sousa, Machado de Assis e Augusto dos Anjos foram responsáveis por inovações e mudanças de paradigmas. James Joyce, por exemplo, apresenta uma das tentativas mais audaciosas no sentido de apreender a intimidade e a complexidade da alma humana, com a finalidade de resgatar o homem do materialismo desenfreado em que vive. Para tanto, a linguagem que utiliza é plurissignificativa e particular.

Paralela a esses aspectos, notamos o estreito relacionamento da Literatura com outras áreas de estudo, particularmente, a Linguística, no que diz respeito às características próprias da linguagem do texto literário. Para os formalistas, o discurso literário provém de relações diferenciais, definindo-as como literariedade, isto é, o uso especial da linguagem, a organização textual e o estranhamento que dele advém. Em outras palavras, Roman Jakobson

² Conforme Compagnon: “[...] Platão e Aristóteles não faziam teoria da literatura, pois a prática que queriam codificar não era o estudo literário, ou a pesquisa literária, mas a literatura em si mesma. Procuravam formular gramáticas prescritivas da literatura, tão normativas que Platão queria excluir os poetas da Cidade. Atualmente, embora trate da retórica e da poética, e revalorize sua tradição antiga e clássica, a teoria da literatura não é, em princípio, normativa” (2001: 19-20).

(1952) diz que a literatura é a escrita que representa “uma violência organizada contra a fala comum”, ou, de uma maneira mais técnica, que há uma desconformidade entre os significantes e o significado. Trata-se, evidentemente, de um tipo de linguagem que chama a atenção para si mesma.

Antonio Candido (1971) considera que as manifestações literárias são concebidas de diferentes maneiras ao traduzir as necessidades inerentes ao homem. Conseqüentemente, sua extensão não se reduz a um país ou a um determinado período histórico, mas é universal, pois reflete as relações do homem com o mundo e com os seus pares. Conforme Candido:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo uma sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes as vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. (2000: 74)

Nesse sentido, considera a literatura uma organização que integra na sua totalidade tanto elementos imanentes ao texto literário quanto extrínseco a ele. Para o estudioso, a literatura é:

um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores, são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (1997: 23)

Segundo o crítico, o valor de uma obra literária não se encerra somente nos elementos expressivos e de eloquência, mas está relacionada ao aspecto da realidade e da circunstância que os envolve. Em vista disso, ele assegura a importância relevante da existência de conjuntos que a integram: produtores literários, mecanismo transmissor e receptores. Essa tríade assegura a *comunicação inter-humana*. A leitura da obra literária é capaz de provocar ruptura nas atitudes humanas, levando o sujeito leitor a repensar e questionar o sistema

político vigente e a sua própria disposição interior, a partir do contato com o sistema simbólico e ficcional.

1.2 A literatura e a sua função

“Falar em literatura, como sabemos, significa falar em ficção e em discurso poético, mas muito mais do que isso. Significa abordar assuntos vistos, invariavelmente, do ponto de vista da subjetividade.”

Ricardo Azevedo - 2003

Se há questionamentos acerca da definição da literatura, outra questão que se anuncia refere-se à finalidade e à função dos textos literários. Desde a Antigüidade, Platão já reconhecia os efeitos da poesia na sociedade. Na Grécia, na Idade Média, a poesia era declamada por profissionais. Os trágicos, por exemplo, eram pagos pelo Estado e apresentavam em cena aquilo que a ordem financiadora exigia, ou seja, as peças eram manipuladas de acordo com os interesses políticos e econômicos da aristocracia, a fim de provocar sentimentos e emoções previsíveis, reforçando coletivamente exemplos a serem seguidos.

Já em outro momento da história, na Renascença, a arte desvencilha-se da Igreja, emancipando-se dos dogmas religiosos e enfraquecendo a influência do Estado por romper a relação da poesia com o ouvinte, antes marcada por um caráter comunitário. No decorrer dos tempos, no século XIX, a consolidação do Romantismo orienta-se para atitudes mais especulativas. Assim, a literatura pode provocar efeitos diversos no público, dependendo de como se dá a recepção da obra literária, pois tanto pode ensinar, educar, informar, divertir, contrariar ou subverter. Candido discute essa questão:

A literatura é uma atividade sem sossego. Não só os “homens práticos”, mas os pensadores e moralistas questionam sem parar a sua validade, concluindo com frequência e pelos motivos mais variados que não se justifica: porque afasta de tarefas “sérias”, porque perturba a paz da alma, porque corrompe os costumes, porque cria maus hábitos de devaneio. Outro modo de questioná-la, às vezes inconscientemente, é justificá-la por motivos externos, mostrando que a gratuidade e a fantasia podem ser convenientes como disfarce de coisa mais ponderável. (CANDIDO apud BARBOSA, 2002:131)

O autor distingue diversas funções tanto na literatura oral como na escrita, sem perder de vista a sua integridade estética. De forma abrangente, a literatura corresponde a um sistema simbólico que permite uma visão de mundo por meio de instrumentos expressivos adequados, ou seja, não representa uma realidade imediata, mas transcende no tempo; daí a sua universalidade, pois há valores embutidos na obra e que são atualizados à medida que o autor deixa fissuras para que o leitor nela adentre.

Candido sublinha a necessidade de fantasia e ficção do ser humano, seja criança ou adulto, homem culto ou aquele desprovido de qualquer formação intelectual. Ele enfatiza que o homem primitivo, por meio da pintura, criava uma visão mágica na tentativa de reproduzir a realidade e já revelava a necessidade de ficção. Para Candido, a obra literária não pode “ser um mero apêndice da instrução moral e cívica” (1972: 805), não é, pois, um dado pronto e consumado, mas é uma porta de entrada para outras formas de pensamento, ou, então, a representação de uma outra realidade social e humana.

Em razão desses aspectos, o crítico enfatiza o direito à literatura ao abordá-la num sentido amplo, desde as criações poéticas às manifestações folclóricas, considerando que a “literatura é um sonho acordado das civilizações” (1995: 242), capaz de promover o equilíbrio emocional e psíquico do sujeito:

Vista desse modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura a

presença indispensável deste universo. E durante toda vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito -, como anedota, caso, história em quadrinho, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. (1995: 235 - 286)

Nessa perspectiva, a leitura do texto literário resulta numa função humanizadora, pois o leitor é capaz de construir uma visão de mundo a partir da organização textual, uma vez que: “Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto construído; e é grande o poder humanizador dessa construção, enquanto construção” (1995: 246). De acordo com o crítico, “a organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida organiza o mundo” (1995: 242). Em outras palavras, a maneira como o conteúdo é organizado e como é recebido pelo leitor assegura o seu efeito, pois a literatura tanto pode negar, apoiar, como subverter. E oferece a possibilidade para que o receptor viva, dialeticamente, os problemas criados no mundo ficcional.

Sob esse aspecto, a organização coerente de um texto promove, mediante a organização da palavra, uma real comunicação, pela qual o leitor passa a ter uma visão diferente do mundo que o cerca. Assim, a literatura é indispensável ao homem, por levá-lo a atitudes essenciais, como à reflexão, à aquisição do saber e a um olhar crítico diante da complexidade do mundo. Dessa maneira, a literatura pode ser um instrumento consciente de revelação e discernimento político, emocional e intelectual. O universo literário é levado à esfera do leitor e este, ao identificar-se com o narrador ou com o personagem, desfaz-se de suas disposições pessoais para viver a atitude do outro, distancia-se de sua subjetividade, sente-se participante de uma outra experiência humana e, simultaneamente, incorpora ou nega a sua experiência.

1.3 Ponto a ponto: tecendo pontos no complexo ato da leitura

“Falar em literatura significa [...] discutir verdades estabelecidas, abordar conflitos, paradoxos e ambigüidades [...]”

Ricardo Azevedo - 2003

A literatura faz parte de um sistema complexo e em constante mudança, por responder aos gritos alucinantes, surdos, ou por, silenciosamente, traduzir o rumor indefinível do pensamento dos homens. Assim, a obra literária agrega impressões particulares de um determinado tempo, constituído no mundo ficcional. Ela espera pela presença de um leitor, para que ele possa participar da construção de seu sentido, transformá-la num organismo vivo.

A leitura³ é fundamental para a concretização da obra literária, pois seus aspectos cognitivo, afetivo e social são responsáveis pela efetiva mudança de atitude de um suposto leitor⁴. Ela provoca o rompimento e o alargamento da expectativa de horizonte do indivíduo. Nesse sentido, o leitor desempenha um papel ativo no ato constitutivo da leitura, visto que dialoga com o texto. Podemos dizer que a leitura é o processo em que um sujeito atribui determinado sentido a um determinado texto, ultrapassando a mera decodificação.

O processo de leitura se explica como interação dinâmica entre texto e leitor. Ou seja, ler não é memorizar, mas compreender com eficácia uma questão ou problema desconhecido.

³ Sob um outro aspecto, no que se refere à leitura, esta atividade passou a ser intensiva na virada do século XVIII para o XIX com a divulgação dos romances de folhetim, periódicos, dentre outros, coincidindo com a Revolução Industrial. Neste contexto, a produção e o consumo de livros se concretizaram quando surgiram leitores hábeis que dominavam a habilidade de leitura, simultaneamente com o fortalecimento da escola e da obrigatoriedade do ensino. Para Lajolo e Zilberman, a expansão da leitura aconteceu por vários fatores: “Para a leitura se expandir a ponto de se transformar em prática social, foi também necessária outra mudança: deu-se uma até então inédita e a partir daí permanente valorização da família. (...) É no interior desse modelo moderno de família que se intensifica o gosto pela leitura, por consistir em atividade adequada ao contexto próprio à vida doméstica” (1999: 15). De outro lado, a importância de ler estava ligada, principalmente, aos grupos religiosos que se interessavam pelo conhecimento e difusão dos textos bíblicos, sendo a leitura considerada habilidade essencial à formação moral das pessoas.

⁴ Segundo Zilberman e Lajolo: “A história do leitor principiou na Europa, aproximadamente no século XVIII, quando convergiam fatores que vinham tendo desdobramentos autônomos. Nessa época, a impressão de obras deixou de ser um trabalho artesanal, exercido por hábeis tipógrafos e gerenciado pelo Estado, que, por meio de alvarás e decretos, facultava ou não, o aparecimento de livros. Tornou-se atividade empresarial, executada em moldes capitalistas, dirigidas para o lucro e dependente de uma tecnologia que custava cada vez menos e rendia cada vez mais” (1999: 15).

Ler é ir além das palavras e perscrutá-las. Ler não é um jogo de adivinhações, no qual se pretende decifrar qual é o significado de um texto. Ao contrário, ler é o ponto de partida para que o leitor seja capaz de atribuir sentidos ao texto e relacioná-lo a outros textos. Ler é um ato de compreensão e alargamento de experiências essenciais ao homem, ou seja, é a tentativa de o leitor construir significados para si, elaborando relações entre seu conhecimento e as palavras inscritas no texto. Ler, “então, não é um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível captura a luz, mas um processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, comum e, contudo, pessoal” (MANGUEL, 1997: 45).

A compreensão do texto depende do contexto, não apenas da identificação do significante isoladamente, mas do significado inserido no texto como um todo, pois o que se compreende não são as palavras em sua disposição gráfica, mas o pensamento posto em movimento em campos semânticos pelo jogo de várias sintaxes. A atividade do leitor se constitui na realização de ligações e no estabelecimento de suas relações.

Durante a leitura, o leitor experimenta a intimidade e interioridade do outro (do personagem), sua participação não se limita ao preenchimento de lacunas existentes no texto, ele incorpora-se ao processo de constituição da obra. Nas palavras de Zilberman: “a leitura favorece o mergulho de um sujeito no interior da identidade do outro, amalgamando-os, durante seu decorrer, num único ser” (2001: 49-50).

O texto é um jogo de perguntas e respostas, capaz de provocar indagações relevantes que exigem do leitor uma postura diferenciada. Nesse sentido, o leitor de uma obra de ficção vê-se obrigado a optar constantemente. A opção é uma escolha, uma busca relativa da verdade. Impossível de sufocar o espírito questionador daquele que experimenta uma obra artística.

Assim, a leitura do texto ficcional propõe a realização de um jogo que tem como objetivo atribuir sentido aos fatos que acontecem na história, uma vez que a obra é inacabada,

concede diferentes interpretações e permite a mobilidade do leitor no mundo ficcional. Dessas considerações, percebemos a importância do receptor do texto literário que passa a desempenhar um papel significativo, no processo comunicativo e de valorização do texto artístico. Portanto, a Estética da Recepção é fundamental para a leitura a que nos propomos.

1.4 Preliminares fundamentais dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção

“[...] é imprescindível que entre a pessoa que lê e o texto se estabeleça uma espécie de comunhão baseada no prazer, na identificação, no interesse e na liberdade de interpretação.”

Ricardo Azevedo - 2004

No texto *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação* (1984) e em *Estética da recepção e história da literatura* (1989), Zilberman recupera antecedentes da Estética da Recepção e assinala momentos importantes dos estudos sobre a história da literatura que atribuem ao receptor um espaço no processo de concretização do texto literário. Conforme a estudiosa, Aristóteles (384 – 322 a.C.), na *Poética*, já falava de catarse ao referir-se a uma representação que inspirasse temor e piedade. O filósofo conferia ao receptor experiências advindas do texto literário e o efeito que uma obra artística poderia ser capaz de provocar. Posteriormente, no formalismo russo, estabeleceu-se uma escola inovadora (Século XX), que se originou durante a primeira Guerra Mundial, interrompida pela ditadura de 1930. Em 1914-1915, houve a fundação do Círculo Lingüístico de Moscou que propunha desenvolver os estudos de lingüística e de poética, resultando no estudo da literatura como uma ciência autônoma e imanente.

A obra de arte, para os Formalistas, é uma forma de comunicação dirigida a um receptor, porém este não é um elemento essencial para a concretização da obra literária, desempenhando um papel absolutamente passivo. Jan Mukarovsk, membro do Círculo

lingüístico de Praga, partindo dos pressupostos teóricos do Formalismo, determinou a natureza sígnica da obra de arte: ela é comunicativa e autônoma. Isso quer dizer que a presença de um receptor é necessária, essa duplicidade converte a obra de arte em um signo estético. Mukarovsky apresentou a possível aproximação entre a arte e o receptor, entendendo o recebedor enquanto consciência coletiva, não particular.

Roman Ingarden, na década de 30, desenvolveu a idéia de concretização que é reformulada pelo esteta checo Felix Vodicka. Para o primeiro, concretização refere-se à existência de indeterminações que são preenchidas e atualizadas pelo leitor. Vodicka confere-lhe uma dimensão histórica e social. Para esse estudioso, tal reconstituição é fundamental, tornando-se atividade principal da história da literatura. Refletindo sobre como se dá a concretização de uma obra literária num determinado momento histórico, Mukarovsky e Vodicka apresentaram princípios e investigações fundamentais a respeito da constituição do leitor como parte integrante do processo de constituição da obra enquanto objeto estético.

Na década de sessenta, estudos sobre a recepção da obra literária conferem ao leitor um espaço privilegiado, especificamente, a Estética da Recepção que apresenta como princípios básicos a recepção e o efeito que advém de um texto. Portanto, uma teoria que se preocupa com a leitura e o leitor. A partir dessa premissa, o leitor ocupa espaço ao atribuir sentido àquilo que lê, pois os textos são lidos mediante a experiência de vida e de leituras anteriores, parte, então, de um momento histórico. Hans Robert Jauss é o representante mais importante da vertente teórica sobre o aspecto recepcional. A teoria do efeito, de Wolfgang Iser, pensa nos efeitos que o texto pode suscitar no leitor. Dessa forma, a obra literária só ganha sentido no momento da leitura.

1.5 A Estética da Recepção: princípios básicos dos estudos realizados por Hans Robert Jauss

“Falar em literatura [...] Significa, enfim, tratar de assuntos tais como a busca do autoconhecimento, as iniciações, a construção da voz pessoal, os conflitos entre gerações, a passagem inexorável do tempo [...]”

Ricardo Azevedo - 2003

A Estética da Recepção teve seu marco na década de 60, especificamente, no dia 13 de abril de 1967, na Universidade de Constança, quando foi proferida, por Hans Robert Jauss, expositor e professor dessa instituição, a conferência intitulada “A História da literatura como provocação à ciência literária”, tendo como objetivo polemizar sobre as concepções vigentes (poética e hermenêutica) da História e da Literatura, propondo novos caminhos para o ensino e história da mesma, pois a historiografia literária limitava-se a um mero encadeamento cronológico e biográfico.

Jauss, nessa conferência, problematizou e provocou questionamentos acerca dos dois modelos que vigoravam na história da literatura, conforme explica Zilberman:

[...] o primeiro, mais atual, “ordena seu material segundo tendências gerais, gêneros e o ‘resto’, para, em seguida, tratar as obras individuais dentro dessas rubricas em sucessão cronológica”. O outro, que segue o padrão da Antigüidade, encarnado pelas *Vidas paralelas*, de Plutarco, “ordena seu material de modo linear segundo o paradigma de grandes autores e valoriza-os conforme o esquema de ‘vida e obra””(p. 146). Em ambos, o problema é similar: não se trata de história, e sim de moldura para uma história, em que a historicidade da literatura desaparece. Além disto, falta a perspectiva estética, de que o historiador se abstém, abrigando-se sob o teto do cânone seguro das ‘obras-primas.’ ” (1989: 30-31, grifo da autora)

Para Jauss, essas correntes teóricas limitavam-se a registrar um “passado acabado”, o valor e a qualidade de uma obra literária não são medidos a partir de investigações biográficas e cronológicas, mas através dos critérios da recepção e do efeito produzidos pela leitura da obra. Nesse sentido, Jauss estende suas críticas à filosofia da história (século XIX), ao Formalismo (método imanentista) e ao Marxismo (Sociologia da literatura). Conforme suas pontuações, apesar da contribuição, esses estudos reduziram a literatura apenas ao reflexo das

estruturas sociais (sociologia da leitura) e desconsideraram os aspectos históricos da literatura (método formalista). Isso porque se preocupavam com estratégias e mecanismos verbais, portanto, com a literariedade. Ambas não incluíam a presença do leitor como dimensão dos textos literários.

Jauss procurou reformular e acrescentar essa dimensão, até então pouco questionada e enfatizada pelos estudos literários, isto é, o leitor passou a ser um elemento importante na instância de recepção da obra literária e do efeito desta no leitor:

Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente, pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta – há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literárias. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. (1994: 23)

O leitor exerce uma relação singular na recepção do texto literário, pois o valor estético de uma obra literária será medido pela recepção inicial em comparação com outras obras lidas. Isso significa que a sucessão de recepção de textos lidos determinaria o significado histórico e o valor estético deles. Sobre esse aspecto, Jauss demonstrou que a historicidade da literatura se manifesta na experiência real do processo de recepção da obra literária por um leitor, num determinado momento histórico: “A historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores” (JAUSS, 1994: 24, grifo do autor). O estudioso constatou a necessidade da relação dialógica realizada entre o leitor e o texto, constituindo, assim, a história da literatura.

Devido à possibilidade de atualização da obra literária, resultado efetivo do ato da leitura, ela deixa de ser um monumento (concepção positivista) e passa a ser considerada como um acontecimento literário, porque, ao ler uma determinada obra, o leitor a vivencia e a

relaciona a outras leituras. Conforme Jauss, o leitor “percebe-lhe a singularidade em comparação com essas e com outras obras já conhecidas e adquire, assim, um novo parâmetro para a avaliação de obras futuras” (1994: 26). Assim, a literatura como acontecimento só se cumpre essencialmente, “no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra” (1994: 26).

A experiência literária do leitor advém de um “saber prévio”, isso significa que são levados em conta alguns saberes literários (gênero, estilo, técnicas narrativas, etc)⁵, como também a experiência da vida do leitor (histórica, política, ideológica). O horizonte de expectativa está ligado ao sistema histórico-literário de referência evocado e utilizado pelo leitor ao ler uma obra literária: “O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico” (JAUSS, 1994: 31).

Em razão disso, ele sublinha a noção de distância estética. Quando a distância estética é grande demais, provoca uma mudança no horizonte de expectativa do leitor que determina o valor artístico de uma obra artística. Caso contrário, quando a distância estética entre o horizonte de expectativa do leitor e o da obra não atende às expectativas do leitor, como no caso de leituras de entretenimento ou publicações de massa, não há ruptura do sujeito, uma vez que o leitor exerce uma recepção passiva.

Para o teórico alemão, a leitura e o entendimento de um texto só acontecem quando o leitor reconhece determinado conhecimento que tal obra pressupõe. Em vista disso, a interpretação realizada pelo leitor envolve todo o processo histórico que, de certo modo, acaba por afetar a forma como o texto é lido, além do conhecimento a respeito do gênero textual, da

⁵ Jauss afirma que: “[...] a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso – , colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.”(JAUSS, H.R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994: 28).

experiência literária herdada anteriormente e a percepção da linguagem trabalhada no texto ao distinguir a poética da prática. Jauss afirma que:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. (JAUSS, 1994: 35)

A importância dessa reconstrução reside no fato de que é possível reconhecer a história do efeito, considerando que esta permite tornar evidente “a realidade da história no próprio ato da compreensão – como uma aplicação da lógica de pergunta e resposta à tradição histórica” (1994: 37). Nesse sentido, a reconstituição do horizonte permite estabelecer a relação entre o texto e o leitor, por isso as compreensões variam no tempo, oportunizando a recuperação da história de que foi objeto. Jauss comenta a frase de Collingwood que confirma sua proposta: “só se pode entender um texto quando se compreendeu a pergunta para o qual ele se constitui uma resposta” (1994: 37).

Para Jauss, uma obra literária não pode ser determinada a partir de sua recepção inicial e de forma linear, baseando-se apenas no contraste entre o velho e o novo, porque pode ser tão intensa a resistência de uma obra nova que, às vezes, sua aceitação dependerá de um longo processo de recepção, considerando a distância estética entre as instâncias envolvidas.

O estudioso contempla o aspecto sincrônico, pois a diacronia não pode ser dissociada dele, porque a leitura das obras articula várias fases, envolvendo o momento em que aparecem, uma vez que a historicidade da literatura acontece, sobretudo, “nos pontos de intersecção entre diacronia e sincronia” (1994: 48). Jauss diz que o corte sincrônico que passa pela produção literária num determinado momento da história envolve outros cortes no antes e no depois da diacronia.

Sendo assim, é preciso instaurar a análise do simultâneo, estabelecendo relações, identificando os pontos de intersecção os quais apresentam um caráter articulador que determina “‘a evolução literária’ em suas cesuras entre uma época e outra” (JAUSS, 1994: 49, grifo do autor). Nesse sentido, o resultado de tais pontos não é decidido “nem pela estatística nem pela vontade subjetiva do historiador da literatura” (1994: 49), mas, principalmente, “pela história do efeito” (1994: 49), ou seja: o resultado do acontecimento.

Além dos aspectos diacrônicos e sincrônicos, a história literária deve voltar-se para os efeitos da literatura na vida cotidiana de seus leitores, como também para a relação com a história geral. A função social⁶ da literatura ganha espaço por ser manifestada nas diversas possibilidades de experiência literária que o leitor vivencia, produzindo uma ruptura em seu interior e alargando possibilidades para a compreensão do mundo e da vida que o circunda:

A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, com desafio à reflexão moral. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo da experiência cotidiana de vida. Na esfera ética, sua função social deve ser apreendida, do ponto de vista estético-recepcional, também segundo as modalidades de pergunta e resposta, problema e solução, modalidades sob cujo signo a obra adentra o horizonte de seu efeito histórico. (JAUSS, 1994: 53)

A obra literária se concretiza a partir do momento em que é lida por um leitor inserido num determinado espaço e tempo. Ela pode ser aclamada ou rejeitada no momento de sua recepção, pois depende do horizonte de expectativa do leitor. Nesse relacionamento, instaura-se o processo de comunicação, por isso a experiência estética decorre do grau de identificação do leitor com a obra, envolvendo o conhecimento e o prazer nessa experiência de leitura.

⁶ No que se refere à função social da arte, Zilberman comenta que: “A função social da arte advém da possibilidade de influenciar o destinatário, quando veicula normas ou quando as cria. No primeiro caso, pode reproduzir padrões vigentes; mas, como, ao fazê-lo, reforça-os (é o exemplo da literatura de massa), mesmo nessa circunstância ela ultrapassa a condição de reflexo. Além disto a arte pode antecipar à sociedade, como ocorre à produção contemporânea: esta é a característica inovadora, rompendo com o código consagrado. Por consequência, coloca-se à frente da sociedade e exerce com mais vigor seu caráter emancipatório”. (1989: 50)

A leitura pode propiciar a emancipação do sujeito, libertá-lo das impertinências do cotidiano, levando-o a perceber a realidade imediata de forma diferenciada, resultando em um posicionamento crítico que difere do senso comum. Nas palavras de Zilberman: “estabelece uma distância entre ele e a realidade convertida em espetáculo, [...] implicando na incorporação de novas formas” (1989: 54). No ato da leitura, o leitor vivencia outras realidades, experimenta situações adversas e novas, rompe com a percepção comum que tem da vida e da sociedade.

Jauss considera a ação comunicativa e libertadora da arte e mostra as funções da ação humana composta por três atividades estéticas e simultâneas que se complementam entre si. São elas: a *poíesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. No plano da *poíesis*, o leitor sente-se o co-autor da obra, pelo prazer que advém desta. O leitor percebe-se parte integrante do processo artístico e insere-se num momento prazeroso. A segunda categoria fundamental da fruição estética, a *aisthesis*, relaciona-se à experiência estética, referindo-se ao efeito produzido ao vivenciar a obra artística. Segundo Jauss: “designa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo, explicado por Aristóteles pela dupla razão do prazer ante o imitado” (1979: 101).

Quanto à *katharsis*, consiste na capacidade de sublimação e concretização prática da função social da arte, por provocar uma transformação nas concepções que um leitor ou espectador de uma obra artística tem da vida e do mundo. Portanto, ela é:

[...] mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação _ , quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar. (JAUSS apud LIMA, 1979:101-102)

As três atividades básicas da experiência estética propostas por Jauss - a *poíesis*, a *aisthesis* e a *katharsis* - não devem ser consideradas “numa hierarquia de camadas”. Há

relações de autonomia existentes entre cada uma delas e, simultaneamente, relações de seqüência que as articulam. Quanto à função comunicativa da experiência estética, Jauss adverte que ela não é mediada, necessariamente, pela função catártica, pois pode decorrer da *aisthesis*, que também pode se converter em *poíesis*.

Sob esses aspectos, Jauss introduz uma forma sistemática de repensar a literatura, como categoria histórica e social, em permanente transformação, realizando reflexões em torno das relações de uma tríade fundamental: o narrador, o texto e o leitor.

1.6 Teoria do Efeito: Wolfgang Iser

“Leitores são pessoas que sabem diferenciar uma obra literária de um texto informativo: pessoas que lêem jornais, mas também lêem poesia; gente, enfim, que sabe utilizar textos em benefício próprio, seja para receber informações, seja por motivação estética, seja como instrumento para ampliar sua visão de mundo, seja por puro e simples entretenimento.”

Ricardo Azevedo - 2003

A Estética da Recepção provocou um grande deslocamento na maneira de se pensar a relação texto-autor, propondo uma análise na qual fosse inserida a presença do leitor. Daí as seguintes orientações: de um lado, a “estética da recepção” de Hans Robert Jauss (método histórico-sociológico) e, de outro, “a teoria do efeito” (teórico textuais – efeito), de Wolfgang Iser. Ambas se complementam e não se concentram, exclusivamente, na significação e na mensagem do texto literário, mas, principalmente, em sua recepção (definição do leitor histórico) e nos efeitos (juízo histórico do leitor) produzidos pela leitura.

De acordo com os estudos sobre a teoria do efeito, Iser direciona seus questionamentos acerca de como ocorre a apreensão dos textos literários, considera a elaboração de sua estrutura e a sua função num determinado contexto. A atualização e a concretização do texto

literário estão condicionadas às disposições particulares de cada leitor e às suas atividades imaginativas. Iser afirma que “o texto é o processo integral que abrange desde a reação do autor ao mundo até a experiência pelo leitor.” (1996: 13, v.1). A origem do texto advém da reação de um autor, ganha um caráter de acontecimento decorrente da seleção e da combinação e ganha sentido somente no ato da leitura.

Iser afirma que a relação entre Sujeito e Objeto não pode acontecer por meio de uma divisão discursiva. Isso porque, se o sentido de um texto de ficção tem um caráter de imagem, então o sujeito sempre estará presente nesta relação. Se, num primeiro momento, a imagem é um fator que estimula o sentido que não aparece “formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como o produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor” (1996: 33, v.1). O leitor mantém uma relação de interação com o texto, não se distancia do objeto a ser desvelado, por conseqüência “o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado” (1996: 34, v.1). O efeito depende da participação e envolvimento do leitor e de sua leitura.

A obra literária se realiza na intersecção do texto com o leitor e a concretização realizada pelo receptor converte a obra literária enquanto pólo artístico para o estético, pois a obra só se realiza na concretização produzida por ele. O sentido construído resulta das disposições do leitor e das estruturas do texto. Iser diz que:

Estas são de natureza complexa: embora estruturas do texto, elas preenchem sua função não no texto, mas sim à medida que afetam o leitor. Quase toda estrutura discernível em textos ficcionais mostra esse aspecto duplo: é ela estrutura verbal e estrutura afetiva ao mesmo tempo. O aspecto verbal dirige a reação e impede sua arbitrariedade; o aspecto afetivo é o cumprimento do que é preestruturado verbalmente pelo texto. (ISER, 1996: 51, v.1)

Nesse sentido, a descrição da interação entre texto e leitor, conforme Iser, deve, primeiramente, referir-se “aos processos constitutivos pelos quais os textos são experimentados na leitura” (1996: 52, v.1), e à apreensão do efeito estético que provém do

mundo. Como a existência do texto ficcional depende do efeito estimulador das leituras, compreendemos que os efeitos atualizados são produtos da experiência significativa do ato de ler. A interpretação deixa de ser apenas uma atividade de decifração, pois revela um potencial de sentido que advém do texto, proporcionado pelo ato da leitura, enquanto processo comunicativo. Os textos ficcionais contêm elementos de indefinição, os quais permitem condições de comunicação entre o texto e o leitor, levando-o a fazer parte da produção e compreensão intencional da obra. Nas palavras de Zilberman:

A participação não se limita ao mero preenchimento dos vazios plantados pelo texto: como as orientações que recebe nunca estão plenamente definidas, dispersando-se ao longo do conjunto de palavras e sendo, às vezes, deixadas a seu critério, o destinatário é convidado a integrar-se no processo de constituição da obra, particularizando o processo de entendimento dela. (ZILBERMAN, 2001: 51)

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:

Só quando o leitor produz na leitura o sentido do texto sob condições que não lhe são familiares (*analogizing*), mas sim estranhas, algo se formula nele que traz à luz uma camada de sua personalidade que sua consciência descrevera. Tal tomada de consciência, no entanto, se realiza através da interação entre texto e leitor; é por isso que sua análise ganha primazia. (ISER, 1996: 98, v.1)

Conforme Iser, na própria estrutura do texto há a presença do receptor, que o define como *leitor implícito*⁷:

⁷ No texto intitulado *Seis caminhos pelos bosques da ficção* (Companhia das Letrinhas, 1994), no primeiro capítulo “Entrando no bosque”, Umberto Eco discorre sobre o ato da leitura, ressaltando a importância do leitor, partindo das noções de leitor empírico e de leitor modelo. Este último aproxima-se do leitor implícito de Iser, estrutura textual que prevê a presença de um receptor, estabelecendo pontos de vista, a fim de determinar o significado do texto, mas diferenciando-se do fictício – ao passo que o leitor-modelo de Eco é “uma espécie de

O leitor implícito não tem existência real, pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. (ISER, 1996: 73, v.1)

O texto literário prevê a presença do leitor, elemento indispensável para a atualização do texto, e oferece papéis diversificados a seus possíveis receptores, definindo dois aspectos importantes: “o papel de leitor se define como estrutura do texto e como estrutura do ato” (ISER, 1996: 73, v.1). No que se refere à estrutura do texto, acreditamos em uma perspectiva de mundo criado pelo autor, é na constituição do modo como é apresentado que se percebe tal perspectiva do autor. O texto não apresenta apenas uma perspectiva, mas compõe-se de um jogo de perspectivas que devem ser relacionadas para a concretização comum de referências. Então, estabelece-se uma estrutura textual em que o leitor assume um ponto de vista que permite integrar-se às perspectivas textuais.

Dessa construção perspectivística do texto é que se dá o papel elementar do leitor, pois é através desta que o autor exhibe o mundo textual ao leitor imaginado. Assim, tanto a estrutura do texto quanto a estrutura do leitor estão ligadas, o leitor ganha um papel efetivo e ativa os atos de imaginação, constituindo o sentido do texto de modo a marcar sua presença no mundo textual.

Partindo do conceito de leitor implícito, Iser demonstra que cada leitor tem uma reação particular e única ao adentrar no mundo de uma obra literária, pois aciona suas experiências pessoais, sua imaginação e predisposição particular, apropriando-se do não-familiar. Nesse sentido, a concepção de leitor implícito é capaz de descrever esse processo de transferência “pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação” (ISER, 1996:79, v.1). O conceito de leitor implícito sugere um modelo ao leitor

tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar [...] um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto.” (1994:15-22).

real. O papel do leitor real assume dupla posição, simultânea: ativo e passivo, direcionado pelo leitor implícito (estrutura textual) no ato estruturado (a leitura real).

Além dessa questão, Iser fala da assimetria presente entre texto e leitor que funciona como uma válvula propulsora que produz e estimula reações. A partir do momento em que o texto deixa de ser um mero repertório das disposições pessoais dos seus destinatários, ganha gradativamente o nível de estranheza indispensável para a interação entre texto e leitor.

O texto ficcional traz consigo “convenções” e “procedimentos” que permitem a constituição de uma situação comunicativa entre texto e leitor. Isso porque o texto de ficção deve ir além dos horizontes de expectativa do leitor e apresentar uma organização dos fatos de forma diferente do cotidiano do destinatário, levando-o de um contexto referencial para outro, através de um distanciamento de sentido para realçar um outro, sistematizando suas experiências reais.

No universo da ficção, o mundo que cerca o leitor é apagado. Por conseguinte, após a abstração do imaginário, provoca um re-planejamento e novas elaborações na maneira de o leitor pensar o mundo. Assim, o familiar, no sentido mais amplo, permite que se compreenda com maior facilidade o não-familiar, provocando uma reestruturação naquilo que já é conhecido. Desse modo, o ‘velho’ não deve ser descartado, ao contrário, é a partir dele que se reconhece um aspecto inovador, pois o “familiar não interessa por ser familiar, mas porque algo é intencionado com ele que resulta do seu uso ainda desconhecido” (ISER, 1996:131, v.1).

O texto ficcional apropria-se de modelos da realidade, formando sistemas que interagem constantemente, os quais mantêm entre si uma certa diferença, visto que a realidade apresenta uma determinada organização e a ficção, um sistema que difere da primeira. No entanto, o mundo factual serve de modelo ao ficcional e, ao ser representado na ficção, traz aspectos reconhecíveis desse mundo real. Dessa forma, realiza-se a construção de outros

mundos, tendo como referente a realidade explorada nas suas múltiplas possibilidades ficcionais. O texto ficcional “representa uma reação a sistemas de sentido que ele escolhe e apresenta em seu repertório” (1996:135, v.1).

Mesmo que o leitor não esteja familiarizado com determinado repertório, estabelece-se uma relação dialógica, porque a literatura tanto pode instigar, ameaçar e bloquear sistemas como também pode provocar revelações e reações posteriores. A obra literária não perde seu aspecto inovador, mesmo para leitores de épocas diferentes, considerando a distância histórica, porque o leitor participa desse processo e atualiza seu sentido.

Iser comenta que o repertório apresenta um caráter reflexivo e organiza as reações dos leitores na medida em que forma uma “estrutura de organização de sentido que deve ser otimizada pelo leitor” (1996: 156, v.1). O leitor deixa de desempenhar um papel passivo no ato da leitura, passando a experimentar, explorar e acessar o potencial semântico do texto, visto que é capaz de reavaliar e interpretar uma experiência antes estranha para ele. Nessa situação, o leitor se vê refletindo sobre as implicações (im) postas no mundo ficcional e volta-se para si mesmo, ainda que de forma inconsciente. É nesse ponto que Iser assinala o valor da leitura, pois as contradições produzidas pelo leitor, ao formar configurações que adquirem importância, levam-no a notar a insuficiência das configurações produzidas por ele mesmo. Então, o leitor pode distanciar-se do texto, mas, a partir da observação, ver-se a si mesmo, ou, ao menos, engajar-se de alguma forma.

A experiência pela qual o leitor passa depende também de estratégias textuais que servem de orientação para essa tarefa. Elas não oferecem um contexto de referências organizado e nem condições propícias para a recepção, mas apontam sinais específicos de combinação, ou seja, são condições do texto ficcional e que, por meio de técnicas empregadas no mesmo, são percebidas e organizadas pelo leitor. As estratégias textuais são responsáveis

pela organização material do texto e por suas condições comunicativas, coincidindo com a iniciação de compreensão do leitor.

As estratégias têm como tarefa, primeiramente, fazer perceber nos textos “aquilo que no familiar é inesperado” (ISER, 1996: 161, v.1). Isso é perceptível quando os desvios provocam tensão ao violar a norma e o cânone, resultando na extinção do valor do familiar. A tensão manifestada por essa violação movida pelo aumento do potencial semântico do texto acaba por recair no receptor, produzindo a relação entre texto e leitor. Nesse caso, estabelece-se a qualidade poética, uma vez que está relacionada às disposições e hábitos do leitor. Conforme Iser, o desvio não se refere apenas à violação da norma verbal, mas às expectativas do leitor, cuja violação não se encerra na produção da organização semântica. Conseqüentemente, as normas de expectativas presentes no texto provocam reações por estarem relacionadas aos hábitos sociais e culturais de um determinado público.

Iser assinala a formulação de dois códigos do texto: o primeiro refere-se aos esquemas, por ser formado pelo sistema de referência de sentido assegurado na tradição literária, oferecendo ao leitor caminhos necessários para a realização do segundo código; o segundo refere-se ao objeto estético, sendo produzido pelo leitor, de acordo com suas condições sociais e culturais, e apreendido pela leitura, originando o prazer estético.

Os elementos presentes no texto pela seleção, uma vez que ela mantém uma relação entre os dois planos, permitem a compreensão do texto, enquanto que a função da combinação é a de organizar tais elementos para que possam ser compreendidos. Nesse caso, a seleção provoca apreensão e a combinação produz a organização intra-textual constituída por um sistema perspectivístico. Este sistema refere-se à organização interna do texto em que é possível combinar visões diferentes de um mesmo objeto, possibilitando diferentes pontos de vista. Dentre eles, a perspectiva do narrador, dos personagens, da ação ou enredo e da ficção marcada do leitor. A partir dessas visões diferenciadas e marcadas pelo sistema

perspectivístico, ocorre a constituição do objeto estético. Torna-se um objeto estético na medida em que o leitor colabora na produção dos diversos pontos de vista oferecido.

A perspectiva interna do texto ficcional possui uma estrutura constituída de tema e de horizonte. Tema diz respeito àquilo que o leitor vê e se fixa em determinado momento, pois não é capaz de abranger todas as perspectivas ao mesmo tempo durante o ato da leitura. O tema, constantemente, coloca-se diante do horizonte de outras perspectivas. O horizonte em que o leitor está inserido pressupõe a existência de temas em um momento anterior. Iser sublinha que:

[...] cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois. Esse processo é necessário porque, como vimos, somos incapazes de captar um texto num só momento. (ISER, 1996: 17, v.2)

O horizonte que provoca a reação do leitor sempre é condicionado por uma outra perspectiva. À medida que a estrutura organiza estratégias textuais condicionadas à compreensão, ela supera o hiato que há entre o texto e o leitor, possibilitando-lhe sua entrada no mesmo. Conforme Iser:

Cada momento articulado da leitura resulta numa mudança de perspectiva e cria uma combinação intrínseca de perspectivas textuais diferenciadas, de horizontes vazios de memórias esvaziadas, de modificações presentes e de futuras expectativas. Dessa maneira, no fluxo temporal da leitura, o passado e o futuro convergem continuamente no momento presente; assim, o ponto de vista em movimento desenrola o texto mediante suas operações sintéticas, transformando-o na consciência do leitor em uma rede de relações. (ISER, 1999: 23-24, v.2)

A estrutura denominada - tema e horizonte - é caracterizada por sua atividade imaginativa, além de organizar o texto como mudança de perspectivas, incorporando o leitor

neste movimento dialético e possibilitando-lhe desenvolver a diversidade relacional das perspectivas textuais. Dessas mudanças, produz pontos de vista que se revelam como condições para as sínteses na realização de atos de apreensão e compreensão do texto, uma vez que as possibilidades de combinações já se encontram presentes no mesmo. Por isso, as interpretações de um texto podem variar, pois dependem da seleção realizada pelo leitor, mas nunca são arbitrárias e desconexas.

A partir do momento em que o texto torna-se um evento real, considera-se a interação do leitor no processo de leitura, reagindo a determinadas sensações por experimentar o texto. O leitor só reage de determinadas formas, porque ele se envolve com o texto, entregando-se e permitindo-se vivenciar outra realidade que não a sua, mas uma ficção. A presença do leitor nesse evento provoca um deslocamento da perspectiva que se tem do passado, do presente e aquilo que sucederá no futuro. Iser diz: “a experiência anterior ainda é minha experiência, mas o que ocorre agora é que ela começa a interagir com a presença do não familiar do texto” (1999: 50-51, v.2).

Por isso “experimentar um texto significa que algo está acontecendo com nossa experiência” (1999: 51, v.2). Noutras palavras, a experiência do passado não é relegada a segundo plano, mas passa a ser reestruturada, como num processo de assimilação e acomodação de experiência, num movimento contínuo. Iser (1999) discorre sobre as condições que originam a comunicação e a interação entre texto e leitor. Para tanto, assinala a importância das lacunas nesse processo, que correspondem à assimetria de texto/leitor, evidenciando conseqüências que requerem uma cooperação dinâmica e reflexiva do leitor, a fim de marcar as indeterminações e de preencher as lacunas, ou os hiatos, que fazem parte da estrutura textual.

O vazio constitutivo é preenchido por projeções, reconstituindo e superando o equilíbrio. O sucesso da interação só acontece quando há o preenchimento das lacunas e as

representações são modificadas, pontuando a cooperação, de fato, do leitor, obrigando-o reavaliar, questionar e explorar sua imaginação. Além disso, Iser diz que, de alguma forma, a atividade do leitor é controlada pelo texto, isto é, a partir de um jogo de relações internas que ocorre a reconstrução do contexto necessário à compreensão da obra, fundamentando-se na estrutura do texto. Então, o sucesso resultará da constituição de sentido em relação às experiências anteriores, como também da imaginação, o do não-dito.

1.7 Elementos da narrativa

“A vida da gente parece um livro cheio de quase tudo: tem aventura, romance, suspense, tragédia, comédia, drama, terror, poesia, fantasia e até novela de vez em quando”.

Ricardo Azevedo - 1995

Histórias são narradas e acompanham o homem desde a sua origem. Elas são passadas de geração para geração e seus acontecimentos estão dispostos numa seqüência temporal, composta por uma série de elementos que se relacionam entre si e resultam numa sucessão e encadeamento de episódios coerentes. À medida que ocorre mudança na relação do homem com o mundo, elas são visíveis e presentes na literatura, como exemplo, a maneira como o romance é narrado. Em determinado momento, sua elaboração alcança uma complexidade imensa, seja pelos componentes internos de sua organização, seja pela ordem externa, envolvendo os aspectos sociais, psicológicos, ideológicos e políticos, como nos romances de Proust, Kafka, Machado de Assis, Guimarães Rosa, dentre outros.

A narrativa, de modo geral, é uma seqüência de eventos, cujas ações praticadas pelos personagens acontecem num determinado espaço e tempo, representando a interação do homem com seu meio histórico, social e físico. Assim, ampliam-se os estudos e considerações sobre a análise e interpretação do texto literário. O Formalismo Russo e o *New Criticism*

forneceram, ao longo do tempo, uma contribuição indispensável à construção da teoria literária, pautada por princípios e métodos embasados cientificamente e que repercutiram no século XX. Do resultado das contribuições dessas correntes, a narrativa pode ser analisada utilizando-se dos conceitos de *fábula*, *intriga* e *trama*.

A *fábula* corresponde ao conjunto de acontecimentos ou fatos comunicados pela narrativa, organizados numa seqüência lógica e cronológica, apresenta uma característica de síntese, exigindo essa abstração do leitor. Conforme Tomachevski, a fábula: “é o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra” (1976: 173). De acordo com Reis e Lopes (1998), a fábula representa o material pré-literário que será organizado linearmente respeitando as disposições das ações.

A *intriga* opõe-se à fábula, compreendendo o conflito dramático, desenvolvido a partir das ações praticadas pelos personagens. Nas palavras de Tomachevski: “O desenvolvimento da ação, o conjunto de motivos que a caracterizam chama-se intriga [...] conduz o desaparecimento do conflito ou à criação de novos conflitos” (1976: 177). Parte de uma organização macroestrutural (Reis e Lopes, 1998), necessária para a criação da ficção e das ações, comportando motivos que se traduzem na ordenação lógica da história, conforme esquemas construídos esteticamente. Quanto à *trama*, ela é perceptível pelo leitor ao ser definida nas diversas relações dos elementos que estruturam a narrativa.

Esses conceitos elaborados pelos formalistas russos apresentam afinidade com os de outros teóricos. Às vezes, divergem pela desigualdade de terminologia e pelos limites de cada uma. Como ilustração, o termo *fábula* corresponde ao conceito de *estória* (story), que Aristóteles empregava nos estudos sobre tragédia e epopéia. A história depende de uma sucessão de acontecimentos, entrelaçados logicamente. Desse esquema narrativo, do *estado bruto*, conforme explica Bourneuf e Ouellet (1976), transforma-se numa *intriga* (plot), constituída por unidades mínimas denominadas motivo.

Forster, em *Aspectos do romance* (1974), distingue *história* (a presença de personagens é fundamental para o decorrer dos fatos) e *intriga* (ênfase à ação), ambas apresentam diferenças, cada qual enfatizando um aspecto. Assim, *fábula* e *trama*, correspondem, respectivamente, aos conceitos de *estória* e *enredo* (*plot*). Para Forster, a história: “é uma narrativa de acontecimentos dispostos em sua seqüência no tempo.” (1998: 29). O romance é uma história, sendo a história uma narrativa de acontecimentos. O enredo também se define como uma narrativa de acontecimentos. Contudo, sua ênfase se fixa sobre a causalidade. Então, o enredo “é o romance no seu aspecto lógico intelectual: requer mistério, mas os mistérios são solucionados mais tarde” (1998: 29).

Tzvetan Todorov faz a distinção entre história (compreende as ações e acontecimentos realizados pelos personagens) e discurso (refere-se ao modo como o narrador organiza os fatos e acontecimentos e como estes são percebidos pelo leitor). Genette trabalha com o termo *diegese*, que corresponde à noção de fábula, ou história narrada. Genette diz que: “a narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (1979: 23).

Resumidamente, a narrativa é um discurso que apresenta uma situação inicial e, devido às diversas sucessões de acontecimentos, é modificada e transformada pela ação dos personagens. Estes são apresentados por um narrador que participa ativamente, ou não, da história. No decorrer da disposição dos fatos, geralmente, há um motivo que provoca um determinado desequilíbrio, gerando conflitos interiores, sociais, ou de outra natureza, mas que provocam uma mudança do estado inicial ao desfecho da história. Nessa perspectiva tradicional, sempre há um conflito desestabilizador da tranquilidade interna dos personagens envolvidos, mas isso não quer dizer que aconteça o mesmo em narrativas contemporâneas, muitas delas são marcadas pela desconstrução desse esquema e pelo *non sense*. Passemos então, à leitura dos elementos que compõem a narrativa, na ordem em que segue:

- A. O personagem
- B. O narrador
- C. O tempo
- D. O espaço

A. O personagem

O personagem é um ser construído por signos verbais que movimenta a narrativa, através das relações que ocorrem na história. Conforme Bourneuf e Ouellet (1976), o personagem das diversas modalidades artísticas, seja do teatro, cinema ou do romance, é inseparável do universo fictício a que pertence, como também “não pode existir no nosso espírito como um planeta isolado: está ligado a uma constelação e só por ela vive em nós com todas as suas dimensões” (1976: 199). Os personagens são indissociáveis dos outros elementos que configuram a narrativa, fazem parte de *uma rede de relações*.

Os personagens de um romance, elemento essencial e constitutivo da narrativa, desempenham importância fundamental e variável. Compreendem o protagonista e o antagonista. O primeiro refere-se ao papel principal, atribuído ao herói da narrativa, sendo o ponto crucial pelo qual perpassam as situações relevantes que segmentam o sentido da história. O antagonista, por sua vez, representa aquele ser que contradiz as ações do personagem principal, é o anti-herói. Ele perturba a ordem das coisas, por representar situações depreciativas ante o herói da história.

Além dessa classificação, é interessante comentarmos a distinção disseminada por Forster, quanto à importância do personagem no conflito dramático. Conforme o estudioso, o personagem⁸ pode ser *plano e redondo*. O *plano* (baixo grau de densidade psicológica:

⁸ No que se refere ao emprego do vocábulo ‘personagem’, optamos por fazer o uso do gênero masculino para realizar a concordância correta. No entanto, alguns estudiosos, citados no texto, empregam o gênero feminino,

personagem tipo e estereótipo) apresenta um perfil que não se modifica no decorrer da narrativa, geralmente subordinado aos demais. Esse tipo de personagem é reconhecido facilmente, é estável e não passa por transformações influenciadas pelo meio que o circunda.

Quanto aos personagens redondos, são contraditórios e dinâmicos e apresentam maior complexidade psicológica, pois fogem do estereótipo marcado no plano, e configuram-se no romance de forma desconcertante, sempre surpreendendo e convencendo o leitor. Todavia não perdem a sua unicidade e possuem “a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro” (FORSTER, 1976: 75). Esses personagens são marcados pela imprevisibilidade que ultrapassam o limite do senso comum.

Conforme Antonio Candido (1976), o romance moderno não apresenta necessariamente um personagem compacto em sua totalidade, como nos romances tradicionais. Percebe-se a quebra de um esquema fixo e delimitado, variando o grau de complexidade do mesmo. O personagem “é complexa[o] e múltipla[o] porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização” (2002: 60, grifo nosso). A partir da combinação e seleção múltipla do personagem evidencia-se o seu caráter subversivo.

Antonio Candido comenta que são essas peculiaridades que revelam a função da ficção, pois nos é dada a conhecer, de forma coerente, a pessoa do romance, apreendendo sua interioridade. Os romances modernos, por exemplo, não se preocupam nem mesmo com o nome e sua identidade íntegra. Esta é construída no decorrer do romance na interação com o leitor. Caso típico é o personagem de Franz Kafka, no texto intitulado *O castelo*, que é apresentado por K. O romancista não tem a pretensão de organizar um personagem para simplesmente revelar a condição humana, mas sim para provocar reflexões acerca da mesma.

como no caso de Forster que trata personagem *plana* e *redonda*. Candido trata a personagem *complexa* e *múltipla*.

B. O narrador

Se há classificações e distinções dos personagens enquanto uma organização estética e ficcional, temos um outro elemento que estrutura e organiza o discurso narrativo, estabelecendo a perspectiva ou o ponto de vista a partir do qual a história é contada, também considerado como personagem – o narrador. Inicialmente, nas epopéias, o narrador tinha uma função mediadora, ao representar a voz de uma coletividade. Posteriormente, quando as relações sociais tornaram-se individualizadas e particularizadas, mudando-se, inclusive, a noção de grupo familiar, o narrador passa a ser tratado sob outro crivo.

A distância, outrora existente entre leitor e narrador, é diminuída, pois as narrações dos grandes heróis são substituídas por fatos corriqueiros de personagens próximos à realidade do leitor. Essa mudança provoca uma proximidade entre narrador e o leitor. Entretanto, devemos cuidar para não confundi-lo com o autor, não o identificando com o autor empírico, pois o narrador é uma construção a partir de técnicas e características peculiares por meio da linguagem. E por meio dessas convenções narrativas, o narrador dirige-se a um leitor ficcional, ao enunciar o discurso.

Nesse sentido, há dois modos narrativos: no primeiro (*diegesis*), a fala é do narrador que apresenta a sua própria voz, ou de várias consciências; no segundo (*mimesis*), a história acontece sem a mediação do narrador, no sentido de mostrar. Como exemplo, no teatro ou em alguns romances dialogados, ou em monólogos, o modo de narrar, necessariamente, é diverso, dependendo de escolhas estéticas e de valores (éticos, morais, ideológicos) a serem assinalados. Wayne Booth, no texto *A retórica da ficção* (1980), enfatiza que não existe apenas uma única maneira de contar uma determinada história e tal escolha certamente depende de vários pontos importantes, principalmente, de valores a serem trabalhados e dos efeitos que se espera alcançar.

Ao lado dessa questão, há formas em que o narrador está presente ou não na história. Genette apresenta distinção entre tipos de narradores. O *Narrador heterodiegético* está fora da história, mas conhece tudo sobre os personagens, é onisciente. Como este narrador detém informações sobre o que os personagens pensam e planejam, ele tem condições de controlar os efeitos de surpresa. O *narrador homodiegético* é o personagem que participa da história que conta, mas não é o herói, podendo ser secundário. O *narrador autodiegético* além de participar da história, revela-se como o protagonista da narrativa.

Quanto à focalização (termo utilizado por Genette, 1979), corresponde à posição adotada pelo narrador para contar a história⁹. Também identificada como *ponto de vista*, termo empregado pelos teóricos anglo-americanos. Conforme Reis e Lopes, a focalização “pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência” (2002: 165), podendo ser de um personagem da história, como também do narrador heterodiegético. Outro aspecto interessante dessa questão refere-se ao fato de que, além da quantidade de informação veiculada pela focalização, ela também traduz valor qualitativo, porque revela diversas posições.

Podemos distinguir três possibilidades de focalizações: *Focalização zero ou narrativa não focalizada*, a *focalização interna (fixa, variável e múltipla)* e a *externa*. A *Focalização zero ou narrativa não focalizada* compreende a visão do narrador onisciente, conhecedor de tudo e de todos, tanto interna como externamente. A *focalização interna* pode ser *fixa*: um personagem detém e centraliza a focalização, podendo ocorrer intrusões ou alterações; a *múltipla*: refere-se ao “aproveitamento da capacidade de conhecimento de um grupo de personagens da história, artificialmente homogeneizadas para esse efeito” (REIS e LOPES,

⁹ Sendo a *focalização* um dos elementos relevantes da estruturação da diegese constituído pelo *ponto de vista* ou *foco narrativo* vários autores empregam terminologia diferentes. Assim, a denominação focalização foi proposta por Genette. Jean Pouillon emprega o termo *visões*, abrindo espaço para três possibilidades: a *visão com* (o narrador conhece a personagem por ela mesma), a *visão por trás* (o narrador conhece a personagem totalmente) e a *visão de fora* (o conhecimento da personagem limita-se a descrição de acontecimentos, portanto uma visão exterior, sem adentrar a sua interioridade). Norman Friedman classifica o foco narrativo da seguinte maneira: “Autor” onisciente intruso, Narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, Narrador protagonista, Onisciência seletiva múltipla, Onisciência seletiva, Modo dramático, Câmera.

2002: 165) e *variável*: “circulação do núcleo focalizador do relato por várias [os] personagens” (2002: 165, grifo nosso). O narrador, na *focalização externa*, conduz a narrativa sem antecipar os sentimentos e pensamentos dos personagens. Eles podem ser descritos exteriormente pelo narrador, mas não interiormente.

A focalização é um elemento estrutural da narrativa, muito complexo e de importância fundamental, porque está relacionada aos outros elementos da narrativa e também ao acontecimento da diegese. O narrador é o detentor de uma voz, aquele que organiza a narrativa e manifesta a visão que tem das coisas que o cerca. Genette diz: “Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e ele se coloca necessariamente no mesmo nível diegético; isso significa que não se confunde a priori com o leitor (mesmo virtual), assim como o narrador não se confunde com o autor” (1972: 265).

C. O tempo

O tempo é outro aspecto da narrativa que merece atenção particular. Consideremos, por exemplo, a própria existência humana que transcorre numa sucessão temporal. Do mesmo modo, a narrativa é uma sucessão de fatos e acontecimentos que ocorrem num determinado tempo fictício, seja cronológico ou psicológico, sendo uma categoria relevante da narrativa.

Para Rosenfeld:

O homem não vive apenas “no” tempo, mas que é tempo, tempo não cronológico. A nossa consciência não passa de uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma unidade coerente e significativa se os sons anteriores não se integrassem, continuamente, num padrão total, que por sua vez nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como horizonte de possibilidades e expectativas. (ROSENFELD, 1969: 80)

Dessa maneira, os aspectos temporais não são elementares e exigem uma atenção cuidadosa do leitor. O tempo da narrativa refere-se à sucessão cronológica, demarcada pelo relógio e pelo calendário do ano civil. Diferentemente, o tempo do discurso não pode ser medido matematicamente por se referir às experiências individuais dos personagens.

Uma das grandes contribuições dos estudos realizados por Genette (1979) é a distinção básica que o autor propõe sobre o aspecto da temporalidade: “A narrativa é uma seqüência temporal: há o tempo da coisa - contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)” (1979: 31). Assim, o tempo do discurso, de acordo com a sistematização elaborada por Genette, envolve alguns pontos relevantes: a *ordem*, a *velocidade*, a *duração* e a *freqüência*, nos quais podem ser reconhecidas a *analepse*, a *prolepse*, a *cena*, e a *pausa descritiva*.

Genette relaciona a questão da freqüência à questão quantitativa entre os acontecimentos da diegese e a repetição da história. Os tipos de freqüência podem ser: *narrativa singulativa* (relata-se uma vez o que aconteceu uma vez), *narrativa repetitiva* (há reiteraões, no plano do discurso narrativo, de ações) e *narrativa iterativa* (apresenta uma única vez, no plano narrativo, um acontecimento que ocorreu várias vezes no plano da diegese).

A duração dos acontecimentos na história e a duração de sua enunciação implicam a construção dos seguintes e distintos recursos: *cena* (é a correspondência entre os acontecimentos da diegese e o relato dos mesmos acontecimentos na narração, coincide com os momentos de diálogo), *sumário* (resumo da história, no discurso, marcado pela utilização de discurso indireto pelo narrador), *elipse* (exclusão de determinados acontecimentos, no plano do discurso pelo narrador) e *pausa descritiva* (forma de suspensão do tempo na história que remete à *digressão* (o narrador introduz comentários no discurso narrativo). A ordem temporal constitui o domínio crucial da organização da narrativa, compreendendo: “as

relações entre tempo da história e (pseudo) tempo da narrativa [...] as relações entre a ordem temporal de sucessão de acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa” (1979: 33).

Desse modo, podem-se gerar anacronias, como: *narrativa in media res* (o discurso narrativo pode começar com a narração de um acontecimento avançado da história e, posteriormente, retomá-lo para explicá-lo); *narrativa in ultima res* (o discurso narrativo começa com a apresentação de um fato que pertence ao final da diegese); *analepse* (movimento temporal retrospectivo - *flashback*) e *prolepse* (antecipação no tempo, projeta para além do encerramento da ação).

Nesse sentido, são inúmeros os recursos e as formas de exploração do tempo nas narrativas, sobretudo, no que se refere ao tempo psicológico que corresponde ao tempo interior vivido pelo personagem. Como exemplo, o fluxo de consciência que registra minuciosamente a intimidade do pensamento do personagem, revelando suas sensações e emoções, às vezes, de forma desorganizada e fragmentada. O tempo subjetivo é manifestado, principalmente no monólogo interior que se particulariza pela sintonia entre “a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou idéias associadas” (NUNES, 2003: 64).

As narrativas podem apresentar uma articulação temporal complexa. Isso porque se apropriam de movimentos retrospectivos, antecipações, como também alternância e simultaneidade, conforme sua particularidade. O tempo romanesco deve ser valorizado além dos aspectos gramaticais, como diz Bourneuf e Ouellet (1976), pois é a própria essência ou *substância* de cada tempo que deve ser reconhecida. Os estudiosos comentam que a descrição de uma viagem, por exemplo, é fundamental para expressar o tempo interior, porque produz efeitos, visando à interiorização da experiência temporal: “O espetáculo exterior desencadeia

neles, freqüentemente, um fenômeno de ordem psíquica: pressentimentos, antecipações, reminiscências ou simples associações de imagens que reenviam a outro tempo” (1976:183).

Esses estudiosos ainda ressaltam a questão do tempo da escrita e da leitura:

Há sempre um desajuste entre o momento em que o leitor toma conhecimento da história e o momento em que a aventura se passa ou é contada. Com os anos, o desajuste aventura-escrita permanece o mesmo, mas o afastamento entre o tempo da escrita e o da leitura varia, até ao ponto de mudar o sentido dum livro de uma geração para outra. (BOURNEUF; OUELLET,1976: 192)

Assim, as histórias romanescas não envelhecem, mas se transformam com o tempo, porque o tempo não é somente cronológico, mas é um tempo que traz em si todas as experiências anteriores, do passado e do presente, impondo e projetando expectativas do futuro.

D. O espaço

O espaço é outro elemento fundamental da narrativa integrado às outras categorias, é o local físico onde acontece a ação numa narrativa, tendo como função situar os personagens e estabelecer com eles a interação, influenciando ou não suas atitudes, visto que é no espaço/ambiente que os personagens se revelam e vão constituindo sua trajetória. Reis e Lopes assinalam:

[...] enquanto categoria narrativa detentora de inegáveis potencialidades de representação semântica, pode ser entendido como ‘signo ideológico’. Quando é possível observar nele a presença variavelmente explícita de atributos de natureza social, econômica, histórica, etc., o espaço adquire então uma certa ‘contextura ideológica’, remetendo, em articulação com outros signos, para o sistema ideológico que na narrativa predominantemente se representa. (REIS e LOPES, 1998: 139; grifos do autor)

A representação do espaço pode desvelar ou denunciar informações explícitas ou implícitas dos personagens, sejam de natureza ideológica, psicológica, política e econômica. Essa instância narrativa “exprime-se pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir, por vezes, a razão de ser da obra” (BOURNEUF e OUELLET, 1976: 131). Determinadas descrições de ambientes têm a intenção de exteriorizar efeitos diversos no personagem, seja de liberdade ou de opressão, no sentido de retratar, desenhar ou perscrutar a subjetividade das pessoas envolvidas na história, sendo um ponto de ancoragem desde o início até o desfecho.

Bourneuf e Ouellet (1976) assinalam que alguns romances desenvolvem-se a partir de dois *planos espaciais* correlacionados a *dois planos psicológicos*, a realidade e o sonho. Esses dois planos, quando simultaneamente vividos, geram conflitos. O espaço exige uma organização rigorosa, servindo para traduzir a subjetividade do personagem. Assim, o espaço “surge, portanto associado, ou até integrado, às personagens, como o está à acção ou escoar do tempo.” (1976: 141). A descrição de ambientes nas obras romanescas valoriza o espaço e não se reduz meramente à significação contemplativa do mesmo.

A ambientação corresponde ao conjunto de processos que estabelecem a caracterização de determinado espaço que cerca o personagem, valendo-se das condições psicológicas, religiosas, morais, sociais e econômicas. Lins (1976) estabelece três tipos de ambientação: *franca* (ambientação produzida por um narrador heterodiegético), *reflexa* (a construção do ambiente a partir do ponto de vista de um personagem) e *dissimulada ou oblíqua* (a construção do ambiente se realiza partindo das sugestões dos personagens no decorrer da narrativa).

1.8 Fios que se entrelaçam: perspectivas metodológicas

“Quanta gente,
Quanto sonho,
Quanta história, quanto invento,
Quanta arte, quanta vida
Há dentro de um livro!”

Ricardo Azevedo - 2001

A análise estrutural da narrativa estudada por si mesma não é completa. Se tomarmos, unicamente, a descrição da construção do narrador, do personagem, do espaço e do tempo de um texto literário, nossa leitura será destituída de valor crítico, por se resumir à metalinguagem própria de sua natureza. Caso contrário, a decomposição dos elementos constitutivos da narrativa pode nos descortinar partes distintas da mesma para estabelecer diálogo com outra perspectiva crítica. Então, procuramos investigar os elementos da narrativa que estruturam os textos produzidos por Ricardo Azevedo dialogando com os pressupostos da Estética da Recepção.

Assim, pretendemos aproximar metodologias que contribuam e nos auxiliem, decisivamente, na leitura que propomos, ou seja, analisar um *corpus* delimitado da produção infantil e juvenil do escritor com o intuito de observarmos se as obras do referido escritor apresentam um caráter emancipador decorrente de sua organização ficcional e se asseguram a interação entre texto e leitor.

Desse modo, procuramos realizar uma crítica integradora, ou seja, localizar os princípios estruturais do texto narrativo, não os simplificando e os reduzindo às suas partes constitutivas, pelo contrário, trazendo-os à luz da Estética da Recepção. Para tanto, valemos do exemplo de Antonio Candido, no texto *O discurso e a cidade* (1992). Logo no prefácio da obra, o crítico assinala dois momentos que contempla em seu trabalho. No primeiro momento, esclarece a importância da análise dos componentes estruturais da narrativa, para,

num segundo momento, tecer reflexões críticas sobre os textos literários selecionados para a leitura: “O meu propósito é fazer uma crítica integradora” (1992: 9). Conforme o estudioso, essa visão integradora descortina diferentes formas de se ler um texto literário.

CAPÍTULO II – AS MÚLTIPLAS FACES DE RICARDO AZEVEDO: ESCRITOR, ILUSTRADOR E PESQUISADOR

2.1 Literatura infantil e juvenil: aspectos históricos e temáticos¹⁰

Livros
Na verdade, vou dizer,
São tesouros de papel.
Mas aquele que eu prefiro
É um cheio de desenhos,
Um volume muito antigo,
Do tempo do meu avô,
Mostrando um pouco de tudo
[...]

Ricardo Azevedo - 2001

Dentre as formas literárias existentes, uma das mais recentes é constituída de livros dirigidos às crianças e aos jovens. A literatura infantil e juvenil, assim caracterizada, apareceu no fim do século XVII e início do século XVIII, época em que ocorreram mudanças na estrutura da sociedade e que desencadearam uma série de repercussões, tanto no âmbito econômico, político como social. No campo artístico, especificamente na literatura, entraram em decadência os gêneros clássicos, como a tragédia e a epopéia, ascendendo em seus lugares o drama, o melodrama e o romance. Em razão disso, os temas inscritos nas produções literárias se voltaram para a manifestação de eventos da vida burguesa e cotidiana, deixando de lado os assuntos mitológicos e os personagens aristocráticos.

Um dos principais fatores que moveu tais transformações foi a Revolução Industrial, pois provocou o crescimento político e financeiro das cidades, o desenvolvimento urbano e o

¹⁰ Para compreendermos a literatura infantil e juvenil contemporânea, faremos uma breve retrospectiva e abordaremos os aspectos histórico, temático e formal. Retomamos os estudos organizados por Zilberman e Lajolo, que souberam sintetizar com brilhantismo o percurso desta vertente no texto *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias* (São Paulo: Ática, 1984).

êxodo rural. Em conseqüência, a decadência do poder rural e do feudalismo, marcado pela ascensão da burguesia, que lançou a expansão de sua ideologia familista. Por isso, a primeira instituição - a família - fundada na privacidade e na promoção do afeto entre os entes desse pequeno grupo. A criança passa a ser vista de uma maneira diferenciada, tendo um papel relevante na sociedade. Em vista disso, provoca o aparecimento de objetos industrializados (os brinquedos) e culturais (livros), como também o desenvolvimento da ciência (psicologia, pedagogia e pediatria). Nesse contexto, a literatura infantil surge, apresentando caráter pedagógico e autoritário ao responder às necessidades imediatas.

Em outras palavras, seu aparecimento tem características próprias, decorrentes da reorganização social. Com a ascensão da família burguesa, é concedido à criança um novo *status* e, ao mesmo tempo, são criados meios de controle para acompanhar o seu desenvolvimento e manipular suas emoções. A escola, responsável por tais façanhas, passa a ser a segunda instituição que colabora para a afirmação política e ideológica da burguesia, como forma de controle do grupo no poder. A instituição escolar utilizava textos de caráter infantil como instrumento pedagógico e como veículo de idéias que correspondiam às necessidades daquele momento a fim de atingir seus objetivos formais e, concomitantemente, dialogava com a pretensa organização política, preocupando-se com a inculcação de valores morais. Como afirma Zilberman:

[...] a escola participa do processo de manipulação da criança, conduzindo-a ao respeito da norma vigente, que é também a da classe dominante, a burguesia, [...] a obra literária pode reproduzir o mundo adulto: seja pela atuação de um narrador que bloqueia ou censura a ação de suas personagens infantis; seja pela veiculação de conceitos e padrões comportamentais que estejam em consonância com os valores sociais prediletos; seja pela utilização de uma norma lingüística ainda não atingida por seu leitor, devido a falta de experiência mais complexa na manipulação com a linguagem. (ZILBERMAN, 2003: 23)

Assim, a literatura infantil e juvenil destinava-se a ser parte do processo de manipulação da criança, conduzindo-a ao acatamento da norma vigente, por estar imbuída de intenções pedagógicas e pragmáticas, subsidiária apenas à educação, não ao artístico. Por isso, a crítica desprestigiava globalmente a produção literária dirigida aos pequenos leitores.

A literatura infantil e juvenil tem seu marco inicial no fim do século XVII, mais especificamente em 1697, com a publicação dos *Contos da mamãe Gansa*, de Charles Perrault (1628 – 1703) que, inclusive, atribui a autoria da obra ao seu filho, Pierre Darmancourt, devido à posição que tinha na Academia Francesa, pois escrever uma obra popular e de circulação oral representava voltar-se contra os princípios da academia. Perrault compôs suas narrativas com argumentos baseados na ficção popular, isso o levou à produção de várias obras, como: *Chapeuzinho Vermelho*, *O gato de botas*, *A gata borralheira*, *A Cinderela*, dentre outras.

Jacob Grimm (1785 – 1863) e Wilhelm Grimm (1786 – 1859) foram grandes folcloristas, historiadores e pesquisadores. Em suas viagens, cautelosamente, recolheram da memória popular acervo para a organização de seus contos. Foram os primeiros europeus, no século XIX, que atribuíram valor estético e humano à matéria popular e também exaltaram o povo alemão. Seus contos reúnem-se no volume *Contos de fadas para crianças e adultos*. Eis alguns contos: “Bela Adormecida”, “Os músicos de Bremem”, “O ganso de ouro”, “O alfaiate valente”, “As três fiandeiras”, dentre outros.

Hans Cristhian Andersen (1805 – 1875), poeta e novelista dinamarquês, um dos mais famosos escritores para crianças, buscou na realidade imediata a descoberta do maravilhoso. Dessa forma, escreveu mais de 150 (cento e cinquenta) contos de origem popular. Eis alguns de seus títulos: *A roupa nova do imperador*, *O patinho feio*, *A pequena vendedora de fósforos*, *A rainha da neve*, *O soldadinho de chumbo*. A produção literária de Andersen sofreu influência folclórica, entretanto ele soube reavivar o passado e dialogar com o presente,

buscando a substância da alma humana. Nesse sentido, além da fonte da literatura popular, conservou a tradição oral e os aspectos da vida real, introduzindo cenas corriqueiras em suas narrativas. Conseqüentemente, suas obras apresentam caráter poético e a moralidade, por sua vez, é tão leve que não se transforma em lições. Tanto Andersen como os irmãos Grimm valorizaram o elemento maravilhoso na reprodução das histórias ancestrais, visando a uma auto-afirmação dos valores de sua pátria.

Poucas das obras infanto-juvenis asseguraram sua permanência até o século XVIII. Dentre elas, Zilberman e Lajolo elencam: os contos de fadas de Perrault, as adaptações de *Robson Crusoe* (1717), de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift. Os irmãos Grimm, em 1812, editaram a coleção de contos de fadas, considerando-os sinônimos de literatura para crianças. Em seguida, surgiu a escrita de histórias fantásticas por Hans Christian Andersen, nos seus *Contos* (1833); Lewis Carrol, em *Alice no país das maravilhas* (1863); James Barrie, em *Peter Pan* (1911), dentre outros.

No que se refere às histórias de aventuras em espaços exóticos e personagens audazes, destacam-se: *O último dos moicanos* (1826), de Julio Verne; *As aventuras de Tom Sawyer* (1876), de Mark Twain; *A ilha do tesouro* (1822), de Robert Louis Stevenson. Entre as que apresentam a vida diária como motivo de ação e interesse temos: *O ovo de páscoa* (1816), do Cônego Von Schmid; *As meninas exemplares* (1857), da Condessa de Ségur; *Mulherzinhas* (1869), de Louse M. Allcott; *Heidi* (1881), de Johanna Spiry, e *Coração* (1886), de Edmond de Amicis. Os autores da segunda metade do século XIX confirmaram a literatura infantil em decorrência dos apelos da sociedade burguesa e capitalista, dando-lhe continuidade e favorecendo sua atuação.

A literatura infantil brasileira, por sua vez, nasceu no final do século XIX e começo do século XX, momento em que acontecia a extinção do trabalho escravo (abolição da escravatura), o advento da República, o crescimento e a diversificação da população urbana.

Em 1808, iniciou-se a atividade editorial no país e a publicação de livros traduzidos para as crianças: *As aventuras pasmosas do Barão de Munkausen* e, em 1818, a coletânea de José de Saturnino da Costa Pereira: *Leitura para meninos, contendo uma coleção de histórias morais relativas aos defeitos ordinários às idades tenras, e um diálogo sobre geografia, cronologia, história de Portugal e história natural*, e, em 1848, *Aventuras do Barão de Münchhausen*, ainda insuficientes para caracterizar uma produção literária direcionada ao público infantil e juvenil.

A chegada dos imigrantes configura a consolidação política e econômica, registrando-se a existência de um público consumidor de livros infantis e escolares. Nesse contexto, surgiu, em 1905, a revista infantil *O tico-tico*, que foi aceita imediatamente e com sucesso, já revelando um público consumidor da chamada indústria cultural. Assim, entre os séculos XIX e XX, deu-se a abertura do espaço para a produção didática e literária voltada ao público infantil.

As primeiras obras que circularam entre as crianças foram as traduções de Carlos Jansen: *Contos seletos das mil e uma noites* (1882), *Robinson Crusóé* (1885), *Viagens de Gulliver* (1891), *Contos para filhos e netos* (1894) e *D. Quixote de La Mancha* (1901). Figueiredo Pimentel traduziu os clássicos de Grimm, Perrault e Andersen: *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da avozinha* (1896) e *Histórias da baratinha* (1896). Outro tradutor importante foi João Ribeiro que traduziu, em 1961, o livro italiano *Cuore*.

No que se refere à produção de autores brasileiros, Zilberman e Lajolo citam: *Contos infantis* (1886), de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira; *Contos pátrios* (1904), de Olavo Bilac e Coelho Neto; *Histórias da nossa terra* (1907), de Júlia Lopes de Almeida; *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim; *Saudade* (1919), de Tales de Andrade. Quanto à poesia, destacam-se: o *Livro das crianças* (1987), de Zalina Rolim em

parceria com João Köpke; *Poesias infantis* (1904), de Olavo Bilac, e *Alma infantil* (1912), de Francisca Júlia e Júlio da Silva.

Lajolo e Zilberman discorrem sobre as obras de caráter folclórico, publicadas por Alexina de Magalhães Pinto que, revisadas lingüisticamente, não revelam o aspecto da fala rural da época. Eis alguns títulos: *As nossas histórias* (1907), *Os nossos brinquedos* (1909), *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916), *Provérbios populares, máximas e observações usuais* (1917). Apesar de valorizar a pesquisa folclórica, a autora volta sua preocupação para a correção dos erros de linguagem, uma vez que tais obras atendiam ao projeto educacional do momento. As antologias folclóricas foram publicadas para atender a atividades escolares: *A festa das aves* (1910), de Arnaldo Barreto, Ramon Roca e Teodoro de Moraes; *Livro das aves* (1914), de Presciliana D. de Almeida; *A árvore* (1916), de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira.

Na década de vinte, a produção literária de Monteiro Lobato (1920) surgiu com idéias contrárias às existentes. Apesar de as histórias também acontecerem no ambiente rural, apresentam uma temática renovadora e os personagens são capazes de lançar-se além daquele mundo, confirmando a preocupação estética e emancipadora do texto literário voltado para o público infantil em oposição ao projeto pedagógico. Conforme Lajolo:

Monteiro Lobato inaugura a literatura infantil brasileira. O surgimento de livros para crianças pressupõe uma organização social moderna, por onde circule uma imagem especial de infância: uma imagem da infância que veja nas crianças um público que, arregimentado pela escola, precisa ser iniciado em valores sociais e afetivos que a literatura torna sedutores. Em resumo, um público específico, que precisa de uma literatura diferente da destinada aos adultos. (LAJOLO, 2000: 60)

Desse modo, o Sítio do Picapau Amarelo, criação lobatiana, é o ponto de entrada de todas as narrativas, como vemos nas obras: *Reinações de Narizinho* (1931), *O saci* (1921), *O picapau Amarelo* (1939), *A chave do tamanho* (1942), dentre outras em que os personagens

garantem o seu espaço no ambiente rural. Conforme Zilberman e Lajolo (2003), o sítio não se define como um mero espaço onde as ações acontecem, mas representa uma concepção e uma visão definida a respeito do mundo e da sociedade, como também uma preocupação com a criação de obras dirigidas ao público infantil. Nesse sentido, o sítio representa um projeto estético incorporado à literatura infantil, como também uma aspiração política.

Diferentemente de autores que recorreram ao folclore, Monteiro Lobato apontou contradições e rejeitou a tradição popular da maneira como seus antecessores a trabalharam em suas produções literárias. Conforme Zilberman, a produção de Monteiro Lobato desmente “seu conteúdo como se realizasse uma tarefa para mostrar que ele poderia, se assim o desejasse, apelar para o folclore, mas se o fazia era para negá-lo” (2003: 226). Lobato apropriou-se do conto de tradição popular, brincou com os personagens de forma inovadora. Além disso, realizou adaptações de obras estrangeiras, principalmente, de narrativas européias, incorporando-as ao contexto fantástico do sítio e atribuindo-lhes tratamento espontâneo, próximo à oralidade de seus moradores, valendo-se de um estilo coloquial e livre de erudição.

As pesquisadoras esclarecem que tanto Lobato quanto Graciliano Ramos, embora em décadas diferentes, souberam compreender a peculiaridade da época em que viveram, bem como retratar a maturidade da literatura infantil que, desde então, já cobrava espaço para participar do reduto mais seletivo e prestigiado da produção artística literária.

Se, de um lado, Monteiro Lobato inaugurou a fase literária destinada às crianças com obras de valor imensurável, por outro lado, na década de 40, este salto qualitativo se estagnou. Havia uma multiplicidade de publicações voltadas para a criança, o mercado editorial se fortificava e os escritores se profissionalizavam, mas não havia a realização de um trabalho inovador. Nas décadas de 50 e 60, restringiram-se às idéias pedagógicas e nacionalistas (narrativas históricas, biografias, histórias que transcorrem em florestas ou no campo, atos

heróicos dos bandeirantes). Na década de sessenta, após o golpe militar, consolidaram-se formulações ideológicas que deviam manter uma determinada imagem do país. A política adotada foi fundamental para nortear a vida cultural. Zilberman e Lajolo ressaltam um crescimento intenso e muito significativo no setor editorial:

Num regime capitalista que apóia a livre iniciativa, a existência dessa malha institucional que se ocupa da literatura pressupõe uma contrapartida: um setor editorial relativamente forte e desenvolvido e a existência de um público capaz de constituir mercado consumidor de livros. (ZILBERMAN; LAJOLO, 1986: 172)

Nas décadas de 60 e 70, a crescente produção literária respondeu aos mecanismos culturais, políticos e econômicos. Em vista disso, programas voltados para a discussão da leitura e literatura infantil intensificaram-se gradualmente. Votou-se a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei no 4.024, de 20/12/1961), que propôs a leitura como habilidade básica para o processo de aprendizagem¹¹. Surgiu, então, a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973), a Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, criada em São Paulo (1979), o Instituto Nacional do Livro (1937), dentre outras instituições, no decorrer dos anos 70.

O quadro geral no Brasil, nessas décadas, apresentou uma expansão no consumo e na produção de livros, e isso não aconteceu isoladamente, pois multiplicaram-se investimentos na cultura, novas mídias surgiram num Brasil urbano, como o rádio, a televisão, os *posters*. Escritores profissionalizaram-se e a produção artística (música, teatro e literatura) comprometeu-se com valores e com a linguagem de esquerda. Criaram-se movimentos de

¹¹ Apesar da grande demanda de textos literários utilizados na sala de aula, ainda, eram trabalhados de forma pragmática. Geralmente, professores utilizavam as fichas de leitura que acompanhavam cada obra.

cultura popular e a produção literária assumiu várias tendências: literatura-jornalismo, surgimento da poesia marginal, entre outras. O regime capitalista estimulou o fortalecimento do mercado editorial, incentivando a política cultural e promovendo grande investimento neste setor.

As medidas políticas e econômicas que aceleraram a modernização da indústria e do comércio livreiro permitiram investimento em propagandas e inovações no produto em pauta. Isso resultou, na literatura, em duas vertentes. De um lado, escritores aproveitaram a oportunidade do mercado, o livro enquanto objeto mercadológico, com fins econômicos, produzindo obras com o intuito de atender às expectativas do leitor, ou seja, com a criação de personagens estereotipados, aproximando-se da cultura de massa. De outro lado, artistas preocupados com a criação de obras de caráter emancipador. Diante dessas questões, na década de 70, marcou-se o *boom* da literatura infanto-juvenil devido à ampliação da indústria editorial e, concomitantemente, instituía-se uma literatura com o desejo de emancipação do leitor, voltada, predominantemente, para o incentivo ao espírito crítico e, menos, para a inculcação de valores morais, utilitaristas e pedagógicos.

Nesse percurso, Perrotti, no texto intitulado *O texto sedutor na literatura infantil* (1986), registra que João Carlos Marinho Silva, com a publicação da obra *O Caneco de Prata* (1971), rompeu com a tradição retórica herdada dos europeus e o discurso utilitário perdeu espaço, evidenciando a autonomia, a organicidade e a originalidade do texto literário que se estruturava, agora, segundo critérios decorrentes de sua própria dinâmica interna. Dessa maneira, percebemos, na década de 70, uma produção literária preocupada com o jovem leitor, diferenciando-se da temática abordada nas produções anteriores. Essa tendência atravessa a década de 80, perpassa os anos 90 chega até 2000. Nessa trajetória, Zilberman e Lajolo citam as seguintes obras: *O caneco de prata* (1971), de João Carlos Marinho; *Soprinho* (1973), de Fernanda Lopes de Almeida; *Domingo de manhã* (1976), *Ida e volta* (1976), ambos

de Juarez Machado; *A bolsa amarela* (1976) e *Corda bamba* (1979), de Lygia Bojunga Nunes; *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Chico Buarque; *Flicts* (1979) e *O menino maluquinho* (1980), de Ziraldo; *História meio ao contrário* (1979), de Ana Maria Machado; *Onde tem bruxa tem fada* (1979), de Bartolomeu Campos de Queirós, dentre outras. Cabe assinalar que *O peixe que podia cantar*, a obra inaugural de Ricardo Azevedo, foi publicada em 1980.

Zilberman e Lajolo enfatizam que uma das inovações mais importantes do Modernismo na literatura brasileira foi a incorporação, à língua literária, do coloquial e da oralidade, herança lobatiana que provoca a aproximação da criança ao texto artístico, considerando a heterogeneidade deste público leitor. Além das inovações pertinentes aos temas e à linguagem, a literatura infanto-juvenil contemporânea brasileira valeu-se dos aspectos gráficos, não apenas como um mero complemento, mas estabelecendo uma relação dialógica entre o texto verbal e visual, de forma plurissignificativa e polissêmica, ao expressar uma determinada experiência humana.

Novaes diz que: “A literatura infantil é antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a sua vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização...” (2000: 27).

As inovações que ocorreram a partir da década de 70, a vertente designada infantil e juvenil passa a ter um espaço na crítica literária geral. Apesar do crescimento de autores e títulos que enveredaram na literatura para crianças e jovens, havia, ainda, um grande número de produções que não incorporaram a qualidade estética esperada de uma obra literária.

2.2 A produção literária de Ricardo Azevedo: as múltiplas faces do escritor

Livros

Vou folheando, encantado,

Perguntando, pensativo,

Como pode tanto assunto

Caber num só livro?

Ricardo Azevedo - 2001

Como pudemos constatar, estudos realizados sobre a literatura infantil e juvenil brasileira, demonstram que, depois de Monteiro Lobato, somente na década de setenta, algumas obras infantis e juvenis voltaram-se para as raízes lobatianas, contemplando a produção de textos com uma linguagem inovadora e poética e tematizando os problemas do homem moderno. Nesse contexto, já em 1980, com a publicação de *O peixe que podia cantar*, Ricardo Azevedo iniciou sua trajetória como escritor e ilustrador voltado para a criança e para o jovem. Azevedo situa-se entre os escritores que abordam os problemas da sociedade contemporânea, tanto no aspecto das relações humanas como nas implicações psicológicas. O escritor enfatiza a *dupla existência da verdade*¹², problematizando-a por meio de diversos pontos de vista. Portanto, prima por um narrador liberal.

Na década de noventa, as atividades do escritor foram incessantes e contribuíram com o panorama da literatura voltada para crianças e jovens, abastecendo o mercado com

¹² Expressão empregada por Ricardo Azevedo. Em uma conversa informal, Azevedo disse: “[...] o tema me interessa muito e tem sido recorrente no meu trabalho: a dupla existência da verdade, ou seja, a possibilidade de duas ou mais pessoas terem pontos de vista diferentes sobre o mesmo assunto, o que relativiza a noção de verdade e abre campo para a gente olhar e aceitar o Outro, a diferença, outras culturas, outros modos de ser e ver, etc. Acho um tema muito importante e típico da literatura. Essa noção de “dupla existência da verdade” eu tirei do Fernando Pessoa. Veja o texto dele: ‘Encontrei hoje em ruas, separadamente, dois amigos meus que se haviam zangado um com o outro. Cada um me contou a narrativa de por que se haviam zangado. Cada um me disse a verdade. Cada um me contou as suas razões. Ambos tinham razão. Não: era que um via uma coisa e outro outra, ou que um via um lado das coisas e outro um outro lado diferente. Não: cada um via as coisas exatamente como se haviam passado, cada um as via com um critério idêntico ao do outro, mas cada um via uma coisa diferente, e cada um, portanto, tinha razão. Fiquei confuso desta dupla existência da verdade’. (Pessoa, F apud Da Mata, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979).”

sucessivas publicações que foram reconhecidas pelas instituições de premiações, cujos prêmios refletem a legitimação do valor literário de seus textos. Hoje, Ricardo Azevedo constitui-se um escritor significativo no panorama editorial da literatura infantil e juvenil. O conjunto de sua obra abrange um grande número de títulos que incluem narrativas em prosa e em verso, que chegam ao mercado livreiro em constantes edições. O escritor realiza incessantes pesquisas sobre o folclore que resultam em várias antologias sobre a cultura popular.

Além dos diversos prêmios, algumas das obras do autor foram traduzidas para outros países como *Araújo ama Ophélia*, na versão de Antonio Avelar de Pinho (Melhoramentos, Portugal: 1991); *A casa do meu avô*, na versão de Isabel Lamas (Melhoramentos, Portugal: 1991). *Nuestra calle tiene un problema*, tradução de Ângeles Guevara (Livros de Rincón, México: 1992). *Pedro träumt vom grossen Spiel (Pobre corinthiano careca)*, tradução de Nicolai von Schweder Scheiner (Berlim, Elefanten Press: 1997). *Poemas con sol y son* (Poesia de América latina para Ninos), Coletânea com diversos autores (Coedición Latinoamericana: 2000). *Maffe kleine voetbalgek (Pobre corinthiano careca)*, tradução de Lurdes Meyer - Koninklijk Institut voor Tropen – (Amsterdam/Novib-'s- Gravenhage: 2000).

Diante desse quadro, em que o autor é contemplado com um número significativo de premiações, indiscutivelmente, comprometidos com o estudo da literatura infantil e juvenil contemporânea, é necessário organizarmos e analisarmos o conjunto de sua obra. Procuramos agrupar o conjunto de textos que compõem a produção de Azevedo por suas afinidades (temáticas ou de gênero), da seguinte maneira:

- A. Textos de cunho folclórico
- B. Textos poéticos
- C. Prosa infantil e juvenil

A.Textos de cunho folclórico

Os textos de cunho folclórico merecem destaque tanto pelo cuidado com a pesquisa e com a linguagem como pela ilustração. O reaproveitamento das narrativas populares, de quadrinhas, ditos, frases feitas e outras *formas simples* (de acordo com a denominação dada por Jolles¹³), é uma das tendências que se revelam no cenário da produção nacional. Por essa via de resgate da cultura popular, podemos citar Lino de Albergaria, Ciça Fittipaldi, Rogério Andrade, Ângela Lago, Roger Mello, Tatiana Belinky, Ana Maria Machado, Sérgio Caparelli, dentre outros escritores presentes no mercado editorial. Nesse grupo, destaca-se a produção literária de Ricardo Azevedo.

Ricardo Azevedo, praticamente, organiza um painel diversificado sobre a cultura popular, incorpora em suas obras os diversos gêneros da literatura oral, que resultam numa série de títulos, como *A viagem assombrosa de João de Calais* (1988), *A vida e a outra vida de Roberto do Diabo* (1988), *A moça de Bambuluá* (1989), *Maria Gomes* (1990), *O moço, o gigante e a moça* (1994), *A história de João forçado* (1995), *Pedro, João e José* (1995), *Histórias de medo e quebranto* (1996), *Meu livro de folclore* (1997), *Armazém do folclore* (2000), *Histórias de bobos, bocós, burraldos e paspalhões* (2001), *Bazar do folclore* (2001), *No meio da noite escura tem um pé de maravilha!* (2000), *Histórias que o povo conta* (2002), entre outras.

As obras de cunho folclórico são resultado de incessantes coletas de contos e quadras populares, ditados, adivinhas, mitos regionais, receitas culinárias, frases feitas, trava-línguas

¹³ Para Jolles, *formas simples* são determinadas narrativas que surgiram anonimamente e passaram a circular entre os povos da Antigüidade, que hoje resulta naquilo que conhecemos como tradição popular. As narrativas foram levadas de região a região por contadores de histórias, viajantes, pessoas que deixavam seus países e mudavam de um lugar para outro, levando consigo famosas histórias. Vistas dessa forma, são criações espontâneas, marcadas pela simplicidade, autenticidade e singularidade, daí *formas simples*. Essas narrativas foram assimiladas, principalmente, pela literatura infanto-juvenil, no viés da tradição folclórica. (JOLLES, A. *Formas simples*: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976).

que resultam numa verdadeira antologia. O material folclórico é recolhido pelo autor e por colaboradores das diversas regiões do Brasil (Sul, Sudeste, Centro-oeste, Nordeste, Norte). Também é resultado de pesquisa bibliográfica e releitura de obras sobre o acervo popular. Ricardo Azevedo, primeiramente, seleciona as histórias, verifica as diferentes versões de cada uma delas e, a partir daí, constrói sua própria versão, cuidando para preservar e mesmo realçar o que julga ser a essência de cada narrativa, ditado ou mito.

Dessa maneira, o acervo folclórico e a tradição popular permitem ao escritor trabalhar com uma diversidade de temas, como fatos corriqueiros da vida humana, focalizando o relacionamento, o comportamento e a natureza das pessoas. O escritor tece especulações sobre a existência do homem, provocando meditações quanto à compreensão de fatos da vida. No artigo “Maneiras diferentes de tornar interpretável aquilo que se vive”, Azevedo afirma que:

[...] enxergar as manifestações populares como um acervo temáticos e formais, pode tornar o estudo da cultura popular não uma pesquisa sobre fórmulas tradicionais mortas e ultrapassadas mas, sim, uma importante e viva referência para o estudo da literatura, particularmente a chamada “infantil.” (AZEVEDO, 1999, s/p, grifo do autor)

Vejamos, por exemplo, as quadras populares, gênero tão explorado por Azevedo, que desenvolvem conceitos relativos à filosofia popular:

Se o raio não queimou
Se o gado não comeu
Em cima daquele morro
Tem o capim que nasceu.
(AZEVEDO, 2000: 7)

Ou:

O fogo nasce da lenha,
A lenha nasce do chão,
O amor nasce dos olhos,
Vai viver no coração.
(AZEVEDO, 2004: 64)

Os versos exploram as emoções e os sentimentos humanos e são marcados pela espontaneidade, simplicidade e musicalidade, cuja forma simples e popular é enriquecida por um tom ingênuo e envolvente. Nesse sentido, as quadrinhas trabalham as emoções e as sensações humanas (amores, safadezas, tristezas, desilusões, explicações da vida e do tempo). Parecem prazerosas e lúdicas:

Tenho cá por dentro um bicho,
Que me rói constante o peito.
Quanto mais afago o bicho,
Mais o bicho faz efeito.
(AZEVEDO, 2004:120)

A relatividade das coisas:

O sapo é bicho nojento,
De noite, tarde ou manhã,
Mas eu queria ser sapo,
Se você fosse uma rã.
(AZEVEDO, 2004:121)

Do mesmo modo, os contos populares contados por Azevedo referem-se aos sentimentos recorrentes da vida humana, como: a paixão, os afetos, o sonho, as alegrias, as vontades, os desejos, as tristezas, a curiosidade, o prazer, a justiça, a maldade, a malícia e a esperteza humana. Tais temas são de grande importância no âmbito particular e cotidiano do homem. Vale dizer que Ricardo Azevedo atualiza essas questões inerentes à vida. Os textos revelam valores psíquicos e sociais e estendem-se à elaboração de um sistema simbólico responsável por determinadas visões de mundo. Essas visões podem expressar a coletividade por representar aspectos da humanidade. Como ilustração, o conto “O príncipe encantado no reino da escuridão”, parte da obra *No meio da noite escura tem um pé de maravilha* (2002), trata-se de um conto de amor, sem preocupações relativas à moralidade e aborda problemas comuns do ser humano, como o ciúme, a inveja, o amor e a busca da felicidade.

Vale lembrar que a tendência voltada para a produção folclórica em Azevedo originou-se por dois motivos. O primeiro refere-se à infância, época em que o pai contava-lhe histórias e fazia brincadeiras tradicionais. O segundo motivo está ligado à experiência de leitura de textos literários. Conforme Azevedo, a leitura da obra de contos populares de Peter Bischel¹⁴, intitulada *O homem que não queria saber mais nada e outras histórias*, contribuiu de forma singular para nortear o seu trabalho. Essa obra compõe-se de sete contos que falam de pessoas comuns que trazem em si dúvidas inusitadas, como em “A terra é redonda”, no qual o personagem protagonista, um homem de oitenta anos, sai em peregrinação para descobrir se a terra realmente tem essa forma. Conforme depoimento do escritor, a leitura dessa obra teve um efeito revelador: “Quero escrever que nem esse cara!”.

B. Textos poéticos

No que diz respeito à produção poética de Azevedo, ela é composta das seguintes obras: *Dezenove poemas desengonçados* (1998), *A casa de meu avô* (1998), *Meu material escolar* (2000), *O livro de papel* (2001) e *Não existe dor gostosa* (2003) e *Ninguém sabe o que é um poema* (2005). Na poesia, Azevedo mantém sua característica peculiar ao abordar temas que fazem parte do cotidiano e do universo da criança, pois desdobra a realidade próxima de seu leitor, sobretudo, ao referir-se às emoções, sensações e sonhos. Apresenta uma linguagem simples e bem elaborada, marcada por vários recursos poéticos, como as rimas, os ritmos leves e, ao mesmo tempo, pelas figuras sonoras e visuais. Vejamos um fragmento do texto *A casa do meu avô* (1998):

¹⁴ In: BISHEL, P. *O homem que não queria saber mais nada e outras histórias*. São Paulo: Ática, 2002: “Peter Bischel nasceu em Lucerna, Suíça, em 1935. Exerceu, entre outras atividades, a de professor do Ensino Fundamental, lecionando para crianças de 1ª a 4ª série. Além de uma extensa lista de romances e contos, também publicou diversos títulos sobre música pop, bem como livros-reportagem abrangendo temas polêmicos da atualidade. Estreou na década de 60, com *As estações*. Mas a obra que estabeleceu sua reputação literária foi *O leiteiro*, que, em 1965, ganhou o cobiçado Prêmio do Grupo 47.” O livro *O homem que não queria saber mais nada e outras histórias*, recebeu o prêmio Johann Peter Hebel, o mais importante da literatura infanto-juvenil em língua alemã.

Ah como é boa essa vida
 Na casa do meu avô!
 Bem melhor do que sorvete
 Mais gostosa que bombom
 Que refresco, chocolate
 Bolo, bala, caramelo.
 Ah como é doce essa vida
 Na casa do meu avô!
 (AZEVEDO, 1998)¹⁵

Notamos a presença de elementos simples neste trecho: “Na casa do meu avô”, “sorvete”, “bombom”, “refresco”, “chocolate”, “Bolo, bala, caramelo”, típicos na obra do escritor e que fazem parte do cotidiano de qualquer criança. Na mesma obra, no texto “Lições do tio Nená”, o autor desconstrói os padrões tradicionais de comportamento, outro aspecto importante que permeia a sua obra:

Mas se você for santinho
 E andar todo penteadinho
 Não falar palavra feia
 For ordeiro e educado
 Eu vou puxar a tua orelha
 E te botar de pé
 No canto de castigo
 Vou te dar muita palmada
 Até você criar juízo.
 (AZEVEDO, 1998)

Em *Dezenove poemas desengonçados*, Azevedo mantém o jogo lúdico e plurissignificativo, outra característica marcante de sua produção:

atravessar a floresta
 no meio da noite escura;
 planejar a minha rota,
 desenhar o meu caminho,
 descobrir o meu destino
 no fundo do coração.
 (AZEVEDO, 1998: 55)

¹⁵ A obra *A casa do meu avô* não apresenta numeração de páginas.

Na obra *Meu material escolar* (2000), o escritor propõe uma nova maneira de ver ou perceber algo que faz parte do dia-a-dia de qualquer criança que frequenta a escola, ou seja, ele escreve poeticamente sobre os diversos materiais escolares utilizados na sala de aula, como a agenda, o apagador, o apontador, a borracha, o caderno, a lancheira, o pincel, dentre outros objetos. Eis alguns trechos:

Lápis

Quando escreve caprichado
Sua letra é bem formosa.
Mas quando escreve apressado,
A coisa fica horrorosa.
(AZEVEDO, 2000: 27)

Pincel

Não é pastel,
Nem tem chapéu.
Não vai pro céu,
Nem anda ao léu.
Não tem anel,
Nem usa véu.

Termina com el,
Chama pincel!
(AZEVEDO, 2000: 33)

Os versos trazem uma linguagem lúdica e instiga o pequeno leitor a participar do texto, tanto pelo aspecto temático como pela organização lingüística por meio de ritmos e rimas (pastel/anel; chapéu/céu/léu; formosa/horrorosa).

Aliada à construção poética, a ilustração, indiscutivelmente, enriquece as obras em questão. Azevedo realiza um experimentalismo com a imagem visual a qual provoca dinamicidade dos movimentos e cenas dos episódios, sendo responsável pela coesão e completude do poema. O autor é ilustrador de suas obras poéticas, com exceção de *Não existe dor gostosa*. Quanto ao texto de imagem, Ricardo Azevedo produziu *Do outro lado da janela* (1992).

C. Prosa infantil e juvenil

Os textos dedicados à prosa infantil e juvenil, dos quais alguns fazem parte do *corpus* de nossa análise, revelam uma proposta inovadora tanto do ponto de vista formal como lingüístico. O escritor realiza um experimentalismo com a linguagem e com a estruturação da narrativa, rompendo com as demarcações de gênero que resultam na construção de obras plurissignificativas e polissêmicas. Em *Nossa rua tem um problema* (1993), há dois narradores-personagens criados pelo autor. Trata-se de dois diários e cada um deles começa em uma das capas do livro, ou seja, não há contracapa. O texto oferece múltiplas leituras ao mostrar versões diferentes de um problema.

Aviãozinho de Papel (1994) apresenta uma idéia simples, lírica e significativa. Conta a história da viagem de um aviãozinho de papel que é lançado por alguém de uma janela. Esta viagem é cheia de acontecimentos, marcada por momentos fascinantes e tensos, até chegar ao seu destino. O avião pousa numa flor de modo que uma moça lê algo que está escrito nele. Essa obra chama a atenção do leitor tanto pela construção verbal quanto visual, as imagens revelam características surrealistas, aproximando-se da prosa poética.

A coleção “Menino de Orelha em pé” é composta pelos títulos *Menino de olho vivo* (1994), *Menino de nariz esperto* (1994), *Menino de orelha em pé* (1994), *Menino de língua de fora* (1995), *Menino meio arrepiado* (1995), *Menino sentindo mil coisas* (1995). Todos são narrados em primeira pessoa e o protagonista relata fatos do cotidiano, descreve atos, sentimentos, pensamentos e emoções inerentes ao ser humano. O personagem vale-se da percepção sensorial (tato, audição, paladar, visão) para compreender o mundo.

Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas (1998) conta a história de uma velhinha que é apresentada por vários amigos sentados na calçada. Eles tecem seis versões sobre a senhora. O texto começa com um mote que dá origem a seis

interpretações diferentes a respeito do personagem. Daí as diferentes maneiras de perceber um dado, aliadas à ilustração, em que o leitor é instigado a participar da estrutura do texto.

Em *Pobre corinthiano careca* (1995), o autor conta a história de um garoto que vive intensos conflitos interiores e, no decorrer da narrativa, descobre uma força adormecida dentro dele. Nessa obra, o autor explora o monólogo interior, mantém uma linguagem próxima de seu leitor e adequada ao tema.

Com *Um homem no sótão* (1982), o escritor revela outra característica marcante no seu estilo próprio de escrever. Trata-se de uma narrativa que fala sobre o processo de inventar história e mostra ao leitor o ato da criação literária ou artística, ou seja, o texto é uma metaficção. Essa característica se evidencia em outras obras, como no texto *O sábio ao contrário* (2001), que conta a história de um sábio que desenvolvia umas experiências “esquisitíssimas”. Azevedo estabelece intertexto com os contos de encantamento e apropria-se de diversos tipos de textos como os poéticos ou, até mesmo, os voltados para a pesquisa científica. O autor tematiza as diferenças individuais e sociais, quando a tendência é generalizar, simplificar e estereotipar as coisas e as pessoas. Discute sobre os diferentes valores e o ponto em comum que une as pessoas.

Notamos a tendência peculiar do escritor para enfatizar a diversidade de pontos de vista, pois ela reaparece em *Trezentos parafusos a menos* (2002), uma história que acompanha o amadurecimento de uma família que vive situações inesperadas. O cotidiano da família é um mero pretexto para que o autor trabalhe a questão das diferenças individuais e a dificuldade de conviver com o outro num mesmo local, quando as idéias e sentimentos são díspares. Esse mesmo aspecto temático é abordado visivelmente na Coleção Pontos de Vista, composta pelas obras *Meu nome é cachorro* (1999), *Meu nome é gato* (1999), *Meu nome é tartaruga* (1999), *Meu nome é sapo* (1999), *Meu nome é Teça* (1999), *Meu nome é Akira*

(1999). Estes textos discutem as diferenças individuais e, conseqüentemente, os diversos pontos de vista.

Na literatura infantil e juvenil brasileira, não existe um modelo ou uma fórmula exclusiva para a organização do texto, mas há algumas tendências que se evidenciam como a realista, a fantasista e a híbrida. Partindo destas tendências, Ricardo Azevedo apropria-se de uma construção híbrida, tanto no que se refere à construção e focalização dos personagens como à estrutura organizacional do texto. Na maioria das vezes, prima tanto pelo aspecto realista do mundo à sua volta como pela fantasia. Conseqüentemente, transforma a matéria literária num processo metafórico. Assim, sua ficção não se encerra na linha do verismo, mas alcança o mundo da fantasia e do sonho, num equilíbrio coerente e harmônico. Esse equilíbrio harmônico é capaz de fazer deleitar leitores crianças, jovens e adultos.

Os personagens criados por Ricardo Azevedo variam desde animais (leão, peixe, cachorro), passam pelas diversas faixas etárias (crianças, adolescentes, adultos), até a antropomorfização de objetos (avião, livro). Os protagonistas animais e objetos compartilham o mesmo espaço com os seres humanos e cada qual mantém um ponto de vista peculiar na situação que os envolve. Como sua produção literária não está imbuída de didatismo e moralismo, a submissão não tem espaço e seus personagens assumem seus pontos de vista que levam a diferentes verdades.

Concomitante ao universo variado de personagens, o narrador conta os fatos sob diferentes óticas, valorizando a diversidade de visões de mundo, concepções, anseios intelectuais e materiais, sejam da criança, do jovem ou do adulto. Azevedo traz para o universo infantil ou juvenil a discussão de temas atuais, problemas da sociedade contemporânea, fixando-se no aspecto das relações humanas, nas implicações interiores da criança e do adulto. A partir desse prisma, o autor trabalha a questão fundamental que perpassa todas as suas obras: *a dupla existência da verdade*.

A estrutura das narrativas nem sempre é a mesma em seus livros. O escritor revela domínio de diferentes estratégias e técnicas narrativas, características da ficção contemporânea. Apresenta uma construção inovadora e rompe com padrões tradicionais. Trabalha com histórias encaixadas, inclui bilhetes, cartas, recadinhos, textos utilitários, científicos e jornalísticos, letra de música, teatro ou poesia no interior das narrativas.

Em sua vasta produção literária, Azevedo revela o experimentalismo com a linguagem, o uso do coloquialismo, disseminando-o por todo o texto, desprovido de artificialismo e, por isso mesmo, o narrador estabelece uma cumplicidade com o leitor, convidando-o a participar da experiência literária. Na tessitura do texto, as palavras são instrumentos de poeticidade.

2.3 Outra face de Ricardo Azevedo: o ilustrador

Dentro do livro
[...]
Tem imagem,
tem pintura,
tem desenho,
tem gravura,
tem estampa,
tem figura,
lá dentro do livro.

Ricardo Azevedo - 1998

A ilustração é um dos elementos importantes na organização da narrativa, parte integrante dela e sua função não é meramente descritiva, porque dialoga e complementa o texto verbal. A imagem visual pode revelar funções diversas na dinamicidade e organização

do texto, por apresentar, sugerir, criar, antecipar e problematizar os episódios da narrativa, especialmente, na literatura infantil e juvenil. Dessa maneira, o papel do ilustrador é fundamental, principalmente nos livros infantis.

O trabalho de ilustração no livro infantil brasileiro é muito rico, porém há carência de estudos quanto a esse aspecto. Há profissionais que vêm desenvolvendo trabalhos de ilustração como Luís Camargo, Rogério Borges, Helena Alexandrino, Cláudia Sccatamachia, Mariana Massarani, Elisabeth Teixeira, entre outros. Dentre eles, incluímos o ilustrador Ricardo Azevedo.

Observamos, de modo geral, que as ilustrações presentes nas obras de Azevedo, feitas pelo próprio autor, não se perdem em meras descrições, mas permitem ao leitor vivenciar e ampliar a experiência literária e buscar novos horizontes de leitura. Azevedo trabalha com traços inconfundíveis, valendo-se de vários recursos pictóricos e traços recorrentes como o linear, o plano e o aberto; apropria-se da valorização de objetos espalhados pelo espaço, de acordo com os episódios das histórias: garrafas, passarinhos, folhas, sapatos, relógios, cubos, chaves, mala, copo, caneta, além de vinhetas significativas. Provoca ângulos de visão diversificados e o enquadramento da ilustração sugere um espaço ilimitado, metafórico e surreal.

Sob essa questão, Faria (2004) afirma que Ricardo Azevedo: “é um dos nossos escritores e ilustradores mais criativos e originais, sempre pesquisando novas formas de expressão, tanto no texto escrito como no texto visual” (2004: 100). Além de ilustrar suas obras, Ricardo Azevedo atua, exclusivamente, como ilustrador, como demonstram os trabalhos feitos para os textos de Stella Carr, Fanny Abramovich, Moacyr Scliar, Lino de Albergaria, Rosana Rios, Lúcia Pimentel Góes, José Paulo Paes, dentre outros.

Em *Chega de saudade*, além da multiplicidade de tipos de textos presentes no corpo da narrativa, a ilustração da capa apresenta símbolos representativos que traduzem a trajetória

dos personagens: uma árvore, uma fruta, uma folha sobre uma mão, um pássaro, um arco-íris, um bilhete, um batom, uma flor. No interior do livro há vinhetas ou capitulares que chamam a atenção do leitor por seus aspectos significativos. Os desenhos em preto e branco, entre aspectos realistas e surrealistas. A árvore, por exemplo, representa, o símbolo da vida e serve também “para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todo o ano” (CHEVALIER, 2003: 84). A mão representa “o desenvolvimento da experiência interior dentro de um microcosmo que escapa ao condicionamento espacial e temporal” (CHEVALIER, 2003: 89). Sob este aspecto, revelam-se etapas definidas da vida diferentes experiências interiores e o caminho tomado pelo personagem, mostrando o percurso que cada um construiu.

No texto *Nossa rua tem problema*, as ilustrações representam o mundo de Zuza e de Clarabel, descrevem a rua, bem como as impressões subjetivas dos personagens. Referindo-se a essa obra, Maria Alice Faria diz: “As ilustrações são também originais na sua concepção: as imagens não estão ligadas diretamente aos diários das crianças, mas representam movimentos da vida delas – objetos de que gostam, pôsteres etc. – e cada uma é acompanhada por uma legenda” (FARIA, 1999: 110).

Em *Marinheiro rasgado* a ilustração dialoga com o texto verbal, apresentando imagens intensas e, por vezes, surrealistas, elaborada com elementos significativos e conotativos. Desse modo, a construção verbal e a visual garantem a subjetividade da obra. Uma das ilustrações mostra uma imagem de uma folha posta sobre a palma de uma mão, cuja sombra reflete uma mancha escura. Apropriando-nos do *Dicionário de símbolos*, constatamos que a folha “representa o conjunto de uma coletividade, unida numa ação coletiva e num pensamento comum” (CHEVALIER, 2003: 444); a mão, por sua vez, “expressa as idéias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação” (CHEVALIER, 2003: 589).

Como também, referem-se à “experiência interior dentro de um microcosmo que escapa ao condicionamento espacial e temporal” (CHEVALIER, 2003: 589). A mão é um símbolo com significados riquíssimos, sobretudo no continente asiático, mais especificamente, na China.

Nos textos de cunho folclórico, Azevedo explora e reproduz a xilogravura em preto e branco e vinhetas que lembram o folclore brasileiro. As ilustrações das obras que acompanham o estilo de cada texto, nesse gênero, são do próprio autor. O ilustrador permite ao leitor mergulhar no universo do imaginário popular, levando-o a descobrir a riqueza do nosso folclore. Os textos são marcados pela espontaneidade, pela simplicidade e pela musicalidade, cuja *forma simples* e popular é enriquecida com um tom envolvente que se completa com a imagem visual.

No entanto, apesar do cuidado com a linguagem visual levantar reflexões, não a incluímos em nossa leitura, aspecto que demandaria um espaço maior.

2.4 Um fio e outro fio: Ricardo Azevedo - estudioso e pesquisador

Dentro do livro
Tem estudo,
tem ensino,
tem lição,
tem exercício,
tem pergunta,
tem resposta
lá dentro do livro.

Ricardo Azevedo - 1998

A questão da leitura e da formação do leitor é um dos assuntos que vem preocupando estudiosos de língua e literatura, pesquisadores, críticos e professores, pois é inegável a importância da leitura e a recepção do texto literário, considerando não só o aspecto verbal, como também o visual. Dessa maneira, universidades e grupos acadêmicos se mobilizam com o intuito de preencher lacunas desses estudos, especialmente, da leitura realizada no âmbito escolar. Dentre muitos, Ricardo Azevedo desponta como leitor especialista, ou seja, estudioso que se preocupa com as questões que se referem à formação do leitor: a literatura na escola, o livro de imagem, a influência da cultura popular na literatura infantil e suas origens.

Essa face de Ricardo Azevedo desvela a preocupação com o leitor e a discussão sobre a produção literária e a ilustração do livro infantil. Desde o início da década de noventa, ele vem publicando artigos em jornais e revistas especializadas, como também textos em livros cuja organização volta-se para a formação do leitor.

Os estudos, em seu conjunto, oferecem um material importante para avaliar o estado atual da produção literária infantil e juvenil brasileira e da crítica referente a ela, bem como sua recepção no âmbito escolar, a formação do leitor e a didatização do livro. Os assuntos discutidos por Azevedo provocam reflexões contundentes, não apenas de ordem literária, pois estabelecem conexão com o contexto sócio-histórico-cultural e a indústria editorial.

A exemplo disso, em uma palestra acontecida no Encontro Internacional de Literaturas em Língua Portuguesa, em Belo Horizonte - MG (2001), Azevedo discute sobre os “Aspectos da literatura infantil no Brasil, hoje”¹⁶. Ele assinala questões que precisam ser repensadas e discutidas com afinco com o intuito de provocar, posteriormente, condições favoráveis para a formação de leitores competentes, inclusive, para a formação do leitor-criança, discute o desequilíbrio social e econômico e parte de dados numéricos (estatísticos) a fim de

¹⁶ Palestra feita no I Salão do Livro – Encontro Internacional de Literaturas em Língua Portuguesa, Secretaria de Cultura do Município e do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 15 de agosto de 2000. Mesa redonda sobre Literatura Infantil. Publicada na *Revista Releitura*, número quinze, 2001.

demonstrar a existência de uma cultura elitizada. A discussão requer a abordagem de dois pontos cruciais: artístico e ético. Estendendo-se à escola, Azevedo reconhece um outro problema. Apesar de exceções, esta instituição, infelizmente, transforma a leitura do livro literário em instrumento utilitário de trabalho. Essa forma de trabalhar o livro não contribui para a formação de leitores. Azevedo esclarece que:

Quero esclarecer que sou totalmente favorável à adoção dos livros nas escolas. Acredito que, se há um interesse da literatura dentro do ensino regular, é sua capacidade de trazer à baila temas e assuntos subjetivos como a busca do auto-conhecimento, as paixões humanas, as utopias pessoais, as iniciações, a ambigüidade, a dupla existência da verdade, a luta inevitável entre o velho e o novo, ou seja, assuntos importantes que não são passíveis de lições mas sim de especulações. Assuntos diante dos quais adultos e crianças só podem sentar e compartilhar impressões. Em suma, a meu ver, qualquer leitor para aprender a construir a própria voz, e isso todos nós estamos fazendo ao longo da vida, precisa ter acesso a textos que privilegiam a voz pessoal e o discurso subjetivo. (AZEVEDO: 2001, s/p)

Além disso, o trabalho realizado na escola reflete na produção literária, ou seja, se a escola divide crianças em faixas etárias para a distribuição de conhecimentos, conseqüentemente, o mercado editorial investirá na publicação de livros que atendam, especificamente, a crianças da Educação Infantil, do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, não que isso seja totalmente errôneo, “pode ser prático e até tem uma certa lógica mas é sempre uma redução” (AZEVEDO: 2001). Azevedo questiona: “Mas, e quando entramos no terreno da experiência pessoal?” (AZEVEDO: 2001). A escola e a industrial editorial procuram produzir algo que privilegie a sistematização de comportamentos e atitudes, e isso reduz a discussão de temas polêmicos e subjetivos no ambiente escolar.

Nesse contexto, marcado pelos princípios capitalistas, Azevedo ressalta exceções, tanto de escolas comprometidas com um trabalho inovador, não com a intenção de transformar o texto literário em algo *domesticado e utilitário*, como também de editoras competentes em que:

O autor de livros para crianças no Brasil vive, portanto, esse permanente dilema ético: participar do sistema industrial produzindo livros, melhor dizer produtos, “politicamente corretos”, ou manter sua integridade de escritor e cidadão, correndo o risco de não ver seus livros não editados. (AZEVEDO, 2001, grifo do autor, s/p)

Essa preocupação está presente no artigo “A didatização e a precária divisão de pessoas em faixas etárias: dois fatores no processo de (não) formação de leitores”, parte do livro *Leitura e letramento: espaços, suportes e interfaces - o jogo do livro* (2003). Neste artigo, Azevedo reflete sobre a didatização do livro e a classificação em que as pessoas são divididas em faixas etárias. Sobre a primeira questão, entendemos que as crianças, inicialmente, entram em contato com o livro didático e, devido à maneira como o livro lhes é apresentado, fica a impressão de que todo texto precisa ensinar alguma coisa. Não há uma distinção entre o texto utilitário e o literário. O adulto, por ser o detentor do saber, leva a criança a construir uma visão equivocada dela mesma, ou seja, ela se imagina pequena e irresponsável, enquanto que o adulto é o detentor de toda a razão.

Azevedo pontua que uma criança “é um ser humano e não uma categoria abstrata e lógica. Logo está exposta a inúmeros fatores: contextos sociais e familiares, seu próprio temperamento, acasos e acidentes, sentimentos, experiências concretas de vida, traumas, concepções culturais, entre outros fatores” (AZEVEDO, 2003: 80). Ele esclarece que tanto o adulto como a criança apresentam diferenças e semelhanças, como os sentimentos, as emoções, o prazer e a dor, dentre outras. Reconhece que essa divisão é “apenas um procedimento histórico, cultural e ideológico, que vem sendo tratado, equivocado e infelizmente, como ‘natural’” (AZEVEDO, 2003: 81, grifo do autor). Ou seja, facilita a burocratização e a organização das escolas, como também da produção mercadológica editorial. Todavia, não contribui para a formação de um leitor crítico e competente, porque esse procedimento não considera a experiência individual de cada cidadão.

Em um outro artigo intitulado “Formação de leitores e razões para a literatura”, parte do livro *Caminhos para a formação do leitor* (2004), Azevedo sistematiza e estabelece a diferença entre o texto utilitário e pedagógico e o literário. Afirma, veemente, que, para a formação do leitor, é importante que seja esclarecida essa distinção, tal como a finalidade do uso de diferentes tipos de texto, sejam instrucionais, didáticos e ou literários, isto é, os objetivos que guiam a leitura. Isso requer um leitor ativo que saiba processar um determinado texto com finalidades definidas.

Também discorre sobre o discurso idealizado ao referir-se à leitura e à formação de leitores com o emprego de jargões, já gastos pelo tempo, em que a leitura é algo “mágico”, um “prazer indescritível” ou uma “viagem”, que nada mais são que expressões *bem-intencionadas*, mas que não apresentam um caminho que sustente tais afirmações. Então, a necessidade da sistematização de tipologias textuais, como exemplo, o texto didático que cria uma expectativa comum para todos os leitores tem como intenção particular explicitar e divulgar conhecimentos e informações objetivas. Ao contrário, o texto literário, por sua natureza, é conotativo e plurissignificativo, apropria-se de diversos recursos de figuras de linguagem, é subversivo e transgride normas definidas por uma sociedade autoritária. Nesse sentido, Azevedo afirma a importância da leitura de textos ambíguos e contraditórios para a formação da criança e do leitor.

Note-se que, justamente por abordar o contraditório, a Literatura, em vez de trabalhar com personagens idealizadas, previsíveis e abstratas – além de “politicamente corretas” – típicas dos livros pedagógicos, pode apresentar ao leitor seres humanos fictícios, mas complexos e paradoxais, mergulhados num constante processo de modificações empenhados na construção de um significado para suas vidas. É da maior importância, acredito, que leitores, sejam eles crianças ou não, tenham acesso a personagens assim. São elas que permitem a verdadeira identificação entre a pessoa que lê e o texto. No âmbito da chamada literatura infantil, para ficar como exemplos conhecidos de todos, cito Raquel (de *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga) ou o menino maluquinho (do livro homônimo de Ziraldo) como personagens desse tipo. (AZEVEDO, 2004: 44)

Ou seja, formar leitores não é uma atividade mecânica ou uma viagem fantástica e indescritível. A leitura exige a interação entre o texto e o leitor, é preciso que “se estabeleça uma espécie de comunhão baseada no prazer, na identificação, no interesse e na liberdade de interpretação. É necessário também que haja esforço, e este se justifica e se legitima através dessa comunhão estabelecida” (AZEVEDO, 2004: 39).

Além da preocupação com a formação de um leitor competente e crítico, Azevedo discute sobre a ilustração no livro literário. No artigo “Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro”, que compõe o título *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras* (1998), fala sobre a ausência de uma formação sólida em artes plásticas, especificamente, nos educadores que trabalham com o texto infantil e juvenil. Azevedo discorre sobre o livro que prescinde de ilustração, do projeto gráfico, das técnicas utilizadas, da adequação da ilustração ao texto verbal. Conforme o autor, o texto literário e a ilustração são artes que trabalham com o lúdico, o singular e a plurissignificação: “Textos e imagens, como se vê, podem ser multifacetados, essencialmente humana e valiosa moeda: a arte” (AZEVEDO, 1998: 112).

Se, por um lado, Azevedo focaliza problemas inerentes à formação do leitor e à ilustração do livro infantil, de outro, discute sobre as manifestações populares, mas não as enquadra em um universo fechado, em algo ultrapassado, como observamos no texto “Elos entre a cultura popular e a literatura”.¹⁷ Azevedo acredita que a literatura para crianças tem sua origem na literatura popular: “Acreditamos, e é isso o que queremos deixar claro aqui, que a raiz da chamada literatura infantil esteja exatamente no riquíssimo conjunto de tradições e

¹⁷ O texto em questão encontra-se no site www.ricardoazevedo.com.br/artigo. Conforme informações do autor: “Parte deste texto foi baseado em nossos artigos “Maneiras diferentes de tornar interpretável aquilo que se vive” publicado no catálogo “Mitos que vêm da mata”, Sesc – SP, agosto de 1998 e “Literatura infantil: origens, visões da infância e traços populares” publicado entre outras revistas, em Presença pedagógica – Belo Horizonte, Editora Dimensão, número 27 Mai/ Jun 1999.”

manifestações populares e não em utilitários livros didáticos, paradidáticos ou outra coisa” (AZEVEDO: 1999).

A partir dessa premissa, ele levanta uma série de pontuações sobre os estudos da cultura popular e faz analogia com a literatura infantil e juvenil. Para tanto, aborda elementos formais e estruturais, como exemplo: o plano da expressão e do conteúdo, o elemento cômico, o discurso conciso, marcas da oralidade, vocabulário simples. Esses elementos estão presentes nas duas instâncias literárias, a chamada literatura popular e a infantil e juvenil.

Sobre essa questão, Ricardo Azevedo aborda o assunto com maior profundidade na dissertação de mestrado intitulada *Como o ar não tem cor, se o céu é azul?* (1997), desenvolvida na Pós-graduação, na Faculdade de Letras, da Universidade de São Paulo. Em 2004, Sob o viés dos estudos da cultura popular, na mesma Universidade, Azevedo defende a tese de doutorado intitulada *Abençoado e danado do samba: um estudo sobre as formas literárias populares: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, do senso comum e da folia*. Neste trabalho, “estuda as forma literárias populares a partir da premissa de que a literatura, portanto, arte, pode ser vista como expressão de um certo nível de consciência construído socialmente” (AZEVEDO, 2004: 4).

Em síntese, tivemos a intenção de tecer alguns comentários, ainda que sucintamente, sobre os estudos que Azevedo vem desenvolvendo e publicando, seja por meio de artigos, palestras e seminários em congressos de leitura e literatura, seja na realização de trabalhos científicos (mestrado e doutorado), com o intuito de problematizar a importância deles e a contribuição aos estudos literários. Além do mais, pudemos observar que a produção teórica de Azevedo dialoga com a sua produção literária. A literatura, para o escritor, “significa remeter obrigatoriamente à ficção e ao discurso poético” (Azevedo, 2004: 39), é marcada pela subjetividade, por temas complexos e ambíguos, por pontos de vistas diferentes, pelas emoções, pela busca da identidade, por personagens incompletos e inacabados. Enfim, a

construção de um mundo ficcional contraditório, e isso corresponde ao que ele chama de literatura. Observando essa maneira plural do escritor em escrever - crítica e literatura - talvez possamos encerrar nossos comentários com um fragmento escrito por um dos heterônimos de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo, longínquo.
(PESSOA, 1980: 241)

2.5 Fios trançados: escritor, ilustrador e pesquisador

Dentro do livro
Tem partida,
tem viagem,
tem estrada,
tem caminho,
tem procura,
tem destino,
lá dentro do livro.

Ricardo Azevedo - 1998

Acompanhamos o trajeto da literatura infantil e juvenil ancorados, sobretudo, nos estudos de Zilberman e Lajolo e, assim, pudemos acompanhar a história da literatura para crianças e jovens, tais como o crescimento editorial do livro infantil e juvenil, a publicação de textos com intenções pedagógicas e a retomada do projeto lobatiano, na década de setenta. Desse modo, contextualizamos a produção literária de Ricardo Azevedo, traçando, ainda que

de forma geral, aspectos peculiares de sua produção. Em 1980, com a publicação de *O peixe que podia cantar* e, logo em seguida, *Um homem no sótão* (1982), o escritor já revelava singularidade e originalidade no texto literário, tanto pelo aspecto verbal como visual, confirmando o projeto inovador.

Azevedo trabalha com estruturas narrativas complexas, com textos poéticos ou de cunho folclórico, numa mistura constante de gêneros literários e diferentes tipos de personagens. Narrativas que surpreendem o leitor, rompem com o tradicional e a freqüente intertextualidade revelam a fragmentação do discurso, a ruptura de valores estabelecidos pela sociedade, assumem apresentação de diversos pontos de vista, a sugestão do mundo interior de crianças e de adultos. Essa forma de escrever é similar a do personagem protagonista de *Um homem no sótão*, que diz:

E, de repente, aquele homem sentiu vontade de escrever histórias de gente de carne e osso como ele. Histórias que falassem do lugar onde ele vivia, da cidade e do povo da cidade. Histórias em que ele pudesse contar seus medos e sonhos. E falar de emoções, das coisas que ele mais gostava e daquelas que não podia ver nem pintadas. Das notícias de jornal e do que já havia acontecido muito tempo atrás... (AZEVEDO, 2001: 3)

O personagem protagonista fala sobre as pessoas, os sentimentos e a vida, enfim. Esses temas se repetem na produção literária de Azevedo. Concomitante a esse fazer ou construir literatura, o escritor se preocupa com questões específicas da crítica: leitura e literatura. Como vimos, Azevedo escritor, poeta, ilustrador e pesquisador renova a produção literária no Brasil. Importa agora, apresentar à leitura das obras selecionadas.

CAPÍTULO III – TRAÇOS E LETRAS: RECONTANDO HISTÓRIAS

3.1 Recontando histórias

Dentro do livro
[...]
Tem princesa,
Tem herói,
Tem fada,
Tem feiticeira,
Tem gigante,
Tem bandido
Lá dentro do livro.

Ricardo Azevedo - 1998

Analisar um *corpus* literário definido não significa apenas desvelar partes constitutivas da obra de arte, visto que sua estrutura define-se “como uma rede de relações entre unidades mínimas móveis e distintas entre si, cujos valores funcionais se instauram justamente na medida em que se estabelece a rede de relações” (SOUZA, 2000: 56), mas, a partir da visão dessa rede de relações, submetê-la a uma perspectiva crítica, necessariamente, do ato de ler e da recepção crítica do leitor, com o intuito de atribuir um sentido ao texto lido. Assim, dentre as várias possibilidades de leitura de uma obra literária, optamos por abordar elementos estruturais da narrativa, bem como tópicos associados ao gênero e aspectos relacionados à construção lingüística dos textos selecionados. O trabalho procura não só considerar a organização estrutural das narrativas de Azevedo, mas também a recepção de leitura do texto literário, na concepção da Estética da Recepção.

A leitura do texto literário ultrapassa a mera decodificação do texto verbal e abrange a questão da interação entre o texto e o leitor. Nesse sentido, submetemos nossa leitura a uma perspectiva crítica da Estética da Recepção. Conforme os estudos dessa vertente, a obra vive

enquanto há leitores, enfatiza o papel do leitor na própria produção literária. Em vista disso, uma obra só se atualiza em função das “expectativas” do público.

O nosso propósito é fazer uma crítica integradora, ou seja, abordar os elementos estruturais da narrativa e dialogar com os pressupostos teóricos de Jauss e Iser. Não pretendemos esgotar definitivamente as diversas possibilidades e a abordagem da obra literária, mas aspirar reflexões acerca das obras do autor. Passemos para a leitura das obras selecionadas.

3.1.1 *O peixe que podia cantar*

O peixe que podia cantar (1980)¹⁸, primeiro título publicado por Ricardo Azevedo, conta a história de um peixinho vermelho que podia cantar e vivia em um vilarejo muito distante. Ele era amigo de todos os moradores: “Dava conselhos aos mais velhos, ensinava jogos e brincadeiras. Quando a noite chegava, contava lindas histórias do fundo do mar” (1980: 2). Entretanto, apareceu no povoado um viajante, um pesquisador que recolhia desde pedrinhas até borboletas azuis. Um dia, o velhinho escutou a voz encantadora do peixe. Rapidamente, pescou-o, juntou suas coisas e foi embora dali. Tal descoberta seria a glória para a ciência. Quando as pessoas do povoado perceberam a ausência do peixe, todos choraram e choraram tanto que as lágrimas formaram um lago transparente e enorme. O povo da cidade ficou tão espantado que até parou de chorar. Mas, quando o velho percebeu que o peixe não cantava mais, jogou-o num lago. O peixe retornou ao povoado e se pôs a cantar.

No que se refere à estrutura, o texto *O peixe que podia cantar* aproxima-se da narrativa tradicional, pois os fatos ou ações ocorrem em seqüência temporal e causal, linearmente. Na *situação inicial*: o peixe vive tranqüilamente no vilarejo, a chegada do velho

¹⁸ AZEVEDO. *O peixe que podia cantar*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1980. 16p.

pesquisador provoca o desequilíbrio na vida dos moradores de uma serra distante. No *desenlace*, tudo volta ao normal. O texto aproxima-se do maravilhoso fabular, visto pela presença do peixe como personagem protagonista que traz em si um sentido simbólico e, no final da história, reserva, de certa forma, uma lição de vida que, apesar de não imprimir um tom moral, tem o intuito de explicar algo.

O tema da história recorre aos ritos de passagem e às experiências vividas pelos personagens ao longo da narrativa, por conseguinte, as mudanças interiores, a capacidade de enfrentamento de situações problemáticas e a tomada de decisões diante de certas escolhas cruciais que se configuram no decorrer da vida. Tematiza, também, a curiosidade e a pesquisa das coisas que existem na natureza, a dualidade de pensamento, o contraponto entre a ciência e as experiências empíricas, a maneira como o homem constrói seu mundo e como esta realidade se define, estabelecendo limites entre o racional e o simbólico.

3.1.2 *Araújo ama Ophélia*

O texto *Araújo ama Ophélia* (1981)¹⁹ conta a história de Araújo, um músico que tocava flauta na orquestra da cidade. Este, ao ler uma notícia de jornal sobre a derrubada de uma árvore para a construção de um prédio num terreno abandonado, imediatamente, entra em contato com uma velha amiga, a Ophélia. Juntos tentam impedir tal projeto. No dia marcado para o início das obras, os dois velhinhos sobem na árvore e, quando os operários chegam, armam uma imensa confusão, chamando a atenção dos transeuntes que aderem ao manifesto. E assim, o terreno baldio é transformado num parque público.

Quanto à estrutura do texto *Araújo ama Ophélia*, não há subdivisão da narrativa em capítulos numerados ou nomeados. Aparentemente, a narrativa se estrutura por relações

¹⁹ AZEVEDO, R. *Araújo ama Ophélia*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1981.14p. (Série Vento Azul).

lógico-causais, mas, na medida em que se dá essa linearidade, há movimentos de recuos, avanços temporais e hiatos que contribuem para uma leve fragmentação. O final da história é aberto, deixando em suspense o rumo da vida de Araújo e Ophélia.

A obra em questão aborda temas ligados aos valores da sociedade moderna, como o capitalismo, o consumismo e a preservação da paisagem natural no espaço urbano, a manifestação popular como força propulsora de conquistas coletivas. Ainda, a presença da música representando uma outra forma de expressão artística, a docência, o saudosismo, sentimentos e emoções, a amizade e o relacionamento amoroso na velhice.

3.1.3 *Um homem no sótão*

Um homem no sótão (1982)²⁰ 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

²⁰ AZEVEDO, R. *Um homem no sótão*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1982. 30p. Para a leitura de nosso trabalho, utilizamos a versão republicada pela editora Ática (2001).

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.

3.1.4 *Chega de saudade*

O texto *Chega de saudade* (1984)²¹ é contado por um pássaro-narrador que discorre sobre os moradores de uma casa do Sumaré. O primeiro dono foi Rufino Barata, “engenheiro civil que ganhava a vida vendendo cadeados e correntes”. (1984: 9). O segundo morador foi o português Joaquim Alfaia Godinho, uma pessoa educada e conhecedora das ciências ocultas. O terceiro morador foi o casal José Bento Fagundes e a sua mulher Maria Ophélia, os quais

²¹AZEVEDO, R. *Chega de saudade*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Moderna, 1984. 61p (Coleção Veredas).

tiveram dois filhos (perderam um na gripe asiática) e três netos. José Bento morreu deixando um jardim florido e cheio de árvores. Depois de algum tempo, Ophélia, professora aposentada, reencontrou um velho amigo, o Araújo era um músico que tocava flauta e saxofone no Teatro Municipal, o reencontro mudou completamente a vida de ambos.

Os dois lutaram para impedir a construção de um Shopping, na praça do bairro de Sumaré. Os moradores aliaram-se ao protesto e a prefeitura suspendeu a obra por tempo indeterminado. Araújo e Ophélia fizeram uma viagem pelo Brasil e concretizaram os sonhos e as imaginações de Araújo, motivados por suas leituras e imaginações. O filho de Ophélia não aceitou a idéia da mãe, mas não conseguiu impedi-la. Os dois amigos se casaram em uma “cidadezinha esquecida do mundo chamada Monte alegre, na divisa de Goiás com o Pará” (1984: 56). Conforme o narrador-pássarinho informa: “Araújo morreu numa manhã de sol, e meses depois Ophélia se juntou a ele” (1984: 60). Antes de morrer, Ophélia enviou para Maúcha, sua neta, o registro de suas viagens. Por fim, o narrador revela que pôde saber tantas coisas, porque os pássaros estão em todos os lugares e é “comum um homem trabalhando não perceber que a seu lado, pertinho, tem um passarinho pousado” (1984: 59).

Chega de saudade é uma narrativa curta, construída em catorze capítulos justapostos, aproximando-se de seqüências encaixadas. A autonomia dos episódios revela uma estrutura fragmentária do texto, visto que não há uma transição entre os capítulos. A título de ilustração, o capítulo de abertura fala sobre os moradores da casa do Sumaré, em seguida, o diálogo de crianças, seguido pelo monólogo de Ophélia, posteriormente, um fragmento de texto jornalístico e assim, sucessivamente. O fio condutor da narrativa são as várias histórias dos moradores de uma casa no Sumaré, detendo-se nos últimos, especificamente, em Ophélia. O leitor tem uma visão panorâmica dos fatos que acontecem, ora com maior proximidade, ora com uma distância relativa.

O texto tematiza a memória e a passagem do tempo em sintonia com a estrutura fragmentária do texto, revelando o estado psicológico dos personagens. Trata também do idoso que busca sua identidade e luta por um espaço próprio, rompendo com a idéia de que o “velho” aposentado não tem sonhos ou projetos para o futuro. Por intermédio de Araújo, instaura-se na narrativa a importância da música que, em alguns momentos, serve de porta-voz para expressar o sentimento interior das pessoas. Além do mais, o narrador é um pássaro em estreita ligação com acordes musicais. Dessa forma, a obra em si fala dos sentimentos e das emoções vivenciadas pelo homem, de questões sobre a existência e a efemeridade da vida humana, de situações cotidianas e rotineiras que o escritor soube captar.

- Será que a vovó vai morrer logo?
- Tomara que não... O doutor Tito disse outro dia que ela tinha saúde para dar e para vender!
- Pra onde será que a gente vai quando morre?
- O vovô dizia que o português que morou aqui faz tempo tinha ido direitinho pro inferno.
- Nossa ...
- Perguntei pra vovó se o vovô foi pro céu. Ela acha que sim, mas não tem certeza. Falou que quando uma pessoa que a gente gosta morre nunca desaparece, porque fica dentro da gente em forma de lembrança. (AZEVEDO, 1984: 14-15)

Geralmente, o tema da morte é banalizado, excludente ou evitado. Ao contrário do que acontece no texto em pauta, apesar de não ser o tema central, há algumas recorrências, como a morte do marido de Ophélia e, no final da narrativa, a de Ophélia e a de Araújo. O narrador sutilmente problematiza esse fenômeno de cessação da vida que apesar de natural, é angustiante.

Percebemos traços da sociedade moderna marcada pelo estilo e costume de vida dos personagens. Isso se manifesta tanto nas atitudes de Ophélia e de seu filho André, como também no relacionamento do pássaro com os outros de sua espécie, traduzindo o individualismo:

Outros passarinhos vivem por aqui, caçam insetos na praça, dependem disso tudo pra viver. Soube que estão querendo acabar com a praça, construir um prédio. Algum passarinho vai fazer alguma coisa, mover uma pena? Nada. Cansei de voar explicando o caso por aí, tentando bolar um plano, qualquer coisa. Ninguém quis saber. Acontece que passarinho só pensa em si mesmo. Cada um preocupado em caçar suas minhocas, cuidar de seu ninho e fim. É como se sua vidinha fosse tudo. O resto faz de conta que não existe. (AZEVEDO, 1984: 40)

Nessa passagem, o narrador simboliza o homem envolvido na constante correria da vida moderna, daí o descaso com os problemas dos outros. Nessa perspectiva, o texto oscila entre valores tradicionais e modernos da sociedade.

3.1.5 *Nossa rua tem um problema*

O texto *Nossa rua tem um problema* (1986)²² 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.

²²AZEVEDO, R. *Nossa rua tem um problema*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Paulinas, 1986. Para a leitura de nosso trabalho utilizamos o exemplar da editora Ática, republicado em 1993.

3.1.6 *Marinheiro rasgado*

O texto *Marinheiro Rasgado* (1988)²³ conta a história de um homem que apareceu na praça de uma cidade. Nesse mesmo local, as crianças do bairro, Tomé, Lina, Zecão, Clóvis e o personagem narrador, costumavam brincar no período da tarde. Um dia, Tomé e Clóvis se desentenderam e brigaram, um caiu por cima do outro, rolaram no meio do lixo. De repente, o lixo começou a se mexer, os meninos e as outras crianças ficaram em pânico. Depois perceberam que o lixo era o mendigo. Com o passar do tempo, as crianças se encantaram com o estranho morador da praça, o Marinheiro Rasgado, fizeram amizade e passavam horas ouvindo histórias sobre as aventuras vividas por ele na China.

A narrativa é organizada em nove capítulos numerados e não titulados, acompanhados de uma vinheta significativa. Os capítulos, aparentemente, não apresentam uma seqüência linear, mas se justapõem. Ou seja, no primeiro capítulo há a presença de um narrador observador, no segundo, um narrador personagem, e assim, consecutivamente. Mas, no conjunto da narrativa, há uma relação lógica e coerente.

Quanto à temática do texto, volta-se para questões problemáticas presentes na vida do homem, seja de natureza psicológica ou material. Podemos observar a valorização de dois pólos, estrategicamente, distintos: o adulto (mendigo e moradores do bairro) *versus* as crianças (adolescentes). O relacionamento entre eles acontece gradativamente, à medida que um permite conhecer o outro e passam a conviver com diferentes visões de mundo. Por conseguinte, há o rompimento de visões polarizadas, a descoberta de experiências adversas e o amadurecimento humano.

O texto tematiza a dualidade entre aparência e essência, entre o individual e o coletivo. Além da curiosidade, do fascínio pela descoberta de algo novo, das brincadeiras, do

²³AZEVEDO, R. *Marinheiro Rasgado*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Scipione, 1988. 32p. (Coleção DÓ RÉ MI FA).

relativismo, do amor, da morte e da separação, da amizade, do processo de criação de texto, da motivação, da autonomia e independência interior, da transgressão de normas convencionais da sociedade que determina padrões de comportamento.

3.1.7 *Alguma coisa*

Alguma coisa (1988)²⁴ é a história de um homem comum que morava numa cidadezinha no alto de um morro e sonhava em construir uma casa de madeira sobre uma árvore para acolher pássaros raros. Então, ele juntou madeiras, classificou-as por tipos e tamanhos. Estudou e planejou. Trabalhava na construção até o escurecer. A vizinhança não entendia o porquê de tal projeto, mas o construtor não se importava com os comentários da cidade. Um dia, surgiu um pássaro belo, colorido e gigantesco e de “suas asas escuras brotavam luzes, pequenos fósforos que acendiam e apagavam refletindo o arco-íris” (1988: 19). A ave sobrevoou a cidade durante o dia todo. Ao entardecer, pousou no alto da árvore. O homem vestiu-se, apanhou alguns livros e dirigiu-se para a casa construída na árvore. Ele subiu nas costas do pássaro e ambos partiram daquela cidade.

O texto é organizado em três capítulos numerados e não titulados. Os acontecimentos da narrativa são apresentados em ordem linear e cronológica, aproxima-se do maravilhoso fabular, visto pela presença do pássaro que traz em si um sentido simbólico e o final da história, de certa forma, guarda um mistério.

Alguma coisa tematiza o sonho, a imaginação, o desejo e a passagem de um estado para outro. Através da simbologia presente no texto, refere-se às etapas do processo de construção de um objetivo pessoal, do enfrentamento de opiniões alheias, à determinação na busca por um ideal de vida, à busca do desconhecido, à quebra de paradigma.

²⁴AZEVEDO, R. *Alguma coisa*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: FTD, 1988. 23p. (Coleção Segundas histórias).

3.1.8 *O rei das pulgas*

A obra *O rei das pulgas* (1990)²⁵ 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” (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

²⁵AZEVEDO, R. *O rei das pulgas*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Moderna, 1990. 46p. (Coleção Girassol).

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” (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 a 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 estimação 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.

3.1.9 *Aviãozinho de papel*

A obra *Aviãozinho de papel* (1994)²⁶ conta a história de um aviãozinho de papel que, atirado de uma janela, parte para uma viagem. A trajetória do aviãozinho é marcada por momentos tranquilos, leves, fascinantes, mas também difíceis. Uma viagem cheia de encontros, espantos, medos, seres voadores e espaços diversos. Ao chegar ao seu destino, pousa em uma flor vermelha e alguém lê a mensagem escrita nele. Assim, o aviãozinho cumpre a sua missão.

Quanto à organização da obra, não há subdivisão em capítulos, apresenta uma estrutura linear e acompanha em seqüência cronológica a viagem realizada pelo aviãozinho. A narrativa apresenta um motivo inicial (o avião transporta uma mensagem amorosa), porém não é revelado claramente o conflito (as intempéries do tempo) e a resolução do problema (alguém lê a mensagem).

No que se refere à temática, diz respeito à trajetória de vida, de experiências e situações inusitadas em tão pouco espaço de tempo, aos sentimentos e emoções das pessoas, como também a uma visão generalizada e panorâmica do mundo. Aborda com relevância uma visão do particular, do homem enquanto um ser complexo e subjetivo, e do geral, enquanto diversidade provocada pela modernidade.

²⁶ AZEVEDO, R. *Aviãozinho de papel*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1994. p.24.

3.1.10 *Menino de olho vivo*

Menino de olho vivo (1994)²⁷ não é uma história propriamente dita, mas o relato de um menino sobre diversos fatos do cotidiano acerca do olhar. É a investigação da função do olho aliada às suas impressões subjetivas. O menino, poeticamente, esclarece para que serve o olho, incluindo as questões intuitivas: olhar de acusação, admiração ou repreensão. O olhar pode revelar situações interiores, traduzir sentimentos e emoções, mostrar a passagem das estações do ano e tanto as pequenas como as grandes coisas existentes no mundo. O menino também mostra dois lados opostos, ou seja, a vantagem e a desvantagem de não enxergar.

A obra não é subdividida por capítulo, apresenta vários fatos, suposições e impressões ligados à idéia do olhar. A independência dos episódios narrados revela uma estrutura fragmentada quanto à idéia de uma forma tradicional de contar histórias. O texto aproxima-se do monólogo interior.

O tema do texto aborda a questão de olhar o mundo a partir de uma perspectiva individual e subjetiva. Fala sobre o cotidiano, diferentes pontos de vista, problemas sociais e acerca da complexidade do ser humano.

3.1.11 *Menino de orelha em pé*

O texto *Menino de orelha em pé* (1994)²⁸ relata o ponto de vista de um menino sobre uma das partes do corpo humano: a orelha. O menino explora poeticamente a sua importância. Num primeiro momento, ele tece comentários sobre seu perfil anatômico, sobre a forma plural como a palavra é utilizada no dia-a-dia: “Fui perguntar para o professor de Ciências por que é

²⁷ AZEVEDO, R. *Menino de olho vivo*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Ática, 1994. 23p. (Coleção Menino de orelha em pé).

²⁸ AZEVEDO, R. *Menino de orelha em pé*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Ática, 1994. 23p. (Coleção Menino de orelha em pé).

que livro tem orelha e quase levei um pé de ouvido” (1995: 11). Em seguida, o menino fala sobre os sons emitidos pelas pessoas e pelo mundo, determinando-os como prazerosos ou não e também sobre a intuição auditiva.

No texto em questão, não há subdivisão em capítulos numerados ou titulados, ele rompe com a norma tradicional da narrativa, pois não há uma relação lógico-causal, visto que o narrador relata e descreve situações diversas sobre a audição. Há o encaixe de uma história oriental embutida no interior das opiniões e fatos narrados pelo menino, que tem como função ilustrar a importância de o ser humano poder ouvir.

Quanto ao tema, o texto problematiza e valoriza as funções da orelha, subjetivamente, e a partir desse órgão desvela temas recorrentes no cotidiano de vida das pessoas, como as emoções e os sentimentos, o relacionamento, a música, a escuta de histórias, o sonho, a imaginação.

3.1.12 *Menino sentindo mil coisas*

O texto *Menino sentindo mil coisas* (1995)²⁹ conta as impressões sobre a vida de um menino. O narrador protagonista, logo no início da narrativa, diz: “A vida da gente parece um livro cheio de quase tudo: tem aventura, romance, suspense, tragédia, comédia, drama, terror, poesia, fantasia e até novela de vez em quando” (1995: 3). A partir dessas pontuações, o narrador conta fatos do cotidiano que o cerca, revelando suas percepções sobre o mundo e discorre sobre relacionamentos, preferência, medos, sensações e emoções. O garoto conclui que a vida parece um livro: “E um livro cheio de quase tudo é sempre um livro cheio de mil coisas da vida” (1995: 23).

²⁹AZEVEDO, R. *Menino sentindo mil coisas*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Ática, 1995. 23p. (Coleção Menino de orelha em pé).

Quanto à organização da narrativa, não há subdivisão de capítulos e os fatos narrados ou as impressões da vida não se estruturam por relações lógico-causais. Há diversos fatos independentes um do outro, não é uma história propriamente dita, mas permite ao leitor apreciar vários fatos do cotidiano.

O texto em questão tematiza a percepção e o sentido da vida. O cotidiano é desvelado em situações diversas, daí outros temas, como a transitoriedade da vida, a iniciação amorosa, a escola, as desavenças entre casais, as situações cômicas, o jogo de futebol, enfim, reflexões sobre a vida sob dois aspectos: o simples e o complexo.

3.1.13 *Pobre corinthiano careca*

O texto *Pobre corinthiano careca* (1995)³⁰ refere-se à história de José Pedro, um menino apaixonado pelo time do Corinthians, que morava com a mãe num bairro pobre, na cidade de São Paulo. Desconhecia o pai e guardava uma secreta paixão por Camila, colega de classe. Depois de um acidente na aula de Educação Física, o médico nota piolhos na cabeça do garoto e pede a ele que raspe a vasta cabeleira, seu maior tesouro. Esse fato abala sensivelmente o menino que passa a viver experiências interiores através de imaginações e fantasias. No decorrer da narrativa, José Pedro descobre que há uma grande força dentro de si, consegue aproximar-se de Camila e acredita que vai realizar seus sonhos.

A narrativa é organizada em quinze capítulos numerados e não titulados, cada um acompanhado por uma vinheta representativa e associada ao fato transcorrido. Os capítulos dão a impressão de linearidade na organização do texto. Todavia, a linearidade se revela duvidosa, à medida que José Pedro se perde em seu mundo de fantasia e de imaginação. Há

³⁰AZEVEDO, R. *Corinthiano Careca*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Melhoramentos, 1995. 109p. (Série Sinal Aberto).

recuos e avanços temporais que contribuem para uma estrutura fragmentada no conjunto da obra. O final da narrativa é aberto, registra o cotidiano do menino próximo do final feliz.

Quanto ao tema do texto *Pobre Corinthiano Careca*, Azevedo explora enfaticamente a dificuldade de José Pedro conviver com as carências materiais e emocionais e a superação das mesmas. Das dificuldades que o menino experimenta, outros temas vêm à tona, como a ausência paterna, a paixão pelo futebol, a necessidade de imaginar e criar fantasias, a superficialidade da aparência externa, o medo, a insegurança, a importância da leitura e da escrita, a ansiedade, o coletivo e o particular, as diferenças individuais, o sistema educacional, a distância entre o aluno e o professor, a autoridade do adulto. Nesse sentido, o escritor sugere, de forma singular, a complexidade interna do homem, permeado por sentimentos, emoções e contradições.

3.1. 14 *O leão da noite estrelada*

A obra intitulada *O leão da noite estrelada* (1995)³¹ conta a história de um felino que parecia muito especial, nascido em uma noite estrelada, na floresta. Quando filhote, ele passa por diversas aventuras e é salvo por vários animais. Já adulto, caçador poderoso e implacável, era temido por todos. No entanto, um dia, foi baleado e levado para terras distantes por caçadores. Passa a viver no *Gran Circo Don Curro y Sus Hermanos*, onde recebe o nome de Czar e torna-se muito famoso. Após uma fiscalização, o leão é recolhido para um zoológico, no qual viveu momentos de tédio, planejou fuga, mas somente a executou quando um passarinho verde pousou na grade da jaula e anunciou que havia chegado a hora.

O leão cruza vários lugares e, finalmente, chega a uma grande floresta, onde foi recebido como o salvador e herói de todos os animais. Inicialmente, recusa tal posição, mas

³¹ AZEVEDO, R. *O leão da noite estrelada*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Saraiva, 1995. 62p. (Coleção Jabuti: aventura).

posteriormente, passa a ser o líder e organiza uma manifestação, segundo a qual os animais selvagens da floresta, independente de espécie, invadiriam as principais cidades do país com o intuito de humanizar os homens. O plano do leão está em andamento, quanto ao felino, ninguém sabe do seu fim. Há algumas hipóteses: foi perseguido por caçadores e acabou morrendo, voltou para sua terra distante ou foi viver um grande caso de amor com a onça pintada que morava na floresta.

O texto é organizado em treze capítulos não titulados, apresenta uma estrutura linear. Acompanha em seqüência cronológica as fases da vida do protagonista: o nascimento, a infância e a vida adulta. Essa linearidade é relativizada pelas constantes recordações do passado, entretanto não há quebra nas relações causais da narrativa. O final da história é aberto, há algumas suposições do rumo tomado pelo personagem protagonista.

No que se refere ao tema, *O leão da noite estrelada* aborda os conflitos interiores, a busca da identidade, o amadurecimento emocional e as diversas fases da vida, como também questões relativas à liberdade, à opressão, à magia, à fantasia, à conquista amorosa, à relação paterna, ao racional, ao sonho e à emoção.

3.2.15 *Três lados da mesma moeda*

A obra *Três lados da mesma moeda* (1996)³² conta a história de Carlão, um jovem que mora no Rio de Janeiro, o qual inventa para o pai que faria um curso de informática na capital paulista. O rapaz tem a intenção de ajudar o amigo Ingo e, além disso, resolver um problema pessoal revelado somente no final da narrativa. Hospeda-se na casa de Mariza e Eduardo, casal que passava por uma crise conjugal. Eram os pais de Luciana, uma menina asmática e sonhadora, com quem Carlão tinha uma grande amizade. Em São Paulo, Carlão tenta ajudar o

³² AZEVEDO, R. *Três lados da mesma moeda*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Ática, 1996. p.106.p. (Coleção Sinal Aberto).

amigo Ingo a encontrar uma saída para solucionar o problema de tio Werner, um velho que ficava aos cuidados do jovem e de Jardimina, uma funcionária de confiança. Carlão encontra-se com Beth, irmã de Ingo, e declara-lhe o seu amor. Depois, o rapaz retorna ao Rio e promete à moça que voltaria para buscar o certificado do seu curso de informática.

Quanto à organização estrutural, o texto está dividido em dezesseis capítulos titulados, com o registro do dia da semana correspondente às ações de Carlão e, sempre no final de cada capítulo, há uma vinheta que traduz os fatos vividos pelo personagem. Os episódios são apresentados numa seqüência linear, com exceção de algumas digressões que recuperam acontecimentos passados na vida de Carlão e de Werner, além das histórias encaixadas no interior da narrativa. O final da narrativa não se encerra num *happy end*, porque o rapaz volta para o Rio e fica em aberto a situação do jovem em relação à declaração feita para a moça.

O tema do texto refere-se à conquista de um amor e às relações de amizade, marcadas tanto pelas dificuldades como pelo companheirismo. Dessas questões, surgem outros temas, como: o contar histórias, as brincadeiras, a crise familiar, o sonho, as emoções, o estudo, a problematização das três fases da vida: a criança, o jovem e o adulto. Ainda a música, a aventura, os segredos, a aparência e a essência das coisas.

3.1.16 *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas*

Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas (1998)³³ 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, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas. Não a conhecem e cada um imagina quem ela poderia ser. Um dos meninos

³³ AZEVEDO, R. *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.

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” (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.

3.1.17 *Lúcio vira bicho*

A narrativa *Lúcio vira bicho* (1998)³⁴ conta a história de Lúcio, um jovem que, ao término das provas de vestibular, decide viajar de moto para conhecer o Vale do Paraíba. Nesta viagem, o jovem vive acontecimentos diversos: há um caso amoroso com Conceição, dona Ivete, amiga de sua mãe, prega-lhe um grande susto, e, às escondidas, assiste a um ritual de magia e metamorfoseia-se em cachorro. Nessa condição, Lúcio ficou preso no meio de seqüestradores, posteriormente, em um canil. Logo depois, alojou-se na casa de professores aposentados. Em seguida, o cachorro permaneceu sob os cuidados de um grupo de religiosos salafários. Fugiu desse grupo, morou algum tempo na casa de dois donos da confeitaria Oásis, em seguida, foi vendido para um dono de circo. Após a venda e a fuga, o cão é acidentado e socorrido por Alzira. A moça ajuda-o a voltar à forma humana. Para os familiares, o seu desaparecimento foi causado por um seqüestro. Nessa travessia, o jovem teve que aprender a conviver com a condição de cachorro e a superar os problemas pertinentes a seu estado.

O texto *Lúcio vira bicho* está organizado em trinta e quatro capítulos curtos e enumerados. Apresenta estrutura linear, porém relativizada pelos constantes *flashes-backs* e, sobretudo, pelas histórias encaixadas. Estas são contadas pelos personagens secundários, provenientes dos contos tradicionais, casos de bruxarias e magias. O final da narrativa é próximo do *happy end*, pois Lúcio volta a sua forma humana. No entanto, o rumo tomado pelo protagonista não é revelado. *Lúcio vira bicho* estabelece intertexto com o texto clássico *O Asno de ouro* (ou *Metamorfoses*), de Lúcio Apuleio, escrito, provavelmente, no século segundo depois de Cristo.

³⁴ AZEVEDO, R. *Lúcio vira bicho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.186.

Quanto aos aspectos temáticos, o texto diz respeito à busca da identidade, à independência e à maturidade emocional. Aliado a esses aspectos, tematiza a iniciação amorosa, as aventuras fantásticas, a imaginação, a solidão, o sonho, o prazer de escutar histórias, o misticismo e a magia, questionamentos sobre a existência humana, o relacionamento amoroso e familiar, a hipocrisia, a aparência e a essência de ser, a metamorfose, os desencontros da vida e forma díspares de pensamento.

3.1.18 *O Leão Adamastor*

A obra *O Leão Adamastor* (1998)³⁵ narra a história de um leão que vivia num circo e aproveitara uma confusão causada por um incêndio para escapar da jaula e fugir para uma floresta, onde foi ridicularizado porque nenhum animal ouvira falar do rei das selvas, como ele havia se identificado. Uma tartaruga, muito antiga e sábia, que viajara por muitos lugares e sabia da existência de leões na África, aconselhou-o a voltar para tal região. Sem saída, o leão resolveu disfarçar-se de cachorro, dirigiu-se para a cidade com a intenção de conseguir um emprego e voltar para o seu país de origem. Na cidade, ele foi preso pela carrocinha. Depois, Antonico Ribeiro, velho professor de música, adotou-o como cão de guarda. Um dia, estando no parque, o animal enfrentou um elefante que escapara do zoológico, protegeu as pessoas e crianças. Devido a esse fato, Adamastor ficou famoso e foi trabalhar como artista. Depois de algum tempo, foi convidado para contracenar com artistas famosos na África. Em seu país de origem, Adamastor não se conteve, despediu-se de seu diretor e, muito feliz, adentrou na mata, onde provavelmente voltou a ser o rei das selvas.

A narrativa é organizada em seqüência lógica, subdividida em seis partes. Os capítulos não são numerados e nem titulados, mas indicados por capitulares, vinhetas ou ilustrações que

³⁵ AZEVEDO, R. *O leão Adamastor*. Ilustrações Ricardo Azevedo. São Paulo: Saraiva, 1998. 39p. (Coleção Jabuti: aventura).

ocupam a página toda, antecedendo cada capítulo. A linearidade da narrativa é aparente, pois há recuos no tempo, o que rompe com a ordem cronológica. A história apresenta um final feliz e aberto, visto que o leão encontra o espaço desejado, mas o narrador não revela e nem sugere como foi sua adaptação na selva africana.

O texto *O leão Adamastor* fala sobre a busca da identidade e os conflitos interiores vividos pelo personagem protagonista. Como também, da adaptação a novas situações, do mecanismo de defesa e da necessidade de sobrevivência, da resolução de problemas por meio de situações criativas, da amizade, da música e da busca do ideal.

3.1.19 *O sábio ao contrário*: a história do homem que estudava puns

A obra *O sábio ao contrário: a história do homem que estudava puns* (2001)³⁶ conta a história de um velho sábio que vivia num “reino perdido entre os precipícios, grutas e montanhas da paisagem distante” (2001: 5). Ele beirava os noventa e nove anos, era pesquisador de uma ciência denominada por ele de Peidologia que estudava os puns dos seres humanos, animais e insetos. Um dia, a princesa do reino adoeceu e o velho foi chamado para examiná-la e, utilizando-se dos estudos de sua ciência, salvou-a. No entanto, pediu ao rei a sua filha em casamento. Casou-se com ela, passou-lhe todo o seu conhecimento e, quando a moça passou a gostar de verdade do marido velho, este se transformou num jovem muito bonito. O velho libertou-se do quebranto, quando criança fora enfeitiçado pelas flatulências de um poderoso feiticeiro. O jovem casal continuou as pesquisas e o povo foi convocado para a escolha do presidente que governaria o reino.

O texto está constituído de capítulos curtos, no total de oito unidades enumeradas e não tituladas. Ao término do quarto capítulo, há uma interrupção das ações vividas pelo sábio

³⁶ AZEVEDO, R. *O Sábio ao contrário: a história do homem que estudava puns*. Ilustrações do autor. São Paulo: Senac. 63p.

e inicia-se o relato da vida da princesa. Em seguida, há a recuperação de acontecimentos passados na vida do velho, sem perder a concatenação entre os episódios. O texto aproxima-se dos contos de fadas e dos contos maravilhosos³⁷. Em relação ao primeiro, no que se refere à problemática existencial e, ao segundo, à problemática social. Todavia, há uma aparente desconstrução desses gêneros, pois o sábio, o protagonista, não se preocupa com fortuna material. Daí o conto moderno, pela presença do maravilhoso, que lhe dá um caráter imaginativo, a presença de poucos personagens, o espaço não recebe detalhes com precisão e o final feliz. Notamos um jogo lingüístico que se realiza por dois vieses: o recurso da metalinguagem, em que o cientista constrói explicações sobre o estudo que inventa, e a intertextualidade presente no texto: o conto maravilhoso.

O conto *O sábio ao contrário*: a história do homem que estudava puns aborda uma temática peculiar ao lidar com as diferenças. Numa sociedade capitalista e de consumo, a idéia básica é simplificar e estereotipar pessoas e coisas, mas o sábio leva seu leitor a refletir sobre as pequenas coisas. Se o homem moderno preocupa-se com armas nucleares, experiências tecnológicas gigantescas, deixa de lado pequenas coisas, mas importantes e que fazem diferença na vida do homem:

Aquele sábio ao contrário, aquele velho risonho de cabeça branca, magro e torto, era um estudioso, um verdadeiro especialista em gases intestinais. Acreditava que, através do conhecimento detalhado de todos os tipos e gêneros de flatulências existentes no mundo, talvez fosse possível descobrir coisas importantes a respeito da própria existência humana. (AZEVEDO, 2001: 8)

O velho sábio procura resgatar as necessidades vitais do homem para que ele se volte para dentro de si mesmo e seja capaz de perceber o seu ritmo interior. Da simplicidade das coisas, Azevedo aborda problemas sócio-políticos contemporâneos, como a desigualdade, o

³⁷ Conforme Wladimir Propp, em *Morfologia do conto*, apresenta estruturas básicas dos contos: aspiração, obstáculo, mediação, auxílio e conquista do objetivo esperado: o final feliz.

sistema vigente, a fome e a miséria, e, conforme o sábio, mudanças políticas e econômicas acontecem a partir da disposição interior das pessoas. Constatamos que os sentimentos mais importantes da vida humana são enquadrados no conto como: os afetos, o sonho, as alegrias, as vontades, os desejos, as tristezas, o desejo individual de cada um, a curiosidade, o prazer, a justiça, a maldade e a malícia humana. Tais temas são de grande importância no âmbito particular e cotidiano do homem. Ricardo Azevedo atualiza essas questões inerentes à vida.

Em razão disso, o texto revela valores psíquicos e sociais que se estendem à elaboração de um sistema simbólico responsável por uma determinada visão de mundo. Essa visão pode expressar a coletividade, por representar aspectos da humanidade, ou o particular, por explorar a condição interior da pessoa.

3.1.20 *Trezentos parafusos a menos*

Trezentos parafusos a menos (2002)³⁸ conta a história de Tatiana de Souza, filha única de seu Luís e dona Ruth. A menina vive situações complicadas porque não concorda com o jeito de ser de seu pai, pois ele é cheio de manias, manhas e muito metódico. Um dia, seu pai é convocado para ir à Décima Vara Cível, no fórum, para receber uma herança deixada por uma tia-avó. A partir desse momento, seu Luís muda completamente o seu modo de vida e, apoiado pela esposa, deixa o serviço de contador, especializa-se em *coisíssima nenhuma*. A esposa também pede demissão da livraria em que trabalha e passa a cursar artes circenses. Ambos passam a viver as mais estranhas fantasias.

Tatiana fica descontente com as atitudes dos pais e, para manifestar tal descontentamento, corta o cabelo e pinta-o de verde. A atitude da filha leva os pais a recomeçarem a vida de uma forma diferente. O pai retoma um sonho antigo: ser músico,

³⁸ AZEVEDO, R. *Trezentos parafusos a menos*. Ilustrações Mariana Massarani. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002. 134p.

monta uma dupla musical com Fritz Munduruku, um alemão que veio ao Brasil e resolveu virar índio. A dupla faz sucesso. Quanto à dona Ruth, passa no vestibular e dá início ao curso de enfermagem. Os sonhos de Tatiana foram concretizados: ter uma família com uma profissão definida, mas ainda achava o seu pai um quadrúpede.

A estrutura do texto é marcada por recuos e avanços, mas que não quebram as relações de causalidade da narrativa. A narrativa é organizada em vinte capítulos numerados e não titulados, apresenta, aparentemente, um final feliz, mas não cai no *happy end*, pois o narrador deixa em suspense os rumos da vida e da família de Tatiana. Inclusive, no capítulo vinte, o narrador comenta, ao estilo machadiano, sobre as lacunas que há no texto: “Reconheço que muitos assuntos ficaram em aberto na história. Por exemplo: (...) E Fritz Munduruku? E as outras músicas, “Leito de Procusto” e “Coisa no 33” ? Como era, afinal, a letra de “Leito de Procusto”? Essas músicas fizeram algum sucesso? (2002: 133).

No que se refere ao tema da narrativa, trata-se, particularmente, da carência emocional e material, dos sonhos e das escolhas decisivas que marcam a trajetória de vida das pessoas. Quanto aos temas complementares, aborda a questão do relacionamento familiar, os questionamentos sobre a vida, as metamorfoses, a música, os conflitos emocionais, a música, a escola.

Esse julgamento está aliado às expectativas de vida de Tatiana mediante o que os pais lhe oferecem no dia-a-dia. Também mostra a incompletude do ser humano e seu ostracismo, a revelação e a coragem de tomar iniciativas que possam romper drasticamente com o tradicional, capazes de provocar mudanças radicais na vida do grupo envolvido.

Se, de um lado, o texto mostra a questão básica do relacionamento humano e suas impressões interiores, de outro, ressalta a necessidade de formalizar essas questões com o intuito de trabalhar com as diferenças e peculiaridades de cada coisa, quando a tendência é generalizar, simplificar e estereotipar as coisas. Em síntese, o texto sugere questões

complexas de uma maneira simples, apropriando-se de diversos recursos, e, assim, propõe ao leitor leituras verticais.

3.1.21 Fios que se cruzam: a construção narrativa e a temática das obras literárias de Ricardo Azevedo

De modo geral, notamos que Ricardo Azevedo apresenta um estilo próprio, pois o conjunto de seu trabalho revela elementos comuns recorrentes em seus textos, tais como o domínio de diferentes estratégias e a construção inovadora das narrativas, a experimentação com a linguagem e a elaboração de personagens. Estes, aparentemente simples, manifestam seus conflitos interiores e desvelam a complexidade que permeia a alma humana. Assim, esses aspectos garantem o modo particular da construção ficcional de seus textos literários.

As narrativas em pauta abordam questões que chamam a atenção do leitor por estarem ligadas intimamente a situações cotidianas do ser humano. Essas idéias são percebidas no processo de construção dos personagens inseridos no mundo ficcional. Desse modo, podemos elencar uma série de temas, como: o relacionamento entre as pessoas, a dificuldade do diálogo da criança com o adulto, as impressões interiores e exteriores, as diferenças sociais e ideológicas, a dificuldade de lidar com as carências materiais e emocionais em meio à opressão e à busca da liberdade, e a superação das mesmas, a ausência paterna, a paixão pelo futebol, a necessidade de fantasias, o medo, a insegurança, a importância da leitura e da escrita, a ansiedade, o coletivo e o particular, as diferenças individuais, o sistema educacional, a distância entre o aluno e o professor, a incompletude do ser humano e seu ostracismo, a revelação e a coragem de tomar iniciativas que possam romper, drasticamente, com o tradicional, a música, o sentido dos contos maravilhosos, a dificuldade de comunicação entre jovens e adultos, entre outros.

O escritor problematiza pequenas coisas, porém complexas, e que passam despercebidas pela maioria das pessoas, visto que não recebem atenção dos grandes grupos de pesquisa científica. Tematiza a dualidade das coisas, como o comum e o científico, o amadurecimento emocional e intelectual dos jovens, a busca e a capacidade da concretização de sonhos, o resgate e a atualização da tradição e de costumes da sociedade, as metamorfoses inerentes à trajetória da vida dos homens (paixões, sonhos, repulsa, fantasia), a curiosidade pelo desconhecido, as diferentes fases humanas: criança, jovem e velho, valores da sociedade moderna, como o capitalismo e o consumismo, a preservação da paisagem natural no espaço urbano, a quebra do estereótipo do idoso passivo. Aborda o tema da morte, não a banaliza, exclui ou evita, considera-a como um fenômeno de cessação da vida que, apesar de natural, é angustiante.

Há a recorrência aos ritos de passagem, a dificuldade na tomada de decisões, a responsabilidade da liderança, a curiosidade e o fascínio pela pesquisa, a maneira como o homem constrói seu mundo e como esta realidade se define, estabelecendo limites entre o racional e o simbólico. As diferenças individuais, a subjetividade da alma humana, a ambigüidade, a ruptura com situações mecânicas, estabelecidas e institucionalizadas por uma determinada ordem de poder. Em uma sociedade capitalista e de consumo, a idéia básica é simplificar e estereotipar pessoas e coisas, mas a construção dos personagens leva seu leitor a refletir sobre as pequenas coisas, em conseqüência, a desconstruir estereótipos firmados ao longo do tempo. O homem moderno preocupa-se com armas nucleares, experiências tecnológicas gigantescas e deixa de lado pequenas coisas, mas importantes e que fazem a diferença na sua vida. Conforme Berger e Luckmann:

À medida que vão surgindo formas mais complexas de conhecimento e se constitui um excedente econômico, os peritos devotam-se em regime integral aos assuntos de sua competência, que, com o desenvolvimento dos mecanismos conceituais, podem tornar-se cada vez mais distantes das necessidades pragmáticas da vida cotidiana. (BERGER ; LUCKMAN, 1985: 158)

Dentre as questões temáticas e lingüísticas, percebemos o valor emancipatório das obras lidas e a necessidade de ficção apresentada pelo homem, tão discutida por Candido (1971). A experiência ficcional permite ao leitor dispor-se a conhecer a realidade do outro e a sua própria realidade e, nessa relação, o receptor passa por mudanças que incidem em suas atitudes no dia-a-dia. Sob esse aspecto, Jauss, ao discutir a função social da literatura, afirma que:

O horizonte de expectativas da literatura distingue-se do horizonte de expectativas da vida prática histórica, porque não só conserva experiências passadas, mas também antecipa a possibilidade irrealizada, alarga o campo limitado do comportamento social a novos desejos, aspirações e objetivos e com isso abre caminho à experiência futura. (JAUSS, 1975 apud ZILBERMAN, 2001: 55)

A obra de arte desempenha um papel humanizador, principalmente, ao referir-se a temas relativos às questões humanas, essencialmente, aos sentimentos e às emoções do adolescente ou do adulto, como também a uma visão peculiar das diversas situações sociais e psicológicas experimentadas. Em outras palavras, o texto pode provocar no leitor reflexões sobre a existência humana, enfatizando com relevância uma visão particular da complexidade do mundo em que está inserido. Nesse sentido, a obra literária não se constitui de uma imagem única, mas remete a pluralidade de sentidos a um suposto leitor, o que a torna, portanto, polissêmica.

3.2 Personagens protagonistas que desfilam no universo ficcional das obras de Azevedo

“[...] a Literatura, em vez de trabalhar com personagens idealizadas, previsíveis e abstratas – além de “politicamente corretas” – típicas dos livros pedagógicos, pode apresentar ao leitor seres humanos fictícios, mas complexos e paradoxais, mergulhados num constante processo de modificação e empenhados na construção de um significado para suas vidas.”

Ricardo Azevedo - 2004

Se, em alguns casos, o leitor de literatura infantil e juvenil está acostumado a deparar-se com personagens tipos ou caricaturais, o contrário acontece com os personagens que desfilam no universo ficcional das obras literárias de Ricardo Azevedo. Estes compreendem personagens diversos, complexos e inacabados que quase sempre rompem com o tradicional, não apenas por se apresentarem fragmentariamente, mas pelo *modus vivendis*, e também pelos conflitos interiores que os afligem. Trata-se de personagens que perpassam todas as faixas etárias (criança/adulto/velho), personagens animais ou antropomorfizados. Nesse universo múltiplo, o leitor depara-se com mendigos, crianças, adolescentes, velhos, animais, cada qual com uma individualidade particular que exige do destinatário uma leitura vertical e, sob esse aspecto, traduz-se a índole emancipatória das obras literárias do escritor em questão. Para a nossa leitura sobre os personagens que desfilam no universo ficcional das obras de Azevedo, fizemos a seguinte divisão:

- A. Personagens protagonistas humanos
- B. Personagens protagonistas antropomorfizados: animais e objetos

A. Personagens protagonistas humanos

No que se refere aos personagens adolescentes, destacamos os protagonistas, todos com idade entre doze e quinze anos, adolescentes, portanto. A construção dos personagens está associada à vivência individual em relação ao meio em que estão inseridos, ou seja, no ambiente familiar, na escola e na rua. São construídos, à medida que atuam no mundo narrado, através dos recursos utilizados pelo narrador, de modo que os leitores contribuem para a sua elaboração. Isto é, há um espaço deixado para que o leitor crie hipóteses e organize a sua visão sobre o personagem. Esses personagens narram acontecimentos do cotidiano e

relatam seus conflitos interiores. Os problemas emocionais configuram o modo subjetivo dos adolescentes encararem a realidade, as situações problemáticas, a visão que têm das pessoas e das circunstâncias que os rodeiam, principalmente as do âmbito familiar e do escolar. Assim, o narrador apresenta os personagens de diferentes maneiras. Às vezes, apropria-se do recurso básico utilizado nas narrativas tradicionais, pintando um retrato do mesmo. Em outras, omite até mesmo o nome do personagem, rompendo com o padrão tradicional. As descrições físicas estão relacionadas à dimensão psicológica.

Em *O rei das pulgas*, o personagem principal é um mendigo, cuja construção se dá a partir de suas ações e das diversas vozes e opiniões dos personagens secundários, tanto dos adultos como das crianças. O seu Politano, da barbearia da praça, diz que: “aqui todo mundo gosta dele. É amigo da criançada. Mora na praça faz tempo. É pobre e mendigo, só isso!” (1990: 9). Seu Otto, outro morador, contradiz: “- Exatamente! É...gentinha! Escória! Não presta. Não trabalha. Passa a vida coçando o umbigo, pra lá e pra cá com aquele vira-lata nojento. Argh!” (1990: 9). Otto excede, a ponto de compará-lo a uma gosma humana. Já as crianças comentam, discutem e pontuam o que pensam sobre o mendigo, outras reproduzem o que dizem os adultos:

- Minha mãe acha melhor a gente não andar mais com o Marinheiro.
- Meu pai também.
- Ele é tão legal!
- Meu pai jura que ele é tantã. (AZEVEDO, 1990: 11)

As opiniões são díspares:

- Gosto dele.
- Eu também.
- Ele é mendigo.
- Que é que tem?
- Seu Otto diz que ele é sujo. Cheio de doença. Que está tudo assim de pulga por causa dele.
- [...]

- Só uma coisa eu queria saber. O que será que o Marinheiro tanto escreve trepado no galho daquela árvore? (AZEVEDO, 1990: 12)

As diversas pontuações dos personagens secundários contribuem para a construção do protagonista, porém essa construção não é acabada e requer do receptor atividades imaginativas e perceptivas, pois a participação do leitor é indispensável. Assim, a incompletude do personagem não é um defeito da obra, ao contrário, é condição fundamental para a interação entre texto e leitor. Conforme Iser: “Essa indeterminação [...] constitui condições elementares de comunicação do texto que possibilitam que o leitor participe na produção da intenção textual” (1996: 57, v.1). Vale ressaltarmos, que a construção dos personagens de Azevedo, de forma geral, apresenta essa característica particular, pois são personagens inacabados que exigem a participação do receptor.

Impossível definir o personagem em sua totalidade, apesar de os dados sobre as características físicas, os traços psicológicos serem múltiplos. Sob esses aspectos, cabe ao leitor constituir fragmentariamente, ao longo da narrativa, o perfil psicológico do mendigo. Considerando, ainda, que ele é um escritor: “- Ah...isso. Bom. Estou escrevendo um livro” (1990: 26), e sempre está acompanhado de seu cachorro Sicupira, um “autêntico cachorro-do-mato- vinagre, ou janauíra” (1990: 18). Um animal de pêlo espetado e em extinção. Ele o ganhara numa viagem pelo Rio Negro. Além de escritor, o mendigo é um contador de histórias, fala de suas experiências de vida, não de histórias institucionalizadas pela escrita. É leitor, visto que cita um dos textos clássicos da literatura brasileira:

Quem leu *I-Juca-Pirama*?

-Juca o quê?

- *I-Juca-Pirama*. Na língua dos índios quer dizer: “Aquele que é digno de ser morto”. Um grande poema de Gonçalves Dias. A história é mais ou menos assim: Um índio tupi vivia sozinho com o pai velho e cego no fundo da mata. (AZEVEDO, 1990: 22, grifos do autor)

As crianças desempenham um papel relevante na história, uma vez que elas amarram fatos e provocam situações complicadas. Não há identificação de nomes, vivem brincando em grupo na praça local. Apenas aparece o nome de Hilde que passa a se corresponder, por meio de um aviãozinho de papel, com um dos meninos que brinca na praça. As crianças, sedentas de aventura, criam um melodrama e, ao mesmo tempo, essa idéia de amor impossível corresponde à iniciação amorosa delas.

Em *Marinheiro Rasgado*, o protagonista é um mendigo que desfila no mundo narrado. O narrador descreve sua chegada, na praça, da seguinte maneira: “O homem apareceu um dia na praça, mas foi como se já fizesse parte da paisagem desde sempre” (1991: 5)³⁹. Esse homem é alguém particular e familiar, visto pelo emprego do artigo definido. O narrador continua a descrevê-lo:

Era uma figura, aliás, até um pouco bonita. Nem moço, nem velho. Magro. De barbas longas. Pele queimada pelo sol. Usava um paletó cinzento e largo feito, sem dúvida, para um corpo maior e bem mais gordo. Vestia calça de brim remendada e desbotada, com uma perna mais curta que a outra. Num pé, calçava um tênis vermelho, amarrado com um fio de plástico. No outro, sandália havaiana. Na cabeça, uma espécie de meia de jogador de futebol servia como chapéu e ainda ajudava a guardar sua imensa cabeleira. (AZEVEDO, 1991: 5)

Além da descrição física, o narrador flagra gestos e atitudes peculiares do comportamento do mendigo:

Costumava passear arrastando uma lata de cerveja vazia. Amarrava a lata na borda do paletó e saía devagar, seguido sempre por um barulhinho de metal raspando no chão e por um animal de pêlo amarelo arrepiado que talvez fosse um cachorro.

Enquanto as pessoas passavam pela praça gesticulando, levando embrulhos, bolsas e contas para pagar, o homem examinava de cócoras uma formiga carregando uma folha no chão. (AZEVEDO, 1991: 5)

³⁹ Provavelmente, na obra *Marinheiro Rasgado* (1988) marca-se o nascimento do personagem mendigo, enquanto construção lingüística nas obras de Ricardo Azevedo, pois o mesmo personagem está presente em *O Rei das pulgas* (1990), em *Coração maltrapilho* (1992), dentre outras obras.

O comportamento do mendigo caracteriza o avesso da rotina da sociedade contemporânea, aparentemente, está totalmente desligado das coisas que acontecem ao seu redor:

Automóveis, ônibus, caminhões e motocicletas circulavam em torno da praça, mas ele, vagaroso, andava, conversava sozinho, pensava, sorria, balançava a cabeça e ia catando coisas pelo caminho: tampinhas de garrafa, pedaços de arame, papéis, pregos e parafusos, folhas, pedras e outras quinquilharias. (AZEVEDO, 1991: 6)

Neste trecho, notamos a oposição entre os limites do mundo físico e do interior, este marcado pela apreciação de situações próximas às atitudes filosóficas, talvez transcendentais. O personagem é marcado pela subjetividade, indiferente ao objetivismo que coisifica as pessoas. As crianças desempenham função relevante na narrativa, pois sempre estão em contato com o mendigo e com os fatos que acontecem na praça. Elas agem livremente, tomam decisões, brincam como crianças, visto que não há adulto autoritário que cerceie suas atitudes.

Em *Pobre corinthiano careca*, o protagonista é José Pedro, menino de treze anos, aluno da sexta série, que vivia com a mãe num pequeno apartamento. Como nas narrativas tradicionais, o personagem é apresentado pelo narrador que tece informações sobre aspectos de ordem física, psicológica e econômica. Um dos aspectos relevantes refere-se à cabeleira de José Pedro, como se ela fosse a continuidade de sua extensão interior. A cabeleira representa um valor intrinsecamente ligado aos seus sentimentos e à carência afetiva:

A parte mais bonita, a mais importante e interessante, o melhor pedaço de seu corpo e mesmo de sua pessoa inteira era, sem dúvida, seu cabelo. José Pedro tinha uma cabeleira comprida, jeitosa, forte, ondulada, inesperada e rebelde, num tom castanho quase avermelhado. (AZEVEDO, 1995: 16)

José Pedro Silveira vive intensos conflitos à medida que tenta esconder sua condição econômica e familiar, pois o serviço da mãe e a ausência do pai o incomodavam: “O menino evitava revelar que não tinha pai e que a mãe era uma simples secretária” (1995: 17). Dona

Sueli era funcionária do departamento pessoal do Hospital do Servidor e costureira. Ademar, o pai do menino, saía de casa quando o garoto tinha dois anos de idade e nunca mais voltara. Assim, os conflitos interiores de José Pedro se intensificam, sobretudo, quando ele é obrigado a raspar os cabelos por causa dos piolhos:

José Pedro chorava olhando aquela cara de minhoca branca refletida no espelho. O pior é que aquilo ali era ele. Aquela coisa pelada, nojenta, depenada e desprotegida era ele! O menino não compreendia como podia haver gente que gostava de raspar o cabelo de propósito. Como um craque fabuloso feito Ronaldinho, um dos maiores goleadores do mundo, podia fazer uma coisa daquelas com a própria cabeça? Lembra-se do triste fim de Sansão, careca, traído e humilhado como ele. Agora nem mesmo arrancar os cabelos de raiva ele podia, pensava inconsolável. (AZEVEDO, 1995: 27)

Essa situação o perturba e os pensamentos de inferioridade tomam conta dele: “Escutou o barulhinho da máquina de costura trabalhando na sala, mas o pior ruído era o dos seus próprios pensamentos” (1995: 27). Se, antes de cortar o cabelo, José Pedro sofria com sua situação, depois, a crise piorou: “Quem era ele sem cabelo? Um nada. Um porcaria. Um pivete magrela, fraco, pobre, metido a espertinho, sempre com a mesma roupa velha remendada e com aquele tênis mixuruca, furado e barato, sem marca nem nada” (1995: 27). A cabeleira do menino exercia um poder de equilíbrio que o sustentava interiormente, sem ela, ele fica suscetível às dificuldades, sobretudo, pela ausência do pai:

Sentado no ônibus, o menino estava achando aquilo muito estranho. Antes ele conseguia quase nunca pensar no pai. Agora, sem cabelo, sentia a lembrança do pai tentando entrar em sua cabeça. Seria por causa do gorro? José Pedro sorriu ajeitando o gorro na cabeça. Vai ver que o seu pai agora tinha largado de beber. Vai ver que agora arrumara um emprego longe, em outra cidade, e era tão ocupado, tão ocupado que não tinha nem tempo para visitar o filho. José Pedro nunca pensava no pai, mas naquele dia o pai não queria sair de sua cabeça. E o menino, de novo, lembrou de Sansão e de como o grande e invencível guerreiro ficou fraco. – Deve ser por causa da maldita careca. A cabeça sem cabelo fica desprotegida, os pensamentos perdem a força e as lembranças aparecem e fazem o que bem entendem com a gente, pensava o menino. (AZEVEDO, 1995: 34-35)

O garoto passa a lidar com esse problema, em meio às fantasias e imaginações. Além da ausência paterna, o personagem nutre uma grande paixão por uma colega de classe. Assim, José Pedro, o corinthiano careca, é um personagem que vai se completando à medida que vivencia as múltiplas experiências do cotidiano: brinca, briga, apanha, estuda, lê, chora, sonha, decepciona, ama, torce.

No texto *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas*, a velhinha é apresentada sob diversos pontos de vista, cabendo ao leitor a participação na construção fictícia do personagem. A descrição sobre a velhinha não emite um juízo moral, mas permite um feixe de alternativas.

Nesse texto, há a presença de seis garotos que atribuem múltiplas faces à velhinha: “Seis amigos estão sentados na calçada. A tarde vai chegando ao fim” (1998)⁴⁰. O narrador não fornece elementos descritivos, nomes ou a caracterização para a configuração dos mesmos, somente no discurso é que assumem o estatuto de sujeito da enunciação: “Os amigos começam a conversar. Cada um diz o que pensa. Surgem seis opiniões diferentes a respeito da mesma vizinha” (1998). Os meninos protagonizam o personagem: uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas e, a partir desse mote (se assim podemos dizer), eles criam toda a situação ficcional.

Os personagens, nessa obra, são fragmentados porque não há preocupação com a sua biografia no sentido tradicional. O próprio nome, elemento fundamental, sob o ponto de vista das exigências sociais, jurídicas e políticas, a fim de particularizar e identificar o indivíduo, não é nem mesmo cogitado. A velhinha, por exemplo, adquire significação através da criação ficcional dos meninos por meio das palavras, das oposições e diferenças em relação a um e outro. A velhinha, enquanto protagonista da história, somente ganha essa dimensão na narrativa ao ser submetida às múltiplas construções de identidade, na qual os garotos

⁴⁰ A obra em questão não apresenta numeração das páginas.

registram detalhadamente o comportamento, as atitudes e os costumes cotidianos da vizinha, decorrente das invenções elaboradas por eles:

Pra mim, ela é uma escritora de histórias para crianças. Já deve ter imaginado um montão de aventuras, contos de fadas, reis, gigantes, anões e piratas, que acabaram virando livro. Sua vida é assim: acorda quase na hora do almoço [...] (1998)

Pra mim, ela é artista de teatro. Dessas que sobem no palco e se transformam completamente.[...] Agora, por causa da idade, prefere representar avós, donas de bar, viúvas, professoras aposentadas, rainhas mães de reis, governantas, madres superiores e tias que vieram de longe e nunca se casaram. Até hoje essa senhora sabe deixar a platéia emocionada, aplaudindo de pé. (AZEVEDO, 1998)

Em razão disso, a velhinha não é definida claramente, mas está sujeita, constantemente, ao olhar do personagem (criança) que constrói fatos e acontecimentos da sua vida, emitindo ou não juízo de valor: “essa velhinha é uma viúva e vive sozinha faz tempo [...] a coitada esqueceu de fazer amizades e de cuidar da sua própria vida. [...] Seu dia é assim: acorda de manhã, toma café com leite” (1998).

Outro personagem protagonista que vale sublinharmos faz parte do texto *Um homem no sótão*. Essa história fala sobre as atividades de um autor de histórias infantis: “Era uma vez um autor de contos para crianças que passava o tempo inteirinho, inclusive sábados, domingos e feriados, escrevendo história para crianças” (2001: 57). Esse escritor se vê em situações complicadíssimas, ao deparar-se com personagens de contos de fadas que saem de sua cabeça, furiosamente, invadindo seu espaço, exigindo mudanças nos papéis que representam há anos.

O escritor é o núcleo da narrativa, é a base pela qual se ligam outros personagens, ditos secundários, dentre eles: os três patinhos, a raposa, o sapo, a princesa, a bruxa, os cinco anões, como também o médico, a moça bonita e a velha surda. Estes não representam apenas um papel decorativo, ao contrário, constantemente, surpreendem o autor de contos para crianças com reações inesperadas. O relacionamento do escritor com os outros personagens caracteriza-se pela insatisfação e negação das situações existentes, como exemplo, o

questionamento levantado pela raposa: “Estou cansada de ficar sempre com o papel de bandida, perseguindo a bicharada, matando e fazendo ruindades – Quem lê uma história dessas vai pensar o quê? E o pior é que é tudo mentira da grossa” (2001: 51).

O escritor inspira-se na fonte tradicional dos contos de fadas, porém é interpelado pelos próprios personagens dos contos que discordam e discutem sobre a construção de seus papéis na obra literária, como a repetição dos mesmos fatos. Já estavam cansados de serem vítimas dos homens e estes ainda não haviam percebido a existência do lado oposto. Vejamos a posição do sapo:

O sapo engoliu em seco. Balançou a cabeça desolado. Depois, fungando, perguntou:

- E se eu disser que, para mim, você é simplesmente uma coisa horrível?

O escritor escutava, ouvia mas não compreendia.

O sapo continuou:

- Você não é da raça dos homens e eu da dos sapos? – quis saber ele. – Então! – concluiu. – Sapo não gosta de homem. Nunca gostou. Vocês são muito grandes, desengonçados, meio moles, meio borocoxôs... (AZEVEDO, 2002: 41)

Os animais - sapo, pato, raposa - são antropomorfizados e se comportam como seres humanos. Eles dialogam entre si e com o próprio autor e são revelados através do *non sense*. Diante dessa situação, o escritor passa a repensar o fazer literário. Isso se evidencia quanto ao tema que ele aborda, posteriormente, passando a preocupar-se com as coisas de seu tempo, com a realidade que o circunda: “Histórias em que ele pudesse contar seus medos e sonhos. E falar de emoções, das coisas que ele mais gostava e daquelas que não podia ver nem pintadas” (2001: 3). O escritor de contos revela seus planos: “Quero inventar, quero fantasiar, quero escrever o que me der na telha, mas sem esquecer o lugar onde estou, o tempo em que vivo, as pessoas daqui, a vida que a gente leva...” (2001: 2).

Assim, o escritor adquire significação através de seus atos, palavras, das suas oposições e diferenças em relação às outras personagens que, inclusive, saem de dentro dele

mesmo. A construção do personagem dá-se à medida que a intriga vai progredindo. Daí o personagem ser visto na sua complexidade, apresentando tendências diversas que surpreendem e convencem o leitor. Portanto, dinâmico, multifacetado, constituindo-se na imagem de um escritor em plena atividade de criação literária.

Quanto aos personagens criados pelo personagem escritor, os quais saltam de dentro dele, não desempenham um papel secundário na narrativa (encaixada)⁴¹ em elaboração. No primeiro texto do escritor, por exemplo, “Aventuras de três patinhos na floresta”, os personagens são, evidentemente, três patinhos amarelos e a raposa, a vilã da história. Esta, muito nervosa e indignada com o rumo da história, questiona e condena o autor por tratá-la como bandida, conseqüentemente critica tal postura. Os patinhos também nada têm a perder e um deles diz: “- Que papelão, autor! – disse um dos patinhos. – Onde já se viu tamanha injustiça! A raposa tem razão. Está na cara!” (2002: 49).

A reação dos patinhos e da raposa coincide e exige a quebra deste paradigma marcado pela tradição, pois os fatos devem ser repensados. A raposa admite que é carnívora: “- Sou carnívora...cê-a erre-ene-i-vê-ó-erre-a. Preciso de carne para viver” (2002: 50). Ela ataca os patinhos e, por sorte, eles fogem, pois entram pela cabeça do escritor. Tanto a raposa como os patinhos são humanizados e exigem um tratamento como se fossem cidadãos comuns.

O escritor abandona essa história e começa a escrever sobre uma princesa e um sapo que moravam numa lagoa. O texto intitula-se “A linda princesa do castelo”. Conta a história de um rei muito poderoso que tinha uma linda filha. Perto do castelo havia uma lagoa onde vivia um sapo. Este, já sabendo do rumo da história, saltou de dentro da cabeça do escritor e entrou em cena: “- Pode pegar esse monte de papel, dobrar, amassar, rasgar, picar e jogar no lixo!” (2001: 44). Ainda provoca: “- Não entende? – perguntou o sapo, fazendo cara

⁴¹ De acordo com o *Dicionário de teoria da narrativa* “fala-se em encaixe quando uma ou várias seqüências surgem engastadas no interior de outra que as engloba. Este tipo de concatenação seqüencial pode servir a diferentes funções: efeito de retardamento do desenlace, justaposição temática, explicação causal”. (REIS; LOPES, 1988: 156). No texto em questão *Um homem no sótão*, a seqüência encaixada explica as motivações que presidiram o comportamento do personagem principal, portanto uma explicação causal.

espantada. – Por acaso não ia escrever aí, agorinha mesmo, que a princesa quase morreu de susto ao me ver na lagoa?” (2001: 43).

O personagem protagonista escritor, novamente, é surpreendido. O sapo é tão audacioso que sugere a construção de outra história: “A linda sapinha do brejo”, que inicia assim: “Em tempos que já lá vão, vivia numa lagoa um sapo dos grandes: Era viúvo e sua filha era tão linda, tão linda que as estrelas do céu se admiravam ao iluminar seu rosto” (2001: 38). A princesa, por sua vez, também assume uma postura adversa à do escritor. Ela é meiga, exatamente como saiu da história do autor de contos, porém ela mostra um outro ponto de vista das coisas. Diz assim para o escritor: “- Olhe este papinho macio! Já viu que mãozinhas delicadas? Repare nos dedinhos. Observe os olhos sabidos. E as ruguinhas nas costas? É ou não é uma gracinha?” (2001: 37). As características levantadas pela princesa sobre o sapo contradizem as histórias tradicionais.

A outra história refere-se a uma bruxa e alguns anõezinhos, diferente das histórias que o autor tentara escrever. Nesse caso, os personagens seriam amigos, mas:

A bruxa era magra, pálida, corcunda, enrugada e tinha unhas compridas e sujas. Seus olhos eram miúdos e perversos. Fumava charuto e, quando abriu a boca, soltou um infame bafo de ovo podre:

- Escute aqui, ô rato branco...

Os dentes do autor batucaram dentro da boca.

- Com ordem de quem você teve a coragem de inventar que eu sou boa e que isso e que aquilo? Hein? (AZEVEDO, 2001: 21)

A bruxa descrita mantém a característica estereotipada dos contos tradicionais, pela sua feiúra e maldade, reduzindo-se totalmente a um fazer e ser previsível. Esse jeito de ser é revelado pelo discurso direto, quando o narrador lhe dá voz. Eis o que ela diz:

- Cale essa boca, vira-lata sarnento nojento! – trovejou a velha, terrível em sua capa preta. - O que as outras bruxas vão pensar de mim? Tenho um nome a zelar! - rosnou. - Anos e anos de maldades e velhacarias pra agora você, aliás um autorzinho muito chué, ficar aí escrevendo que sou boazinha, que eu sou generosa, que meu coração é de ouro... (2001: 20) [...] - Já vi tudo! Você não passa de um

grandessíssimo covarde. Um banana mole. Um mortadela podre... (AZEVEDO, 2001:19)

A bruxa é um personagem-tipo, não muda suas ações e reações, pois corresponde a uma determinada função que desempenha nos contos de fadas. Os anões, por sua vez, caracterizam-se também como personagem-tipo. Apesar de discordarem da produção do autor, mantêm a rivalidade com a bruxa. Como podemos constatar:

- Um bom livro tem que dizer toda a verdade. Doa a quem doer. Custe o que custar. E a grande verdade é que essa bruxa é uma porcaria de uma velha cacarenta, ruim que nem só ela e, ainda por cima, feia que dá dó!
- E malcheirosa – completou outro anão.
- E traiçoeira – acrescentou outro.
- E sem-vergonha – incluiu o último. (AZEVEDO, 2002: 16-15)

A velha má confirma esses apontamentos, transformando um dos anões em uma triste minhoca de três cabeças. Nesse sentido, a desconstrução dos personagens dos contos de fadas demonstra a validade dos estudos de Jauss ao dizer que: “Uma obra literária pode, mediante uma forma estética inabitual, romper as expectativas de seus leitores” (1994: 56). O escritor de histórias permite ao leitor confrontar o conhecido (conto) com uma nova realidade, sem imposição moral, ética ou religiosa, pois o narrador dá condições ao destinatário de escolher seu próprio ponto de vista.

Outro texto que nos remete à idéia dos contos tradicionais refere-se à obra *O sábio ao contrário*: a história do homem que estudava puns. Um velho sábio pesquisador é o protagonista da história, ele é rejeitado e maltratado pelo povo. O velhinho está: “Beirando os noventa e nove anos, cabeça toda branca, magro e meio torto, o sábio usava óculos e vivia risonho, com um monte de livros grudados embaixo do braço” (2001: 5). O velho era pesquisador, especialista em gases intestinais, fundador da ciência conhecida como Peidologia, cujo princípio dizia que cada um tem um jeito de ser, porém há afinidades que os tornam comum: “Acreditava que, através do conhecimento detalhado de todos os tipos e

gêneros de flatulências existentes no mundo, talvez fosse possível descobrir coisas importantes a respeito da própria existência humana” (2001: 8).

Se o pesquisador provoca riso no povo, o contrário acontece quando se revela como cantor: “Pego de surpresa, o povo do reino ouviu, encantado, a música e o canto mavioso do velho sábio ao contrário” (2001: 32). Posteriormente, ao salvar a princesa, casar-se com ela e conquistar sua afeição, fica livre do feitiço:

Há muitos anos, ainda criança, tinha cheirado as flatulências de um poderoso feiticeiro e, por causa daquele fedor mágico e traiçoeiro, transformara-se num velho. Diante disso, para salvar-se, resolvera que sua única saída era estudar a Peidologia a fundo. Só assim, pensava ele, descobrindo o mistério dos gases intestinais, conseguiria um dia, talvez, quem sabe, libertar-se de seu quebranto. (AZEVEDO, 2001: 62)

A princesa protagoniza com o velho sábio. A moça vivia cercada de governantas, instrutores e criadas que não a deixavam entrar em contato com a difícil realidade de fora do castelo. O rei, preocupado com o destino do reino e com a falta de vontade de casar da princesa, convidou três príncipes para que a princesa escolhesse um para se casar. Ela ficou em dúvida, lembrou-se de uma antiga história que sua mãe contara: “Os três namorados da princesa” e, como na história, aquele que trouxesse o presente mais precioso seria o escolhido. Mas a princesa adoeceu e o sábio a curou. Ela sofria “de uma grave enfermidade: nó-na-gargantice crônica” (2001: 54), descoberta pelo pesquisador. Como ela devia a vida para ele, por questão de honra, casou-se com o cientista.

O velho e a princesa não representam personagens estereotipados dos contos de fadas, visto que eles transgridem as normas do reino e as atitudes comuns das pessoas. Os dois preocupam-se com os sentimentos interiores das pessoas, não simplesmente com a aparência das coisas. A princesa recusa-se a comportar-se exatamente como todas as princesas. Ela queria “saber mais sobre aquelas vidas tão diferentes da sua” (2001: 41). O velho sábio revela

ao leitor a complexidade de seu mundo interior. Ele é inquieto e, por meio de questionamentos, busca uma resposta convincente para a explicação e mudança das coisas:

O homem sorria, inquieto, no leito do hospital.
 - Entendem o que isso significa? É revolucionário! Pelo conhecimento do pum, pretendo transformar gente que não sabe pensar em gente que sabe pensar, e assim modificar para melhor a vida humana e o próprio mundo!
 (AZEVEDO, 2001: 18)

Em *Trezentos parafusos a menos*, o protagonista é uma menina, Tatiana, que vivencia uma série de conflitos provocados pela não-aceitação dos hábitos cotidianos e impertinentes de seu Luís, seu pai. A figura do pai é tão relevante que ele pode ser considerado um personagem protagonista. A construção do protagonista-menina se dá à medida que relata o seu conflito interior, gerado pela visão que tem do pai e das situações que a circundam. No decorrer da narrativa, Tatiana tece juízos de valor sobre o pai, decorrente do comodismo e conformismo dele, que resultam na construção da imagem de seu Luís. Mas essa construção se dá parcialmente, porque o narrador, sutilmente, informa e adverte o leitor de algo escondido atrás da face triste do pai e complementa com informações intrusas:

“Meu pai é pancada da cabeça!”
 Mas o pior de tudo é que seu Luís vivia desanimado. Parece que não sentia gosto nem alegria de viver. Seus raros sorrisos eram sempre amarelos e brotavam no rosto com visível dificuldade. O pai de Tatiana dava impressão de estar carregando uma pedra colossal e invisível sobre as costas.
 Tatiana sabia que o pai gostava dela. (AZEVEDO, 2002: 16, grifos do autor)

O pai era contador, vivia sempre cansado, não gostava do que fazia, mas também não se sentia motivado a mudar de profissão, pois, para ele, todo serviço era igual, pouca coisa mudaria. A mãe, dona Ruth, dedicava meio período à vida doméstica e, parte do dia, trabalhava numa livraria:

A mãe de Tatiana, dona Ruth, era a tranquilidade andando de saia sobre duas pernas.

Durante a semana, no período da manhã trabalhava como balconista da Livraria Ubaldo. O resto do tempo, arrumava a casa, fazia faxina, cozinhava, lavava e passava como quase qualquer dona de casa. Era do tipo que gostava de ir para a cozinha, ligar o radinho de pilha e cantar junto com os cantores. (AZEVEDO, 2002: 18)

Nessa obra, o narrador não se preocupa com a descrição de detalhes físicos dos personagens e sim com as manias e as atitudes reveladas no cotidiano de cada um deles, associando-as ao aspecto psicológico dos mesmos. As impressões construídas dos personagens por eles mesmos, geralmente, são desconstruídas por um outro ponto de vista, ou seja, dona Ruth se sentia gorda, ao passo que: “Tatiana nem achava que a mãe estivesse tão gorda assim. Na verdade, dona Ruth era uma mulher jovem e bonita, dona de um sorriso franco e luminoso” (2002: 19).

A construção dos personagens dá-se no decorrer da narrativa. Eles se modificam e se ajustam diante das circunstâncias que a vida lhes oferece. Essas mudanças são marcadas pelas ações e pelo jogo de impressões de Tatiana e do narrador. De um lado, a menina expressa a visão que tem do pai e, de outro lado, o narrador justifica as afirmações da filha. Assim, a construção dos personagens está intrinsecamente ligada às diferentes vozes da narrativa, pois o narrador se intromete na história e nas pontuações tecidas pelos personagens:

“Meu pai é uma tragédia”, pensava Tatiana, sentada na privada, arrancando chumaços de seus lindos cabelos despenteados e cheios de cachos.

Isso não era bem verdade. Seu Luís às vezes podia ser uma tragédia mas era também, quase sempre, uma espécie de comédia. Quem conhecia aquela figura pálida, gorda, inquieta, com cara de estar pouco à vontade, sabia o quanto ela, a tal figura era difícil de classificar. (AZEVEDO, 2002: 5, grifos do autor)

Tatiana apresenta sua impressão sobre o pai e, simultaneamente, o narrador, desconstrói seu ponto de vista. No entanto, o leitor garante o seu espaço e pode fazer parte desse jogo. O resultado dessa situação leva-o a: “decidir ele próprio se toma a frase por

asserção verdadeira ou se deve entendê-la como uma opinião característica dessa personagem” (JAUSS, 1994: 54)⁴².

De forma geral, os personagens construídos por Ricardo Azevedo apresentam similaridades entre eles. Esse aspecto garante a unicidade dos mesmos num conjunto que define o perfil da criação de Azevedo. Ou seja, o escritor apresenta uma forma peculiar de construir os protagonistas, como também os personagens secundários que desfilam em seus textos. Constatamos, por exemplo, a presença de personagens inacabados que exigem a participação de um suposto leitor, como no caso, da velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas ou do mendigo, o Marinheiro Rasgado. Em alguns textos, Azevedo não nomeia os personagens protagonistas, como o escritor que morava num sótão, os protagonistas da “Coleção menino de orelha em pé”, como também o sábio ao contrário, dentre outros.

Notamos que a figura dos heróis está centrada nos aspectos emocionais, nos problemas existenciais da criança e do adulto, nos problemas econômico-sociais, nas angústias, nos medos, na solidão. No entanto, os ideais de vida possibilitam aos personagens moverem-se no mundo ficcional e lutarem para a conquista da liberdade e de seus objetivos. Outro ponto crucial e predominante na produção azevediana é a ênfase aos diferentes pontos de vista que envolvem os personagens da história. Exemplo claro, o texto *Nossa rua tem um problema*, pois, a partir de um foco, o leitor depara-se com a diversidade de pontos de vista.

Em uma conversa com Azevedo sobre essa questão, recorrente em seu trabalho, ele assinala que: “a dupla existência da verdade, ou seja, a possibilidade de duas ou mais pessoas terem pontos de vista diferentes sobre o mesmo assunto, o que relativiza a noção de verdade e abre o campo para a gente olhar e aceitar o Outro, a diferença, outras culturas” (2003). Os diferentes pontos de vista sobre uma determinada questão são aspectos fundamentais que

⁴² A observação de Jauss refere-se à leitura de *Madame Bovary* e, por conseguinte, relacionamos à leitura em questão.

envolvem os personagens do autor. A oscilação entre um ponto de vista e outro é importante, principalmente, para o leitor criança, pois essa estratégia, se assim podemos dizer, colabora com o seu amadurecimento emocional, uma vez que o leitor precisa fazer uma opção. Assim, ressaltamos a fragmentação da construção dos personagens que atuam no mundo ficcional criado por Azevedo.

B. Personagens protagonistas antropomorfizados: animais e objetos

A presença de animais em história de ficção remonta há séculos, seja para comparar ou associar idéias de acordo com a sua natureza. Num breve retrospecto, na época medieval, os bestiários apresentavam e descreviam qualidades de animais, plantas e minerais que representavam alegorias cristãs para o ensinamento de ordem moral e religiosa. No século X, Fedro traduziu as fábulas de Esopo. No século XVII, La Fontaine (1621-1695) publicou *As fábulas*. Segundo Zilberman e Lajolo essas histórias “vieram a ser englobadas como literatura apropriada à infância” (1984: 15). De modo geral, a fábula é uma narração alegórica, cujos personagens são animais e encerram uma lição de moral. Entre os animais mais famosos que desfilam no mundo da fábula estão: a raposa, o lobo, o rato, o leão, dentre outros.

Já na década de vinte, do século XX, Monteiro Lobato criou o Rabicó, o burro falante e o Quindim que fazem parte do universo do Sítio do Picapau Amarelo. Além de outros visitantes do sítio, também animais, como o príncipe Escamado e o Doutor Caramujo. Estes personagens ganham vida, falam, pensam e sentem. Nas décadas de quarenta a sessenta, do mesmo século, os animais simbolizavam as crianças e o texto, por sua vez, assumia uma postura doutrinária, comprometida com valores morais e ideológicos. Na década de setenta, Lygia Bojunga Nunes publica *Os colegas* (1972), cujos personagens protagonistas são

animais. Nessa obra, Bojunga não deixa de lado o aspecto lúdico do texto e discute comportamentos sociais decorrentes de uma ideologia dominante.

Na década de oitenta, Ricardo Azevedo cria animais protagonistas que apresentam características peculiares, variam de espécie e de atitudes, contracenam com seres humanos e têm um papel fundamental na trama. Alguns animais-personagens desfilam em textos do autor e trazem questões que remetem ao cotidiano e a atitudes do dia-a-dia, presentes em *O peixe que podia cantar* (1980), *O leão da noite estrelada* (1995) e *O Leão Adamastor* (1998).

Os personagens animais relatam os seus conflitos interiores, apresentam uma complexidade visível e mudam no decorrer da narrativa. Em *O peixe que podia cantar*, como nos romances tradicionais, o personagem protagonista é retratado fisicamente pelo narrador logo no início da história: “Perto deste lugar, havia uma floresta com muitas árvores. Numa delas morava um peixinho que podia cantar. Era todo vermelho, tinha lábios grossos e, quando cantava, agitava suas belíssimas barbatanas” (1980: 2).

O narrador tenta justificar o estranhamento dessa situação e, além dos traços físicos, tece comentários sobre peculiaridades intrínsecas ao peixe. Noutras palavras, apresenta um comportamento especificamente humano, uma vez que ele está inserido nos acontecimentos cotidianos, como se fizesse parte da realidade social daquele vilarejo:

Todo mundo sabe que peixes vivem nas águas e não costumam falar nem cantar. Talvez ele fosse mágico. Isso ninguém sabia. O certo é que era bom e muito amigo de todos. Passava o dia cantando e conversando com as crianças.

Dava conselhos aos mais velhos, ensinava jogos e brincadeiras. Quando a noite chegava, contava lindas histórias do fundo do mar. (AZEVEDO, 1980: 2)

O peixe cantor vivia fora da água cantando e contando histórias, diariamente. As crianças procuravam-no para ouvir histórias e brincar, os adultos pediam-lhe conselhos. Crianças e adultos vivenciavam o canto mágico do peixe que podia cantar. O peixinho passa

por situações complicadas ao ser descoberto por um velhote ambicioso que tenta tirá-lo de seu ambiente. Todavia, como ele se recusou a cantar, o velho devolve-o ao rio: “Assim que caiu na água, o peixinho respirou aliviado. Tinha passado maus bocados nas mãos daquele estranho velhote. Bebeu um gole d’água e sentou-se no fundo do lago para descansar um pouco” (1980: 13). O deslocamento de um espaço para outro leva o personagem a passar por uma experiência interior peculiar:

Acordou com um sentimento que não conseguia explicar. Começou então a lembrar a sua vida. Pensou em coisas bem antigas, do tempo de criança; [...] mas nada, nada mesmo, podia afastar a saudade que sentia do vilarejo, do pessoal de lá, da sua árvore... o peixinho foi ficando abatido e emocionado. Para espantar a tristeza deu um basta! e saiu nadando, perdido, sem ter para onde ir. (AZEVEDO, 1980: 13)

O personagem aproxima-se do herói mítico, uma vez que, após a sua renovação ou restauração interior, foi capaz de preencher e corresponder às expectativas humanas, promovendo a integridade da alma, a felicidade e a harmonia entre as pessoas. Além disso, simbolicamente, o peixe torna-se fonte de vida para as pessoas, por representar o desejo pelo outro, pois a companhia do peixe era fundamental para a alegria das pessoas. Segundo consta no *Dicionário de símbolos*, o peixe representa o elemento água, por esta ser o seu *habitat* natural. Então: “o peixe está associado ao nascimento ou à restauração cíclica” (CHEVALIER, 1982: 703). No texto de Azevedo, o peixe morava numa árvore, este fato é marcado pelo *non sense*. A árvore⁴³, conforme Chevalier, também é um elemento simbólico e diz sobre a constante evolução da vida.

⁴³ Conforme Chevalier, a árvore é o: “Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade. [...] Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu.” (1982: 84).

Desse modo, o peixe representa a condição humana, por estar envolvido em circunstâncias complexas que englobam vários planos simbólicos, como: restauração, evolução, morte, regeneração, fonte de vida, forças inconscientes, motivação, sentimentos interiores, dentre outras emoções ou aspirações que permeiam as entranhas da alma humana. Há um imbricamento indissolúvel de símbolos que permitem a construção do personagem.

Os personagens não têm nome, trata-se do velhote, do povo da cidade, do andarilho. A ausência do nome dos referidos personagens não os estereotipam, mas não podemos deixar de reconhecer que representam valores ambivalentes, porém coletivos. O velhote, por exemplo, representa a busca do conhecimento racional e científico, o andarilho prima pela liberdade, o povo representa imagens culturais estratificadas numa determinada sociedade.

O *Leão da Noite Estrelada* também apresenta um aspecto mágico e encantador, pois ele é considerado muito especial por ter nascido numa noite estrelada: “Desde que nasceu, foi amado e respeitado por todos” (1995: 5). O leãozinho sempre se encontrava metido em algumas dificuldades, mas: “Vivia protegido, amado, cuidado, guardado e mimado por todos, feito um tesouro” (1995: 8). Contudo, quando seus pais morreram, sentiu uma grande solidão, como se estivesse sozinho no mundo. Se, de um lado, cresceu e tornou-se um grande caçador, de outro, passou a experimentar sensações e visões estranhas que invadiam sua intimidade, sobretudo, nos momentos mais precisos de sua vida. Como exemplo, quando foi atacado pelos caçadores e não reagiu:

Quando estava pronto para fugir, uma luz opaca brilhou em sua frente, inesperada e inexplicável.

Surgiu no ar uma figura majestosa.

O leão franziu a testa. Aquela figura era a imagem de seu pai!

O velho animal apareceu boiando no ar, olhou firme dentro dos olhos do filho, balançou a cabeça e arreganhou os dentes. Em seguida, foi desmanchando-se até desaparecer no espaço. (AZEVEDO, 1995: 10)

Em alguns momentos, o leão sente-se desolado: “Um espanto idiota! Era isso, exatamente isso, a vida dos animais aprisionados no jardim zoológico. Pelo menos, essa era a opinião do nosso belo leão” (1985: 21). Para ele, que aprendera a viver na liberdade da selva, acuado numa jaula, chegava a invejar a liberdade de uma mosca, por mais frágil que ela fosse. A prisão desperta-lhe o desejo de fuga, mas: “Uma voz interior, um pressentimento profundo dentro da alma, sussurrava que ele não devia fazer nada: a hora não havia chegado” (1985: 23).

E, assim, no passado, o nascimento do leão se deu quando “ tudo silenciou. A terra engoliu o sol. As águas dos rios deixaram de correr por entre as pedras” (1985: 3), o mesmo fenômeno ocorreu no dia anterior à fuga:

E tudo silenciou. E a terra engoliu o sol. E uma espécie de morte pousou dentro do jardim zoológico.
Foi então. Uma luz brotou no céu: primeiro frágil e insegura; depois mais densa. E a luz, vacilando no escuro, veio vindo vagarosa. Atrás dela, outras luzinhas se acenderam. O céu, agora, renascia com suas estrelas e seus mistérios. (AZEVEDO, 1985: 27)

Esse fenômeno mágico pareceu modificar a alma do leão, como num ritual silencioso capaz de permitir-lhe a passagem de um estado para outro, como se algo forte e renovador tomasse conta de seu interior. Misteriosamente, na manhã seguinte, um pássaro verde surge anunciando ao leão que a hora havia chegado: “Piou até o leão acordar. Trazia uma mensagem urgente: o momento havia chegado!” (1985: 27). O leão encontrou a liberdade e emoções diversas invadiram seu coração.

Em síntese, o leão, personagem protagonista, inicialmente, é visto como um personagem sem complexidade, porque representa um filhote aventureiro e sem complicações psicológicas. À medida que perde seu pai, inicia-se o processo de maturação e, gradualmente, os conflitos interiores crescem e sua consciência sobre a vida se problematiza. Não há apenas uma voz dentro de si, mas vozes que interferem na escolha de seu trajeto. A compreensão que

ele tem da vida depende da voz interior e das feições desenhadas pelas imagens fluidas que tanto delimitam como ampliam seu pensamento e, conseqüentemente, suas atitudes.

Quanto aos personagens humanos que aparecem na narrativa, são denominados genericamente: os homens, os caçadores, o domador: “Um homem calvo, de óculos, com um bigode fino, abriu a porta da jaula e entrou empunhando um chicote” (1995: 14); a fiscalização: “Um dia, apareceram uns homens de terno e gravata. Eram da fiscalização” (1995:19); o funcionário do zoológico: “o funcionário da comida, um grandalhão antipático e peludo, sempre xingando e jogando comida no chão, de qualquer jeito” (1995: 22). Esses personagens são estereotipados e apresentam valores antagônicos ao protagonista. Os homens vivem os valores capitalistas, o individualismo e a conquista do poder, o leão representa um ser que busca a harmonia interior, a essência da vida e a satisfação pessoal.

O personagem de *O leão Adamastor* também vive conflitos interiores. O personagem principal da narrativa é o leão Adamastor, a grande estrela do Gran Circo Irmãos Molina. Era considerado “o possante, o terrível, o magnífico leão africano, que vivia preso numa jaula o dia inteiro e domador nenhum jamais ousara enfrentar” (1998: 5). O leão foge do circo e sua atitude é totalmente simbólica, ele corta a sua juba e, exteriormente, passa a representar uma identidade que não é a sua, é a de outro ser, mas no seu próprio ser:

- Está perfeito! Incrível! Virei um cachorro com todos os cc e rr. Ninguém vai descobrir meu segredo secretíssimo. De hoje em diante deixo provisoriamente, de ser o temível, invencível, indescritível e gigantesco leão Adamastor, o rei das selvas, o senhor dos animais, e passo a ser um simples cão de guarda desempregado.

Olhando a floresta pela última vez, o bichano caminhou confiante em direção à cidade. Tinha certeza de que lá iria conseguir emprego e, quem sabe, uma maneira de, um dia, voltar para a África. (AZEVEDO, 1998: 18)

Essa situação provoca um sentimento de fraqueza e arrependimento no leão:

O soberbo Adamastor, mesmo sem juba, ficou de cabelos em pé. Que azar! Mal tinha posto as patas na cidade e já estava metido numa enrascada! Chegou a maldizer a idéia de disfarçar-se de cachorro. Antes havia sido prisioneiro no circo. Depois, virou prisioneiro da fome numa floresta cheia de bichos.

Agora era prisioneiro da carrocinha! (AZEVEDO, 1998: 21)

Adamastor não permanece por muito tempo no canil. Logo, é levado por um professor aposentado de música. Conforme o funcionário da prefeitura diz:

- Olha aqui! A gente tem um cachorro, sim! É o maior cão que já apareceu neste canil, nos quase dezoito anos que estou aqui. É meio desengonçado, dorme feito uma anta, ronca feito um besouro, deve estar cheio de pulgas, mas, o senhor sabe, com paciência e um pouco de treino talvez acabe virando um ótimo guarda. (AZEVEDO, 1998: 22)

O nome Adamastor é trocado: “- A partir de hoje seu nome vai ser Lulu. Vamos, Lulu, temos que andar um bocado até chegar em casa” (1998: 23). Se observarmos a impressão que soa de cada nome, notamos que Lulu representa a fragilidade, alguém que necessita de proteção. Ao contrário do que acontece com o nome Adamastor. Nome que expressa a indescritível força do leão, o magnífico e o único. Tomemos como exemplo o gigante Adamastor, personagem de os *Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões. O gigante, segundo o mito, é transformado em um rochedo como castigo por seu amor pela ninfa Tétis e depois é identificado como o cabo das Tormentas. Esse episódio de grande força lírica é impregnado de sentidos simbólicos. Adamastor, o herói contemporâneo que não recebeu castigo algum é prisioneiro da raça humana, mas não se deixa aniquilar pelos obstáculos que surgem em sua trajetória. Entretanto, essas constantes situações provocam um conflito violento em seu interior, ou seja, entre o ser e o que representa ser. Daí a construção do personagem marcada pela dualidade de sentimentos:

Mesmo de pança cheia, às vezes, na calada da noite, deitado nas almofadas, Adamastor acordava num sobressalto. Ficava lembrando sua terra distante, a África. Imaginava aquela mata bruta e selvagem.

Escutava o canto dos pássaros e o gemido do vento batendo nas árvores. Via-se andando majestoso pela selva, bebendo água de rio, rugindo, caçando e convivendo com outros leões. Nessas tristes horas, sentia a garganta triste e louca de chorar ... (AZEVEDO, 1998: 26-27)

Assim, de estrela circense, o leão passa a artista de cinema:

Foi uma reviravolta na vida do leão Adamastor. Essa profissão de artista parece fácil, mas não é. Ela é cheia de ensaios, treinos, exercícios, cenas para decorar, dietas, entrevistas, regimes para emagrecer, fotografias publicitárias, contratos, cartas de fãs, telefonemas e correrias o dia inteiro. O bichano agora não tinha tempo nem para coçar o umbigo. (AZEVEDO, 1998: 31)

O leão adaptava-se às atividades que lhe eram impostas, mas, interiormente, o conflito de identidade o acompanhava e incomodava insistentemente:

Não conseguia acostumar-se à vida tão agitada. Fama? Dinheiro? Sucesso? De que adiantava tudo isso se na vida real ainda não tinha nem conseguido ser ele mesmo? De que adiantava tudo isso se, para sobreviver, era obrigado a fingir ser uma coisa que não era, nunca tinha sido e nem queria ser? (AZEVEDO, 1998: 31)

Adamastor, o grande e famoso leão, preocupava-se com os sentimentos e as emoções, não apenas os efêmeros, mas aqueles em consonância com a alma e a natureza física. Daí as constantes exclamações: “Como é difícil uma pessoa ser ela mesma e construir seu verdadeiro lugar na vida e no mundo!” (1995: 33). Ironicamente, o artista é convidado a contracenar com artistas famosos, na África:

– Você vai precisar aprender a urrar em vez de latir. E nada de ficar por aí abanando o rabo. Sei que é difícil, mas, eu tenho certeza, você vai conseguir. É a sua chance, Lulu, de virar astro consagrado internacionalmente! Vamos ganhar rios de dinheiro. (AZEVEDO, 1998: 34)

Nessa situação, o leão deveria viver a sua própria identidade, mas, enquanto artista, não enquanto leão. Ou seja, a simulação de ser ele mesmo. Afinal, ele era um artista: “Deve

ser engraçado fingir ser o que a gente realmente é, pensou ele, coçando a orelha” (1998: 34). Assim, os animais se comportam como seres humanos e a relação entre homens e animais permite a multiplicidade de posicionamentos.

No que se refere aos personagens antropomorfizados (objetos), destacamos os textos *O livro das palavras* (1993) e *Aviãozinho de papel* (1994), cujos personagens “livro” e “avião” são humanizados e, ao lado dos seres humanos, vivem aventuras surpreendentes. Cabem, portanto, ao dicionário e a um aviãozinho de papel desempenharem a função de protagonistas nas histórias em pauta.

Em *O livro das palavras*, o protagonista da história é um dicionário que acreditava saber muito mais que qualquer outra espécie de livro: “- Sei tudo o que vocês sabem e muito mais! - dizia o dicionário de capa dura, passeando pelas estantes da casa cheia de livros” (1993: 5). A descrição da vivência desse livro revela, inicialmente, um personagem individualista e prepotente. O dicionário desdenhava, remexendo suas duas mil e tantas páginas: “- Tanto faz se a biblioteca inteira pegar fogo. Eu escapando, tudo bem...” (1993: 5). Acreditava que a sua existência era fundamental:

O dicionário insistia:

- Nem sei como tanta gente perdeu tanto tempo escrevendo tanto livro. Um dicionário que se preza contém tudo o que se possa imaginar. Eu disse tudo. Todas as palavras. Não há nada num romance, num poema, num livro de Ciências que não esteja aqui. Não há ... (AZEVEDO, 1993: 6)

Entretanto, o protagonista é provocado por um velho livro de histórias para crianças que o leva a sair pelo mundo: “Um livro perambulando por uma estrada é algo impossível de se ver, mas o dicionário não sabia, por isso saiu de casa no dia seguinte, logo cedo” (1993: 11). O dicionário passa por várias situações que acabam por modificar seu modo de ver as coisas. Essa mudança só foi possível quando o dicionário foi instigado por um velho livro de histórias para crianças: “Uma brochura velha, com a capa toda rasgada. Fora lido por muitos.

Emprestado, devolvido, perdido, encontrado. Até chupado e lambido” (1993: 6). Vale registrarmos a conversa entre os livros:

- Se der uma voltinha por aí – disse o livro -, vai descobrir que sabe todas as coisas e, ao mesmo tempo, não entende nada.
- Eu?! – respondeu surpreso o dicionário.
- Claro! Entre uma palavra e o que ela quer dizer existe tanta diferença! O mundo é cheio de surpresas, de acasos e outros inesperados. Quer ver? Por exemplo: sabe o que é água?
- O dicionário bocejou com superioridade: [...]
- Por acaso já se molhou alguma vez na vida? Ficou ensopado? Encharcado?
- Hum ...
- Se a resposta é não, desculpe ...– continuou o livro. – Quem não se molhou não pode falar em água! (AZEVEDO, 1993: 9)

Os personagens não antropomorfizados com os quais o dicionário se depara em sua viagem e que fazem parte do mundo narrado não recebem nome em particular e são designados como: um homem velho, um homem apaixonado, um: “homem magro, alto, careca, com um bigodinho ralo escorrendo pelos cantos da boca” (1993: 21). Um homem e um menino que conversavam por meio de gestos, foliões e o mendigo.

No texto *o Aviãozinho de papel*, o aviãozinho é o protagonista que foi lançado pelos ares por alguém e percorre longos caminhos. O personagem é construído a partir de elementos subjetivos, pois o avião deixa de ser um brinquedo de papel e passa a ser alguém, não um mero objeto, mas um sujeito com predisposições emocionais e intelectuais inerentes aos sentimentos humanos. Por conseguinte, o narrador não revela o personagem a partir de traços nitidamente definidos, permeados de elementos objetivos com significação única.

Ao contrário, visto que se trata de um avião, nem nome recebe, é uma construção lingüística, como podemos observar pelo emprego de adjetivos atribuídos ao personagem que expressam duplo sentido, não apenas com a intenção de descrever características físicas e psicológicas do aviãozinho, mas como forma de construção do ser. Dessa maneira, podemos visualizar o perfil do personagem: “O homem abre a janela e lança um aviãozinho que parte valente enfrentando o espaço” (1994: 3). O personagem passa por um processo de

transformação, ou seja, de antropomorfização: “O aviãozinho é desses de papel feito com folha de caderno. [...] Um ser tão frágil assim flinando pelos ares sem mais nem menos!” (1994: 3).

Posteriormente, o aviãozinho manifesta-se, revelando seus sentimentos e impressões do mundo “- Quanta coisa no mundo!, espanta-se. – É cada uma!, pensa o aviãozinho que antes era uma folha de caderno em branco, por isso não conhecia nada de nada” (1994: 7). Assim, o narrador mostra o admirável aviãozinho de papel por meio de adjetivos: frágil, belo, formoso, corajoso por enfrentar difíceis situações, como também vive intensamente situações de tranqüilidade, entregando-se a cada momento: “Como é bom sentir as delícias de ser leve e de ser livre” (1994: 17). Nesse sentido, a combinação e a seleção dos recursos utilizados para definir o aviãozinho “é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza” (Candido, 2002: 59). Visto dessa forma, o pequeno avião é um personagem esférico pela sua organização complexa, como também pela capacidade de surpreender o leitor.

Se, de um lado, o aviãozinho de papel é o protagonista da narrativa, de outro, temos a presença de um personagem que se caracteriza como antagonista da história: o vento. Este também passa por um processo de personificação, pois, como fenômeno da natureza, o vento não tem vida, é apenas uma corrente de ar atmosférico, responsável pelo deslocamento do ar. Mas, no contexto em que se encontra, ele se apresenta como um ser fictício marcado pela dualidade de comportamento próprio dos homens:

Mas o vento...ah, o vento!
É mestre em manhas e artimanhas.
Uma hora passa soprando, amigo e companheiro.
Outra, assobia arrogante. (AZEVEDO, 1994: 11)

O vento brusco acaba quase que destruindo o pequeno avião que fora surpreendido por uma grande tempestade: “E lá se foi o aviãozinho metido entre nuvens velozes e rajadas

e sopros e ares e trancos e barrancos e tombos e rangidos” (1994: 11). Entretanto, é salvo por um menino que o desamassou, refazendo-o e lançando-o novamente pelo espaço. O vento representa uma situação geradora de complicações e que atrapalha o destino traçado para o avião, ou colabora com ele.

Provavelmente, é uma mensagem de amor, visto pelo conjunto do texto (verbal) e da ilustração, que permite ao leitor a revelação dessa pressuposição. Percebemos uma rede de relações entre os personagens, ou seja, um rapaz que lança o avião que, por sua vez, carrega uma mensagem a uma determinada pessoa. Desse modo, há um prolongamento dos personagens que atuam na narrativa, uma vez que o avião torna-se uma representação significativa e simbólica ao transportar sentimentos do rapaz, sendo este o responsável pela realização e provocação da viagem ao manifestar seu desejo, inicialmente desconhecido, e a necessidade de comunicar e afirmar algo a alguém. Então, entre o rapaz e o avião não há oposição, pois o avião corresponde às necessidades do primeiro, numa espécie de fusão e interpenetração entre eles.

Em síntese, os personagens antropomorfizados de Azevedo representam questões do cotidiano, as emoções e os sentimentos. Eles são marcados pelo conflito interior e pela busca de objetivos de vida. Animais ou objetos têm características físicas definidas, imbuídos de significação plural, às vezes, mágicos. Os personagens revelam em suas atitudes a fragilidade, a sensibilidade, a dor interior, a inquietude. Há, portanto, uma desconstrução da imagem estereotipada do leão: forte e portentoso. Conforme Chevalier e Gheerbrant, o leão é: “Poderoso, soberano, símbolo solar e luminoso ao extremo, o leão rei dos animais, [...]” (2003: 538). Todavia, nos textos lidos, o leão luta para assumir a sua identidade, livre das imposições que a sociedade lhe confere.

No caso do texto *O peixe que podia cantar*, o personagem apresenta construção simbólica, próxima do maravilhoso, marcada pelo surrealismo. Não muito diferente, no texto

Alguma coisa, há a presença de um pássaro fantástico que sobrevoa a cidade onde vive o personagem protagonista. A ave também apresenta aspectos simbólicos, uma vez que o vôo dos pássaros, conforme Chevalier e Gheerbrant (2003), simboliza a passagem de um estado para outro, representa a alma que se liberta do corpo, como também questões intelectuais e estados espirituais.

Não muito diferente, o texto *Aviãozinho de papel* também confere conotações simbólicas. Recorremos ao dicionário de Chevalier e Gheerbrant (2003) e constatamos que: “O avião não é o cavalo, mas sim, Pégaso. Portanto, dir-se-á que sua decolagem pode exprimir uma aspiração espiritual, a da liberação do ser de seu ego terreno através do acesso purificador às alturas celestes” (2003: 104). Ou seja, o vôo representa um momento de êxtase, conquista, libertação e sonho. Dessa forma, notamos que, para a construção dos personagens, Azevedo apropria-se tanto da metáfora, como de elementos metonímicos para a caracterização dos mesmos. Esses aspectos ocorrem com maior ou menor grau em suas obras, características que particularizam a sua produção literária.

Assim, a leitura dos textos em pauta revela-nos o caráter emancipatório da literatura produzida por Azevedo, pois a estrutura dos textos permite-nos a realização de um processo comunicativo desencadeado no ato da leitura, visto pela presença de lacunas e indeterminações que estão presentes nos textos. Conforme Iser, no texto intitulado *Teoria da recepção*: reação a uma circunstância histórica, assinala: “Como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o próprio texto é pontuado por lacunas e hiatos que tem de ser negociados no ato da leitura” (1996).

Há, portanto, uma negociação entre o leitor e o texto. O primeiro é instigado a estimular a sua imaginação diante das indeterminações presentes no texto. O leitor é compelido a exercer um papel ativo nessa interação. Por exemplo, em *Menino sentindo mil coisas*, o escritor não se preocupa com a identificação do protagonista, com o nome ou

características físicas, apenas registra as impressões da realidade que o circunda: “Se a gente deita no sofá e sonha acordado imaginando tudo o que vai comprar quando ganhar três milhões na loteria esportiva é um tipo de fantasia dentro da cabeça da gente” (1995: 7). Cabe ao leitor preencher as lacunas presentes no texto.

O mesmo acontece com *Um homem no sótão*, pois o leitor sabe que o protagonista é um escritor em plena atividade de escrita, mas o narrador omite o seu nome e aspectos de ordem física. Também, nessa obra, há a introdução repentina de novos personagens como os contos de fada que pulam da cabeça do autor ou a moça bonita que andava pela praia e, misteriosamente, desaparecem sem deixar vestígios da sua real existência. Em *Lúcio vira bicho*, além da introdução de novos personagens no decorrer da história, o autor introduz a contagem de contos maravilhosos por personagens secundários. Então, cabe ao leitor descobrir a conexão que há entre o mundo vivido pelo personagem e a relação da escuta dos contos tradicionais e os personagens que atuam nos contos.

No texto *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*, Iser discorre sobre a “sonegação temporária da informação, o efeito sugestivo produzido pelos detalhes aumentará, mobilizando, assim, um novo exército de possíveis soluções” (1971: 6). Essa sonegação temporária pode ser percebida em diversos títulos do autor, como em *Pobre corinthiano careca*, quando o narrador comenta sobre a redação intitulada “Férias dentro do armário” e assinala que a redação “falava de um céu azul dentro do armário. De uma visita engraçada à gaveta das cuecas. De passarinhos que fizeram ninho na prateleira do alto” (1995: 63), mas não mostra ao leitor o texto tão comentado, apenas desperta a curiosidade sobre o enredo do mesmo.

Em *Três lados da mesma moeda*, a sonegação de informação também ocorre, visto que Carlão viaja do Rio para São Paulo para ajudar o amigo Ingo, mas deixa transparecer um

outro motivo e no final da narrativa revela-se o verdadeiro objetivo da viagem: declarar seu amor a irmã do amigo.

Em resumo, o modo como os personagens são organizados permite ao leitor estabelecer a interação comunicativa com a situação ficcional, constituindo-se na “experiência estética”, resultado do processo comunicativo e do caráter emancipador do texto literário. Conforme Jauss (1979), o prazer estético permite ao leitor viver experiências alheias e, se o texto permite a possibilidade de experimentar uma outra realidade que não a sua, o receptor pode romper com a práxis do cotidiano, constituindo uma nova visão da realidade que o circunda.

3.3 Voz e visão

Dentro do livro
[...]
Tem verdade,
tem mentira,
tem juízo,
tem loucura,
tem ciência,
tem bobagem
lá dentro do livro.

Ricardo Azevedo - 1998

O narrador, considerado um personagem do texto, cumpre uma função particular no processo narrativo, pois organiza o discurso, conduz a estruturação e a sucessão de fatos do mundo ficcional, além de ser responsável pela focalização que se instala na história narrada. Nos textos de Azevedo, podemos reconhecer algumas categorias, como exemplo: em *Lúcio vira bicho*, o narrador é o protagonista, relata a situação vivida; em *Chega de saudade*, o narrador situa-se no interior da narrativa, comenta a visão que tem do mundo, muda de papéis durante a história: protagonista e observador; já em *Aviãozinho de papel* a voz narrativa está

fora dos eventos que relata. Em alguns textos, estabelece-se uma construção híbrida desses narradores: heterodieéticos, homodieéticos e autodieéticos⁴⁴. Assim, há uma multiplicação de vozes que permite a participação do leitor no mundo ficcional, de modo que o texto não se converte num manual de regras para a percepção da realidade circundante.

No que se refere ao narrador do texto *O peixe que podia cantar*, podemos dizer que ele é similar a um contador de história: “No alto de uma serra distante, ficava um vilarejo” (1980: 2). Esse tipo de narrador é descendente dos narradores primordiais, ou seja, aqueles que não inventaram a história, mas contaram o que tinham ouvido, ou, quem sabe, conhecido. O narrador tece comentários sobre a validade daquilo que conta, provavelmente, para justificar-se e convencer o leitor, garantindo o seu auditório: “Todo mundo sabe que peixes vivem nas águas e não costumam falar nem cantar. Talvez ele fosse mágico” (1980: 2). O narrador está fora dos eventos que narra e cede, constantemente, a voz para os personagens por meio do discurso direto e permite diferentes pontos de vista.

O narrador onisciente conhece os personagens, tem uma visão geral deles e registra sua opinião, inclusive, no desenlace da história, antecede e previne possíveis situações que possam ocorrer, caso alguém se aproxime do vilarejo com pretensas intenções: “O povo daquele vilarejo agora sabia cuidar das suas coisas. Se alguém, fosse quem fosse, aparecesse um dia por lá e começasse a bisbilhotar, mexendo nisso ou naquilo, sem pedir licença ... coitado! Ia virar um saco de pancadas...” (1980: 16).

Em *Araújo ama Ophélia*, o narrador é onisciente, conhece todos os dados da situação que se desenrola na narrativa, como também está muito próximo dos personagens principais, sobretudo, de Araújo. Às vezes, está praticamente colado a ele. Essa proximidade dá a impressão de que o narrador está em todos os lugares e movimentos vividos pelo protagonista.

⁴⁴ Conforme Genette: O *narrador heterodieético* está fora da história, mas conhece tudo sobre os personagens, é onisciente. O *narrador homodieético* é o personagem que participa da história que conta, mas não é o protagonista. O *narrador autodieético* além de participar da história, revela-se como o protagonista da narrativa.

Na primeira página da obra, por exemplo, o leitor depara-se com a ilustração de um velho lendo um jornal, cujo olhar encontra-se com o do leitor. Concomitantemente, o texto verbal diz: “Os engenheiros resolveram derrubar a árvore. Estava velha, não servia para nada e naquele terreno abandonado dava para construir um grande prédio. A cidade precisa crescer. A cidade tem que crescer” (1981: 1).

Aparentemente, percebemos a voz de um narrador apresentando a leitura feita pelo velhinho, mas acentua-se a impressão de que seja o próprio personagem que relata o fato que lera no jornal. Em seguida, o narrador diz: “Um velhinho que morava ali perto quando soube de tudo, tirou o pijama, pegou a bengala e saiu de casa afobado. Encontrou a árvore bela como sempre” (1981: 1).

O narrador tenta ser dissimulado, disfarçando sua ligação com o personagem ou sua posição: “Ficou ali parado. Lembrou de um caso antigo. Será? Examinou o tronco com cuidado. Num cantinho do lado esquerdo estava escrito a canivete: ARAÚJO AMA OPHELIA” (1981: 1). Há uma construção híbrida da voz do narrador e do personagem que vão se mesclando, sem que se saiba, em alguns momentos, de quem é a voz. “Deu um suspiro. Os olhos vermelhos de lágrimas. Quem tinha escrito aquilo era ele, e Ophélia fora sua primeira namorada. Teve uma idéia. Voltou para casa e pegou a lista telefônica: Aurora, Berenice [...] Ophélia!!!, Num! Num! 51 – 1507!” (1981: 2).

Além de estar colado aos passos de Araújo, o narrador representa uma função de repórter ao narrar os procedimentos da companhia que construiria o prédio:

As obras começaram no dia marcado.
Alguém botou uma placa:

ROMÃO & BARATA S/A
Projetos de Demolição

Os caminhões chegavam carregados de alicates, arames, [...]
A ordem era derrubar a árvore. Deixar o terreno limpo.
(AZEVEDO, 1981: 6)

O narrador aproxima-se do papel de um repórter contando um fato ocorrido. Entretanto, não organiza um discurso impessoal, como se requer em textos jornalísticos: “O tempo passou. O terreno baldio virou parque público e até agora a árvore não foi derrubada. [...] num cantinho do lado esquerdo está escrito a canivete: ARAÚJO AMA OPHÉLIA/tchau” (1981: 16).

O narrador cede a voz para o engenheiro da obra que tem como apoio um livro intitulado: “Como derrubar árvores e arbustos (terratreme)” para a realização da demolição. O profissional, mecanicamente, dava as explicações necessárias:

1. Limpar em volta.
 2. Tirar todas as folhas, flores e frutos.
 3. Arrancar os galhos menores e os ninhos de passarinho.
 4. Depois os galhos maiores. [...]
 9. O terreno vai ficar uma beleza.
 10. Lisinho.
- Lisinha é a sua careca!
 Os operários levantaram a cabeça: Ué?!
 Olharam para a direita e para esquerda.
 Nada.
 Era o Araújo escondido lá em cima da árvore. (AZEVEDO, 1981: 6-7)

O narrador abre espaço para que o leitor perceba as diferentes preocupações de cada personagem do mundo narrado. Assim, assume uma postura de testemunha dos fatos, vivencia todas as situações, conhece Araújo de uma forma particular. Se o leitor observar a ilustração da capa, a primeira imagem que visualiza é a do casal de velhinhos e, discretamente, no canto direito da imagem, há um pássaro todo seguro de si. Posteriormente, esse pássaro invade outras páginas do texto e também está presente na última página, no alto da árvore. A presença do pássaro é um tanto suspeita. No entanto, essa suspeita é esclarecida no texto *Chega de saudade*, pois o leitor constata que o narrador era o pássaro que vivia na praça.

Em *Chega de saudade*, o narrador situa-se no interior da narrativa. Ele abre e fecha a história, relata as emoções vividas pelos personagens, cede espaço para que eles relatem seu ponto de vista e também comenta sobre as suas emoções e sentimentos. De acordo com a terminologia de Genette (1979), apresenta-se como narrador homodiegético: testemunhou a história, não como protagonista, mas estreitamente ligado e solidário aos outros personagens. Simultâneo a esse modo de narrar, o narrador muda a sua posição, passa de observador a protagonista, quando fala sobre suas impressões da vida e sua identidade.

Há uma particularidade em relação ao narrador. Trata-se da voz de um passarinho que sobrevoa os espaços onde Ophélia e Araújo vivem, no Sumaré. Além de assistir aos fatos da vida dos outros, sempre fica sabendo, por outras fontes, acontecimentos precedentes: “Eu nem sonhava em nascer quando a casa do Sumaré foi construída, mas uma pessoa conta uma coisa, alguém passa, lembra não sei quê, e a gente acaba sabendo, mais ou menos, o que aconteceu” (1984: 9). O leitor, despreocupado, talvez não perceba a pista deixada pelo narrador quanto à sua identidade – um pássaro: “Minha casa é alta e fica numa praça escondida no bairro do Sumaré. Da porta de entrada dá pra ver a torre cheia de furinhos da igreja dos dominicanos” (1984: 20). Dessa posição, o pássaro tem uma visão privilegiada:

A casa de tijolinho aparente onde José Bento viveu fica umas três ruas abaixo da minha. Lá continuam morando sua viúva Ophélia, com o filho, a nora e os três netinhos. Ophélia veio ainda pequena pro Sumaré, no tempo em que o bairro não tinha cabos telefônicos, postes de luz, e as ruas eram todas de terra. Meu pai contava que quase não havia casas por aqui e que, perto do Pacaembu, o mato era alto em muitos lugares e existia até uma cachoeirinha. (AZEVEDO, 1984: 20)

As informações dadas pelo narrador acumulam anos, pois ele fala de gerações passadas, pintando um quadro do cenário paulista, especificamente, do bairro em questão. E essas informações não são gratuitas, exigiram investigações para a compilação de dados. Além do mais, ele cria uma situação favorável para mostrar a condição de vida da viúva, justifica-se e convence o leitor da verdade. Assinala sua posição privilegiada em relação à

história dos personagens, uma vez que não é percebido pelos homens. Isso ele revela no final da história:

Pouca gente nota, mas a verdade é que os pássaros estão espalhados por todo o lado. Nos parapeitos, nas grades, nas quinas, em lugares que até Deus duvida. É comum um homem trabalhando não perceber que a seu lado, pertinho, tem um passarinho pousado.

Por causa disso, pude saber coisas do tempo da construção da casa do Sumaré, a história do engenheiro Rufino, do português Alfaia Godinho, de José Bento, Ophélia, Araújo, as conversas na família, enfim, tudo o que aconteceu. Fui perguntando aos pássaros mais velhos, assuntando aqui e ali. O papagaio do Araújo ajudou. Meu próprio pai, antes de morrer, revelou detalhes importantes, fora a parte que eu mesmo vi e pude presenciar com estes olhos que a terra há de comer. (AZEVEDO, 1984: 59- 60)

No final da história, o narrador personagem esclarece o seu poder de conhecimento, daí as constantes intrusões e a visão panorâmica da situação. O narrador cede espaço para diferentes vozes. Às vezes, quebra a narrativa, trazendo para o seu interior trechos de documentos, de cartas, a voz de Ophélia, dos netos e do filho. O narrador comenta a sua visão de mundo em relação aos homens que ocupam espaço similar:

Ser pássaro tem suas vantagens e desvantagens. Difícil dizer quem é melhor: os pássaros ou os homens. As roupas mais lindas que existem na Terra são primeiro as dos pássaros, segundo as dos peixes, seguidas de perto pelas das borboletas. O resto ... O homem nasce pelado. (AZEVEDO, 1984: 38)

O pássaro deixa de ser testemunha ou intruso, para posicionar-se como protagonista:

Antes de dormir, tenho mania de espiar pela porta de casa pra ver se descubro algum gato disgramado perambulando pela praça. Costumo também olhar o céu e ver como vai ser amanhã. Dependendo se tem nuvens, do vento, da temperatura, das cores, a gente fica sabendo se vai fazer sol, frio ou chuva. Vai fazer sol.

Ontem, pra matar as saudades, passei pela casa onde Ophélia morou. Continua igualzinha. (AZEVEDO, 1984: 60-61)

O modo *dramático* é outra forma de focalização na construção do texto. Como exemplo, o diálogo desenvolvido pelos netos de Ophélia, no qual, inclusive, não há a mínima interferência do narrador, nem indicações de verbos *dicendi*:

- Agora ...
 - Tudo por causa do vovô.
 - Mas ele morreu já tem dois anos.
 - Eu tinha sete.
 - Eu assim ó ...cinco.
 - Deve ser chato ser velho ... tá louco! ... ficar sem fazer nada!
 - Mas a vovó dá aula na escola.
 - Papai falou que no ano que vem não vai mais, não pode, passou da idade.
- (AZEVEDO, 1984: 14)

Além de tecerem comentários sobre o modo de vida de Araújo e a posição crítica do pai, as crianças revelam-se a si mesmas. O leitor pode perceber as diferenças individuais de cada uma. A fala das crianças, ao referir-se a uma cobra de Araújo, registra e enfatiza os comentários paternos, como também revela o aspecto da imaginação que povoa a mente dos pequenos, livre da imposição autoritária do adulto:

- Mamãe não ia deixar.
 - Mas o Caramujo pega até no colo!
 - Podia dormir aí na gaveta, junto das meias.
 - Dava pra gente arrumar uma coleira e passear com ela na praça.
 - Acho que o papai não está gostando nada dessa história de Caramujo
- (AZEVEDO, 1984: 36- 37)

O texto em questão trabalha com uma multiplicidade de modos ou formas narrativas para mostrar a posição particular de cada personagem. Conforme Kayser (1976), a narrativa *epistolar* é forma especial, marcada pela primeira pessoa:

André querido,

Não pode imaginar como estou triste. Será que a gente precisava passar por tudo isso?
(1984: 52).

Vejamos a resposta que a mãe recebeu do filho. Notamos a mudança de fonte utilizada por André. Isso não é gratuito, pois revela as diferenças entre o filho e a mãe:

Mamãe

Não me conformo nem vou me conformar com esta viagem sem sentido. Sinceramente, largar a casa, a família, sair por aí a troco de nada, não dá para entender. (AZEVEDO, 1984: 54)

Outra voz narrativa que se manifesta é o Repórter Esso, que relata o fato pitoresco acontecido na cidade de São Paulo, no Bairro do Sumaré:

UM MORADOR DO BAIRRO, INCONFORMADO COM A DESTRUÇÃO DA PRAÇA, SUBIU NUMA ÁRVORE LOCALIZADA NO CENTRO DO TERRENO, IMPEDINDO ASSIM QUE A OBRA FOSSE INICIADA. UM DOS OPERÁRIOS RESOLVEU SUBIR NA ÁRVORE. NESTE INSTANTE OUTRA SURPRESA! UMA SENHORA QUE TAMBÉM ESTAVA ESCONDIDA ENTRE OS GALHOS APARECEU COM UMA BENGALA NA MÃO AMEAÇANDO O RAPAZ, QUE RECUOU IMEDIATAMENTE. (AZEVEDO, 1984: 45)

Esse discurso procura mostrar um registro formal do fato acontecido. De forma geral, há mais de um foco narrativo presente na obra *Chega de saudade*, ou seja, diversas vozes que se manifestam sobre o eixo temático da história. Assim, o leitor percebe diferentes formas de se configurar a realidade. A pluralidade de vozes possibilita ao leitor uma nova visão da realidade, daí o resultado do efeito emancipador do texto literário, a obra de arte deixa de ser uma “representação de valores socialmente dominantes” (ISER, 1996: 40, v.1), visto que o “leitor experimenta-se na apropriação de uma experiência de sentido do mundo, o qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia” (JAUSS *apud* LIMA, 1979: 98).

No que se refere à focalização em *Marinheiro rasgado*, há um jogo singular, ou até mesmo de ruptura com as normas convencionais. Inicialmente, sublinhamos um narrador onisciente apresentando o personagem protagonista, o Marinheiro Rasgado:

O homem apareceu um dia na praça, mas foi como se já fizesse parte da paisagem desde sempre.

Estava lá quando amanheceu, compenetrado, as mãos cruzadas nas costas, andando devagar. Trouxe um saco de pano grosso cheio até a boca, duas latas velhas de biscoito e uma caixa de sapatos amarrada com um laço de fita. (AZEVEDO, 1991: 5)

O narrador onisciente está fora dos eventos narrados, conhece o personagem e tece juízo de valor sobre a figura do mendigo: “Era uma figura, aliás, até um pouco bonita” (1991:5). No segundo capítulo, percebemos um ângulo de visão marcado pela personalidade, alguém que faz parte da história conta uma série de acontecimentos: “A praça aqui é grande, com gramado, árvores e chafariz. Em volta é assim de prédios e lojas, como a barbearia do seu Politano, a Doceira Holandesa, a papelaria, uma charutaria e o seu Zé jornaleiro” (1991: 7).

O foco narrativo adotado pelo narrador, nesse capítulo, é o do narrador personagem, marcado pela primeira pessoa. Ele conta fatos ocorridos na escola e cita as brincadeiras que aconteciam na praça, inclusive, algumas brigas:

Grudaram um bilhete com fita crepe nas costas dele.

O cara ficou uma fera. Pela letra, acabou descobrindo que foi o Tomé.

No fim da aula, veio com tudo:

- Se for homem, aparece hoje no fim da tarde lá na praça que eu vou quebrar sua cara!

Aquele fim de tarde foi fogo!

A gente em torno do chafariz pra ver o pau comer. O Tomé, eu, a Lina e o Zecão. Já estava escuro quando o Clóvis chegou. (AZEVEDO, 1991: 9)

O personagem está presente no interior da narrativa, embora não seja o protagonista, ele relata suas emoções ao experimentar situações diversas, como também cede a voz aos outros colegas. Privilegia o ponto de vista dos outros personagens com a instauração da cena, cuja abdicação do narrador é total:

Todo mundo começou a falar ao mesmo tempo.

- Foi sim, Clóvis...

- Não vem não...
 - Todo mundo sabe... [...]
 A noite estava deserta. A praça, escura. (AZEVEDO, 1991: 9)

O narrador desaparece temporariamente, deixando os personagens construírem a apresentação dramática, cada qual expondo opiniões e impressões sobre o mendigo. No capítulo três, o narrador-observador retoma sua posição, introduz a fala dos personagens e tece comentários. O capítulo quatro é marcado pela cena cujo assunto das crianças refere-se à condição do mendigo. E assim, sucessivamente, acontece esse jogo até o final da história: a voz narrativa tece seu ponto de vista, ora cede espaço às crianças e a outros personagens, ora organiza a cena dramática no decorrer da narrativa.

A voz narrativa relata o desdobramento das ações das crianças e, simultaneamente, deixa transparecer suas indagações correspondentes às do grupo de amigos: “Quem seria ele? Um louco? Algum bandido?” (1991: 11). Desse modo, há um imbricamento de vozes que se confundem. O narrador é intruso e não se limita simplesmente ao relato dos fatos, mas expressa sua visão como se participasse das cenas: “Passou o tempo. Apareceu uma ferida na perna do mendigo. No começo, pequena, mas, malcuidada, acabou piorando. Dava dó ver o coitado capengando pela praça. Limpava o machucado no chafariz com o rosto torcido de dor” (1991: 11).

Similar à forma de organização de *Marinheiro Rasgado*, *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” (1990: 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” (1990: 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.

Em relação ao narrador na obra *O livro das palavras*, embora posicionado fora dos eventos que narra, apresenta voz rente às vozes do interior da narrativa. Em vários momentos, confunde-se com elas, sobretudo, com a fala do dicionário que vive intensamente os episódios da trama:

Aquelas palavras perturbaram o dicionário. Por dentro. Por fora, olhou indiferente o velho volume de páginas amareladas e voltou para a estante. Era verdade. Nunca se molhara. Nem sabia, pensando bem, o que era um líquido. E muito menos o que a umidade faz. Pensou muito, aquela noite, e meditou, procurando alguma coisa no fundo de si mesmo (1993: 9).
Para conhecer o mundo é necessário viajar. “Viajar” significa “fazer viagem ou viagens. Andar por, percorrer, correr...”
Sim! Era exatamente o que iria fazer. (AZEVEDO, 1993: 10, grifos do autor)

Como o narrador está rente ao personagem, nesse caso, o recurso estilístico é o emprego do discurso indireto-livre, ou algo semelhante ao fluxo de pensamento:

Um livro perambulando por uma estrada é algo impossível de se ver, mas o dicionário não sabia. Por isso saiu de casa no dia seguinte logo cedo.
Que coisa, o mundo! Como é bom poder se dar conta da terra, do vento e das nuvens branquinhas formando figuras silenciosas no céu azul! (AZEVEDO, 1993: 11)
Mas... Coisa estranha! Apesar de bem cuidada, das alamedas limpas e de tanta flor perfumosa, a praça cheirava mal.
O livro das palavras procurou em volta. Descobriu um monte de lixo num canto. (AZEVEDO, 1993: 30)

Além disso, o narrador é intruso e conhece profundamente a realidade dos livros da biblioteca, como no caso da velha brochura de histórias infantis. Notamos também a presença de diálogos, os quais dão certo equilíbrio à frequência da utilização dos discursos, seja indireto, indireto livre e ou direto.

Quanto ao foco narrativo adotado pelo narrador em *Aviãozinho de papel*, percebemos a visão de um narrador onisciente, conhecedor de tudo e de todos, tanto interna como externamente. O narrador conduz a narrativa e, às vezes, antecede possíveis situações que poderão ocorrer com o personagem: “Numa viagem dessas, tudo pode ser. Mas o aviãozinho já deu a partida, por isso não pode ficar perdendo tempo com medos. Lá vai ele, belo e formoso, voejando sobre a paisagem” (1994: 5). A voz narrativa tanto descreve como analisa os sentimentos e sensações que perpassam a interioridade do personagem: “Sua viagem parece a da folha que se solta da árvore e vai flutuando lenta, levada pela brisa. Ou a da garrafa quando zarpa, atirada por alguém, boiando entre as águas do mar” (1994: 5).

Sob esse aspecto, o narrador faz uso de sua capacidade de conhecimento praticamente ilimitada. Por meio do discurso direto e do indireto-livre, cria cenas cuja focalização é dos personagens. Às vezes, a voz do narrador se confunde com a do personagem protagonista ou secundário, estabelecendo-se estreita sintonia com a estrutura fragmentária da narrativa, como podemos observar no momento em que, após o acidente, o avião é salvo por um menino: “Ficou longe, parado com as mãos na cintura, esperando o avião se afastar. / Como é bom voar./ Como é bom sentir as delícias de ser leve e de ser livre” (1994: 15-17).

Há um imbricamento de vozes que permite ao leitor visualizar condições intrínsecas do personagem. Isso porque o narrador não utiliza apenas a sua voz como canal de informação, mas abre espaço para outras vozes:

Enxerga, ao longe, uma locomotiva. E um manual de instruções, uma fábrica, uma fumaça, uma régua, uma caixa de queijo Catupiry, uma estrada [...].

Enxerga, inclusive, uma mala.

- Claro! Deve pertencer a outro viajante!, pensa o orgulhoso o aviãozinho.

- Outro viajante como eu! (AZEVEDO, 1994: 9)

O recurso aproxima-se do monólogo interior, pois sabemos que se desenrola na interioridade do personagem. Percebemos, nesse fragmento, a intrusão do narrador ao utilizar o vocábulo *inclusive*, enfatizando os mínimos detalhes das coisas que se descortinam no decorrer da viagem.

Entretanto, em outras situações, os discursos diretos não foram introduzidos e marcados pela observação do narrador, até mesmo com a ausência dos indicadores grafêmicos adequados, isto é, o uso de dois pontos e travessão, ou as aspas: “E, puxa!, quanta gente voando também!” (1994: 17). Em vista disso, o narrador é um personagem que está muito envolvido na história, pois ele cede espaço para o protagonista e, ao mesmo tempo, está muito próximo dele, o que podemos perceber pelo ritmo da narrativa: “E no mar havia uma ilha distante e sobre a ilha distante um farol e o farol indicava o caminho e o aviãozinho deixou-se levar pelo caminho” (1994: 19). Em seguida: “E o aviãozinho viu gente. Ambulantes, atletas, bailarinas, comerciantes ” (1994: 21).

Nessa perspectiva, o narrador focaliza o personagem nos momentos precisos de sua viagem, o que garante a coerência da história, marcando tanto a trajetória quanto o seu comportamento, de modo a construir e definir o personagem. No entanto, é um narrador pessoal, pois, observando o modo como comenta a viagem do avião, temos a impressão de que ele mesmo o arremessara da janela: “Eram poucas palavras, mas fizeram o aviãozinho compreender que havia chegado, sim, ao seu destino” (1994: 23), até mesmo pelo emprego do diminutivo aviãozinho.

As obras que fazem parte da “Coleção Menino de orelha em pé” apresentam narrador protagonista. Estes não contam a sua própria história, mas as impressões que têm da vida a partir de sensações e da percepção da realidade que os circundam. Em *Menino sentindo mil coisas*, o narrador personagem abre o texto comentando: “A vida da gente parece um livro cheio de quase tudo: tem aventura, romance, suspense, tragédia, comédia, drama, terror,

poesia, fantasia e até novela de vez em quando” (1995: 3). O menino tenta relativizar as coisas que acontecem ao seu redor:

Também não sabe por que cada pessoa tem seu gosto próprio, sua maneira de ser e prefere isso em vez daquilo. Pensando bem, se todo mundo gostasse da mesma coisa, todo mundo ia torcer pelo mesmo time, o futebol ia perder a graça e o campeonato paulista ia desaparecer.” (AZEVEDO, 1995: 18)

O foco narrativo, aparentemente, é exclusivamente o do narrador que apresenta diversas situações comuns e banais do dia-a-dia, problematizando-as. Apesar de não introduzir outros personagens, ele não usa sua voz como autoridade máxima, pois há possibilidade da configuração de outros pontos de vista sobre as questões levantadas. Assim, o modo como o texto está organizado não se reduz apenas à perspectiva de mundo do autor, do narrador e do personagem, mas também conta com a ficção do leitor. Nesse sentido, o leitor “é obrigado a assumir um ponto de vista que permita produzir a integração das perspectivas textuais” (ISER, 1996: 74, v.1).

Diferentemente, em *Pobre corinthiano careca*, o narrador se posiciona fora da história, mas está sempre próximo ao personagem. A voz narrativa cede lugar para o protagonista, através do discurso direto e, mais claramente, por meio do discurso indireto e também do discurso indireto livre, embora este não seja tão freqüente, mas perde-se de vista a voz de quem fala ou pensa, seja personagem ou narrador:

O menino fixou a cabeleira do mendigo, um mulato alto e magro com uma verdadeira floresta amazônica espetada na cabeça.
E o Einstein com aquela cabeleira branca despenteada?, lembrou ele. O Einstein era rico ou era pobre? Pela cabeleira, não devia ter dinheiro nem para comprar um copo d’água. Como o mundo é injusto!, concluiu o menino, escandalizado. Um cientista importante viver assim na miséria, sem um tostão furado! José Pedro sacudiu a cabeça diante de uma lembrança: e os índios, coitados, com aquela triste juba? (AZEVEDO, 1995: 14)

O ponto de vista do narrador é onisciente, de visão ilimitada, apresenta voz rente à voz do protagonista e sempre favorável a José Pedro. O menino manifesta seus sentimentos, decepções e carências afetivas e, gradativamente, há um imbricamento de vozes que se configuram no decorrer da narrativa.

O narrador de *O leão da noite estrelada* também usa da terceira pessoa do discurso para narrar. Ele conhece a história e sempre se mantém muito próximo do personagem protagonista. Apesar de não participar do conflito dramático, não deixa de realizar constantes intrusões: “A vida do leão, nascido numa gruta no dia da escuridão, em todo caso, era diferente de tudo isso. Aquele leãozinho parecia especial!” (1995: 5). Além disso, às vezes, antes de narrar um fato, o narrador articula um discurso num tom retórico ou filosófico com o intuito de convencer o leitor da verdade que relata, mostrando-se um grande conhecedor daquilo que narra:

Quando um bicho grande sente fome, primeiro, sai da toca; segundo, fica escondido; terceiro, fareja o ar; quarto, ataca, derruba, e, quinto, mata um bicho pequeno para comer. [...] A vida na selva é perigosa o tempo inteiro. Certos animais sobem nos galhos das árvores e arrancam frutos que, se não fossem comidos e pudessem cair no chão em paz, apodreceriam, soltariam suas sementes na terra, germinariam e, um dia – quem sabe? -, seriam árvores frondosas, cheias de frutos. Outros animais apreciam o néctar das flores. Outros gostam de mastigar insetos. Outros de pastar. (AZEVEDO, 1995: 5)

O discurso direto é um dos recursos utilizados na narrativa, no qual o narrador cede a voz para os personagens. Podemos observar procedimentos diferentes na organização do discurso, quando refere-se aos personagens secundários, a citação é relatada na forma tradicional:

O leão parou na calçada. O menino entrou em casa voando.
 - Papai! Tem um leão na rua! Vem ver!
 O homem, enterrado no jornal, resmungou qualquer coisa mudando de página.
 O menino puxou-o pela manga.
 - Pai! É um leão lá fora! De verdade!
 (AZEVEDO, 1995: 32)

Quando se refere à fala do felino, o discurso direto não apresenta marcas de pontuação, pois o narrador, praticamente, cola-se ao leão. Essa estratégia é recorrente também em outras obras do autor, quando se trata do protagonista:

O leão estava desolado.
Como a civilização é complicada! Como os seres humanos são! Uma hora estão todos deitados na areia, feito lagartões dorminhocos debaixo do sol. De repente, sem mais nem menos, largam tudo, saem correndo quase sem roupas, gritando, pulando e saltando uns sobre os outros! Seria isso o tão famoso Carnaval? (AZEVEDO, 1995: 39)

Esse recurso aproxima-se do monólogo interior, uma vez que o personagem se volta para si mesmo. Isso se repete em outras situações, acrescido de discurso indireto:

O felino, então, resolveu falar. Disse que não estava entendendo nada. Fez perguntas. Quem, afinal, os animais estavam esperando?
Uma anta emergiu das sombras. Afirmou que estavam aguardando ele mesmo. E há muito tempo. Disse que ele era o esperado [...] Ele era o herói. O rei. O paladino. O campeão. O que tinha vindo de longe para salvar. (AZEVEDO, 1995: 48)

Nesse sentido, o narrador onisciente assume um ponto de vista que busca a constante aproximação com o personagem.

Também em *Lúcio vira bicho*, a história é narrada em primeira pessoa: “Meu nome é Lúcio. Com pouco mais de dezessete anos, e isso faz tempo, decidi prestar exames para entrar na faculdade” (1997: 7). Trata-se de uma voz masculina, cuja experiência relatada pertence ao passado: “Eu era jovem, leitor. Tudo isso me chocou muito” (1997: 7). Lúcio comenta sobre os seus conflitos:

Um sentimento de revolta, leitor, foi crescendo em minhas entranhas. Eu não merecia aquilo! Como a vida pode ser tão injusta e sem sentido? [...] Fui, então, tomado por uma dolorosa solidão e por um sentimento de incapacidade. Incapacidade de ser eu mesmo. Incapacidade de expressar minhas idéias e sentimentos. De tomar conta de mim. De estar junto das outras pessoas. (AZEVEDO, 1997: 69)

O narrador protagonista mantém uma proximidade intensa com o leitor, dirigindo-se diretamente a ele, à maneira de Machado de Assis, demonstrando sua importância na história narrada. O leitor é convidado a fazer parte desse jogo, pois o personagem provoca-o deliberadamente e, ainda, deixa espaço para que ele faça sua opção :

Sei que vai ser difícil, leitor. Sei que vai ter gente me chamando de louco e de mentiroso. No entanto, posso jurar, nunca falei tão sério em toda minha vida. O que vou contar não é ficção. Aconteceu mesmo, na minha carne, na minha cabeça, nas minhas entranhas. Queria ver você na minha pele. Queria ver você acorrentado, tomando pancada, sentindo medo. Medo, por exemplo de ser castrado. Medo, por exemplo, de simplesmente sumir, perder a própria identidade, virar uma espécie de fantasma que ninguém enxerga.

Vou tentar contar os principais detalhes de tudo o que me aconteceu. (AZEVEDO, 1997: 11)

O leitor não é um mero decodificador de sinais, mas um sujeito que faz parte do jogo ficcional proposto por Lúcio. Para Eco, em seu texto *Seis passeios pelo bosque da ficção*, ler ficção “significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real” (1994: p. 93). O leitor faz parte de um jogo proposto pelo narrador protagonista e acredita na transformação de Lúcio em cachorro, como também na história que Conceição lhe contara sobre a feiticeira Vanda. Esta se apaixonara por um rapaz e, por meio da magia, lançara-lhe um quebranto. Nesse sentido, apropriamo-nos, novamente, da fala de Eco:

Quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala; mas, quando o lobo come Chapeuzinho vermelho, pensamos que ela morreu (e essa convicção é vital para o extraordinário prazer que o leitor experimenta com sua ressurreição). (ECO, 1994: 83, grifo do autor)

O narrador em pauta é ouvinte e toma conhecimento de outras histórias, ficção ou não, principalmente, de contos tradicionais: “Eu, acorrentado do lado de fora da casa, ajeitei-me em cima do cimento frio. Vou tentar repetir, leitor, a história que a mulher contou: Era uma

vez um rei muito poderoso. Morava num castelo no alto de uma colina. O rei tinha de tudo: cidades, terras, tesouros” (1997: 46).

Lúcio ouviu histórias contadas por caminhoneiros e pessoas simples e também por pessoas com formação universitária, como no caso da professora aposentada pela USP, tentando ilustrar uma discussão com seu amigo. As histórias tradicionais dialogam com a situação do jovem narrador, resumem-se num reencontro significativo com o seu próprio eu: “Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana”.(ECO, 1994: 93). Lúcio, o personagem protagonista, cede a voz aos outros personagens que pertencem ao mundo narrado, privilegiando outros pontos de vista por meio da recorrência do discurso direto e indireto:

A vida das pessoas são construções ‘absolutamente’ caóticas e discutíveis. O sujeito conhece uma mulher, casa, tem filhos, tudo por acaso. Se morasse em outro bairro, conheceria outra mulher, teria outro casamento, outros filhos, tudo por acaso. Se morasse em outro bairro, conheceria outra mulher, teria outro casamento, outros filhos. É ou não é?” (1997: 106).

“No fundo, o que incomoda no ser humano”, continuou ele, “é exatamente isso. Em vez de olhar a realidade concreta e as coisas práticas, os homens ficam teorizando. Falam em “liberdade”, mas costumam ser os donos da verdade. Falam no “amor”, mas nunca na prática do amor”. O velho afirmou que, para ele, essas idealizações eram simplificações e tinham um objetivo muito claro: controlar a realidade. (AZEVEDO, 1997: 108, grifos do autor)

Notamos uma multiplicação de vozes e a manifestação não apenas da preocupação com a busca de identidade, como também da relatividade das coisas:

No mundo da teoria, tudo tem que ter um rótulo, tudo tem que ter um sentido, tudo tem que ter uma utilidade, tem que ser mensurável e existir especificamente por causa de alguma coisa, senão não interessa nem existe, e isso é lamentável.

“Como medir um sentimento? Como medir um gosto? E outra: uma borboleta serve exatamente para quê?”, perguntou ainda (1998: 108-109).

O velho balançou a cabeça. Afirmou que o acaso e a sorte não existiam, mas que as pessoas apenas viam aquilo que conseguiam ver ou estavam preparadas para ver. Disse que a “verdade” era uma montanha imensa e que nenhum olho humano jamais

teria a capacidade de enxergá-la em todo o seu esplendor e imensidão. (AZEVEDO, 1997: 117-118)

O velho professor também conta a história de um reino muito distante, povoado por reis, sábios e mercenários: “O velho rei sentou no trono, maravilhado diante daquela prova da dupla existência da verdade” (1998: 122-123). A história explicando a história. Sob esses aspectos, observamos as múltiplas posições de Lúcio: narrador protagonista, ouvinte e leitor. Desse jogo perspectivístico, abrem-se diversos pontos de vista: “De qualquer modo, não deixamos de ler histórias de ficção, porque é nelas que procuramos uma fórmula para dar sentido a nossa existência” (Eco, 1994:145).

O narrador de *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas* usa a 3ª pessoa do discurso para narrar. 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” (1996: 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” (1999: 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.

O narrador do texto *O sábio ao contrário*: a história do homem que soltava puns é um contador de histórias: “Era uma vez um sábio” (2001: 5). A voz narrativa está fora dos eventos que narra e relata aquilo que conhece. O narrador aproxima-se de um contador de história. Nesse caso, predomina o discurso direto. Além da visão ilimitada do narrador, ele é favorável aos personagens protagonistas: “Aquele sábio ao contrário, aquele velho risonho de cabeça branca, magro e torto, era um estudioso, um verdadeiro especialista em gases intestinais” (2001: 8), como também à princesa: “A princesa, a linda, doce, frágil, suave e querida filha do rei, examinou aquele velho que tinha os olhos acesos de alegria e de esperança” (2001: 27).

Em *Nossa rua tem um problema* (2002), 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” (2002: 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.

Em *Trezentos parafusos a menos*, o narrador é marcado pela onisciência, conhece os personagens e, mesmo situado fora da história, tem uma visão de todos os dados da vida interior de seu Luís, de Tatiana e de dona Ruth. Ele está colado praticamente durante toda a narrativa aos personagens e sempre toma partido de seu Luís. Às vezes, ele antecipa acontecimentos relevantes, sugestivamente: “Quando na vida a menina ia imaginar que seu

pai, aquele homem desajeitado, metódico e gorducho, ia ter coragem de fazer o que fez?” (2002: 14).

A voz do narrador se confunde com a do personagem, aproximando-se do monólogo interior: “Tatiana leu aquela palavra estranha escrita na lousa e pensou na desgraça que seu pai fosse preso. Como é que ela e sua mãe iam ficar? Será que o pai ia ser despedido do escritório de contabilidade? Com que dinheiro a família ia sobreviver?” (2002: 51).

O narrador conhece o futuro dos personagens e, por isso, tem um horizonte amplo dos fatos que sucederão. Esse conhecimento permite-lhe comentar sobre a interioridade deles, como também explicar acontecimentos de forma detalhada para o leitor, comentando os fatos e, inclusive, fazendo ligações entre os diferentes momentos da história. O narrador onisciente intruso permite ao leitor apreciar o ponto de vista da menina, expõe o seu olhar sob a situação e, em seguida, interfere, dá aos leitores explicações e tece comentários sobre os fatos passados na casa da família Souza: “Mas vamos por partes. Aquela tarde começou como todas as outras. O portãozinho de ferro rangeu pontualmente às seis e meia. Tatiana foi espiar pela janela. Era, claro, seu Luís” (2002: 65).

Além desses aspectos, o narrador abre espaço para que a menina expresse o juízo de valor que tem dos adultos e do que é capaz de fazer para chamar-lhes a atenção: “- Eu não agüento essa vida! É mania de não fazer nada! É mania de virar estátua! É mania de trazer bode pra dentro de casa! É mania de bicho-preguiça! É mania de bancar o artista de circo e ficar o dia inteiro só enchendo!” (2002: 92).

O modo de narrar provoca um efeito de proximidade do fato junto ao leitor, como se ele participasse do mundo narrado. Assim, essa forma de interação literária é constituída pela “experiência estética”, pois resulta de um processo comunicativo do leitor com a obra literária. Segundo Jauss (1979), o leitor vive na obra literária uma experiência que não é sua,

ele reconstitui a obra de arte por meio de sua participação estética e emotiva. Utilizando reflexões de Freud, Jauss considera que:

O espectador no teatro ou o leitor de romance pode “gozar-se como uma figura importante e se entrega de peito aberto a emoções normalmente recalcadas, pois o seu prazer tem “por pressuposto a ilusão estética, ou seja, o alívio da dor pela segurança de que, em primeiro lugar, trata-se de um outro que age e sofre, na cena, e, em segundo lugar, de que se trata apenas de um jogo, que não pode causar dano algum à nossa segurança pessoal.” (JAUSS apud LIMA, 1979: 99, grifos do autor)

O “prazer da identificação” permite ao leitor participar de “experiências alheias, coisa de que, em nossa realidade cotidiana, não nos julgamos capazes” (JAUSS apud LIMA, 1979: 99). Então, a família de Tatiana é capaz de experimentar situações inusitadas, o mesmo acontece com Araújo e Ophélia que rompem com a práxis comum de acordo com o esperado em suas respectivas idades. Essas experiências ficcionais mobilizam a experiência de vida do leitor, resultado do jogo perspectivístico do texto.

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 pingão de inspiração” (2002: 56).

Nesse sentido, a focalização onisciente, denominada focalização zero (narrativa não focalizada), 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, a voz do narrador se confunde com a do personagem protagonista, estabelecendo-se, assim, estreita sintonia com a estrutura fragmentária do romance: “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” (2002: 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” (2002: 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: 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. Todavia, há ocorrências que provocam o afastamento da forma convencional. Isso ocorre quando se trata do personagem protagonista, como assinalamos em alguns casos anteriores.

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. 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!” (2002: 33). Ou então: “Escreveu, escreveu, escreveu, durante longo tempo, sem ser incomodado. Que bom fazer aquilo que a gente gosta sem ninguém para atrapalhar!” (2002: 22).

Gisèle Valency, no texto intitulado “A crítica”, diz que o discurso indireto livre “faz ouvir, na voz do narrador, os ecos de outra voz. Porém, mesmo quando elas estão separadas, o discurso parece a um só tempo narrado e citado” (1997: 221). 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.

Nesse sentido, observamos a importância de desvelar os elementos constitutivos das narrativas, pois são como fios que se entrecruzam e geram sentidos. Em outras palavras, eles

não podem ser dissociados, pois um complementa o outro. 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. O texto *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas* 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.

O texto *Nossa rua tem um problema* 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.

No texto *Chega de saudade*, constatamos a alternância de narrador: observador, personagem e a presença do modo dramático. A seqüência de perspectiva que se abre instaura no texto lacunas significativas, oferecendo ao leitor um jogo de interpretação, pois este é convidado a participar e formular a sua visão sobre a realidade do mundo ficcional e procura conectar os diferentes pontos perspectivísticos que se configuram na narrativa.

Outra questão interessante refere-se aos comentários emitidos tanto pelo narrador como pelo autor. Os comentários podem ser considerados como hipóteses, uma sugestão avaliativa, uma revelação, uma contradição ou, enfim, um propósito intencional. Citemos, pois, *Um homem no sótão*, *Lúcio vira bicho* e *Trezentos parafusos a menos*. O primeiro é contado por um narrador-observador, o segundo por um narrador-personagem e o terceiro, narrador observador. Essas obras apresentam, em comum, comentários, no decorrer das ações

e abrem a possibilidade de escolhas para o leitor. Noutras palavras, não se reduzem a uma perspectiva, pois o autor permite um feixe de pontos de vista múltiplos e em constante mudança.

Dessa forma, os comentários “abrem um certo jogo livre para a avaliação e permitem que novas lacunas apareçam no texto” (ISER, 1971: 17). Em *Trezentos parafusos a menos*, no capítulo vinte (20), o narrador tece comentários e avaliações sobre o rumo tomado pela história. No primeiro momento, temos a impressão de que o narrador quer suprir, preencher lacunas e auxiliar o leitor. No entanto, os comentários sugerem outras possibilidades de imaginar as situações: “Reconheço que muitos assuntos ficaram em aberto na história. Por exemplo: [...] Como era, afinal, a letra de “Leito de Procusto” e “Coisa nº 33” [...] Tatiana continuou usando cabelo pintado de verde? (2002: 133).

O narrador elenca uma série de questionamentos. O texto termina com um *post scriptum*: “PS: Peço licença para fazer uma pergunta. Por acaso o prezado leitor já escutou a música “Você é importante”? Como? Ainda não comprou o CD? Pô! Está esperando o quê?” (2002: 134). Seguindo as pistas de Iser, o leitor deve ou não confiar no autor? As idéias são contraditórias às levantadas pelo leitor? Sobre essa questão Iser assinala que:

Os comentários podem provocar uma variedade de respostas. Podem desconcertar, suscitar oposição, encantar através da contradição e, com frequência, revelar muitos aspectos inesperados no processo narrativo que, sem essas pistas, talvez não fossem percebidos. Assim, esses comentários não fornecem qualquer avaliação definida dos eventos; antes, oferecem uma avaliação que contém diferentes possibilidades abertas à escolha do leitor. (AZEVEDO, 1971: 17)

O leitor descobre que não está lidando apenas com os personagens da narrativa, mas também com o autor que lhe possibilita uma multiplicidade de pontos de vista. Desses comentários, outras lacunas são abertas e o receptor reage a essas provocações.

No texto *Chega de saudade*, o leitor acompanha as interrupções e mudanças de perspectivas de focalização e percebe que o narrador não está interessado em contar apenas a

história de Ophélia e de Araújo, mas a sua própria história, e, no final, anuncia que a história toda não era sua, mas que fora colhendo dados no decorrer dos anos. As mudanças de perspectivas criam lacunas e o leitor precisa apropriar-se das informações e instruções contidas no texto, como também fazer uso da atividade imaginativa. Afinal, o narrador personagem que garante a sucessão dos fatos é um pássaro que se revela ao longo da narrativa. Iser assegura que as “lacunas constituem uma precondição fundamental da comunicação, porque intensificam nossa atividade ideacional” (1999: 30).

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. (AZEVEDO, 1999: 21)

O leitor proposto por Jauss 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.

O leitor dos textos de Azevedo assegura o seu lugar no mundo ficcional criado pelo escritor, pois sua participação ocorre naturalmente em decorrência da organização estrutural, porque há lacunas que instigam a sua presença na formulação de sentidos da história relatada. Temos a impressão que Azevedo constrói um projeto definido de organização dos elementos

estruturais e temáticos, uma vez que seus textos apresentam características similares. No caso da construção do narrador e da focalização, percebemos uma desconstrução das normas tradicionais. Isto é, há uma multiplicidade de vozes no interior da narrativa.

Assim, desfilam nos textos do escritor 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, peculiar em Ricardo Azevedo, desfaz a perspectiva unívoca do texto e resulta numa construção plurissignificativa.

3.4 Ambientação

Dentro do livro
 [...]

 Quanta gente,
 quanto sonho,
 quanta história,
 quanto invento,
 quanta arte,
 quanta vida há dentro de um livro!

Ricardo Azevedo - 1998

O espaço, como assinalamos anteriormente, é um elemento estrutural que adquire importância na ficção à medida que se entrelaça com outros elementos, com o personagem, com o jogo perspectivístico das vozes presentes na narrativa e com o aspecto temporal. Conforme Osman Lins, o espaço “enquadra o personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade tendendo para zero” (1976: 72). A representação do espaço não constitui, simplesmente, uma moldura que enquadra os

personagens e os acontecimentos, mas cumpre a finalidade de desvelar informações sobre os mesmos, como os aspectos ideológicos, sociais e psicológicos.

Outra instância da narrativa que nos interessa diz respeito à ambientação por se referir aos aspectos conotativos presentes na ficção, pois exige do leitor uma perspicácia apurada para que possa entender o significado subjacente das descrições construídas pelo narrador ou personagem. Por isso, a ambientação alcança uma dimensão simbólica. Segundo Lins, a ambientação “é o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*” (1976: 77, grifo do autor).

De modo geral, os espaços criados por Ricardo Azevedo correspondem às idéias subjacentes à superfície da descrição do espaço. A leitura dessa instância narrativa, conforme Lins assinala, exige do leitor um saber cultural, é solicitado dele um jogo de associações para a ampliação de sentido da obra.

A partir de uma leitura cuidadosa, constatamos que os espaços representados nas obras de Azevedo adquirem uma configuração representativa e simbólica. Daí a constante recorrência a locais como a praça, a rua, a escola, o interior de casas, florestas, estradas longínquas e terras muito distantes. Esses espaços representam passagens que abrem perspectiva para outras formas significativas de cada personagem viver. Ora em busca de sua identidade, ora com a intenção de criar situações dicotômicas, visto que cada personagem vê um determinado objeto real (no mundo ficcional) diferente de outro personagem.

No que se refere ao texto *O peixe que podia cantar*, o narrador descreve o local onde os fatos acontecem no mundo narrado e aproxima-o do paraíso quase que intocado pelo homem, revelando, no decorrer da história, significado simbólico, revestido de conotações: “No alto de uma serra distante, ficava um vilarejo. Não tinha luz elétrica, água encanada, telefone, nem correio para se mandar cartas. Quem quisesse chegar até ele, precisava criar coragem e enfrentar a estradinha estreita e esburacada” (1980: 2). A descrição desse lugar

mostra um espaço quase inacessível para o homem capitalista, remete o leitor ao espaço descrito nos contos maravilhosos e, nessa instância, assegura a importância da fantasia para a criança.

Nesse vilarejo, há uma árvore, na qual o peixe (protagonista) gosta de ficar. A árvore produz sentidos conotativos, pois ela remete a múltiplos significados e pode oscilar entre valores diversos: evolução, fertilidade, poder, como constatamos no *Dicionário de símbolos* (1982), de Chevalier e Gheerbrant. No entanto, quando o velho pesquisador descobre que há um peixe no alto da árvore, além disso, um peixe que canta, sem maior hesitação, resolve tirá-lo dali e levá-lo consigo. A partir desse momento, o ambiente sofre uma alteração. Se, antes, tudo era tranquilo, depois, o vilarejo torna-se tenso e melancólico:

Uma tristeza infinita caiu por sobre a cidade. Entrou por dentro das casas. Apoderou-se das pessoas, dos bichos, das plantas. Tomou conta de tudo qual uma noite sem fim. E no começo da madrugada, uma criança começou a chorar; depois outra e depois uma mulher começou a chorar; depois outra e depois um homem começou a chorar, depois um cachorro, um gato, um rato [...] e, de repente, tudo e todos estavam chorando e soluçando. Eram muitas lágrimas que caíam e logo começaram a se juntar. (AZEVEDO, 1980: 8)

As lágrimas foram tão intensas que formaram uma poça e esta se transformou num lago, um novo espaço criado pelas lágrimas das pessoas do povoado: “Primeiro formando uma poça. Depois outra e mais outra. E as poças foram crescendo, tomaram corpo, viraram uma lagoa e mais tarde um lago enorme e transparente. O povo da cidade, espantado, com tanta novidade, até esqueceu de chorar” (1980: 8).

Dessa forma, o lago⁴⁵ apresenta conotação simbólica, aliada à imaginação criadora do homem, uma vez que ele se formou das ações interiorizadas dos personagens, envolvendo tanto os seres humanos quanto animais de toda espécie daquele lugar. O lago auxilia o retorno

⁴⁵ De acordo com o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, dentre “os possíveis significados, os lagos são também considerados como palácios subterrâneos de diamantes, de jóias, de cristal, de onde surgem as fadas, feiticeiras, ninfas e sereias, mas que atraem os humanos igualmente para a morte. Tomam então a significação perigosa de paraísos ilusórios. Simbolizam as criações da imaginação exaltada” (1982:533) .

do peixe ao povoado. Assim, as ações dos personagens definem o ambiente: “Ao ouvir aquela voz, a cidade inteira ficou paralisada” (1980: p.14). Então, aquele ambiente tenso e conturbado desaparece, dando lugar a um clima de intensa festa e comemoração, marcado pela alegria e pela descontração, como se as pessoas tivessem preparado uma festa de casamento, ou a recepção para alguém que volta para casa, ou o filho pródigo que retorna ao lar.

Depois da grande festa, tudo voltou à rotina e “com o passar do tempo, foi se falando cada vez menos no caso do velhote e do peixinho, até que “ninguém mais tocou no assunto” (1980: 16). Há outro ponto que vale ressaltar. No início da narrativa, o narrador diz que, para alguém chegar até aquele lugar: “precisava criar coragem e enfrentar a estradinha estreita e esburacada” (1980: 2). Então, quando o velhote partiu do vilarejo: “Ia tão entretido em seus pensamentos, que nem percebeu um homem que descansava, deitado na beira da estrada” (1980: 10). Se o leitor observar com atenção, a estrada ganha um aspecto metafórico, não apenas um cenário de fundo, mas permite a passagem de uma situação para outra, juntamente com o lago e a árvore. Nesse sentido, o espaço é um dos elementos fundamentais do texto por ancorar a situação de passagem de um estado para outro, mostrando motivos da interioridade.

No texto *Araújo ama Ophélia*, o espaço macro refere-se a uma cidade em pleno desenvolvimento: “A cidade precisa crescer. A cidade tem que crescer” (1981: 1). Mas, na perspectiva da fábula, o espaço principal reduz-se a um terreno abandonado, onde seria construído um prédio e no qual havia uma árvore que deveria ser derrubada. Posteriormente, o terreno baldio virou parque público. Além dessas informações, o narrador não esclarece locais precisos na cidade. O leitor pode inferir que se trata de um grande centro urbano. Conforme Zilberman, a apropriação do espaço urbano, a partir da década de 70, é uma tendência recorrente na literatura infantil brasileira: “Essa tendência contestadora se manifesta com clareza na ficção moderna, que enveredada pela temática urbana, focalizando o Brasil atual,

seus impasses e suas crises” (2002: 125). Araújo tenta impedir a derrubada de uma velha árvore, em nome do capitalismo e do progresso.

O personagem protagonista está envolvido com a situação do espaço no desenrolar das ações. Isso gera uma atitude ativa do protagonista, visto que há um “enlace entre o espaço e a ação” (LINS, 1976: 83):

Era o Araújo escondido lá em cima da árvore (1981: 8).
Olhou os dois velhinhos trepados na árvore.
Chamou a polícia.
Enquanto isso começou a juntar gente na rua. Eram os moradores da vizinhança, pedestres curiosos que, escutando o zum zum zum, vieram ver o que era (1981: 10).
O terreno baldio virou parque público e até agora a árvore não foi derrubada. (AZEVEDO, 1981: 16)

No texto *Chega de saudade*, que, de certa forma, retoma os personagens protagonistas de *Araújo ama Ophélia*, o espaço apresenta importância fundamental, visto que o narrador abre a história mostrando as diversas faces da casa do Sumaré, onde se localiza a casa de Ophélia e a do passarinho: “Minha casa é alta e fica numa praça escondida no bairro do Sumaré. Da porta de entrada dá pra ver a torre cheia de furinhos da igreja dos dominicanos” (1984: 20). A de Araújo fica na Teodoro Sampaio: “espécie de casa de caboclo. Paredes de barro batido, ripas de madeira trançada, toda caiada, telhado de sapé, janelões grandes que se fechavam apenas com uma chapa de madeira, sem vidro nem nada. Piso? De terra batida” (1984: 30).

A casa de Araújo fica nas proximidades da Avenida Dr. Arnaldo, não tão distante do Estádio Municipal do Pacaembu, isso provoca um estranhamento, rompe com a expectativa do leitor, porque se distancia da arquitetura convencional urbana. O personagem cria um cenário exótico, por conseguinte, este cenário revela o estado psíquico do protagonista. O mesmo estranhamento também se dá quando o receptor percebe que a visão panorâmica do bairro é registrada por um pássaro.

Conforme Bourneuf e Ouellet, “o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra” (1976: 131). Quanto à casa de Ophélia, esse espaço recebe, sucessivamente, diferentes personagens que criam quadros particulares, como se fossem artistas diferentes, cada qual pintando uma tela. A casa sofre alterações conforme as predisposições psicológicas dos moradores. A cada novo morador, a casa ganha uma nova paisagem, por exemplo, com o português Joaquim Alfaia Godinho: “Chegou, mandou quebrar todo o cimento e lajotas em volta da casa e ali, com as próprias mãos, plantou várias e poderosas plantas mágicas” (1984: 10). Em seguida, a casa foi comprada por José Bento, esposo de Maria Ophélia, e, novamente, ganha outras cores: “e morreu deixando um jardim florido e cheio de árvores” (1984: 12).

Os limites espaciais são restritos, mas a organização deles é cuidadosamente elaborada, sempre em sintonia com *o modus vivendi* de cada personagem. Araújo, por exemplo, tinha animais incomuns dentro de sua casa: “Enrolada debaixo de uma cadeira, perto do piano, havia um minhocão enorme e imóvel. Um bicho de um palmo de largura e sei lá quantos metros” (1984: 31). Além do réptil, Araújo cuida de outros animais que vivem nesse pequeno espaço, aproximando-se do *non sense*:

Araújo soluçava encolhido na cadeira. As mãos escondiam o rosto magoado. De repente, do fundo da casa, veio um ronco profundo. Primeiro baixo, depois forte e melancólico.

- Que ... é isso?

- Nada, é a Jurema.

- Jurema?

- Minha vaca, Ophélia! Você acha que eu tomo esse leite misturado com água que eles vendem por aí? (AZEVEDO, 1984: 48)

Além desse espaço exótico, Araújo descreve outros lugares em que vivera e conduz Ophélia para o interior de Mato Grosso ou para a aldeia Kamaiurá. Todavia, os últimos fazem parte de sua imaginação, posteriormente, ele confessa a Ophélia que apenas os conheceu em livros, pois nunca saíra de casa. Podemos observar que a casa, tanto de Ophélia como de

Araújo, representa um aspecto simbólico na narrativa. Conforme Chevalier (2003), a casa representa o ser interior, os diversos estados da alma humana e o exterior da casa é “a máscara ou a aparência do homem” (2003: 197).

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, constatamos os diferentes estados psíquicos dos dois velhos amigos que lutam com seus desejos interiores e têm vontade de conhecer um outro mundo. De certo modo, as atitudes tomadas pelos velhinhos rompem com a expectativa do leitor, pois ambos reagem de uma maneira contraditória às normas estabelecidas por uma sociedade imbuída de valores preconceituosos. Além disso, a atitude deles é quixotesca, por coincidência, o desejo de conhecer terras brasileiras advém do ato da leitura.

Em *Aviãozinho de papel*, há várias referências espaciais na trajetória do aviãozinho. Conforme informações do narrador, o aviãozinho é lançado de uma janela, todavia esta não é indefinida para ele, isso pelo emprego do artigo definido: “O homem abre a janela e lança um aviãozinho” (1994: 3), visivelmente descrita na capa do livro. Em seguida, o aviãozinho percorre lugares diversos, que nos permitem visualizar três dimensões: a terra, o ar e o mar. Na primeira dimensão, o avião é lançado em uma direção, guiado “pelos braços transparentes do vento” (1994: 3). Nesse espaço, ele sobrevoa e observa o panorama terrestre, revelando uma série de elementos significativos percebidos por ele, como: sapato (caminho, trajetória), barco de papel (viagem): “E vê uma flor, um piano de cauda, um relógio parado, uma joaninha, dois caminhos” (1994: 7), e muito mais: “E enxerga, ao longe, uma locomotiva. E um manual de instruções, uma fábrica” (1994: 9).

Na segunda dimensão, o aviãozinho vivencia o mundo dos seres voadores: “Passou por planetas, mariposas, pedras atiradas por estilingues, moscas estrelas cadentes, uma pena de ganso” (1994:17). Em seguida, sobrevoa o mar: “E no mar havia uma ilha distante e sobre a ilha distante um farol e o farol indicava o caminho e o aviãozinho deixou-se levar pelo caminho” (1994: 19). O espaço revela lugares comuns a todas as pessoas: “E surgiu uma

cidade com prédios de trinta e dois andares. E apareceram avenidas, calçadas, postes, praças, ruas e trânsitos” (1994: 21). Finalmente, retomou o espaço terrestre, perdeu altura “e foi caindo, planando, e acabou pousando suavemente numa flor” (1994: 23).

A visão integral da obra permite observar a configuração do ambiente leva a perceber, ver e contemplar o espaço sobrevoado pelo avião e que, necessariamente, revelam-se aspectos metafóricos, metonímicos, simbólicos e sinestésicos, como exemplo: “pelos braços transparentes do vento” (1994: 3). O vento traduz-se como intermediário entre dois seres, isso se revela no final da narrativa. Os espaços multiplicam-se em paisagens diversas, como sólidas (terra), líquidas (mar) e transparentes (ar) e interpenetram-se num movimento dinâmico e subjetivo.

No texto *Pobre corinthiano careca* (1995), o espaço macro refere-se à cidade de São Paulo e revela o horizonte social do protagonista José Pedro que morava numa pequena quitinete com a mãe: “num prédio de quatro andares, sem elevador. O edifício antigo originalmente tinha dois apartamentos de bom tamanho por andar, mas o proprietário fizera uma reforma transformando os dois apartamentos em oito cubículos tipo sala, cozinha e banheiro” (1995: 19). Além da questão social, o espaço está intimamente ligado aos aspectos psicológicos de José Pedro: “E a sua casa? Desiludido, José Pedro coçou a cabeça com a unha do dedão. Sua casa era vergonhosa perto da de seus colegas. Morava numa quitinete minúscula, ele e a mãe, na rua Itapeva, ali no Bexiga. [...] e não tinha aparelho de som, nem videogame, nem telefone” (1995: 16). O espaço descrito no texto justifica a insatisfação e o conflito interior do menino em relação à sua condição de vida.

Os espaços descritos pelo narrador registram uma impressão verossímil, porém os locais do universo narrado podem apresentar um aspecto conotativo por representarem o constrangimento interior do menino. Nesse sentido, o espaço denotado pelo narrador não importa apenas para indicar o endereço onde José Pedro mora e estuda, mas, a partir das

indicações reais ou imaginadas, sugere impressões subjetivas ligadas às condições psicológicas.

Se, de um lado, essa limitação econômica o perturba, por outro, favorece-lhe o contato com a leitura, pois muitos de seus questionamentos advêm da relação com textos literários: “Na verdade, nem era para ele gostar de ler. Antes, preferia mil vezes assistir televisão, como todo mundo” (1995: 22). Mas, como as circunstâncias econômicas eram desfavoráveis, o aparelho de televisão não funcionava muito bem, isso levou mãe e filho a se tornarem leitores: “Era até bem gostoso” (2000: 22). Vale ressaltar um trecho em que o menino se encontra no interior da casa, angustiado por ter que cortar o cabelo e essa lembrança o remete ao texto trágico de Sansão:

Sentado diante da televisão desligada, o menino lembrou-se de uma tragédia antiga. Tinha lido na Bíblia, guardada na penteadeira, a história e o drama terrível de Sansão. A mãe do grande herói não podia ter filhos. Um anjo desceu do céu e anunciou que ela teria uma criança. Mas o anjo mandou tomar muito cuidado. Nada de passar a tesoura nos cabelos do bebê que ia nascer. O anjo explicou que a força de Sansão estaria justamente nos cabelos.

Conforme ia se lembrando da história, José Pedro imaginava aquele herói elegante, com sua soberba cabeleira esvoaçante, enfrentando e vencendo sozinho, a tapas, socos e pontapés, um exército inteiro de filisteus, seus piores inimigos. Mas...

Três rugas surgiram na testa do menino. (AZEVEDO, 1995: 20-21)

O herói, no caso Sansão, quebra com os horizontes de expectativa do leitor, assim, a relação entre texto e leitor é dialógica, pois depende da interação dos referenciais estético-ideológicos e da experiência de vida do leitor que entra em jogo, tendo como parâmetro seu horizonte de expectativa ou de leitura. Segundo Zilberman: “É pelo ato de ler que se singulariza o leitor, e este se torna mais saliente, quanto mais pessoal for seu procedimento no exercício daquela atividade” (1982: 103).

Dessa forma, o texto passa a ter sentido no ato da leitura, decorrente da motivação que produz, exigindo do leitor atividades perceptivas que, de certo modo, obrigam-no a pensar em

suas próprias atitudes. A leitura dessa passagem bíblica, em *Pobre corinthiano careca*, joga com o saber cultural, literário e ideológico do leitor, de quem é solicitado um jogo de associações de leituras anteriores que possibilita a ampliação de sentido do texto.

Outro espaço recorrente em *Pobre corinthiano careca* é a escola, local significativo para o menino e que podemos observar sob dois ângulos distintos. De um lado, o narrador aborda o cotidiano escolar e mostra como funciona essa instituição. José Pedro sente a rispidez e o caráter controlador da escola: “José Pedro sabia que era melhor tomar cuidado. Já tinha ido para a diretoria na semana passada” (1995: 8). Por outro lado, esse mesmo espaço coercitivo leva-o a construir uma auto-imagem valorativa, resultado do trabalho de produção textual do professor de português que pediu uma redação sobre as férias. Para o menino, esse assunto era constrangedor, mas produziu o texto intitulado “Férias dentro do armário”. Essa redação surpreendeu o professor:

Disse então que tinha gostado muito da redação do menino. José Pedro já estava aflito, esperando uma nota baixa e quase afundou na carteira de vergonha, surpresa e vaidade. O professor achava que o trabalho estava interessante e diferente de todos os outros. Pediu licença para ler em voz alta para a classe. (AZEVEDO, 1995: 62)

A atitude do professor é significativa para o menino e quebra seu estado de tensão, resultando em atitudes positivas. O menino muda até mesmo o modo de resolver seus problemas:

José Pedro lembrou-se de sua redação. Foi a melhor lembrança que ele podia ter tido naquele momento. Entrou como vitamina pura pelo seu corpo. O menino parece até que ficou mais forte. Sorriu. Rememorou saboreando cena por cena. O professor entrando na classe. A chamada. A entrega dos trabalhos. O professor pulando seu nome. O medo de tirar nota baixa. A surpresa. Os comentários sobre a sua redação. A leitura da redação... (AZEVEDO, 1995: 73-74)

A partir desse momento, José Pedro descobre algo novo, motivado pelo elogio do professor: “Você até que leva jeito para escrever...” (1995: 87). Então, o corinthiano tece

projetos para o futuro: “Escrever? Escrever o quê?” (1995: 87). Assim, José Pedro planeja escrever sobre a história de seu time, o Corinthians Paulista: “Seu plano era perfeito! Ia trabalhar sobre um dos assuntos que mais amava e ainda por cima tinha a chance de ganhar rios de dinheiro” (1995: 89). O outro livro: “Seria inteirinho de poesias e textos dedicados a Camila” (1995: 89). A idéia de ser escritor cresce dentro do menino:

Ia escrever tanto, mas tanto, mas tanto, que ia aprender a escrever mil versos bem bonitos para ela. Azar se Camila tinha um nome difícil de rimar. Melhor ainda. Um poeta de verdade, uma pessoa que trabalha e escreve com sentimento, consegue fazer poesia de qualquer jeito, pensou o menino. Ele adorava Camila. Isso era o mais importante. E isso, essa força, esse dom, ele ia usar para escrever. Com rima, sem rima, com gorila ou sem gorila. (AZEVEDO, 1995: 90)

Para a elaboração do primeiro livro, José Pedro pensa como um pesquisador, isso somado à sua paixão pelo time: “Como começou, quem fundou, onde era a primeira sede, o primeiro estádio, como era o primeiro uniforme, como foi criado o primeiro símbolo, qual foi o primeiro time de todos os times [...] O menino imaginou um livro grosso, cheio de fotografias e entrevistas” (1995: 88).

Constatamos que a ambientação dissimulada reconstitui as faces subjacentes dos locais reais e imaginados por José Pedro, pois o ambiente configura-se a partir das atitudes do menino. Então, os locais não se apresentam apenas como cenários da ação narrativa, mas sofrem alterações do ponto de vista do narrador e do protagonista, pois outras nuances são mostradas e permitem o amadurecimento do personagem com o intuito de eliminar carências e resolver seus próprios problemas existenciais. Nessa instância, ressaltamos a importância do leitor, visto que a organização dos elementos estruturais da obra o leva a realizar inferências que podem relacionar os espaços e ambientes apresentados e os sentidos conotativos que eles podem suscitar. Cada leitor também constitui seu horizonte de expectativa no processo de interação com a estrutura da obra.

Diferentemente de *Pobre corinthiano careca*, os textos *Menino sentindo mil coisas* (1995), *Menino de olho vivo* (1996) e *Menino de orelha em pé* (1997) não apresentam espaços definidos. Cabe ao leitor criar a imagem de um espaço real, que pode ser auxiliado pela imagem visual da obra. Nesses livros, a ambientação é sugerida por situações sinestésicas, daí a importância de o leitor reconstruir o espaço, visto que o narrador sugere, mas não determina. O espaço está ligado aos movimentos e ao fluxo mental dos respectivos protagonistas que relatam suas impressões e sentimentos em relação às situações que os circundam.

No texto *Lúcio vira bicho*, há três planos distintos em relação ao espaço. O primeiro refere-se a Lúcio que relembra fatos do passado. O segundo diz respeito ao espaço real preenchido pela vida do personagem em épocas remotas. Como ilustração, na página seis, na abertura do capítulo, há um mapa cartográfico indicando o trajeto que Lúcio realizaria. No capítulo três, Lúcio descreve a cidade de Hepacaré, local onde fica hospedado na casa de um tio: “Hepacaré, encravada no pé da serra da Mantiqueira, quase na beira do rio Paraíba, é dividida por uma estrada de ferro. De um lado, fica a parte moderna da cidade, com avenidas largas e casas e edifícios de construção relativamente recente” (1998: 18).

O terceiro plano está relacionado ao espaço mítico marcado pelos contos tradicionais, ou seja, as histórias encaixadas que o jovem ouvira nos diversos lugares por onde passara: “Era uma vez um rei muito poderoso. Morava num castelo construído no alto de uma colina” (1998: 46). Esses dois ambientes revelam sensação e clima de curiosidade, medo, incredulidade e passagem de um estado psíquico para outro.

As estradas percorridas por Lúcio significam etapas da vida, principalmente, relacionadas à questão da maturidade e, por meio das ações, há o registro das predisposições psicológicas do personagem: “Derrapando pelos barrancos, subindo morros, pulando cercas, encontrei uma estrada de terra e fui correndo, sempre correndo e correndo” (1998: 160). Lúcio percorre várias estrada de terra ou asfaltadas, sempre em busca daquela que o levaria a

Silveiras, onde estava guardado o antídoto que o transformaria novamente em forma humana. Apesar dos elementos descritos de forma real (Dutra, placas), o caminho apresenta uma conotação metafórica. No texto *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Bakhtin ao analisar romance de aventuras e costumes assinala que:

Pode-se mesmo dizer que o caminho no folclore nunca é uma simples estrada, mas sempre o todo ou uma parte do caminho da vida; o cruzamento é sempre o ponto que decide a vida do homem folclórico; a saída da casa paterna para a estrada e o retorno à pátria são freqüentemente as etapas etárias da vida (parte moço, volta homem); os signos da estrada são os signos do destino, etc. (AZEVEDO, 2002: 242)

Concomitantemente, as histórias ou os contos populares relatados pelos personagens secundários estão, predominantemente, marcados por caminhos e impregnados de motivos folclóricos: “O jovem partiu a cavalo e, durante meses e meses, percorreu as estradas e os lugares do mundo” (1998: 111). O espaço está associado às experiências adquiridas na trajetória realizada pelo rapaz. Assim, as ações se desdobram de um espaço para outro num ritmo acelerado. Há, portanto, dois planos: o psicológico e o mítico que se encerram nas terras de reinos distantes. Os dois planos estão ligados às questões temporais.

A leitura recebe uma atenção peculiar, principalmente, no que se refere à recepção da obra literária:

Até aquela época, na verdade, nunca havia notado que um livro podia trazer personagens, fatos e idéias que têm tudo a ver com a vida mesmo. É delicioso ler quando se está identificando com a história. É delicioso ler quando o assunto da história mexe com a gente. E, leitor, que histórias eu tinha em minhas patas! [...]

Lembro de, deitado sobre o tapete de palha, rir às gargalhadas com as aventuras e desventuras do personagem principal. Ficava, vez por outra, assustado com a violência de certas passagens. Muitas vezes, sonhei, encantado. Outras, chorei. (AZEVEDO, 1998: 168)

O narrador autodiegético⁴⁶ dialoga com o leitor e a narrativa adquire um tom de desabafo e confissão, esse recurso aproxima o leitor do protagonista, levando-o a compartilhar dos fatos narrados e acreditar na verossimilhança das experiências vividas por Lúcio. Assim, o leitor torna-se cúmplice do protagonista e o acompanha até Silveiras, acreditando na transformação do jovem. Dessa forma, há um imbricamento temporal e espacial, ligado à voz narrativa que conta sua experiência, revelando seus pensamentos e sentimentos, mesclando realidade e fantasia.

Já em *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas*, o narrador esclarece que os amigos “estão sentados na calçada [...] No portão de uma casa, do outro lado da rua” (1998). De um lado, os personagens - os amigos - estão situados num local físico (sentados na calçada), onde acontece a ação na narrativa. Por outro lado, o espaço ocupado pela velhinha não é totalmente definido, visto pelo emprego do artigo: uma casa. Outras passagens do texto confirmam essa indefinição: “Nessas horas quem passa por sua casa vai enxergar uma luzinha brilhando na janela do andar de cima” (1998). A maneira como o espaço é trabalhado no texto estabelece uma interação psicológica com os personagens, traduzindo as atitudes e os pensamentos que são revelados no decorrer de cada história, marcados pela subjetividade, indefinição e especulação sobre o modo de ser das pessoas.

Como assinalado anteriormente, a casa traduz-se enquanto aspecto interior do ser, os jovens, a partir de seus respectivos horizontes, delimitam e, ao mesmo tempo, ampliam a imagem da velhinha. O leitor é convidado a participar do mundo fictício, conseqüentemente, isso o leva à emancipação, por ampliar-lhe os horizontes.

No que se refere ao espaço, o protagonista de *Um homem no sótão* passa a maior parte de seu tempo trancado no sótão, na rua da Consolação, e de lá só saía quando realmente era necessário, no caso de ir à farmácia ou à livraria, pois o escritor: “Adorava – que delícia! –

⁴⁶ Narrador autodiegético além de participar da história, revela-se como o protagonista da história.

ficar em casa enfiado numa poltrona velha, imaginando os porquinhos e as princesas” (2002: 57). O sótão tem como função situar as ações do escritor, além de estabelecer uma relação de interação psicológica, traduzindo as atitudes, pensamentos e emoções que são revelados no decorrer da história.

Na caracterização do ambiente e do espaço, Ricardo Azevedo apropria-se da ilustração, por isso não se preocupa em detalhar verbalmente e minuciosamente o espaço em que vive o escritor. De acordo com a ilustração, Azevedo valoriza cada objeto espalhado pelo chão: lápis, bule, sapato, livros, copo, maçã e papéis fixados na parede ou na geladeira com recadinhos. Insetos (borboleta, pernilongo) e até mesmo um rato, considerando que há um gato rondando o sótão. Todo esse trabalho produz a imagem do lugar em que o protagonista vive, correspondendo à personalidade do mesmo.

O sótão, espaço geralmente usado como depósito, apresenta uma conotação significativa. Se, de um lado, relacionamos a questão do depósito como local que serve para guardar coisas velhas ou em desuso; por outro lado, este espaço representa a interioridade do sujeito. Essa questão corresponde à atitude do escritor que, no final da história, percebe as mudanças e os ruídos do mundo:

O escritor olhou para fora. Há quanto tempo não saía de casa? Há quanto tempo não abria aquela janela? E, debruçado nela, o homem viu pessoas indo para o trabalho, pessoas vendendo e comprando coisas, conversando nas esquinas, lendo jornal nas praças, bebendo nos bares, assobiando, soltando pipa, namorando, trabalhando, estudando, brigando, rindo, chorando, sonhando, cantando. (AZEVEDO, 2002: 8)

A visão do personagem parte do interior do sótão para o seu exterior. Nesse caso, Azevedo valoriza o espaço como continuidade da personalidade do protagonista. Uma vez que este passou a escrever para as pessoas de seu tempo imbuídas dos mais complexos comportamentos e sentimentos.

Em *Trezentos parafusos a menos*, o espaço na narrativa não se fixa num ponto único, mas tem um itinerário demarcado: a casa e a escola. Acrescente-se a casa do avô de Tatiana, onde Luís desenterra seus sonhos e procura torná-los reais. Essa passagem significa a busca da satisfação dos desejos enterrados no passado. Desenterrar um instrumento musical, é buscar a concretização do sonho e passar de uma etapa para outra da vida.

Na casa de Tatiana, há “*Laboratório de PN*”, trata-se de um laboratório de coisa nenhuma. Depois, esse quartinho passou a ser o “*Laboratório de M*”, no qual o pai de Tatiana passava horas estudando e compondo música. O banheiro, o quarto e a sala são espaços predominantes na narrativa, onde os personagens vivenciam momentos de introspecção psicológica, sobretudo Tatiana. Nesse sentido, já podemos observar características peculiares do autor por colocar em primeiro plano a situação de ordem interior.

Na escola, Tatiana sempre estava voltada para seus pensamentos e inquietações, ligava-se às explicações dadas pelo professor, quando relacionava o assunto à sua vida, como exemplo, a leitura de “contos populares, desses também chamados de contos de fadas ou de encantamento, e agora, a professora explicava o que era metamorfose” (2000: 50-51). A leitura dos contos é mediada pela escola, mais especificamente pela professora de português: “A professora explicava que em muitos contos populares é comum que o herói apareça transformado, por exemplo, num sapo ou num monstro e depois, graças à ajuda de alguém, às vezes da heroína, às vezes de um viajante misterioso, volte a ser o que era” (2002: 51).

Os contos, estudados na sala de aula, dialogam com as transformações ocorridas na família Souza e com o cotidiano das pessoas e da natureza, uma vez que falam das coisas da vida e do homem: “- Como vocês vão ver, depois, na aula de ciências, a metamorfose não é só coisa da imaginação, não é só coisas de contos de fadas. Ela existe mesmo. Por exemplo: a borboleta antes de ser borboleta é uma lagarta” (2002: 54). Assim, a escola cumpre com o seu dever, ela não é autoritária e permite relações com a vida ao utilizar textos utilitários e

literários na sala de aula. Já no ambiente familiar, apesar de a mãe trabalhar na Livraria Ubaldo, ela não é mediadora de leitura. O pai, ritualmente, após o serviço, lê correspondências e o texto jornalístico.

Na escola, se há ênfase na leitura de uma tipologia diversificada de textos, o narrador não informa ao leitor sobre a questão da produção escrita. Essa atividade, enquanto produção artística, ganha espaço nas atividades realizadas por Seu Luís. Ele escreve letra de música. O espaço vai além da configuração de fundo do cenário da história, pois apresenta, simultaneamente, a situação social e a ordem interior dos personagens.

Outro aspecto interessante que rompe com a linearidade cronológica e o espaço real em que os personagens se encontram, faz parte do mundo onírico. Tatiana sonha com ruas sombrias, jardins estranhos e irreais:

Passando em frente de uma casa, a menina notou que do lado de lá do muro havia uma árvore cheia de frutas amarelas. Estava escuro. A menina tentou enxergar melhor. Lambeu os beijos. Para ter certeza, subiu no muro e espiou mais de perto. Ficou admirada. Não eram frutas amarelas. Eram quindins. Sim. Aquilo devia ser uma quindizeira, pensou a menina no sonho, uma árvore cheia de deliciosos quindins prontos para serem devorados. (AZEVEDO, 2002: 42)

O narrador registra as impressões e sensações físicas e psicológicas do personagem: “Tatiana sentia o corpo tremendo, uma leve tontura e um pouco de sono. [...] Era fome pura. A fome parecia um buraco vivo e vazio cavucando seu corpo por dentro” (2002: 41). As imaginações e os sonhos freqüentes de Tatiana não significam uma fuga ou alienação da situação que a circunda, mas sim um meio de permitir que ela se revele e perceba que faz parte do mundo. A menina encontra uma forma de enfrentamento para as situações cotidianas e desafiadoras, principalmente, a necessidade de conviver em sociedade com o outro em meio às diferenças.

Assim, o espaço, na maioria das situações, apresenta cenário urbano, o interior da casa ou um espaço mítico, configuram, pois, uma dupla função: o referencial e o simbólico. O

segundo metaforiza e simboliza a interioridade dos personagens, à medida que se vale de espaços diversos, como lugares distantes: “No alto de uma serra distante” (1980: 2); “Morava numa cidadezinha encarapitada no alto de um morro” (1988: 3), de janelas: “O menino abriu a janela” (1995: 20); “O escritor olhou para fora. Há quanto tempo não abria aquela janela?” (1982: 8), do interior da casa: “‘Meu pai é uma tragédia’, pensava Tatiana, sentada na privada, arrancando chumaços de seus lindos cabelos despenteados e cheios de cachos (2002: 5, grifos do autor); “Passara anos de sua vida trancado no sótão escrevendo histórias para crianças” (1982: 3). O espaço simbólico exige do leitor uma leitura vertical, pois precisa acionar conhecimentos prévios e a imaginação.

Se a organização do espaço nas narrativas apresenta aspectos simbólicos ou conotativos, o leitor deve acionar sua imaginação com o intuito de assegurar sua cooperação na concretude do texto. No entanto, depende da experiência individual do leitor, pois a recepção do texto poderá encontrar dois caminhos possíveis, ater-se à superfície da narrativa ou buscar o sentido subjacente na estrutura textual. Se um leitor não se apropria dos recursos selecionados pelo escritor (aspectos semânticos, lingüísticos, ideológicos), pode reduzi-lo às suas próprias experiências e não conseguir identificar as lacunas presentes no texto. Ou seja, quando o personagem abrir a janela, simplesmente, será um ato mecânico, a praça representará um espaço onde as pessoas caminham, o lago em que o peixe mergulhara, apenas um lago. Então, o “ato de ler é, portanto, um processo de tentativa de vincular a estrutura oscilante do texto a algum sentido específico” (ISER, 1971: 9).

Nesse sentido, a leitura do texto literário ultrapassa a mera decodificação de sinais lingüísticos, pois a compreensão de um texto depende de estratégias responsáveis pela construção de seu sentido. Assim, a perspectiva recepcional envolve a condição histórica que determina a compreensão de uma história. Vale assinalarmos que a teoria do efeito estético complementa a recepção do texto. Segundo Iser:

Daí a necessidade de se analisar o efeito estético como relação dialética entre texto e leitor, uma interação que ocorre entre ambos. Tem sido utilizado o termo “efeito estético” porque, ainda que se trate de um fenômeno desencadeado pelo texto, a imaginação do leitor é acionada, para dar vida ao que o texto apresenta, reagir aos estímulos recebidos. (ISER, 1999: 20)

A Estética da Recepção lida com leitores reais que testemunham, num dado momento da história, suas experiências vivenciadas no ato da leitura, assinalando um determinado juízo de valor. Ao passo que, uma teoria do efeito estético funda-se na relação entre o texto e o leitor. Assim, a leitura é uma atividade complexa que exige habilidades específicas, como atualizar conhecimentos prévios, realizar antecipações, confrontar o novo com “velho”, levantar hipóteses. Aciona um jogo de saberes e conhecimentos sobre a linguagem, competências lingüísticas, cognitivas e emocionais.

De acordo com Iser (1996), o leitor, no universo ficcional, pode participar ou contemplar. Sobre esse aspecto, Vicent Jouve discute a diferença que se instala entre elas. A primeira diz que, para o leitor contemporâneo da obra, “a leitura lhe permite renovar sua percepção das coisas (JOUVE, 2002: 110). No segundo caso, devido à distância temporal, “o leitor atual procura reconstituir o horizonte cultural [...]” (JOUVE, 2002: 110). Então, quando o leitor vai além da realidade que o circunda, há participação. A contemplação, por sua vez, acontece quando o receptor alcança uma visão de mundo dissonante de seu universo cultural.

Em síntese, o espaço nas obras de Azevedo alcança um estatuto importante em relação aos outros elementos da narrativa. A organização plurissignificativa do espaço, apoiada nos recursos da linguagem, podem levar o leitor a ampliar sua imaginação e a participar da estruturação da obra. Azevedo trabalha com referentes geográficos concretos e também com espaços indeterminados e míticos. Os espaços citadinos são freqüentes nas obras do autor, em detrimento do espaço rural. O espaço escolar adquire funções diversas, não se resumindo apenas a um espaço coercitivo e doutrinário. Por fim, os espaços, de forma geral, adquirem

conotação simbólica, ultrapassando e transcendendo a função de referência física e geográfica.

3.5 O tempo na construção ficcional das obras de Ricardo Azevedo

Dentro do livro
[...]
Tem passado,
tem presente,
tem futuro,
tem moderno,
tem o velho,
tem o novo lá dentro do livro.

Ricardo Azevedo - 1998

O aspecto temporal é outro elemento da narrativa que reserva uma multiplicidade de sentidos e, por natureza, não representa apenas a sucessão temporal de experiências objetivas vivenciadas pelos personagens, às vezes, é complexo ao referir-se ao mundo subjetivo, esperando ser interpretado pelo leitor. Assim, a organização lingüística da obra literária permite observar que não há apenas o registro circular dos ponteiros do relógio, mas ela opera com o ritmo interior, com as diversas técnicas utilizadas pelo escritor e os sentidos criados pelo leitor. Partindo dessa perspectiva, interessa observar como se dá a representação do tempo em algumas obras de Ricardo Azevedo.

Para comentar algumas especificidades e tendências presentes nas obras do autor, propusemos-nos a analisar um universo ficcional delimitado, isso permite, de certo modo, observar como se dá o processo de construção temporal no conjunto de sua produção literária. Pensamos, inicialmente, que iríamos nos deparar com uma construção de importância secundária que não exercesse uma função significativa e cumprisse apenas a sucessão temporal. Mas o que percebemos foi uma inversão de nossas expectativas. Constatamos que o

tempo está associado aos outros elementos da narrativa e permite o alargamento de interpretação e produção de sentido dos textos.

Nesse aspecto, as narrativas de Azevedo apresentam o tempo cronológico, mas à medida que ocorrem as ações dos personagens, o narrador apropria-se de recursos conhecidos como o discurso indireto-livre, o fluxo de consciência e o monólogo interior. O tempo é marcado tanto pelo cronômetro do relógio como pela subjetividade dos personagens. A partir do plano temporal, o leitor é convidado a participar da história tal como aparece articulada e, de acordo com as suas expectativas, experimentar o mundo ficcional.

Assim, no texto *Chega de saudade*, a ação da narrativa é situada num intervalo indefinido. Os indicadores temporais referem-se ao passado, desdobrando-se em vários planos que remetem a fatos acontecidos ou imaginados e relatados no presente. O narrador relata a trajetória de vida de Ophélia e Araújo, isso porque tem um conhecimento histórico desses personagens que se conecta à sua própria temporalidade de observador e, implicitamente, põe em questão a trajetória dos protagonistas, como é próprio da experiência humana, pois os seres humanos nascem, vivem e morrem: “Eu nem sonhava em nascer quando a casa do Sumaré foi construída, mas uma pessoa conta uma coisa, alguém passa, lembra não sei quê, e a gente acaba sabendo, mais ou menos o que aconteceu” (1984: .9). O narrador relata a passagem do tempo dos protagonistas: “Araújo morreu numa manhã de sol, e meses depois Ophélia se juntou a ele” (1984: 60).

As referências cronológicas são sutis e as mudanças do tempo são perceptíveis pelas ocorrências no meio físico, como no caso dos moradores que viveram na casa do Sumaré:

A casa do Sumaré ficou algum tempo fechada, passou por uma reforma, foi a leilão e acabou comprada por José Bento Fagundes, que morou ali com sua mulher, teve dois filhos (perdeu um na gripe asiática), três netos e morreu deixando um jardim florido e cheio de árvores. (AZEVEDO, 1984: 12)

Os discursos diretos emitidos pelos netos de Ophélia, por exemplo, registram aspectos temporais:

- Viu a vovó?
- O quê?
- Antes ela era legal, fazia biscoito, contava histórias...
- É ... e os passeios? Aquela vez que a gente foi parar na praça Buenos Aires a pé! (AZEVEDO, 1984: 13)

A dimensão temporal é fragmentada, diluída pela oscilação entre o passado e o presente, transgredindo a convenção linear tradicional. O narrador tenta conduzir o leitor, mas, constantemente, há uma dissolução do tempo cronológico, estabelecendo-se o tempo interior:

Quando a gente está triste, fica tudo ruim. Parece um beco sem saída. É só parar e lembrar ... Vejo que fui feliz assim, assim, assim; fiquei triste por causa disso, disso e disso; resolvi um problema de um jeito; outro, de outro. Agora, o que eu não posso é ver as pessoas me tratarem desse jeito. Só por causa da idade. (AZEVEDO, 1984: 17)

O pássaro não apenas conduz e organiza o relato, também vive um tempo, exterioriza seu pensamento e a visão particular do mundo e das coisas construídas pelo homem: “Melhor nem falar em voar. Os homens inventaram esses famigerados aviões que passam pelo céu fazendo estardalhaço. Aquilo não é voar. Nunca foi. Voar é um assunto que tem que ser feito pelo próprio corpo. É um ato de amor. É feito andar, comer, respirar” (1984: 39). Dessa maneira, constatamos um tempo plural: o registro do passado e do presente e o tempo psicológico:

Pluridimensional é o tempo da história, não só devido à sua “infinita docilidade”, que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtando dias, horas ou minutos como no romance, mas também porque em geral se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensionam os acontecimentos e suas relações. (NUNES, 2003: 28)

Sob esses aspectos, o narrador recorre às anacronias, especificamente, as analepses.

Essas recorrências permitem a compreensão dos fatos no presente:

Soube que estão querendo acabar com a praça, construir um prédio. Algum passarinho vai fazer alguma coisa, mover uma pena? Nada. [...] Isso tudo eu estava pensando naquela segunda-feira de madrugada. Não conseguia dormir. Saber que a árvore ia ser derrubada, que minha casa ia pro bebeléu, minhas coisas, meus guardados, tudo ... (AZEVEDO, 1984: 39-40)

As analepses permitem as ligações entre as ações dos personagens, esclarecendo ao leitor alguns fatos ou minúcias significativas. Além disso, o texto é pontuado por marcas temporais que garantem a sua coerência interna: “Por sete anos o engenheiro Rufino morou no Sumaré” (1984: 10); “Em coisa de um ano e meio o jardim da casa do Sumaré tinha virado um matagal profundo e perfumoso” (1984: 11).

O texto *Chega de saudade* marca o transcorrer de uma geração e o narrador preocupa-se com o tempo interior dos personagens relevantes. Isso justifica a presença da canção popular no interior da narrativa e, logo no início do texto, há a epígrafe: “Vai, minha tristeza, e diz... (de *Chega de saudade*”, música de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes)” (1984: p. 5). O texto tematiza a saudade, o amor e a nostalgia de cada geração.

Referente à sucessão temporal dos acontecimentos, no texto *Marinheiro Rasgado*, não há uma marcação objetiva do tempo, pois a ação da história corresponde à chegada do mendigo à praça e todo o processo de familiarização com os moradores do bairro, principalmente, com as crianças. Assim, é marcado pela imprecisão temporal: “O homem apareceu um dia na praça, mas foi como se já fizesse parte da paisagem” (1991: 5). Azevedo faz uso constante de articuladores temporais que garantem a sucessão das ações dos personagens numa ordem coerente: “O homem apareceu um dia na praça” (1991: 5); “Passou o tempo. Apareceu uma ferida na perna do mendigo” (1991: 11); “Queriam passar o resto da noite ali mesmo, batendo papo com o mendigo” (1991: 31), dentre outras passagens.

O tempo do personagem protagonista apresenta aspecto subjetivo: “Enquanto as pessoas passavam pela praça gesticulando, levando embrulhos, bolsas e contas para pagar, o homem examinava de cócoras uma formiga carregando uma folha no chão” (1991: 5). O tempo vivido pelo mendigo, em contraste com o dos transeuntes, é totalmente divergente. Como também suas memórias:

O homem soltou um longo suspiro. Revirou os olhos.

- Ah! Quanta saudade...

- Saudade de quê, moço?

O homem deu um pulo. Ficou de pé, de olhos arregalados:

-De quê? E de que mais podia ser? Da China, claro! Ah, China! O lugar onde aprendi tudo o que eu sei. Onde deixei os meus melhores amigos. Onde...

[...]

O homem sentou no banco e acendeu um toco de cigarro que achou amassado no chão.

-Parece que estou vendo na minha frente...Aquele monte de gente andando de bicicleta, pra lá e pra cá... Templos...Samurais... (AZEVEDO, 1991: 21-22)

O tempo marca a mudança do olhar das crianças e a postura delas dentro do próprio grupo. De certo modo, revela o processo de maturidade e aceitação do outro, visto pelo incidente de Clóvis e Tomé (brigas) e, também, em relação ao mendigo. Nesse aspecto, o tempo é orquestrado artisticamente, diferente do movimento estabelecido pelos ponteiros do relógio, pois só a experiência vivida é que pode abstrair essa sensação de mudança, por marcar o ritmo e a pulsação interior de cada personagem.

No fim da história, o narrador assinala em letras tipo caixa alta a seguinte observação: “FIM (por enquanto)” (1991: 32). O leitor, provavelmente, imagina que a história não termina aí. O tempo não se acabou. E tem razão. Se o leitor, movido pela curiosidade, vasculhar outras obras do autor, encontrará o Marinheiro Rasgado. Em resumo, à medida que transcorrem as ações na narrativa, há uma proximidade e cumplicidade maior entre as crianças e o mendigo. Essa aproximação só ocorre porque os personagens dialogam e os diálogos transcendem valores materiais. Os personagens rompem com padrões estabelecidos subjacentes ao contexto social e buscam o conhecimento do outro, não meras especulações, mas um possível

relacionamento na sua essência. No texto *O rei das pulgas* (1990), espaço onde o marinheiro Rasgado também desfila, a narrativa é marcada por interrupções freqüentes, com a inclusão de outros tipos de textos. Então, a linearidade temporal é fragmentada.

Em *Pobre corinthiano careca*, o tempo cronológico é aparentemente linear, ou seja, relata os fatos do cotidiano de José Pedro, com interrupções constantes devido aos sonhos, fantasias e imaginações vividas pelo garoto. A duração é de aproximadamente oito dias, marcado por uma relação de causa e consequência. O tempo histórico refere-se à década de noventa, visto pelos lugares citados, como a sorveteria, o estádio de futebol, o Shopping Center Morumbi, nome de jogadores do Corinthians e outros conhecidos, como Ronaldinho, “um dos maiores goleadores do mundo” (1995: 27), também pela referência a jogos como *videogame*.

O tempo cronológico é marcado por expressões temporais que garantem a sucessão das ações e do tempo transcorrido: “Eram mais de dez horas de uma manhã de inverno. A turma da 6ª série jogava futebol durante a aula de Educação Física” (1995: 7); “O relógio deu sete horas e cinco minutos. José Pedro enterrou o gorro verde na cabeça” (1995: 32), dentre outras passagens. As marcações temporais são constantes e garantem a coerência interna do texto e a sucessão dos fatos ocorridos.

As experiências subjetivas vividas por José Pedro se intensificam, especialmente, depois que ele raspa o cabelo, provocando uma dissolução do tempo da história:

Um sentimento tomou corpo no escuro do quarto. Se um dia José Pedro estivesse calmamente em seu palacete no Morumbi e, por acaso, tocasse a campainha, e, por acaso, aparecesse um careca vestido de branco dizendo que era seu pai ... O careca ia ter que explicar muito bem explicado o motivo de ter andado tão desaparecido. Se a explicação não fosse boa, mandava o careca ir passear. (AZEVEDO, 1995: 89)

A passagem do texto registra a intensa criação de situações imaginárias que acabam por romper com a cronologia linear da narrativa. Outro trecho é marcado pelas fantasias de

José Pedro e associado à analepse: “E o menino começou a fantasiar. Nunca havia sido elogiado antes na escola. O professor podia estar enganado. Mesmo assim imaginou que, se por acaso, um dia, faz de conta, virasse escritor, precisava escrever pelo menos dois livros” (1995: 88). O protagonista transita tranqüilamente entre o tempo real e o imaginário. O tempo ganha espaço na narrativa por meio, principalmente, das imaginações construídas em relação ao pai e que se aproximam do monólogo interior.

Outro recurso temporal utilizado para a organização do texto é a analepse. Esse movimento retrospectivo relata eventos anteriores e significativos para o personagem, como ilustração, o fato acontecido na aula de Educação Física, quando o professor chama a atenção do garoto: “José Pedro sabia que era melhor tomar cuidado. Já tinha ido para a diretoria na semana passada. Tudo por causa de Dirceu” (1995: 8). Esse fato passado determina a postura do menino no presente. O recurso é repetido em outros momentos e sempre apresenta um aspecto que amplia a leitura do texto, não é meramente ilustrativo.

Em *O leão na noite estrelada*, o tempo histórico apresenta referências que permitem situar a história na contemporaneidade, visto pelos lugares em que o leão passa ao fugir do zoológico: “Quase não reparava a cidade cinzenta crescendo em volta, com suas casas, prédios de apartamentos, postos de gasolina” (1995: 29). O leão segue por praças e lugares que remetem à época contemporânea. A duração da história corresponde ao período do nascimento até a fase adulta do leãozinho. O tempo também está relacionado aos fenômenos da natureza, metaforicamente, pois há constantes descrições de quando a terra foi engolida pelo sol e as águas deixaram de correr por entre as pedras:

Quando o sol, aquela bola vermelha, começou a despencar atraído pela terra, os animais da floresta pararam, de orelha em pé. Deixaram de caçar. Deixaram de arrancar frutas dos galhos e de cavucar a terra em busca de raízes. Em fila, lentamente, foram de volta para suas tocas. [...] Foi então. Uma luz brotou no céu: primeiro frágil e insegura; depois, mais densa. E a luz, vacilando no escuro, veio vindo vagarosa. Atrás dela, outras luzinhas se acenderam. O céu, agora, renascia com suas estrelas e seus mistérios (1995: 3).

Foi então. Uma luz brotou no céu: primeiro frágil e insegura; depois mais densa. E a luz, vacilando no escuro, veio vindo vagarosa. Atrás dela, outras luzinhas se acenderam. O céu, agora, renascia com suas estrelas e seus mistérios. (AZEVEDO, 1995: 27)

Esse fenômeno se repete no decorrer da narrativa, pode ser um eclipse solar, quando a lua se coloca entre o Sol e a Terra e sua sombra se projeta sobre a superfície terrestre. No entanto, para os animais, representa o mágico e o mítico, simbolizando a mudança de algo. Para o leitor criança, essa passagem pode representar momentos mágicos, cheios de fantasia e levá-lo ao campo imaginativo. Outro tempo visível na narrativa corresponde ao tempo psicológico do personagem:

A noite já havia caído. O leão procurou um canto para dormir. Deitado de barriga para o céu, ficou pensando na vida e examinando as estrelas e a lua. Lembrou do passado, dos tempos na selva, da vida livre e selvagem. (1995: 36)

O leão fechou os olhos recordando o espetáculo do circo, as luzes, os tambores, a platéia aplaudindo, o domador enfiando a cabeça em sua boca. [...] O felino abriu os olhos. Virou-se para o outro lado. Lembrava dos tempos do jardim zoológico. Da pasmaceira. Das tantas e tão gostosas conversas com a bicharada. Pensava na floresta imensa, no pantanal, nos rios de margens a perder de vista, nos tantos bichos diferentes que ainda ia poder caçar... (AZEVEDO, 1995: 37)

O tempo perde-se nas profundezas interiores do personagem.

No que se refere ao tempo em *Três lados da mesma moeda*, o tempo cronológico acontece no decorrer de uma semana, inicia-se na segunda-feira, quando Carlão chega a São Paulo, e termina no sábado, quando volta para o Rio de Janeiro:

Gente com cara de quem acabou de chegar esbarrando em gente pronta para partir. Todos, em todo o caso, parecem atrasados. O relógio preso sobre a porta do banheiro da estação marca sete horas e oito minutos. Uma mulher passa puxando o braço do filho pequeno que olha assustado para trás, com o dedo na boca. (AZEVEDO, 1996: 9)

O tempo cronológico é alterado pelo fluxo de pensamento dos personagens, como exemplo, pela imaginação de Luciana, enquanto Carlão conversava com Mariza e Edu, os pais da menina:

A menina ouve a conversa mergulhando uma fatia comprida de pão com manteiga na xícara de café com leite.
 Imagina o primo de pijama, pálido, careca, com um esparadrapo na testa, tossindo, sentado numa cadeira de rodas empurrada por ela na praça.
 Imagina um cachorro preto e selvagem, igualzinho ao Argos da casa de tijolinho ali perto, saltando de trás de uma árvore e avançando sobre eles.
 Imagina os dentes arreganhados do cachorro, o primo na cadeira tentando fugir, tropeçando, caindo, tossindo e gritando por socorro com uma voz fininha. (AZEVEDO, 1996: 30)

Também pelos sonhos de Carlão:

No sonho, era pai de Luciana. Os dois precisavam salvar um homem, um velho, preso no fundo de um buraco no chão. Era uma noite escura. A voz do velho vinha lá do fundo com um forte sotaque alemão: “ – Socorro!” [...] Olhou para a mulher ao seu lado. Sentiu vontade de abraçá-la e beijá-la. Sentiu vontade de chorar no colo dela. O homem no fundo do poço começou a subir. A noite parecia cada vez mais negra e interminável. A linha machucava a mão de tão esticada. O pior é que, do ponto onde Carlão se encontrava, não dava para ver absolutamente nada. (AZEVEDO, 1996: 66-67)

Se o tempo cronológico é alterado por imaginações, fantasias e pelo fluxo de consciência, também o é pelas histórias encaixadas no interior da narrativa contadas por Carlão para a pequena prima.

Em relação ao tempo na história *Lúcio vira bicho*, os fatos narrados não apresentam dados cronológicos imediatos. Há algumas marcas temporais que podemos observar: “Estávamos em dezembro. Meu plano era sair de motocicleta no primeiro dia do ano e ir para Hepacaré, no vale do Paraíba” (1998: 7). O início da viagem deu-se no dia dois de janeiro. E, ao retornar para casa, Lúcio ouviu seu pai dizer que seu nome havia sido incluído na primeira lista de candidatos aprovados no vestibular. Isso significa que o tempo transcorrido não foi muito longo. Além disso, o tempo está voltado para as vivências subjetivas do personagem, daí os constantes monólogos:

As cenas fervilhavam em minha cabeça. Meu caso com Conceição. A esfomeada tia Vanda. A peça pregada pelos amigos de dona Ivete. Minha metamorfose. Eu no meio dos seqüestradores. Seu Miguel e a cachorrada do Sítio Santa Rita. Aquela besta humana do Renatão. A boa vida na casa dos professores aposentados e, agora, para completar, aquele bando de religiosos salafrários, ganhando dinheiro às custas da ignorância e do sofrimento do povo. (AZEVEDO, 1998: 143)

Há o tempo mítico presente nas histórias encaixadas: “Um dia, o velho rei, pai da princesa solitária, achou que era hora de viajar e mostrar o mundo para seu filho adotivo” (1998: 50); “Há muitos e muitos anos, num reino longe daqui, vivia um velho ermitão que morava sozinho no alto de uma montanha” (1998: 119), dentre outras passagens. Segundo Nunes, a rigor, não há um tempo mítico, mas “o mito relata um acontecimento genérico que não cessa de produzir-se: uma origem coletiva” (NUNES, 2003: 67).

Notamos a fragmentação temporal, pois cada episódio acontece isoladamente, embora estejam intercalados ou encaixados. Não há uma conformidade linear, daí a existência de três planos simultâneos: no primeiro, Lúcio-adulto contando a experiência ocorrida no passado; no segundo plano, a história vivida por Lúcio-bicho; e o terceiro que se refere ao cotidiano da vida dos personagens secundários que contam histórias de reis, rainhas, príncipes e princesas. O tempo⁴⁷ em que Lúcio vive essa metamorfose não é efêmero, se comparado à transformação interna, pois determina um tempo de acontecimentos profundos que nortearão a condição interna do jovem narrador.

No que se refere ao tempo na obra *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas*, a ação da história é situada no intervalo que corresponde à organização e à criação da imagem da velhinha. No início da narrativa, há uma marca temporal identificada pelo narrador: “A tarde vai chegando ao fim” (1998), mas o tempo em que a história se passa é impreciso. Essa dissolução do tempo produz efeito psicológico e estilístico notável, à medida que amplifica a intensa curiosidade dos meninos. Desviando-se da cronologia dos

⁴⁷ Em *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*, Mikail Bakhtin, ao analisar O asno de ouro, de Apuleio, diz que: “O homem se transforma, sofre uma metamorfose totalmente independente do mundo; o mundo em si permanece imutável. Daí a metamorfose assumir caráter particular e não criativo” (São Paulo: Hucitec, 2002, 5ª ed., p. 241).

acontecimentos, o autor faz com que os personagens se entreguem ao fluxo de seus pensamentos, estabelecendo o tempo interior.

Outro fator importante que podemos estabelecer em relação ao tempo refere-se à maneira como a obra foi paginada, ou seja, simplesmente, não há marca de numeração. Diferentemente da forma tradicional a qual estamos habituados. Nesse sentido, não há preocupação em informar explicitamente o tempo, pois este se volta para as experiências, sentimentos e sensações do mundo interior de cada personagem.

Em *O leão Adamastor*, a sucessão temporal é marcada pelas ações praticadas pela protagonista: a fuga do circo, a passagem da vida de leão para cão, o tempo vivido na casa do professor Antonico, o tempo de vida de artista e o reencontro com os animais de sua espécie. A coerência temporal é assegurada pelos marcadores temporais:

Quase todos os anos, um anãozinho vestido de palhaço aparecia na cidade e desandava a escrever nos muros, paredes, cercas e até em pedras e árvores, com grossas pinceladas de tinta Azul: “brevemente aqui o espetacular Gran Circo Irmãos Molina!” (1998: 3, grifo do autor).

Durante sete dias e sete noites todos os lugares possíveis e imagináveis foram vasculhados. Nada. O leão havia sumido do mapa sem deixar vestígios. (AZEVEDO, 1998: 7)

Outras passagens marcadas pelas expressões: *Uma triste tarde*, *Há muito tempo* ou *Um belo dia* estabelecem um tempo indeterminado:

Uma triste tarde, deprimido e triste, debaixo de uma triste moita, ouviu vozes. Achou melhor esconder-se para não ser visto. (1998: 16)

Há muito tempo Adamastor não ria gostosamente. (1998: 17)

Um belo dia, parando em frente ao espelho, prendeu a respiração e abriu a boca: (AZEVEDO, 1998: 17)

No caso de: “O sol já estava querendo ir embora, quando um velhote todo elegante apareceu no canil municipal” (1998: 21), o pretérito imperfeito apresenta os fatos marcados pela simultaneidade, como formando um quadro dinâmico e em movimento, vinculado ao

pretérito perfeito. Do mesmo modo, a expressão *Assim que chegaram em casa* denota de maneira acentuada um aspecto pontual e marca uma continuidade temporal: “Assim que chegaram em casa, o professor foi até a cozinha, colocou jornais velhos no chão” (1998: 25). Há casos em que a indicação temporal marca intervalos de tempo assinalando que se desenrolaram as ações e, concomitantemente, o narrador estabelece seu momento presente ao narrar a história: “Na manhã seguinte, repetia tudo igualzinho, sem tirar nem pôr” (1998: 16). Nesse sentido, os articuladores temporais na narrativa são relevantes e garantem a sucessão das ações dos personagens numa ordem lógica e simples:

Os meses foram passando.

Numa tarde bonita, o professor, como sempre resolveu passear. (1998: 27)

E assim, por puro acaso, o leão Adamastor virou artista de cinema. Mas antes, despediu-se do professor Antonico com uma senhora lambida na bochecha e os olhos marejados de agradecimento (1998: 30).

No finzinho do mês, o homem de óculos escuros, cachecol e cabelos encaracolados entrou em sua casa gritando entusiasmado: (AZEVEDO, 1998: 33)

Além dessa questão, o tempo está simultaneamente atrelado às questões subjetivas do personagem: “Nas tristes noites de insônia, rolava triste na cama, pensativo e triste” (1998: 33). Ou então: “À noite, enrolado nos lençóis, Adamastor sonhou que tinha juba, asas de borboleta e que podia voejar pelos ares, completamente livre” (1998: 36). O narrador também revela sensações sinestésicas e situações surrealistas.

O tempo em *Trezentos parafusos a menos* é, aparentemente, linear, visto pela sucessão temporal e cronológica que marca a passagem cotidiana da vida da família Souza. Quanto ao tempo subjetivo, ele é revelado com intensidade no decorrer da narrativa:

“Meu pai é completamente xarope!”

É que seu Luís era uma pessoa cheia de manias. Os exemplos passavam feito trens pela estação que havia debaixo dos cabelos selvagens da menina. Um deles? Seu Luís era contra viajar. (AZEVEDO, 2002: 5, grifo do autor)

A elaboração do tempo na história não é tão simples como parece e a ordem cronológica não é o aspecto essencial do texto, visto pelas atitudes radicais do pai e da mãe, resultado de situações incompletas do passado e que influenciam o modo de viver no presente. Depois que a família recebeu a herança, passou por situações extremamente exóticas, o pai retornou ao passado e redescobriu os antigos desejos. Ele levou a filha para a antiga casa em que vivera com os pais já falecidos e, no quintal ao lado da residência, desenterrou algo que escondera: “E começou a cavucar” (2002: 99). O vocábulo cavucar representa subjetivamente um retorno ao passado, aos sonhos secretos que foram enterrados na juventude.

Outro aspecto interessante e que rompe com a linearidade cronológica do texto são os sonhos da mãe e da filha: “Tatiana sonhou que não tinha nem pai nem mãe e era menina de rua como o Jéferson. Certa noite, estava morrendo de frio pedindo esmola numa esquina” (2002: 41). O narrador reserva o capítulo para contar o sonho da menina e registra não apenas os fatos, mas também as impressões físicas e psicológicas: “Tatiana sentia o corpo tremendo, uma leve tontura e um pouco de sono. [...] Era fome pura. A fome parecia um buraco vivo e vazio cavucando seu corpo por dentro” (2002: 41). No capítulo seis, o narrador avisa do sonho de Tatiana. Ao contrário, no capítulo quinze, o leitor percebe que se refere a um sonho, quando a menina é acordada pelo pai:

A menina seguia impávida, tentando fazer cara de que não estava nem aí.
Por dentro, coitada, estava um trapo. De repente, alguém puxou sua blusa.
- Acorda, Tatiana. Quero muito conversar com você.
Era seu Luís. Pediu para a filha se vestir.
- Preciso mostrar uma coisa.
Tatiana olhou meio zozna pela janela. Lá fora ainda estava escuro. Devia ser muito cedo. (AZEVEDO, 2002: 95)

Não há uma delimitação entre o real e o sonho, por isso se desfaz a noção tradicional da linearidade temporal, daí a fragmentação do tempo. Outro momento relevante se dá no oitavo capítulo, quando Tatiana está na sala de aula, ouvindo explicações sobre contos

populares e as possíveis metamorfoses. Nesta aula, ela está preocupada com o destino do pai, pois ainda não sabia nada sobre o motivo da intimação enviada pelo fórum. Por isso, está conectada em outro tempo, no tempo interior:

Sua cabeça estava longe, num lugar nebuloso, confuso, cheio de pensamentos pessimistas. “Vai ver que a mamãe tem razão”, pensou ela. “É sim! Vai ver que papai só esqueceu de pagar a droga da conta do aluguel”, disse, tentando acender uma luz salvadora no quarto escuro de sua cabeça. Aquelas palavras de pensamento fizeram bem. Deram um alívio gostoso. A menina se imaginou voltando para casa. A casa estava toda florida. Seu pai aquele dia tinha aparecido mais cedo do trabalho com um filhote de pastor alemão puro-sangue. Dona Ruth, toda preocupada, fazia curativo num passarinho que tinha quebrado a asa. (AZEVEDO, 2002: 54)

O fluxo de vida psíquica absorve quase que totalmente o mundo que circunda o personagem, como exemplo, a menina está constantemente voltada para dentro de si num tempo totalmente dissonante e imensurável. Às vezes, ela tece juízo de valor sobre o pai ou a família: “Minha família é o fim da picada!” Era Tatiana pensando na família” (2002: 23). Ou então: “Meu pai é um casca-de-ferida!”, pensava ela furiosa e morrendo de pena daquela figura gorda, pálida, quase careca, desengonçada” (2002: 52). Em outra circunstância: “Meu pai tem trezentos parafusos a menos!”, pensava Tatiana, fazendo trezentos e um planos” (2002: 64). Esse processo psíquico descreve a vivência subjetiva de Tatiana, é recorrente durante toda a sucessão dos fatos da narrativa.

Além de cortes bruscos ou simultâneos, similares a *flashes* cinematográficos, as anacronias se configuram na narrativa. As prolepses, por exemplo, são sugeridas pelo narrador ao antecipar situações que mudariam a vida da família: “Dose para leão ou para algum outro bicho, a verdade é que seria humanamente impossível compreender a quase desgraça, o descabro e a doideira que aconteceu depois, na casa de Tatiana, sem, antes de mais nada, saber quem era seu Luís” (2002: 8).

Como já citamos, as prolepses são sugestivas e indicam futuras mudanças na vida da família: “Mal sabia ela que aquele pensamento era uma espécie de premonição, uma

dramática profecia que quase mudaria para sempre o destino da família Souza” (2002: 10). Ou o caso de analepse: “Seu Luís explicou que seu pai, o seu Nelson, avô de Tatiana, vivia enchendo a cabeça dele, dizendo que música não dava dinheiro, [...] que os músicos eram todos uns coitados que acabam bêbados, infelizes e frustrados” (2002: 102).

Nesse caso, a analepse não se constitui um processo de mera ilustração do passado, ao contrário, quando seu Luís relata eventos anteriores de sua vida para a filha, esse movimento temporal, além de recuperar situações, justifica a sua atitude e o modo de vida adotado. O *flashback* permite que se descortinem temas que se configuram no contexto da obra. No texto *Trezentos parafusos a menos*, o tempo verbal não é suficiente para definir a relação entre passado, presente e futuro, pois há uma relação dialética temporal que possibilita a existência de um tempo mais complexo e singular.

Quanto ao *Aviãozinho de papel*, a ação da história é situada no intervalo que corresponde ao percurso da viagem realizada pelo pequeno avião. As ações do personagem transcorrem numa ordem linear lógica, mas não há um tempo cronológico determinado, gerando, portanto, a imprecisão temporal. O tempo marcado pelas formas verbais comporta um outro tempo, um tempo mais complexo e subjetivo, um tempo vivido pelo personagem que embora não estivesse dissociado do tempo objetivo, determina a vivência íntima do avião. A dissolução do tempo cronológico produz um efeito interessante à medida que se intensifica a tensão e o tempo a ser percorrido até o destino final do personagem, semelhante à trajetória do dicionário (personagem), no texto *O livro das palavras*.

No que se refere ao tempo, a ação da história de *Um homem no sótão* é situada no intervalo que corresponde à organização e à produção de uma obra literária de contos para crianças. Os indicadores temporais se dirigem ao passado, desdobrado em vários planos, que remetem a fatos acontecidos ou imaginados, resultando num presente (a produção da obra literária). É dentro do quadro cíclico do imaginar e do escrever que se estabelece o transcorrer

das ações. As referências cronológicas são sutis. O tempo que levou a história para se desenrolar é impreciso.

O texto em questão, *Um homem no sótão*, apresenta várias marcações temporais. Inicialmente, deixa a impressão de uma ordem temporal linear. Aliás, o início da narrativa é marcado pelo tempo mítico: “Era uma vez um autor de contos para crianças que passava o tempo inteirinho, inclusive sábados, domingos e feriados escrevendo histórias para crianças” (2002: 57). O verbo *ser* corresponde a um tempo eterno, inalterável e que se repete constantemente. Esse tempo refere-se aos contos de fadas, ao encantamento das fábulas e dos mitos.

Há outros marcadores temporais que garantem a coerência interna do texto: “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 pingo de inspiração” (2002: 56). Como percebemos, há um jogo temporal: estava (pretérito imperfeito), por sua natureza, apresenta aspectos simultâneos, formando um quadro contínuo. O imperfeito é um tempo duradouro e freqüentemente iterativo. Exprime sempre uma ação que ainda não se completou plenamente, pois desloca para um tempo anterior ao presente em que falamos, mas não diz exatamente quando e por quanto tempo ela se desenrolou.

Por outro lado, o verbo *foi* no pretérito perfeito marca uma relação de anterioridade entre o momento do acontecimento e o momento da referência. O verbo *passara*, pretérito-mais-que-perfeito indica uma relação de anterioridade entre o momento do acontecimento e o momento de referência do pretérito. Este verbo remete a acontecimentos anteriores e serve para saber ou confirmar antecedentes da história que está sendo narrada.

Desse modo, há uma desconstrução implícita na organização temporal, considerando o tempo das narrativas encaixadas:

Aventuras de três patinhos na floresta
Era verão e o tempo estava lindo [...] os pobrezinhos, que por certo morava uma raposa desalmada que só tinha dois sonhos na vida: chupar ovos de galinha e caçar patinhos amarelos... (AZEVEDO, 2002: 55)

Outro fator importante e inovador que marca os movimentos anacrônicos, é a maneira como a obra é paginada, ou seja, acontece uma inversão na numeração. Sabemos que a forma tradicional de paginar um livro inicia-se com o número um, diferentemente, no texto *Um homem no sótão*, a página de abertura corresponde ao número cinquenta e sete e a última, ao número um. Desse modo, há um recuo e um avanço de forma híbrida na organização do texto, seja enquanto texto verbal ou visual, permitindo movimentos anacrônicos (prolepses e analepses), sem provocar quebra da continuidade do discurso.

Como dissemos, a história não apresenta um período de tempo determinado, pois o narrador não informa explicitamente o tempo cronológico, com a exceção de algumas marcações temporais que garantem a coerência do texto: “Era uma vez” (2002:57), como também “Foi numa sexta-feira, mês de agosto” (2002:56).

A repetição de verbos sugere o tempo psicológico vivido pelo protagonista, como também a intensidade das emoções, atribui à representação um tom intensivo e superlativo: “Escreveu, escreveu, escreveu, durante longo tempo, sem ser incomodado. Que bom fazer aquilo que a gente gosta sem ninguém para atrapalhar!” (2002: 22). Escreveu, escreveu, escreveu sugere uma ação duradoura. Logo, expressiva, por revelar uma atitude do personagem em relação ao ato da escrita.

Outra questão relevante é o fato de que Azevedo faz uso constante de articuladores temporais, com intenções peculiares, que garantem a sucessão das ações dos personagens numa ordem lógica, dando a ilusão de um tempo objetivo, delimitado pelos indicadores cronológicos do calendário:

Certa tarde, da janela do seu quarto, reparou numa moça brincando de fazer castelo de areia na praia. (AZEVEDO, 2002:33, grifo nosso)

Na quinta-feira, o autor saiu de barco com os pescadores. Passou o dia em alto-mar, pescando, passeando e escutando aventuras de peixes, piratas, tempestades, naufrágios e monstros do mar. (AZEVEDO, 2002:30, grifo nosso)

Na segunda-feira, tirou o dia para ficar na praia lendo jornal e fumando cachimbo. (AZEVEDO, 2002: 30, grifo nosso)

A questão do tempo, nesta obra, é extremamente singular, complexa e polissêmica, basta observar que o autor provoca um estranhamento logo no início do texto, como já dissemos, as páginas são enumeradas na ordem inversa. Comparemos fragmentos da primeira página (2002: 56) e da penúltima página que corresponde à numeração (página) 2: “Foi à cozinha esquentar cafezinho. Depois, sentado diante da máquina de escrever começou: [...]” (2002: 56); “Como eram mais de vinte e três horas e cinquenta e sete minutos, foi até a cozinha esquentar um cafezinho. Depois, sentou-se diante da máquina de escrever acendeu o cachimbo e começou:” (2002: 2). Ou seja, há uma interpenetração temporal, início e fim se convergem e se fundem num tempo indeterminado, todavia simultâneo e contínuo, quebrando fronteiras temporais e desconstruindo a seqüência temporal linear.

A dissolução do tempo cronológico produz um efeito psicológico e estilístico notável, na medida em que amplia a tensão do escritor, a sua instabilidade interior e a preocupação com os personagens de sua própria imaginação. Desviando-se da cronologia dos acontecimentos, o autor faz com que os personagens se entreguem ao fluxo de seus pensamentos, estabelecendo o tempo interior. Com isso, ressalta a condição psicológica do escritor frente à atividade de fazer ou produzir arte.

O tempo na obra *Um sábio ao contrário*: a história do homem que estudava punts também é indeterminado, similar aos contos de fadas: “ Era uma vez um sábio” (2001: 5). Essa noção de tempo resulta da consciência mítica, ou seja, marca o início de um tempo mágico, eterno e maravilhoso. Outro aspecto relevante é o fato de que Azevedo faz uso

constante de articuladores temporais que garantem a sucessão das ações dos personagens numa ordem lógica e simples:

Certo dia, o velho decidiu que precisava compreender melhor certos aspectos dos gases intestinais da espécie bovina. (AZEVEDO, 2001: 16, grifo nosso)

Com o tempo, o sábio ao contrário desenvolveu uma forma melhor e mais eficaz de recolher flatulências. (AZEVEDO, 2001:21, grifo nosso)

A ocorrência de anacronia no texto não se constitui um mero processo de ilustração do passado do velho sábio, ao contrário, contribui para esclarecer e recuperar fatos, cuja importância é imprescindível para a condição do personagem:

Há muitos anos, ainda criança, tinha cheirado as flatulências de um poderoso feiticeiro e, por causa daquele fedor mágico e traiçoeiro, transformara-se num velho. Diante disso, para salvar-se, resolvera que sua única saída era estudar a Peidologia a fundo. Só assim, pensava ele, descobrindo o mistério dos gases intestinais, conseguiria um dia, talvez, quem sabe, libertar-se de seu quebranto. (AZEVEDO, 2001: 62)

A partir da leitura dos textos, observamos que Ricardo Azevedo mantém um projeto definido na construção e organização do mundo fictício. Outra questão importante que constatamos em nossa leitura é que os diversos elementos constitutivos da narrativa entrelaçam-se, de certa forma, e resultam em uma estrutura polissêmica. Dessa organização estrutural produzem-se lacunas que cabem ao leitor completá-las. O mesmo ocorre em relação ao tempo. Os narradores de Azevedo organizam uma lógica temporal e, concomitante, na sucessão de fatos que se encadeiam, instaura-se na narrativa um tempo psicológico e mítico.

Há um jogo capaz de transportar o leitor de um tempo para outro, do real para o sonho. Como no caso, de Tatiana, em *Trezentos parafusos a menos*, no capítulo seis, o narrador relata o sonho da menina sem avisar o leitor. Em *Pobre corinthiano careca*, além dos sonhos, o protagonista vive intensas fantasias. Portanto, a narrativa é marcada por cortes. Essa dissolução do tempo (real, sonho e imaginação) leva o leitor a assumir um ponto

perspectivístico na narrativa e preencher as possíveis lacunas, realizando conexões necessárias para a realização do texto literário.

O tempo, apesar dos conectores temporais, apresenta uma incompletude. Essa indefinição particulariza a participação do leitor, pois não é um dado acabado e consumado. O leitor é instigado a viver um tempo que não é seu e que lhe permite experimentar um outro tempo, diferente da realidade cotidiana. Segundo Iser:

Assim, talvez, um dos principais fundamentos da literatura seja o fato de que, por sua própria indeterminação, ela é capaz de transcender às restrições do tempo e da palavra escrita, e de dar as pessoas de todas as idades e contextos a chance de entrar em outros mundos e, assim, enriquecer suas próprias vidas. (ISER, 1999: 42)

De modo geral, o tempo nas obras lidas, alterna-se a partir das vozes narrativas, sempre com a interferência do narrador ou do personagem protagonista que relatam as suas experiências e conflitos interiores, simultaneamente, ao tempo cronológico. A instância temporal dos textos assume, nesse sentido, uma importância fundamental na leitura das narrativas de Azevedo, pois abre espaço para que o leitor conheça mais profundamente o recôndito interior do personagem, pois lhe é permitido passear do presente para o passado e construir hipóteses para o futuro. Azevedo, em algumas obras, rompe com a norma tradicional e, assim, ao renovar o horizonte de expectativa literária, afirma o seu caráter inovador e experimental. Sob esse aspecto, é possível concluir que a leitura do texto literário, conforme Jauss, pode mudar ou formar comportamentos, instigando o leitor a uma postura diferenciada do passado e, conseqüentemente, transformando as expectativas tradicionais.

3.6 A linguagem: fios que se entrelaçam ...

Dentro do livro

[...]
 Quanto mito,
 quanta lenda,
 quanta saga,
 quanto dito,
 quanto caso,
 quanto conto
 lá dentro do livro.

Ricardo Azevedo -1998

A partir da análise da narrativa infantil e juvenil de Ricardo Azevedo, percebemos uma tendência à fragmentação narrativa, à autonomia das seqüências e à inclusão abundante de diversos tipos de texto no interior das histórias relatadas que resultam numa mistura de elementos literários de diferentes gêneros, além da incorporação de recursos não verbais. Somada a essa construção fragmentada, as vozes narrativas são múltiplas, não há espaço para a existência de um narrador autoritário. Por conseguinte, a linguagem dos textos resulta de uma organização lingüística adequada, vista pelo equilíbrio entre o registro coloquial e o formal.

Observamos o equilíbrio e a solução lingüística adequada empregada pelo Autor e a estreita sintonia entre narrador personagem provocando a aproximação do leitor pretendido. Conforme Candido (1972), o leitor “se sente participante de uma humanidade que é a sua e, desse modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade” (1972: 809). Assim, a maneira como os textos são narrados quebra a distância entre quem conta e quem lê. A incorporação da oralidade no nível lexical, o uso de termos e as expressões coloquiais registrados por meio do discurso direto ou as observações do narrador confirmam isso.

O escritor apropria-se de uma linguagem coloquial, explorando-a no seu aspecto lúdico e afetivo. Como exemplo, o uso constante da parataxe: “Nadou, nadou, nadou horas a fio e de repente começou a sentir algo esquisito” (1980: 13). O registro coloquial está presente no discurso do narrador, não há distância entre o narrador e as pessoas do mundo narrado. No emprego de pronomes, notamos a substituição sistemática da primeira pessoa do plural pela expressão coloquial “a gente”, ou o uso da ênclise: “- Não vê que a gente foi preso pela carrocinha? – rosnou o outro, desconfiado. – Me diga uma coisa. Você vive no mundo da lua ou o quê?” (1998: 21).⁴⁸

A entonação e o gesto são recursos freqüentes nos textos do Azevedo. Em *Marinheiro Rasgado*: “Em volta é assim de prédios e lojas, como a barbearia do seu Politano” (1991: 7). O vocábulo *assim* tem um valor gestual acompanhado da fala, marcado pela intensidade do olhar da criança: *assim* remete à idéia de *grande*. Ou então: “Era uma figura, aliás, até um pouco bonita” (1991: 5). O emprego do diminutivo: “Zecão, que é deste tamanhinho, gemia mudo e calado. O Clóvis roia as unhas” (1991: 10). Essa possibilidade de construção lingüística permite ao leitor visualizar imagens da cena da história.

Os recursos estilísticos apreendem a língua de uma forma viva e dinâmica e criam a impressão de uma cena real. Como o uso de onomatopéias: “De repente, parou, ficou em pé, botou a mão no peito... Aaatchimmm!” (2001:56); “Quando estava quase no meio da história, explodiu de sua cabeça uma bruxa medonha, sentada no cabo de uma vassoura, gemendo e fazendo uh! uh! uh!” (2001:22); “De repente, escutou um roc – roc – roc em algum lugar” (2002:11). Da mesma forma, de sinestesia: “Sentiu e cheirou também os ruídos do mundo. E sentiu o calor do sol” (2001: 7); “também de costas, olhos fechados e ar de profunda mas alegre concentração, o sábio sentia o sonoro perfume e adivinhava que tipo de pessoa havia soltado o gás” (2001: 15)⁴⁹.

⁴⁸In: AZEVEDO, R. *O peixe que podia cantar*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

⁴⁹ Os trechos são parte da obra *O sábio ao contrário*: a história do homem que estudava puns.

Azevedo incorpora com naturalidade o emprego da gíria urbana, marcando a oralidade cotidiana. Em *O livro das palavras*: “Saía daí, companheiro, senão leva uma trombada e acaba se ferrando de verde e amarelo!” (1993: 21). Ou, então, em *O sábio ao contrário*, quando a princesa, na hora do almoço, conversando com o pai, que criticava um certo ministro, resolveu experimentar a gíria que aprendera na rua: “- Que baita esculhambação, pô!” (2001: 38). A linguagem coloquial não significa o empobrecimento da arte, mas a capacidade de recriar o universo verbal dos personagens inseridos na história. As frases são curtas e o vocabulário traduz o contexto adequado ao tema e capta a linguagem dos personagens de forma transparente. “Hoje, na hora do *futiba*⁵⁰ veio um barulhinho de portão enferrujado e apareceu o Chico” (2002: 12).

Explora o uso dos elementos relacionas da língua: “- É tão grande que nem parece um cachorro!” (1998: 27). A expressão *que nem* é equivalente a como, funcionando como uma conjunção comparativa. No texto *O leão Adamastor*, o escritor trabalha com um sintagma em caixa alta, tipo grande, em negrito, e traduz, então, pelo tamanho das letras em negrito, a força e a violência do tombo: “Tentando reduzir a marcha e breicar, atrapalhou-se todo, perdeu a direção, derrapou, saiu de lado, tombou e acabou escorregando, patinando, capotando e se esbodegando no chão: “CA TA PA CA TA PA TA CA PUM BA!” (1998: 29).

Como a literatura popular tem grande importância para o escritor, que faz incessantes pesquisas para a coleta de contos, quadras, ditados, brincadeiras, entre outras manifestações da cultura popular, ele enriquece o texto com brincadeiras folclóricas, como a língua do P, e outras, como o código secreto, contextualizando-as cuidadosamente, como podemos notar no texto *Nossa rua tem um problema*: “CUIDA DONÃO ENTREPA ICHA TO TOQUE ACAPAI NHA!” (1998: 5); ou “Foi ele quem ensinou pra gente a língua do P: - Vopocepe queper lepevapap upumapa sapardipinhapa?” (2002: 9). Como também, no texto *Menino de*

⁵⁰ Grifo nosso. AZEVEDO, R. *Nossa rua tem um problema*. São Paulo: Ática, 2002.

olho vivo, quando se apropria do ditado popular: “Em terra de cego, quem tem olho é rei” (1996: 14).

A repetição de palavras também é outro recurso freqüente nas obras do Autor, como a anáfora, uma repetição intencional, somada a outros artifícios de estilo como efeitos melódicos e intensificadores, gradações ascendentes (clímax), próximo ao fluxo de consciência. Em *Aviãozinho de papel*, o texto aproxima-se da prosa poética por apropriar-se de diversos recursos estilísticos, como já comentamos anteriormente:

E também com um sapato de couro atirado por alguém no auge de uma briga.
E com um peixe – voador saltando de oceano em oceano.
E vê uma flor, um piano de cauda, um relógio. (AZEVEDO, 1994: 7)
E surgiu uma cidade com prédios de trinta e dois andares
E apareceram avenidas, calçadas, postes, praças, ruas e trânsitos.
(AZEVEDO, 1994: 21)

A repetição também é uma técnica muito explorada, sobretudo, nos contos populares, permite ao leitor visualizar a imagem dos personagens. Em *O sábio ao contrário*: a história do homem que estudava puns, é possível observar a estratégia:

Beirando os noventa e nove anos, cabeça toda branca, magro e meio torto, o sábio usava óculos e vivia risonho, com um monte de livros embaixo do braço (2001: 5).
Naquela mesma tarde, uma figura risonha, de cabeça branca, magra e meio torta, usando óculos, cheia de livros grudados debaixo do braço, bateu na porta, sorriu, pediu licença, tirou o chapéu e entrou nos aposentos da princesa (2001: 51).
Mas, quando isso aconteceu, ele já estava de novo beirando os noventa e nove anos e era uma figura risonha, de cabeça branca, magra e meio torta, com uns óculos de lente grossa na ponta do nariz. (AZEVEDO, 2001: 63)

Essa técnica está ligada à memorização, e é um dos recursos explorados pelos contadores de histórias:

Por azar, a notícia acabou chegando aos nobres ouvidos do rei, que, indignado, só não mandou cortar o pescoço do infeliz graças a um apelo *da*

princesa, a linda, doce, frágil, suave e querida filha do rei. (AZEVEDO, 2001: 11, grifo nosso)

O rei, irritado por ter perdido seu nobre e precioso tempo, quase mandou prender o sábio ao contrário.

A princesa, a linda, doce, frágil, suave e querida filha do rei, examinou aquele velho que tinha os olhos acesos de alegria e de esperança. (AZEVEDO, 2001: 27, grifo nosso)

A linda, doce, frágil, suave e querida princesa era uma espécie de ilha cercada de governantas, instrutores e criadas por todos os lados. (AZEVEDO, 2001: 37, grifo nosso)

A apropriação de repetições intencionais serve para realçar convicções e descrever o estado de reflexão em que se coloca o personagem, como no caso do mendigo no texto *Marinheiro Rasgado* :

Dois olhos claros examinaram as crianças. Uma mão direita *coçou a orelha direita.* (AZEVEDO, 1991:13)

No fim, a turma se retirou de cara amarrada, sem se despedir, deixando o mendigo sozinho, *coçando a orelha direita.* (AZEVEDO, 1991: 26)

O mendigo *coçou a orelha direita.* Sem dizer palavra, foi até o banco de cimento. (AZEVEDO, 1991: 29)

Mais tarde, deu fome. Estavam todos de barriga vazia. [...]

- A essa hora, arranjar comida onde?

O mendigo *coçou a orelha direita.* (AZEVEDO, 1991: 31)

Nos trechos anteriores, *coçar a orelha* não se resume a um mero tique, mas está associado à idéia de reflexão, análise e observação. Assim, o escritor recorre à repetição em suas diversas possibilidades de construção e organização lingüística.

A repetição de verbos no texto *Um homem no sótão* sugere o tempo psicológico vivido pelo protagonista, como também a intensidade das emoções, noutras palavras, atribui à representação um tom intensivo e superlativo: “Escreveu, escreveu, escreveu, durante longo tempo, sem ser incomodado. Que bom fazer aquilo que a gente gosta sem ninguém para atrapalhar!” (2001, 22). Segundo Lapa, “havemos de verificar que o seu caráter intensivo depende em grande medida do seu pitoresco, da sua visualidade. O valor superlativo entra-nos pelos olhos, se assim podemos dizer”. (1982: 179). No fragmento registrado, *Escreveu, escreveu, escreveu,* até mesmo a sonoridade é intensificada por este modo de escrever. Sugere não uma ação mecânica¹, mas intensa de emoções e duradoura.

Uma forma concreta de criar uma imagem da situação consiste em listar fatos, lembranças e coisas do dia-a-dia, na enumeração, elas apresentam uma espécie de auto-retrato dos elementos da vida que compõem determinada história. Em *O peixe que podia cantar*, os substantivos acionam o conhecimento do mundo infantil. O autor brinca com as palavras num jogo lúdico, devido à seleção dos nomes dos animais e a forma como estabelece a seqüência:

E no começo da madrugada, uma criança começou a chorar; [...] depois cachorro, um gato, um rato, um cavalo, uma vaca, um burro, um bode, um carneiro, um porco, um coelho, um galo, uma galinha, um peru [...] uma pulga, um piolho e, de repente, tudo e todos. (AZEVEDO, 1980: 8)

Além disso, a enumeração está associada à idéia da existência de um contador de história que tenta intensificar o grau da situação. No texto *O leão Adamastor*, é recorrente esta forma de enumeração: “Era muito engraçado. Saíam todos correndo, gritando, e deixando no chão máquinas fotográficas, cigarros, bonés, lancheiras, dentaduras, sapatos, chicletes, documentos, algodões-doces, casacos, bolsas, rádios, mochilas, cadernos, dinheiro, esferográficas, maçãs do amor, lenços, óculos e,” (1995: 22). Há o relato dos sons produzidos pelos animais: “Os animais faziam um ruído ensurdecedor. Pios, grunhidos, trinados, miados, roncões, zumbidos, coaxados, chiados, bramidos, uivos, assobios, mugidos, latidos, tudo junto” (1995: 49).

Ainda nesta obra, as palavras enumeradas aparecem em ordem alfabética: “Tão formidável era o rugido, que da goela do bruto saía verdadeira ventania, levando pelos ares algodões-doces, anéis, bolsas, bonés, brincos, cadernos, canivetes, chapéus, chinelos, cuecas, dentaduras [...] pipocas, relógios, sanduíches, sapatos e outras coisas leves” (1998:5).

Quanto às enumerações no texto *Aviãozinho de papel*, o narrador remete a palavras próximas da realidade do universo do leitor: “E vê uma flor, um piano de cauda, um relógio parado, uma joaninha, dois caminhos, um segredo escondido atrás de uma pedra, um livro desses de capa dura, um lápis” (1994: 7). Ou, então: “Passou por planetas, mariposas [...] uma

pena de ganso, uma bomba H, um disco voador [...] um anjo da guarda, uma folha de árvore” (1994: 17).

Os artigos que acompanham cada substantivo desempenham uma função importante nas enumerações, acentuando cada elemento da frase, atribuindo-lhes vida própria e distinta, além de acompanhar elementos simbólicos que remetem à liberação do inconsciente, ou seja, a algo surreal. Em outro momento, o narrador brinca com as enumerações que são construídas em ordem alfabética, perpassando as letras de a a z: “E o aviãozinho viu gente. Ambulantes, atletas, bailarinas, comerciantes, desempregados, domésticas, engenheiros, estudantes [...] pipoqueiros, poetas, professores, roqueiros, serventes soldados, velhos aposentados, zeladores ” (1994: 21).

Como vimos, há a recorrência de um universo diversificado e comum e, através do ritmo da narrativa, o narrador ocupa-se das relações do homem com a natureza, com o destino e com seus sonhos. Desse modo, as enumerações apresentam-se aliadas ao ritmo que implicam na espontaneidade e liberdade de pensamento do homem, quando deixa fluir as imagens que lhe são visíveis.

Em *Um homem no sótão*, o autor faz uso constante da enumeração de acontecimentos: “Uma noite de lua cheia, depois de assistir a um banguê-banguê na televisão, o autor levantou, sentou, levantou, assoou o nariz, sentou, tomou um copo d’água, foi ao banheiro, apertou a descarga, voltou e finalmente, parou para pensar” (2001: 47-48). Enumera sensações: “Diante de tal cena, o escritor sentiu uma coisa esquisita, um enjôo, uma tontura, um nó no peito, ficou de corpo mole e acabou desabando no tapete da sala” (2001:13). Em outras situações, como no confronto da bruxa com os anões, as enumerações apresentam uma espécie de auto-retrato e criam a imagem da cena: “Que pancadaria! Agarrões, arranhões, beliscões, cabeçadas, camas-de-gato, caneladas, cascudos, catiripapos, chutes, coices,

cusparadas, cuspidas, dentadas, empurrões, gravatas [...] rasteiras, safanões, socos, sopapos, tapas, trancos, unhas...” (2002: 13).

Neste trecho, os substantivos, em ordem alfabética, acionam o conhecimento do mundo infantil, o autor brinca com palavras comuns e simples e, por meio do uso de aliterações e assonâncias, sugere um movimento rítmico e sonoro. A enumeração está aliada a outros artifícios de estilo, como efeitos melódicos e intensificadores, e também próximo ao fluxo de consciência. As enumerações são recursos recorrentes em diversas obras de Ricardo Azevedo.

No que diz respeito aos recursos lingüísticos, não podemos deixar de sublinhar o emprego do sufixo diminutivo no texto *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas*. Os vocábulos *velhinha* e *bolinha* indicam que o autor pôs a linguagem afetiva em primeiro plano. Desse modo, anula a idéia pejorativa ou irônica dos mesmos, pois apresentam um significado ligado à idéia de ternura, graciosidade e delicadeza. O emprego de tais palavras tem valor de adjetivo, pois reforçam e confirmam impressões da velhinha.

Em razão disso, o título do texto constitui a expressão de valores qualitativos e afetivos, traduzindo aspectos amorosos e carinhosos ao dirigir-se à velhinha, revelando supostas características do personagem. Entretanto, essa construção não é uma regra estável, pois, em determinados momentos da narrativa, a velha senhora perde essa docilidade, inclusive o substantivo *velha* é empregado em seu grau normal: “Outro dia vi a velha parada feito uma estátua no meio da rua. Chegaram três gatos pretos, arrepiados, desceram do muro e vieram ronronar no pé dela” (1998). Assim, tanto os adjetivos como os substantivos (o último, às vezes, com valor de adjetivo) presentes no texto não são utilizados apenas para ancorar descrições ingênuas com o intuito de formar um retrato da velhinha e assegurar o verismo do quadro. Não há uma função decorativa, mas associações e comparações que provocam interpretações múltiplas tais como sensações de serenidade e obscuridade.

A narrativa *O peixe que podia cantar* é marcada por aspectos metafóricos, aproximando-se da alegoria, pois expressa uma realidade com a intenção de comunicar outras idéias. Como vimos, o peixe que podia cantar provoca estranhamento tanto pelo canto, como também por permanecer em cima de uma árvore. O narrador mostra em detalhes o retrato do peixe: “Perto deste lugar, havia uma floresta com muitas árvores. Numa delas morava um peixinho que podia cantar” (1980: 2). De acordo com Chevalier (1982), a floresta recebe vários significados como o símbolo da vida, do poder e também, pela psicologia moderna, do inconsciente. A árvore, dentre os diversos significados, refere-se ao poder, à evolução e à fecundidade.

O narrador acrescenta, ainda, que o peixe: “Era todo vermelho, tinha lábios grossos e, quando cantava, agitava suas belíssimas barbatanas” (1980: 2). A cor que caracteriza o peixe é simbólica por estar relacionada à beleza, à juventude e à paixão. *Lábios grossos* provocam a imagem de algo espesso, sólido e compacto. As *belíssimas barbatanas* expressam o grau elevado da qualidade do peixe. Sob esses aspectos, os adjetivos empregados expressam um duplo sentido, não apenas com a intenção de descrever características físicas do peixe, ou do lugar onde ele se encontra, mas revelam a plurissignificação presente na obra. Dessa forma, o uso do adjetivo é significativo, uma vez que privilegia a subjetividade ao provocar efeitos de sentido e cria um espaço de fantasia para o pequeno leitor.

Por outro lado, os adjetivos empregados para caracterizar o velho provocam um tom humorístico, não apenas com o intuito de estereotipar um cientista maluco: “Andava sempre de calças curtas, usava tênis e uns óculos de lentes grossas na ponta do nariz” (1980: 4), mas para assegurar a transitoriedade da vida, o amadurecimento e a necessidade constante de fazer algo. De certo modo, o velho quebra o paradigma do comodismo, pois ele é cheio de desejos, de sonhos e planos: “- Esta é uma grande descoberta ... um dia de glória para a ciência – declarou o velhinho, estufando o peito, enquanto jogava o anzol para cima da árvore.” (1980:

6). A atitude do personagem inverte imagens estereotipadas, pois exterioriza emoções, o desejo de buscar algo, algo que está na árvore: o peixe. Mesmo as lentes grossas não o impedem de viver intensamente situações inusitadas, aventuras, ou simplesmente, de correr atrás de “alguma borboleta azul ...” (1980: 4).

No texto *Alguma coisa*, o uso do adjetivo atribuído ao pássaro esperado pelo personagem protagonista é significativo, visto que o narrador tenta traduzir a beleza da ave: “Seu bico comprido e quase dourado era contornado por um friso vermelho vivo. Debaixo das grossas sobrancelhas luziam dois olhos doces e feiticeiros” (1988: 20). Há um misto de fantasia, sonho, algo surreal.

Em *Nossa rua tem um problema*, os adjetivos empregados expressam um duplo sentido, não apenas com a intenção de descrever a cena, mas no sentido de, em alguns momentos, exaltar ou ironizar. Isso fica claro, quando Zuza diz que a casa do Chico é *chique*, *tão chique*, o grau aumentativo alcança o ápice para então ser reduzido - *o chiqueiro*. Chique é um adjetivo que nos remete à idéia de trajar com elegância ou a um atributo de beleza, contrário ao substantivo chiqueiro – um espaço cercado, fechado, onde se criam porcos. Acreditamos que chiqueiro, para Zuza, não significa o ápice no seu ponto mais alto de chique, mas também não traz a idéia pejorativa de sujeira, mas sim a idéia de prisão, na qual os sujeitos que se confinam a este espaço são bem alimentados e cuidados, todavia não vão além desse lugar, limitando sua vida a movimentos restritos.

Uma das tendências presente nas obras de Azevedo é a inclusão abundante de vários gêneros de textos no interior da narrativa, visto que rompe com a sua demarcação, contribuindo para a diversidade e dinamicidade do texto. Apropria-se de diversas modalidades epistolares, como no caso do texto *Chega de saudade*. Há, no interior dessa narrativa, algumas cartas trocadas entre a mãe, o filho e os netos, todas apresentam uma seqüência autônoma no interior da narrativa.

O autor valeu-se de recursos gráficos para expressar os sentimentos contidos em cada uma das cartas. Ou seja, o filho utiliza-se de uma máquina para escrever a carta: “Mamãe/ Não me conformo nem vou me conformar com essa viagem sem sentido” (1984: 54). A mãe, por outro lado, utiliza-se da letra cursiva: “Meus queridos,/ Este mês completa um ano que estamos longe de casa” (1984: 55). À maneira como foram organizadas, as cartas sugerem duas questões básicas: a primeira demonstra a incorporação de novos recursos e atualiza novas maneiras de enunciação, uma vez que o leitor infantil, muitas vezes, já tem acesso à forma plural de comunicação, como no caso da correspondência eletrônica; a segunda refere-se às questões emotivas.

Se há essa forma de introduzir o texto epistolar, há também o narrador que dialoga com o leitor. No final da história *Trezentos parafusos a menos*, o narrador apropria-se do recurso epistolar e deixa um recado ao leitor: “PS: Peço licença para fazer uma pergunta. Por acaso o prezado leitor já escutou a música “Você é importante”? Como? Ainda não comprou o CD? Pô! Está esperando o quê?” (2002: 133). O narrador do texto é inquieto e provocador: *Pô! Está esperando o quê?* Ele cobra do leitor o preenchimento das possíveis lacunas do texto.

Assim, Azevedo rompe com a demarcação do gênero ao incluir na narrativa o texto epistolar, estabelecendo diálogo com o leitor por meio de uma carta. O mesmo acontece no texto *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas*. Para tanto, o autor interrompe os personagens e solicita a atenção do receptor, para que este ilustre a página com um espelho, convidando-o a entrar na história:

Prezado leitor

Sou obrigado a interromper a História neste ponto. Apesar de ter Tentado mais de mil vezes, não consegui desenhar um espelho que refletisse qualquer coisa. Como a ilustração certa para esta página não pode ser outra, peço que você mesmo arranje um e cole neste local. Se, após a colagem, seu rosto surgir no fundo do espelho, não precisa se preocupar. É que eu quis que você também entrasse um pouco na história. Grato pela atenção e até logo.

O autor

Esse convite explícito ao leitor remete-nos ao texto “Ler faz mal?”, de Zilberman, ao discutir a função do receptor que é “convidado a integrar-se no processo de constituição da obra, particularizando o processo de entendimento dela” (2001: 51), levando-o a fazer parte do jogo lingüístico e visual presente nela, por conseguinte, definindo a obra como um objeto estético, não apenas um artefato artístico.

Azevedo apropria-se de diversas modalidades epistolares, como a solicitação presente no texto *Trezentos parafusos a menos*:

- “Intimação” – começou ela em voz alta. – “Processo de arrolamento. Em cumprimento ao despacho do meritíssimo juiz de direito desta vara, proferido no processo em que são partes o sr. Luís Carlos de Souza, portador do RG 17 473 488, residente à rua tal e tal, número. O intimado deverá comparecer impreterivelmente no dia 24 de março ...” É amanhã gente! “... no horário das nove às dezesseis horas na sala de audiências t-11, da Décima Vara Cível da Comarca de São Paulo, no prédio do Fórum, endereço tal e tal, número tal, para audiência com o excelentíssimo senhor juiz corregedor. Advertência: o não-comparecimento poderá implicar prejuízo, perdas e danos para o supracitado.” (AZEVEDO, 2002: 27, grifo do autor)

O mesmo se dá em *Nossa rua tem um problema*. Nesse caso, o bilhete foi enviado por um aviãozinho de papel: “Oi, aqui é o Chico, não sei jogar direito, mas queria jogar bola aí na

rua também. Será que dá?” (2002: 13). A resposta também é enviada por meio de um aviãozinho de papel: “pode mas vai ter que entrar na vaquinha pra comprar bola nova quando essa furar. Ass: Mauro, Beto, Toninho, Zé Luís, Doca” (2002: 13).

No texto *Trezentos parafusos a menos*, a presença da canção popular composta pelo pai de Tatiana: “Era bonita, ritmada e suave ao mesmo tempo./ A letra era assim:/ VOCÊ É IMPORTANTE/ Mesmo se eu te abandonar/ Mesmo se eu te disser não/ Mesmo se eu ficar louco/ E quebrar tudo no chão./ Mesmo se eu me encontrar/ Mesmo quando eu te perder” (2002: 122). A letra da música dialoga com a situação vivida pelos personagens.

No texto *Araújo ama Ophélia*, a quebra da narrativa se dá quando o narrador inclui os passos a serem seguidos para a derrubada da árvore, utilizando-se do texto instrucional:

O engenheiro dava as explicações:

1. Limpar em volta.
2. Tirar todas as folhas, flores e frutos.
3. Arrancar os galhos menores e os ninhos de passarinho. [...]
9. O terreno vai ficar uma beleza.
10. Lisinho. (AZEVEDO, 1981: 6)

A passagem de um discurso para outro marca o tom emocional e afetivo dos velhinhos preocupados com a preservação da árvore e o tom objetivo que responde às necessidades capitalistas. Em *Alguma coisa*, o narrador rompe a seqüência narrativa ao incluir argumentos contrários ao sonho do personagem protagonista: “Primeiro: muito difícil existir ainda, na face da terra, algum animal que a ciência não tenha descoberto, estudado e classificado. Segundo: por que não procurar um pássaro entre os tantos milhares de tipos já existentes por aí?” (1988: 16).

Em *O leão da noite estrelada*, o narrador inclui etapas de planejamento de ações, também próximo a uma linguagem objetiva:

O pior é que, dentro do peito, o leão tinha uma certeza: podia fugir dali a hora que quisesse. Para isso, inclusive, fizera vários planos, cada um melhor do que o outro:

1. Conquistar a amizade do funcionário da comida, um grandalhão antipático e peludo, sempre xingando e jogando a comida de qualquer jeito. [...]
2. Durante a limpeza da jaula, começar a fazer números que aprendera no circo: [...]
3. Cavar, durante as noites, um buraco no chão e sempre cobrir de dia com um [...]
4. Também durante a noite, raspar com os dentes os pêlos do corpo, inclusive a juba, e ficar deitado esperando. (AZEVEDO, 1995: 22-23)

Em certos momentos, na mesma obra, o escritor também se aproxima da linguagem jornalística: “As pessoas discutem a inesperada invasão dos animais nos programas de rádio e televisão. Cientistas pesquisam, estudam e escrevem ensaios e relatórios sobre o assunto. Os jornais, diariamente, publicam mais e mais notícias [...] Políticos estão tomando partido” (1995: 61).

No texto *O sábio ao contrário*, o narrador relata todas as etapas e procedimentos do trabalho de pesquisa do velho sábio que criara a ciência denominada Peidologia, como a justificativa, os objetivos, a metodologia e a conclusão. A pesquisa constava das seguintes etapas: “O trabalho era dividido em etapas: 1) o comentário, 2) a análise e 3) a interpretação de cada pum.” (2002: 9). O velhinho era metódico em sua forma de trabalho:

Eis sua forma de trabalho: após recolher os gases de uma determinada espécie, o sábio ao contrário entrava na fase chamada por ele de “comentário”, ou seja, identificava a espécie do animal, estudava suas origens, seus hábitos, sua história de vida, seu tipo de corpo, sua saúde, sua linguagem, seu modo de agir, suas tendências, jeitos e manias.

Na segunda etapa, a “análise”, o velho pesquisador separava e estudava detalhadamente, parte por parte, todos os elementos que compunham os gases, sua estrutura e sua função, nunca esquecendo os dados recolhidos, antes, no “comentário.” (AZEVEDO, 2002: 9-10)

Após o comentário e análise, o sábio interpretava os dados recolhidos: “Em resumo, buscava firmar uma opinião, um ponto de vista, uma interpretação sobre o gás estudado”

(2002: 10). O velho pesquisador desenvolvia pesquisa de campo e bibliográfica. Às vezes, saía de casa em casa, ou para o campo, a fim de testar os puns das pessoas ou animais:

E, para aprofundar seus conhecimentos a respeito do gasoso assunto, vivia atarefado, consultando livros, enciclopédias e revistas especializadas, trocando cartas com estudiosos de outros países e fazendo experiências com animais de todo o tipo e mesmo com os seres humanos que aceitavam a participar de seus experimentos. (AZEVEDO, 2001: 8)

Como não tinha uma agência financiadora para a realização de suas pesquisas, quando precisava de verbas, ele realizava, na praça principal, o “Festival do Pum Popular.” Dessa ciência, a Peidologia, o sábio ao contrário criou termos específicos (neologismos) e equipamento especializado: “um peidômetro e um pumdímetro para medir peidos; um microscópeido para observar os peidos de perto, um peidóculo para observar peidos de longe; um separador de puns automático; um detonador pneumático de partículas peidorentas” (2001: 13).

A metalinguagem, outro recurso recorrente nas obras de Azevedo, está associada aos sentimentos e ações dos personagens. Como no caso de *Pobre Corinthiano Careca*, José Pedro sente-se estimulado a escrever após receber o elogio do professor de Português. Depois disso, ele passa a imaginar-se escritor e projeta dois livros. O primeiro sobre o Sport Club Corinthians Paulista. Para a elaboração desse livro, José Pedro pensa como um pesquisador.

O segundo livro imaginado pelo garoto refere-se a um texto de poesia e seria dedicado à Camila: “Ia escrever tanto, mas tanto, mas tanto, que ia aprender a escrever mil versos bem bonitos para ela. [...]. Um poeta de verdade, uma pessoa que trabalha e escreve com o sentimento, consegue fazer poesia de qualquer jeito, pensou o menino” (1995: 90). José Pedro acreditava que o dom de escrever estava dentro dele: “E isso, essa força, esse dom, ele ia usar para escrever” (1995: 90).

No texto *O livro das palavras*, o uso da metalinguagem traduz o sentido conotativo das palavras:

- “Fome” ... aqui diz ... é ... “grande apetite de comer, urgência de alimento, subalimentação.”

Uma gargalhada chorosa ecoou no ar. Os pássaros, assustados, fugiram em debandada.

- Fome é a dor que corta meu corpo dia e noite! – explicou o maltrapilho. – É um buraco dentro de mim que não acaba! É minha força e minha fraqueza, tudo junto ... (1993: 12).

- Mas ... fantasia? Um momento – disse o livro das palavras, procurando na letra F. – “Fantasia” significa: “1. Imaginação. 2. Obra ou criação da imaginação. 3. Capricho, esquisitice, excentricidade. 4. Vestimenta usada pelos carnavalescos e que imita os palhaços, tipos populares, figuras ...” (AZEVEDO, 1993: 26)

A metalinguagem está presente no texto *Trezentos parafusos a menos*, quando a professora de Tatiana explica sobre os contos populares:

A professora explicava que em muitos contos populares é comum que o herói apareça transformado, por exemplo, num sapo ou num monstro e depois, graças à ajuda de alguém, às vezes da heroína, às vezes de um viajante misterioso, volte a ser o que era. Ou então, uma princesa é enfeitiçada e vira uma velha enrugada ou um passarinho, e graças à ajuda de um príncipe ou de uma fada-madrinha fica livre do feitiço e volta a ser jovem e linda. A professora, resumindo, explicou que toda vez que o herói da história sofria algum tipo de transformação e acabava virando outra coisa, um monstro, um animal, uma árvore, isso era chamado de metamorfose. Repetiu que quase todos os contos de fadas tinham metamorfoses. (AZEVEDO, 2002: 52)

Nesse aspecto, como já vimos, a apropriação dos comentários sobre os contos dialoga com as diversas transformações ocorridas na família Souza e no cotidiano das pessoas e da natureza, uma vez que os contos populares falam das coisas da vida e do homem: “- Como vocês vão ver, depois, na aula de ciências, a metamorfose não é só coisa da imaginação, não é só coisas de contos de fadas” (2002: 54). A professora explica: “- Em grego meta quer dizer “sucessão” ou “mudança”, e morphé quer dizer “forma”. A metamorfose, palavra de origem grega, é portanto sempre uma mudança de forma” (2002: 54).

Em *O leão da noite estrelada*, Azevedo quebra com a linearidade da narrativa e apropria-se da metalinguagem, a fim de traduzir o sentimento de desolação do leão:

Foram os dias da pior pasmaceira na vida do pobre animal.
 Pasmaceira, segundo o dicionário, quer dizer: 1. Pasma idiota; admiração tola. 2. Apatia, indolência.
 E pasmo, diz ainda o dicionário, significa: 1. assombro; espanto, admiração. 2. Desfalecimento; desmaio.
 Um espanto idiota! (AZEVEDO, 1995: 21)

Em *O sábio ao contrário*: a história do homem que estudava puns, através da música, o sábio ao contrário tenta explicar a teoria que desenvolveu, utilizando-se de rimas simples e alternadas, valendo-se de outra forma para falar de sua pesquisa: “Um dia, já faz muito tempo,/ comecei estudo sério./ De tudo o que é musica/ quis desvendar o mistério./ [...] Não foi fácil meu estudo./ De pum, tornei-me analista./ Sofri, mas depois de tudo,/ agora eu virei artista!” (2001: 32).

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” (2002: 57). No decorrer da narrativa, o narrador relata o fazer literário.

Outro recurso utilizado é a intertextualidade presente em várias obras de Azevedo. Em *Pobre Corinthiano Careca*, José Pedro compara sua história à de Sansão, personagem bíblico que apresenta significado mítico, pois sua força estava presente nos longos cabelos: “Sentado diante da televisão desligada, o menino lembrou-se de uma tragédia antiga. Tinha lido na Bíblia, guardada na penteadeira, a história e o drama terrível de Sansão” (1995: 21). A apropriação deste texto comunica-se com a situação de fragilidade e carência do menino, mais claramente, quando se desfaz de sua imensa cabeleira.

O texto *Trezentos parafusos a menos* também apresenta intertexto com outras obras literárias. O diálogo está presente em dois momentos específicos. O primeiro se dá quando a menina está preocupada com a intimação que o pai recebera e, assim, ao dormir, sonha com

situações inusitadas e que se aproximam do conto *Aventuras de Alice no país das Maravilhas*, de Lewis Carroll:

Sem pensar duas vezes, a filha de seu Luís saltou para dentro do jardim. A escuridão era total. Foi andando com os olhos fixos naquela árvore maravilhosa. Os quindins balançavam felizes por causa do vento. Infelizmente os donos da casa tinham cavado uma armadilha no chão. Tatiana pisou num piso falso, parecia um tapete, e foi parar no fundo do buraco. E cava que cava que cava, o túnel aberto por Tatiana acabou chegando do outro lado. Uma luzinha de esperança surgiu no buraco escuro da parede. Tatiana enfiou a cabeça e olhou. (AZEVEDO, 2002: 43-44)

No texto de Carroll, Alice persegue um coelho com bolso de colete e com um relógio e despenca num poço muito fundo⁵¹. No texto de Azevedo, Tatiana pisou num piso falso e caiu num buraco fundo. Há similaridades, embora as circunstâncias sejam diferentes, mas há uma passagem de um mundo para outro, ou de um estado para outro.

Em outros momentos, dialoga com a idéia recorrente nos textos da escritora brasileira Lygia Bojunga, especificamente na ação de cavar. Como exemplo, na obra *O sofá estampado* (1980), o protagonista é um tatu, namorado da gata angorá, Dalva. Vítor lidava com intensos conflitos interiores e cavava constantemente: “e Vítor cavando o sofá estampado. Ca-van-do. Ele tinha levantado o almofadão e estava cavando” (Bojunga, 1980: 13)⁵². No texto em questão, temos o trecho: “E cava que cava que cava, o túnel aberto por Tatiana acabou chegando do outro lado” (2002: 43- 44).

Outro texto que nos chama atenção é *Lúcio vira bicho*, que, por sua vez, estabelece intertexto com a obra *O asno de ouro*, de Apuleio. De certo modo, aproxima-se da paródia. Nas primeiras páginas da obra, o autor cumpre a tarefa de avisar o leitor: “O texto é inspirado no livro *O asno de ouro*, um clássico da literatura universal, obra do escritor latino Lúcio

⁵¹ “Por um trecho, a toca de coelho seguia horizontal, como um túnel, depois se afundava de repente, tão de repente que Alice não teve um segundo para pensar em parar antes de se ver despencando num poço muito fundo. Ou o poço era muito fundo, ou ela caía muito devagar, porque enquanto caía teve tempo de sobra para olhar à sua volta e imaginar o que aconteceria em seguida” (CARROLL, Lewis. *Alice*: edição comentada. Ilustrações originais, John Tenniel e notas, Martin Gardner; tradução, Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002: 11-12).

⁵² Vítor é o protagonista de *O sofá estampado*, era um tatu tímido e, diante de situações constrangedoras para ele, como cumprimentar as visitas ou recitar uma poesia em sala de aula, o tatu começava a tossir ou cavar.

Apuleio, escrita por volta do século II depois de Cristo. Alguns trechos foram resgatados por mim, com adaptações. Outros, inteiramente inventados./ R.A” (2002: 5).

O personagem protagonista de Azevedo recebe o nome de Lúcio, o mesmo nome do personagem de Apuleio. Os dois personagens passam pelo processo de metamorfose e daí inicia-se um caminho de peregrinações pelo mundo, um, sob a forma de asno, e o outro, de cachorro. Nos dois textos, a metamorfose está relacionada à transformação e à busca da identidade humana, aspectos observados de modo bastante nítido nos contos populares. Na obra de Apuleio, a criada da feiticeira pegou por acaso a caixinha de unguento e o moço se transformou em pássaro. No texto de Azevedo, a ex-empregada de tia Vanda (a feiticeira) pegou o frasco errado e Lúcio transformou-se em cachorro. Tanto o jovem do século II como o jovem do século XXI mantêm similaridade em relação à curiosidade e ao desejo de voar. Podemos ler na obra *Lúcio vira bicho* outros textos, como *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes e *As mil e uma noites*, os quais apresentam histórias encaixadas, como também a questão da metamorfose presente na obra de Franz Kafka.

Ainda que sutilmente, o texto *O leão da noite estrelada* remete-nos aos textos bíblicos, como no caso do profeta Isaías, o maior dos profetas messiânicos que teve a revelação da transcendência de Deus e revelava a vinda de um Deus único e santo, um Rei. Podemos encontrar outras passagens, como no evangelho segundo São Mateus. Este evangelista narra a visita dos magos do Oriente a Jerusalém que, guiados por uma estrela, foram homenagear o rei que nascera. Em seguida, Mateus narra o tempo que Jesus ficou recolhido no deserto, jejuando e orando. No texto em questão, o protagonista faz algo similar: “E assim, durante três dias e três noites, o animal selvagem, parado no alto do penhasco, ficou sem dormir nem comer, pensando, meditando e procurando entender o que sentia e o que, exatamente, queria fazer” (1995: 56). Conforme depoimento do autor, essa relação está intimamente ligada ao filme *A última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese, ao referir-se aos conflitos do homem.

O escritor utiliza este recurso em vários momentos, no texto *O sábio ao contrário*, por exemplo, quando a princesa se vê diante de seus pretendentes e, na difícil escolha, apropria-se de uma antiga história que sua mãe costumava contar: “No fim, lembrou-se de uma antiga história que sua falecida mãe costumava contar: ‘Os três namorados da princesa’. Teve uma idéia. Mandou chamar os príncipes” (2001: 45). Este texto dialoga com o conto “Os três moços”, de origem européia, compilado por Sílvio Romero. Também notamos a intertextualidade com o conto “A Bela Adormecida”:

Mas o sábio ao contrário, movido por uma força inesperada, empurrou os soldados, deu uma rasteira nos comandantes, derrubou ministros, deixou o rei de quatro no chão, invadiu os aposentos e derramou as gotinhas dos três remédios entre os lábios azulados da pobre donzela.

Foi como uma espécie do sonho.

De repente, a moça abriu os olhos.

De repente, um sorriso brotou nos lábios frios e as cores da vida voltaram a brilhar na face delicada da princesa.

Sim.

Graças aos remédios do velho sábio ao contrário, a princesa havia ressuscitado... (AZEVEDO, 2001: 54)

A princesa não foi acordada com um beijo por um lindo príncipe como no conto de fadas, ao contrário, por um *velho sábio ao contrário*. A princesa recupera a vida com o remédio do velho e este também recupera sua condição física de jovem. Ambos despertam para uma nova vida. Essa situação é similar ao conto “A Bela Adormecida”, pois todos os moradores do castelo estavam adormecidos e, após o beijo do príncipe, todos acordam. O sábio ao contrário dialoga com a variante do conto “A Bela e a Fera”.

Notamos, na mesma obra, um relato de fala muito particular que nos leva ao universo de Sherlock Homes: “- É elementar meu caro padre! – respondeu o sábio ao contrário com um sorriso esperto nos lábios” (2001: 13). A intertextualidade presente na construção narrativa permite a multiplicidade de consciência dos personagens, e cada qual desconstrói a idéia objetiva do pensamento, pois há uma pluralidade de mundos que relativizam cada

acontecimento. Essa questão está associada ao objetivo da pesquisa do velho sábio ao contrário, que nega a generalização humana, ou seja, cada pessoa tem um jeito único de ser, e isso não quer dizer que não há semelhanças. Como ilustração, o gosto não se discute: “Não tem explicação. Faz parte do jeito de ser da gente. É coisa que vem de dentro. E, se vem de dentro, vem do corpo” (2001: 34).

Constatamos em *Aviãozinho de papel* a recorrência a outros textos, seja quanto ao nível textual ou imagético. Dessa maneira, há intertextualidade ao remeter o leitor ao texto de Cruz e Sousa, mais especificamente, à obra *Broquéis*. Neste texto, o autor trabalha os “Violões que choram”. De certo modo, há uma similaridade sonora e rítmica com um trecho de *Aviãozinho de papel*. Comparemos: *Vozes veladas, veludosas vozes* (Cruz e Sousa) versus *Nuvens velozes e rajadas e sopros e ares* (Azevedo). Outro exemplo ocorre com a ilustração presente na página onze, que mostra um caminho e, no meio deste caminho, uma pedra. Dessa impressão poética e intuitiva, a imagem pressupõe e insinua a remissão ao texto de Carlos D. Andrade: *A pedra no meio do caminho*⁵³, o obstáculo que distancia o sujeito do objeto, o homem de seus sonhos, marca o itinerário poético de Drummond – similar à trajetória do avião.

Há a presença do cômico em vários textos de Azevedo, como em *O rei das pulgas*: “Dona Úrsula deu uma viracambota e acertou os dois pés em cheio no queixo dele. Pam! O tiro saiu torto. Pegou numa vaca holandesa que pastava num quadro preso na parede” (1990: 38). No texto o *Marinheiro Rasgado*, uma das passagens é marcada pelo grotesco e pelo humor, visto que o sacristão aparece na praça pedindo ajuda às crianças de uma maneira muito engraçada, senão cômica, apesar do drama:

⁵³ ANDRADE, C.D. No meio do Caminho. In: *Alguma Poesia*. No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho/ tinha uma pedra/ no meio do caminho tinha uma pedra. Nunca me esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas fatigadas. Nunca me esquecerei que no meio do caminho (tinha uma pedra) tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho/ no meio do caminho tinha uma pedra.

Numa noite quente de domingo, dessas em que a lua brilha inteira no céu, a turma acabou ficando até mais tarde na praça. Tinham brincado demais. Estavam cansados. Com preguiça de tudo. Sentaram num banco perto do chafariz, para bater papo.

Foi quando apareceu um homem de cueca correndo pela praça, assustado, feito barata tonta, sem saber o que fazer. Era jovem, meio careca, branco, de óculos e um pouco gordo.

- Olha, é o sacristão!

O coitado chegou apavorado.

- Gente do céu! Minha nossa senhora! Três ladrões entraram lá na igreja! Pegaram o padre Abramo. (AZEVEDO, 1988: 27)

Outra passagem cômica no texto refere-se ao encontro dos ladrões que estão *batendo papo na mesa do bar*, percebemos a intenção irônica e os gestos depreciativos dos sujeitos, acrescidos pela sátira a filmes de mocinho e bandido, quando um terceiro sujeito aparece no bar: “Um homem de chapéu, capa e óculos escuros chegou e foi sentando” (1991: 19). Para completar essa cena cômica, o capítulo se fecha com o seguinte relato de um dos ladrões: “- Tive uma idéia: na hora da missa, a gente reza pra Deus ajudar a gente!” (1991: 20). Essa atitude do ladrão é totalmente ilógica e irônica, pois essa situação é absurda e, naturalmente, provoca o riso. Inclusive, a fala e as expressões vocabulares destes homens são marcadas por um tom pejorativo, as gírias, por exemplo, são intensas.

O escritor se vale de situações cômicas e, às vezes, absurdas, com o intuito de provocar no leitor reflexões sobre a realidade que o circunda, ironiza o comportamento do adulto, anúncios e publicidades televisivos, a rotina e a burocracia do trabalho. Às vezes, opta por situações marcadas *pelo non sense*. Por exemplo, em *Trezentos parafusos a menos*: “Seu Luís ajoelhado com um copinho cor-de-rosa na mão, tentando achar as tetas para tirar o leite./ - Acho que essa cabra veio com defeito – dizia ele atrapalhado, examinando o ventre do animal, que gemia, mascava um pedaço de mato” (2002: 83). E, no fim, dona Ruth descobre o engano do marido: “e parecia incomodado, nem um pouco acostumado àquela situação. No fim, dona Ruth descobriu que seu Luís havia comprado um bode” (2002: 83).

Em *Três lados da mesma moeda* há uma passagem de humor, ainda que ingênua, próxima a uma brincadeira de criança, mas parte do relato de um velho: “- Então você mora no rio? – quer saber o velho, puxando assunto com Carlão. – Que rio? Tietê ou Pinheiros?” (2002: 42).

Em *O rei das pulgas*, o discurso do narrador, às vezes, aproxima-se de uma linguagem pejorativa e irônica ao dirigir-se a determinados personagens, como exemplo, quando ele descreve o ambiente e as pessoas na reunião, logo no início da narrativa: “O suor lambecava tudo. A dona da doceria procurou não sei que nas dobras do sovaco” (1990: 90). O vocábulo *lambecava* expressa uma idéia repugnante, considerando que não a encontramos nem mesmo em dicionários e, nas *dobras do sovaco*, soa como algo agressivo, principalmente por referir-se a uma mulher. O narrador mostra o grotesco de tal situação.

O narrador de *Araújo ama Ophélia* não distancia sua linguagem da dos personagens, brinca com as palavras, constantemente: “Voltou para casa e pegou a lista telefônica: Aurora, Berenice, Clara, Dulce, Elisabete, Francisca, Geralda, Helena, Isabel, Josefina, Lúcia, Maria, Neusa ..., Ophélia!!!” (1981: 2).

Na procura dos nomes na lista telefônica, percebemos que Araújo cita nomes, inicialmente, marcados pelo som aberto: *Aurora*, *Berenice* ou *Helena*. Se verificarmos a pronúncia do nome de Ophélia, percebemos uma articulação fonética que se diferencia dos demais. Portanto, não é gratuita a seqüência de nomes, pois a inicial do nome da velhinha é fechado [O], e diz respeito às questões da interioridade. Nesse sentido, o escritor puxa do sistema lingüístico a possibilidade de trabalhar com as palavras, sublinhando a subjetividade das mesmas. O mesmo ocorre com a enumeração dos elementos citados para a demolição e construção do prédio.

A presença exhaustiva de aliteração no texto *Araújo ama Ophélia*: **cal, cavadeiras, chaves, machados, madeiras, marretas, martelos, parafusos, pás, pedras, pés-de-cabra,**

picaretas, pregos, serras, serrotes, tachinhas, tijolos e tintas; a assonância: **machados, madeira, marretas**, sugerem um ritmo acelerado e de grande movimentação. Os sons que se repetem associam-se ao barulho de cavar, martelar, serrar, tirar. O escritor apropria-se de recursos da expressão poética, tais como o ritmo, a rima, a aliteração e a assonância, a fim de captar os valores humanos: “Em meio ao pó-de-arroz, o ruge, as dobras e as rugas do rosto da velha atriz, brilha um olhar doce e tranqüilo” (1998). Nesse sentido, a lírica e a narrativa fundem-se e confundem-se, abolindo intencionalmente, os limites existentes entre os gêneros. Outra passagem comprova isso: “Os caminhões chegavam carregados de alicates, arames, areia, brocas, cal, cavadeiras, chaves de fenda, cimento, cordas, enxadas, foices, machados, madeiras, marretas, martelos, parafusos, pás, pedras, pé-de-cabra, picaretas, pregos, serras, serrotes, tachinhas, tijolos e tintas” (1981: 6).

No que se refere à linguagem, a narrativa *O peixe que podia cantar* é marcada por aspectos metafóricos, aproximando-se da alegoria. Como já vimos, o peixe que podia cantar provoca estranhamento, tanto pelo canto, como também por permanecer em cima de uma árvore. As metáforas desfilam intensamente nas obras de Azevedo sempre com o sentido de explicar ou comparar alguma coisa, quando as palavras no sentido denotativo não dão conta dessa tarefa, como num trecho do texto *Menino sentindo mil coisas*: “O mundo parece um livro cheio de quase tudo” (1995: 11).

Os recursos metonímicos são intensos, principalmente, para descrever situações de dúvida e constrangimento, como se apresentam no texto *Os três lados da mesma moeda*: “Uma nuvem cinzenta sobrevoa a sala de jantar” (2002: 20), ou “Uma ruga cresce e estaciona em sua testa” (2002: 51). Azevedo trabalha com uma linguagem poética, explora literariamente a língua, como no caso de *O leão da noite estrelada*:

E tudo silenciou. A terra engoliu o sol. As águas dos rios deixaram-se correr por entre as pedras. E a noite, feito uma espécie de morte, pousou dentro do mato.

Foi então. Uma luz brotou no céu: primeiro, frágil e insegura; depois, mais densa. E a lua, vacilando no escuro, veio vindo vagarosa. Atrás dela, outras luzinhas se acenderam. O céu, agora, renascia com suas estrelas e seus mistérios. (AZEVEDO, 1995: 3)

Uma borboleta amarela apareceu planando delicada. Dava corridinhas no ar batendo as asas. Jeitosa, pousava numa flor, sugava o néctar, estremecia um pouco, levantava vôo e prosseguia. (AZEVEDO, 1995: 29)

Os trechos exemplificam a variedade e os múltiplos recursos expressivos utilizados pelo autor. O *non sense* é outro aspecto recorrente nas obras de Azevedo. Em um trecho de *Menino de olho vivo*: “Dei um sorriso. A formiga parece que entendeu. Balançou a cabeça e passou a mão na boca. Olhei bem no olho dela. Ela piscou para mim” (1996: 11), a construção lingüística está próxima do universo infantil, o leitor experimenta uma situação cheia de fantasia e imaginação.

Desse modo, nas obras de Ricardo Azevedo, há vários planos na organização da linguagem, esses diferentes planos se projetam um sobre o outro e o jogo de linguagem permite o desvelamento da obra, num sentido expressivo. Conforme Iser, “o discurso ficcional provoca efeitos quando convenções sociais tornam temas. Ao fazer uma seleção de convenções diferentes ele despragmatiza as convenções escolhidas” (1996: 115 v.1). Daí a provocação de uma leitura vertical invocada pela organização horizontal, permitindo ao leitor efeitos antes não experimentados.

Na edição estudada, por exemplo, do livro *Aviãozinho de papel*, há uma orelha com um depoimento do autor, comentando que a obra literária só tem sentido quando é lida por alguém, daí cumpre seu destino. Azevedo compara esta questão à mensagem que o avião leva a alguém e que passa a ter sentido quando há a existência de um receptor, o mesmo acontece com a recepção do texto literário.

Azevedo organiza seu texto a partir de uma construção híbrida, ou seja, mostra as vozes individuais de cada personagem, da criança e ela não é submetida à autoridade do

adulto, mas constrói seu próprio caminho. O escritor provoca reflexões pertinentes, também, ao pensamento adulto, pela sua complexidade. Não há distância entre o universo infantil e o adulto, pois convivem no mesmo espaço, cada qual com sua idiossincrasia.

Em síntese, notamos um trabalho consciente com a linguagem literária, uma vez que Azevedo utilizou recursos diversos, como: rimas, ritmo, figuras de linguagem, a valorização da linguagem oral, a estrutura fragmentada do texto que ora se aproxima de cenas teatrais, ora de outros tipos de texto (o bilhete, por exemplo). Há, ainda, outros fatos lingüísticos e recursos estilísticos que se encontram nas obras de Ricardo Azevedo. Os exemplos citados evidenciam, de forma geral, alguns recursos expressivos do autor. Essa diversidade marca o experimentalismo com a linguagem e a proximidade com seu destinatário. Assim, a literatura cumpre o seu papel, fala das coisas da vida e do homem, dos sentimentos, dos medos, da curiosidade e do relacionamento humano.

Passemos, então, à recepção crítica da produção literária de Ricardo Azevedo.

CAPÍTULO IV – ARTIGOS CRÍTICOS SOBRE A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE RICARDO AZEVEDO

4.1 A crítica sobre a produção literária de Ricardo Azevedo (1981-2004)

“[...] o texto literário por definição, pode e deve ser subjetivo; pode inventar palavras; pode transgredir as normas oficiais da Língua; pode criar ritmos inesperados e explorar sonoridades entre palavras; pode brincar com trocadilhos e duplos sentidos, pode recorrer a metáforas, metonímias, sinédoques e ironias; pode ser propositalmente ambíguo e até mesmo obscuro.”

Ricardo Azevedo - 2004

Este capítulo refere-se à recepção crítica da produção literária de Ricardo Azevedo que foi compilada e comentada. São artigos, ensaios e algumas referências dedicados ao trabalho do escritor, cujas publicações se deram em livros, revistas e periódicos entre 1981 e 2005. Encontramos, também, na Internet breves considerações sobre a recepção da produção do escritor em pauta, no período pesquisado.

A partir da recepção crítica, temos a finalidade de apontar leituras que discutem sobre a produção de Azevedo, como também caminhos para a realização de estudos sobre os textos do autor, de forma a auxiliar outros estudiosos. Há estudos que analisam, de fato, suas obras, seja quanto aos aspectos da linguagem, a construção da narrativa, o tema, a ilustração, a recepção do leitor, como também a produção poética e a literatura popular. Reservamos este capítulo para observar como se dá a recepção do autor pela crítica.

4.2 – Década de 80 e 90: O interesse da crítica pela produção do texto verbal e visual de Ricardo Azevedo

“a Literatura [...] pode apresentar ao leitor seres humanos fictícios, mas complexos e paradoxais, mergulhados num constante processo de modificação e empenhados na construção de um significado para suas vidas.”

Ricardo Azevedo - 2004

A partir da década de 80, encontramos alguns trabalhos publicados sobre a produção literária infantil e juvenil de Ricardo Azevedo, com ênfase no aspecto da ilustração. Inicialmente, são referências sucintas, delimitando-se a observações gerais sobre o trabalho do escritor no panorama da literatura voltada para as crianças e os jovens.

Naquela década, Nelly Novaes Coelho publica o livro intitulado *Panorama histórico da Literatura Infantil e Juvenil: Das origens Indo-Européias ao Brasil Contemporâneo* (1983). No capítulo 8 “Brasil – Século XX”, desta obra, mais especificamente no tópico “Criatividade e Literatura Infantil nos anos 70/80” (da extinção do Ato Institucional – 5 à abertura do Governo Figueiredo), a autora comenta as inovações dessa vertente e de autores que buscam o “experimentalismo com a linguagem, com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto [...] uma literatura inquieta/questionadora, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive” (1983: 259), além de questionar os valores que a sociedade impõe de acordo com seus interesses políticos e econômicos. Nessa tendência inovadora, a autora aponta o nome de Ricardo Azevedo. No entanto, Novaes não se refere a nenhuma obra em particular do escritor, mas de forma geral.

Na segunda edição do *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: 1882-1982* (1984), de Nelly Novaes Coelho, no verbete Ricardo Azevedo, a autora apresenta informações sobre o escritor e ilustrador. Apresenta o título das obras *O peixe que podia*

cantar, O leão Adamastor, Araújo e Ophélia e Um homem no sótão. Comenta que o último título citado foi classificado pela Fundação Nacional do livro infantil e juvenil - RJ - (FNLIJ), como melhor livro do gênero e sua “produção foi selecionada entre as que representaram o Brasil” (1984: 802), na Bienal de Ilustrações em Bratislava - Tchecoslováquia, 1981. Afirma, ainda, que o escritor representou o Brasil na 16ª Mostra de Ilustrações Originais de Livros Infantis no Japão com o texto *O peixe que podia cantar*.

Em 1987, Laura Sandroni publica sua dissertação de mestrado *De Lobato a Bojunga: as renaixências renovadas*, cujo objetivo foi examinar as obras de Lygia Bojunga Nunes e apontar que não há diferenças, esteticamente, entre a literatura adulta e a infantil. A autora traça um panorama da trajetória da literatura infantil e juvenil brasileira e, justamente, na década de oitenta, faz referência ao trabalho de ilustração de Ricardo Azevedo. Sandroni comenta o prêmio que Azevedo recebeu em 1983, em Bratislava, na Bienal de Ilustrações.

Guia de leitura para alunos de 1º e 2º graus, em 1989, coordenado por Regina Zilberman e por Maria da Glória Bordini, apoiadas no resultado de uma pesquisa financiada pelo INEP/MEC, realizada pelo Centro de Pesquisas literárias da PUC-RS, constatou obstáculos na formação do leitor, como o desconhecimento, por parte dos professores, do acervo literário de obras destinadas ao público infantil e juvenil. Os textos que fazem parte do *corpus* selecionado foram analisados cuidadosamente, observando-se a sua construção lingüística e estilística. Assim, na parte inicial do guia, as autoras tratam da fundamentação teórica sobre a leitura e literatura para crianças e jovens, a comunicação de massa e a constituição de bibliotecas como via de acesso mais comum ao livro, no Brasil. Em seguida, o Guia apresenta uma subdivisão por série para facilitar a consulta de livros com referências bibliográficas completas, descrição da narrativa, apreciação dos aspectos estéticos e ideológicos. As pesquisadores contemplaram o aspecto emancipatório dos textos literários.

A última seção é organizada por um índice de gêneros e autores, o que facilita o manuseio do livro. Verificamos, a leitura de várias obras de Azevedo, como a poesia folclórica *Moça formosa, pai carrancudo* (1986), cuja temática aborda o enigma. Quanto aos aspectos estéticos e ideológicos desse texto, Zilberman e Bordini assinalam a “recuperação de quadras e tercetos populares, propondo adivinhações ao leitor-criança, é o mérito dessa antologia, que apresenta versões muito simplificadas dos diversos originais que correm de boca em boca pelo Brasil.” (1989: 45). As autoras ressaltam o cuidado com a ilustração realizada por Azevedo.

Em junho de 1992, Maria Alice Faria publica no *Proleitura*, jornal do Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras de Assis (SP), juntamente com as universidades paranaenses UEM e UEL, um artigo que discorre sobre “A ilustração no livro infantil brasileiro contemporâneo”. Dentre os vários ilustradores, Faria comenta sobre o trabalho realizado por Ricardo Azevedo e observa sua originalidade e seu estilo pessoal.

De 1995 é o *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX* de Nelly Novaes Coelho. No verbete Ricardo Azevedo, a autora apresenta informações diversas, como a biografia do escritor, os prêmios recebidos e aspectos gerais sobre os textos. Registra que Azevedo, em suas obras, ao lidar com o referencial apresenta histórias maravilhosas para o pequeno leitor. No nível simbólico, provoca interpretações múltiplas, como no caso dos textos *O peixe que podia cantar* e *O leão Adamastor*.

Novaes discorre sobre a produção de narrativas híbridas, ou seja, a junção do texto e da imagem, como acontece nos textos *Aquilo*, *Viagem estrelada*, *Nossa rua tem um problema*, dentre outras. Conforme a estudiosa, Azevedo trabalha com o gênero novela em *O rei das pulgas*, marcado pela comicidade, quiproquós, suspenses, intrigas amorosas e preconceitos sociais. Novaes afirma que o escritor domina com “rara habilidade a arte da narrativa, o autor

descreve uma novela original, cuja atmosfera jocosa e intenção simbólica são ampliadas pelas ilustrações caricatas” (1995: 964).

Nelly Novaes comenta sobre a magia, o mistério, a fusão do real e do maravilhoso presente nos contos recontados por Azevedo, cuja linguagem concisa, poética, marcada pelo ritmo e musicalidade envolvem o leitor. Isso em conjunto com a ilustração que “amplia a dramaticidade dos textos” (2005: 965).

Quanto à ilustração, de forma geral, Novaes assinala que Azevedo tem um estilo próprio no conjunto de seu trabalho, marcado pelo uso de tons sóbrios, cor sépia, cores e linhas fortes dos contornos. Os desenhos fixam e ampliam momentos da narrativa. A ilustração comunica-se por meio de símbolos. No caso dos textos *Aquilo*, *Viagem estrelada*, *De como enganei o sol* e *Estão batendo na minha porta*, a autora afirma que:

Conforme a apresentação da série, esta propõe uma ilustração que fala através de símbolos, compondo ela própria, uma linguagem que se soma ao texto. A fascinante descoberta da mensagem, a leitura em vários níveis, a interpretação pessoal abrem à criança o campo infinito da imaginação e da sensibilidade. (NOVAES, 1995: 963)

Nelly Novaes registra e comenta os seguintes títulos: *O peixe que podia cantar* (1980), *O leão Adamastor* (1981), *Araújo ama Ophélia* (1981), *Um homem no sótão* (1982), *Chega de saudade* (1984), Coleção Leporelo (1985), composta de quatro títulos: *O gato Andrade*, *A tataruga Carlotinha*, *Um sapo sem nome* e *Meu nome é Joça*. A coletânea *Viagem* (1985-1986), de quatro volumes: *Aquilo*, *Viagem Estrelada*, *De como enganei o sol* e *Estão batendo na minha porta*; *Nossa rua tem um problema* (1986). A série de cinco títulos que reinventam narrativas populares integradas no folclore brasileiro, como: *Gaspar, eu caio!* (conto de susto), *O macaco e a velha* (conto de riso), *Moça formosa, pai carrancudo* (adivinhações), *Monstregos da nossa terra* (bestiário) e *Fui pro mar colher laranja* (quadras). A Coleção Disparate: *Disparate* e *Tá vendo uma velhota com óculos, chinelo e*

vestido azul de bolinha branca, no portão daquela casa?, *Alguma coisa* (1988), *O rei das pulgas* (1990). A Coleção Céu da boca (1990) formada pelos títulos: *Parte sempre da mesma parte*, *Amar enquanto há mar*, *Ela nada no nada e eu invento no vento*. *Histórias de encantamento* (1990). Esses textos merecem destaque tanto pelos aspectos verbais como visuais.

Em abril de 1995, Maria Alice Faria fala sobre “A importância da imagem na formação do leitor”, no jornal *Proleitura*. A autora discorre sobre o papel da ilustração, como forma fundamental de comunicação adequada às crianças. A estudiosa aponta vários ilustradores e obras brasileiras e refere-se a *Aviãozinho de papel*, de Ricardo Azevedo, cujo ilustrador é o próprio autor. Conforme Faria, a ilustração é responsável pela coesão da narrativa e também instiga o leitor a interessar-se pela leitura.

Em agosto de 1995, no jornal *Proleitura*, Maria Alice Faria tece algumas considerações sobre livros de imagens. No artigo “Livros de imagens e telas: estímulo à produção de textos”, Faria fala sobre alguns ilustradores e seus estilos. Quanto a Ricardo Azevedo, faz referência à obra *Do outro lado da janela* (1992), como um livro que abre espaço para a imaginação e a fantasia do leitor.

Em dezembro de 1995, o *Proleitura* preocupa-se com a questão do narrador e do ponto de vista. Nesse exemplar, João Luís C. T. Ceccantini escreve uma nota sobre o texto *Nossa rua tem um problema* (1993), de Ricardo Azevedo. Segundo Ceccantini, o escritor problematiza o modo particular de encarar uma situação partindo de dois pontos de vista diferentes. O autor informa que: “Também a diagramação original do livro reforça a duplicidade de pontos de vista explorada pela obra, preparando uma pequena surpresa para o leitor” (1995: 5).

Em 1995, ainda, Luís Camargo publica o livro *Ilustração do livro infantil* (1995) e faz uma abordagem acerca da ilustração no livro infantil, sob diversos pontos de vista, como as

funções, as técnicas, o projeto gráfico e o estilo de cada ilustrador. Dentre as diversas obras infantis analisadas, o estudioso elenca as de Ricardo Azevedo, principalmente, a obra *Um homem no sótão*, elegendo Ricardo Azevedo como “representante do estilo linear para crianças” (1995: 43).

Camargo atenta para o fato de que há muitos livros de imagem publicados no Brasil que permitem a invenção de diferentes textos a partir da narrativa visual e ressalta que o texto *Do outro lado da janela* (1992), de Ricardo Azevedo, dá conta de múltiplas leituras. Ainda nessa obra, Luís Camargo referencia outros textos de Azevedo, como: *Amar enquanto há mar* (1990), *Às vezes me sinto sem cinto* (1990), *Ela nada do nada, eu invento no vento* (1993) e *Parte sempre da mesma parte* (1990).

Lúcia Pimentel Góes é outra estudiosa preocupada com a ilustração do livro infantil e juvenil. Em 1996, em seu livro *Olhar de descoberta*, a autora ressalta a importância da leitura verbal e visual e comenta textos marcados por um jogo lúdico e dialógico. Sob esse aspecto, dentre várias obras destinadas ao público infantil e juvenil, a autora destaca a Coleção Céu da boca, de Ricardo Azevedo, especificamente, o título *Às vezes me sinto sem cinto* (1990), cujo “eixo construtor é o trocadilho visual e léxico” (1996:70). A apropriação desses recursos leva o leitor a constituir sentidos ao texto. Nessa mesma obra, Góes comenta sobre o estilo surrealista de Azevedo. Para tanto, discorre sobre os textos *Viagem estrelada* (1985) e *Aquilo* (1985).

A autora discorre sobre o trocadilho e exemplifica fazendo referência à Coleção Céu da boca, de Azevedo, visto que “os textos foram organizados seguindo uma ordem crescente de dificuldade, tendo por base os significados que a primeira leitura nem sempre revela” (1996: 99-100). Góes refere-se às obras *Parte sempre da mesma parte* (1990), *Às vezes me sinto sem cinto* (1990), *Amar enquanto há mar* (1990), *Ela nada do nada, eu invento no vento*

(1993), como também ao texto *Tá vendo uma velhota de óculos, chinelos e vestido azul de bolinha branca no portão daquela casa* (1987).

No mesmo ano, Lino Albergaria publica a obra *Do folhetim à literatura infantil: leitor, memória e identidade* (1996), em que aborda a questão da identidade nacional e da memória popular. Tece discussões sobre a questão do conto de encantamento e a sua ligação com a literatura infantil. Analisa contos de autores contemporâneos que tratam da cultura popular e como estes reescrevem os textos. Lino de Albergaria faz a leitura de alguns textos de Ciça Fittipaldi e de Ricardo Azevedo. Estes escrevem e ilustram os seus textos e podem ser contextualizados dentro da pós-modernidade, principalmente, pelo uso da intertextualidade, visto que se apropriam “do discurso da história maravilhosa, revelam-se artífices de um pastiche, em que o diálogo e a homenagem ao passado apresentam atualizações e interferências transgressoras. Assim, procedem, articulando os discursos do texto e imagem” (1996: 10).

Das obras de Azevedo, Albergaria seleciona *A moça de Bambuluá* (1989), livro que faz parte da Coleção Histórias de Encantamento, composta por quatro títulos do autor. Dentre eles: *A viagem assombrosa de João de Calais* (1988), *A vida e a outra vida de Roberto do Diabo* (1988) e *Maria Gomes* (1990).

No capítulo IV, denominado “Histórias de Encantamento”, há um tópico dedicado exclusivamente à leitura da obra *A moça de Bambuluá*, em confronto com o texto de Câmara Cascudo que recebe o mesmo título, ambos se aproximam de *O sarjatário*, de Sílvio Romero. O tema do conto pode ser relacionado aos temas presentes em *Eros e Psique* e em *A Bela e a Fera*. Albergaria conclui que a narrativa de Ricardo Azevedo preenche as lacunas do predecessor, pois “usa processos mais elaborados literariamente. Aqui, uma *mise en abyme*” (1996: 81). Câmara Cascudo evita ambigüidades e prima pela certeza e compreensão. O

escritor contemporâneo “segue o caminho contrário, o da sugestão, apelando à imaginação e à inteligência do receptor, para preencher os elementos faltantes” (1996: 82).

Conforme Albergaria, o narrador de Azevedo adota uma postura ética marcada pela liberdade, pela busca das sensações que emanam do corpo, ou seja, coloca “o corpo como lugar das sensações autênticas e da experiência vital” (1982: 82). Cria lacunas, diferentemente do caminho proposto por Cascudo que é marcado pela certeza. Assim, a voz da sexualidade incorpora-se ao texto de Azevedo. Há uma apropriação da literatura popular trazida ao tempo presente.

Ricardo Azevedo respeita o conto de Cascudo e procura conservar o que há de tradicional, mas realiza um experimentalismo com a linguagem, emprega metáforas, metonímia, elipse e atualiza a história anterior. Além da ilustração instigante que acompanha o texto verbal, complementando-o. Dialoga com o passado, ao referir-se à coleção nomeada Histórias de encantamento e revela a opção pela elaboração artística. Então, o processo de assimilação, conservação do texto popular e a sua transformação na contemporaneidade caracterizam o pastiche.

Partindo desses pressupostos, Albergaria discute o rumo da literatura infantil e juvenil, bem como o limite entre o leitor criança e o adulto. Conforme o autor, se no passado, a literatura infantil e juvenil estava atrelada aos valores morais e éticos, próxima a uma postura repressora e preocupada com a transmissão de conhecimento, o contrário se dá com a leitura dos textos literários de Azevedo e Fittipaldi (a última não incluímos em nosso trabalho), pois se apaga um passado que se revelava pela imposição de valores e normas. Albergaria enfatiza: “nada mais se espera da literatura juvenil, além de conduzir à maturidade do leitor: que ele se torne pronto para receber uma literatura sem adjetivos” (1996: 89). No entanto, Albergaria não deixa de assinalar, que, ainda hoje, há fatores que intervêm no processo de criação e

recepção de textos literários de qualidade. Ele refere-se à indústria mercadológica das editoras e à própria escola preocupada com a informação.

No ano seguinte, Fanny Abramovich publica o texto *Literatura infantil: gostosuras e bobices* (1997), cujo objetivo é compartilhar com o leitor o significado e as experiências de leitura. O capítulo 5, desta obra, destina-se à “Poesia para as crianças”, a autora ressalta a importância da “ludicidade verbal, sonora, e às vezes musical” (1997: 67), visto que o leitor sente-se atraído pela poesia, participa do jogo proposto e dos diferentes significados que o texto lhe oferece. Sob esse aspecto, a autora transcreve vários trechos de textos poéticos, dentre eles, o texto poético *A casa do meu avô*, de Ricardo Azevedo. Abramovich discorre sobre as sensações que emanam dessa poesia: “Sabores, líquidos e sólidos, todos mui doces, surgem na memória de Ricardo Azevedo quando descreve “A casa do meu avô” (1997: 80, grifo da autora).

Em 1999, Maria Alice Faria publica a obra *Parâmetros Curriculares e literatura: as personagens de que os alunos realmente gostam* (1999), em que relata os resultados de entrevistas de uma pesquisa que teve início em 1988, realizada por um grupo de pesquisadores da UNESP de Assis, sobre a recepção dos personagens, como também a sua análise. A autora sugere algumas propostas de leitura para o professor de Ensino Fundamental e ressalta alguns pontos dos PCNs de língua portuguesa no que diz respeito ao texto literário. Nessa obra, no capítulo “Avaliações”, tendo como subtítulo “O desafio pedagógico”, aborda a importância de ler a imagem e, dentre vários títulos, sugere a leitura da obra *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas* (1998), de Ricardo Azevedo.

Faria (1999) tece algumas considerações sobre o trabalho de Azevedo e afirma: “Muito criativo o trabalho verbal e visual do ilustrador e escritor e em pesquisa constante na busca de novas linguagens e, sobretudo, do diálogo entre ilustração e texto” (1999: 99). A autora comenta a estrutura inovadora do texto *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul*

de bolinhas brancas (1998), por levar o leitor a apreciar diversas histórias, pois, a partir de um único ponto, surgem seis versões diferentes de uma velhinha. Somada ao texto verbal, a “ilustração forma uma leitura à parte (a rigor o livro prescinde de ilustração), na qual nos divertimos com o traço cheio de humor de Ricardo Azevedo” (1999: 99-100). Quanto à ilustração, Ricardo Azevedo cuida de pequenos detalhes que, às vezes, passam despercebidos pelas pessoas, como a conta de água, borboletinhas, insetos. Além do cuidado com a linguagem verbal e visual, o escritor preocupa-se com a instância do leitor, pois o convida a participar do texto literário.

No mesmo texto, ao referir-se ao “Planejamento Pedagógico”, Faria (1999) comenta sobre dois textos de Azevedo. O primeiro refere-se à obra *Pobre corinthiano careca* (1998). A autora discorre sobre a organização da linguagem e assinala que o autor mantém o “português padrão, com frases curtas e vocabulário do cotidiano, perfeitamente adequado aos temas e às personagens;” (1999: 102). Essa forma de organização capta a atenção do leitor.

O segundo refere-se a *Aviãozinho de papel* (1994). Faria aponta a organização da obra, ressalta o aspecto verbal, o projeto gráfico e as múltiplas leituras que o texto oferece, visto que o texto apresenta um sentido metafórico e as ilustrações criam imagens surrealistas. Conforme Maria Alice Faria: “A prosa poética de Ricardo Azevedo dá à narrativa o toque de imaginação e encantamento que domina a narrativa” (1999: 106-107). A autora acrescenta que, à primeira vista, essa obra destina-se às crianças, mas devido à qualidade da prosa poética do autor, a delimitação de idade perde seu significado, visto que a obra atende às expectativas do adulto e da criança.

No livro *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras* (Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1998), organizado por Elizabeth D’Angelo Serra, que reúne algumas palestras realizadas no 11º Congresso de Leitura, promovido pela Associação de Leitura do Brasil (ALB), e no 1º Seminário sobre Literatura

para crianças e jovens em 1997, na Universidade de Campinas, há o artigo “De Lobato à década de 1970”, em que Laura Sandroni comenta genericamente os precursores da literatura infantil brasileira, estendendo-se até a década de 80. Nessa década, ressalta a qualidade dos desenhos nos livros infantis e cita o trabalho de ilustração de Ricardo Azevedo e o prêmio que lhe foi concedido em Bratislava, em 1983.

Nesse mesmo livro, no artigo intitulado “A literatura infantil nos anos 80”, de Maria da Glória Bordini, a estudiosa tece comentários sobre a tendência da literatura infantil e sublinha a presença do folclore nacional nessa vertente. Esta tendência não apresenta um sentido pedagógico, mas preocupa-se com a linguagem, com os elementos cômicos e satíricos dos contos populares comprometidos com valores emancipatórios. Nesse contexto, a autora cita o trabalho de Ricardo Azevedo por apresentar e dar ênfase à linguagem “das quadras populares, igualmente retoma seres e causos lendários” (1998: 43).

Há ainda, nessa obra, o artigo “Literatura infantil dos anos 80”, de Ana Lúcia Brandão, em que a autora discorre sobre os projetos gráficos de qualidade que criam uma nova impressão do livro infantil brasileiro. Dentre os ilustradores, cita Ricardo Azevedo pela qualidade e inovação no âmbito da ilustração.

Como constatamos, os primeiros discursos da crítica sobre os textos de Ricardo Azevedo, datados das décadas de 80 e 90, do século XX, enaltecem a sua produção. Os textos dos críticos citados ressaltam as inovações que o escritor vem realizando, seja no aspecto verbal, seja no visual, dentre as quais: trabalha com a experimentação da linguagem, com jogos lingüísticos, utiliza diversos recursos estilísticos, desconstrói a estrutura tradicional da narrativa e questiona valores tanto do ponto de vista temático quanto formal. Tanto os aspectos verbal e visual permitem ao leitor múltiplas leituras e a sua participação no mundo ficcional. Há uma ênfase da crítica em relação à ilustração, visto que o autor é o ilustrador de

suas obras, com poucas exceções. Desse trabalho resultam imagens plurissignificativas, criativas e marcada por um estilo surrealista.

4.3 Os anos 2000 a 2005: a recepção crítica da produção literária de Ricardo Azevedo

“Falar em Literatura, [...] significa entrar em contato com especulações e não com lições. Significa o uso livre da fantasia como forma de experimentar a verdade.”

Ricardo Azevedo - 2003

Em 2000, Nelly Novaes Coelho publica *Literatura Infantil: teoria, análise, didática* (2000) e faz uma revisão e atualização da produção literária contemporânea destinada às crianças e aos jovens. Nessa obra, a autora faz várias referências aos títulos de Ricardo Azevedo. Na parte 3, no que se refere às “Linhas ou tendências da Literatura Infantil/ Juvenil Contemporânea, Novaes enquadra *Chega de saudade*, de Ricardo Azevedo no “Realismo humanitário”. Essa tendência, conforme a autora, volta-se ao “convívio humano” (2000: 157), com ênfase nas relações humanas, sentimentais e afetivas. Já *O leão da noite estrelada*, cujo personagem é animal e demonstra “ter sentido simbólico satírico ou puramente lúdico” (2000: 160), Novaes enquadra no maravilhoso fabular.

Em relação aos jogos lingüísticos, especialmente, no que diz respeito à metalinguagem e à intertextualidade, Nelly Novaes Coelho assinala o texto *O homem no sótão*, de Ricardo Azevedo. Na terceira parte do livro, no capítulo 2, intitulado “Da linguagem iconográfica à verbal”, a autora reflete sobre o título *Nossa rua tem um problema* (1986). Conforme a estudiosa: “A profusão de apelos visuais dos desenhos sempre em contraponto com os textos, oferece um rico manancial de propostas que possibilitam diversas leituras interpretativas e muitos motivos que podem servir de ponto de partida para novas histórias a serem inventadas” (2000: 211). Ainda, elenca várias obras do autor que abordam a questão da busca da identidade, como exemplo, cita o título *Se eu fosse um tomate* (1992).

No mesmo ano, Nelly Novaes Coelho publica o texto *Literatura: arte, conhecimento e vida* (2000), e comenta, no capítulo intitulado “A literatura infantil: um objeto novo”, as obras *Nossa rua tem um problema* e *O homem no sótão*, ambas de Ricardo Azevedo, por apresentarem a fusão das multilinguagens, marcadas pela criação híbrida, e destacam-se pelo texto verbal e pela ilustração.

Em 2000, João Luís Cardoso Tápias Ceccantini defende a tese de doutorado *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*, com o intuito de analisar e interpretar obras de escritores nacionais, estendendo-se a uma reflexão sistemática e vertical da produção juvenil. Nesse trabalho, o autor analisa a obra *Pobre corinthiano careca* (1995), de Ricardo Azevedo. Podemos considerar a leitura dessa obra um dos estudos mais completos relativos à obra do escritor, uma vez que Ceccantini explora as especificidades do gênero narrativo e os aspectos relacionados à construção lingüística. Além da representação da família, da escola, da leitura e da escrita no texto literário, tece reflexões sobre a ilustração, seguidos de comentário crítico. Conforme o autor, a obra *Pobre corinthiano Careca*: “Trata-se de uma narrativa de bom nível literário que tem um dos seus maiores trunfos na, não apenas verossímil, mas também muito consistente, na construção da personagem José Pedro” (2000: 261).

Em 2000, Ivete Lara Camargo organiza o texto *Palavra e imagem* (2000) que discute a ilustração nos textos literários. No tópico “Imagens na leitura” - Ilustração e leitura – a autora discorre sobre a função da ilustração como uma forma de leitura, visto que o texto verbal e o visual enriquecem o jogo de significações de leitura, uma vez que são dois tipos de textos (verbal e visual) que se interpenetram. Sob esse aspecto, a autora usa como texto de apoio o livro *Aquilo*, de Ricardo Azevedo, em que a indeterminação é explorada e que oferece a pluralidade de leituras. Cada leitor imagina o que pode ser *aquilo*. E, no final do livro há um retângulo vazio a ser preenchido pelo leitor e a frase: “desenhe aquilo aqui” (2000: 68-69).

Em 2000, o Departamento de Bibliotecas Infanto-Juvenis, Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato e Secretaria Municipal de Cultura, da cidade de São Paulo, lançam a *Bibliografia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil* (2000, v.8). Verificamos alguns textos resenhados referentes à produção de Ricardo Azevedo, dentre eles: *A linha do horizonte* (1997), *Meu livro de folclore* (1997) e *Outra enciclopédia canina* (1997).

Em 2001, Elizabeth D'Angelo Serra organiza o texto *Ética, estética e afeto na literatura para crianças e jovens*, composto por diversos artigos, resultado do 2º Seminário de Literatura para crianças e jovens, durante o 12º Congresso de Leitura do Brasil – COLE, que teve como tema “Múltiplos objetos, múltiplas leituras: afinal o que lê a gente?”. A intenção geral do seminário era discutir de que forma os livros que circulam entre crianças e jovens tratam as questões da ética, da estética e do afeto. No artigo “O afeto nos livros infantis e juvenis: literatura, afeto e memória”, Vânia Resende evoca memórias de leitura, questiona a produção de textos que atendem a uma finalidade efêmera, sujeitos ao desgaste temporário por não desafiarem o leitor com revelações inusitadas. E aqueles que ultrapassam meras imposições de um olhar adulto. Conforme a autora:

[...] as obras de arte de significações duradouras ocorre o seguinte. O leitor cresce, sua memória se amplia, renovando-se as leituras, inclusive intertextuais; alicerçam-se preferências e a perspicácia quanto ao gosto e ao valor estético e, com isso, ele, inevitavelmente, descobrirá nas obras já lidas mais sentidos, outros possíveis. (RESENDE, 2001: 74)

Nesse viés, Resende discute e elenca uma série de obras da literatura infantil e juvenil contemporânea que, devido à organização da linguagem, determinam alto nível de maturidade estética e nas quais os autores tratam a representação da criança e do adolescente de “uma sensibilidade tocante quanto à retratação da experiência, seja da criança, seja do adolescente” (2001: 94). Na relação proposta, incluem os textos *Marinheiro Rasgado* e *Lúcio vira bicho*, ambos de Ricardo Azevedo. Essas obras apresentam aspectos temáticos relativos à busca da

identidade, os conflitos interiores, problemas existenciais e a *dupla existência da verdade*, os personagens vivenciam situações fascinantes por meio de um discurso simbólico.

Em 2003, a obra *A criança e a produção cultural: do brinquedo à literatura* (2003) reúne textos que retomam uma reflexão que teve início em 1982, quando Zilberman organizou vários textos com o intuito de refletir sobre a relação entre a criança e a cultura. Na versão de 2003, dentre os diversos artigos, Luís Camargo atualiza o texto “Para que serve um livro com ilustrações?” e comenta as funções da linguagem. Apropria-se do livro *Meu material escolar*, de Ricardo Azevedo, para mostrar a presença de dois discursos diferentes. Nesse estudo, Camargo seleciona o poema “Compasso” e chega à conclusão de que ele

segue uma matriz popular, enquanto a ilustração segue uma matriz culta, mais especificamente surrealista. Ou, para retomarmos o termo diálogo, que entre o poema e a ilustração ocorre o diálogo entre um discurso popular e outro surrealista. O que, aliás, ocorre ao longo do livro. (CAMARGO, 2003: 283)

Em 2003, no 14º Congresso de leitura do Brasil, no IV Seminário sobre Literatura para crianças e jovens, realizado na Universidade Estadual de Campinas, SP, houve duas comunicações que abordaram obras de Ricardo Azevedo e que, posteriormente, foram publicadas em CD-ROM. Trata-se do texto “Uma leitura da obra *Nossa rua tem um problema*, de Ricardo Azevedo”, de Penha L. de Souza Silvestre. O texto aborda os aspectos estruturais da narrativa e tópicos associados à especificidade do gênero, com o intuito de contextualizar o escritor no panorama da literatura infantil e juvenil.

O outro texto refere-se a “Pobre corinthiano careca (1995), de Ricardo Azevedo: Um estudo de produção e recepção”, de Mariana Baldo de Gênova e João Luís C.T. Ceccantini. Neste estudo os autores abordam aspectos relativos à produção e à recepção da obra em questão por alunos da sexta série do Ensino Fundamental em uma escola pública de Tupã, SP. No primeiro momento, analisam os elementos estruturais da narrativa, os aspectos

lingüísticos, a representação da família e da escola. No segundo momento, Gênova e Ceccantini explicitam as etapas do projeto desenvolvido no Ensino Fundamental, na cidade de Tupã (SP) e relatam as primeiras impressões registradas pelos alunos, visto que a intenção inicial era investigar se os alunos gostaram ou não do texto lido e o porquê. Conforme os autores:

A leitura de *Pobre Corinthiano Careca* mostrou a adesão à obra pela maioria dos alunos. Segundo eles, isso ocorreu por diversos motivos: o livro fala de futebol, principalmente pela escolha do time, o Corinthians; os fatos engraçados e o bom humor que se fazem presentes; há “romance”; presença de linguagem simples, com gírias; obra que trata de problemas reais (um aluno relata que ele tem certos pensamentos iguais aos de José Pedro); a existência de uma personagem que resolve seus problemas; e, ainda, como diz um aluno: “a obra é um exemplo para crianças que têm pais separados.” (GÊNOVA, CECCANTINI, 2005, grifo dos autores, s/p)

Se de um lado, os alunos gostaram, também, por outro, houve rejeição por vários motivos, como: o protagonista vive situações complicadas, é inseguro e é muito “azarado”, pega piolho, raspa o cabelo, não conhece o pai e, também, não consegue namorar Camila, uma amiga de escola, dentre outros motivos. Segundo os autores:

Percebe-se, a partir dos motivos dos alunos que gostaram menos da obra, a necessidade de uma personagem “perfeita”, que não tenha problemas, que seja bonita e que se dê bem na história. Verifica-se a busca do “herói”. José Pedro parece que não se enquadra nestes moldes tradicionais, de príncipe encantado, e, para aqueles que se acostumaram a ler livros que apresentam a personagem principal como um super-herói, verifica-se um certo estranhamento ao ler *Pobre corinthiano careca*. (GÊNOVA, CECCANTINI, 2005, grifo dos autores, s/p)

As impressões de leitura registradas pelos alunos demonstraram os resquícios da prática de leitura de textos tradicionais, por apresentarem final feliz e sempre atrelado a uma mensagem, moral ou ensinamento. O contrário acontece com o texto de Azevedo, porque o personagem é inacabado e isso provoca um estranhamento no leitor.

Em 2004, Maria Alice Faria publica *Como usar a literatura infantil na sala de aula* (2000) e tece reflexões sobre o livro de literatura na sala de aula. No tópico “Textos de extensão média e as ilustrações” (2004: 93), a autora inclui a leitura de *Aviãozinho de papel* (1994), de Ricardo Azevedo, e atenta para o aspecto lírico da obra, “impregnado delicadamente pela preocupação existencial que encontramos em seus livros e pelas imagens poéticas” (2004: 101). Em relação à ilustração, Faria diz: “Os desenhos não caem numa descrição meramente realista ou repetitiva do texto, pois Ricardo Azevedo usa uma das características básicas de suas imagens: o surrealismo, mais particularmente influenciado pelo pintor surrealista belga Magritte” (2004: 101).

Faria sugere a dramatização de alguns livros, que podem ser adaptados em peças teatrais, como exemplo, *Uma velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas* (1998) e também a série Pontos de Vista que trata de quatro títulos, de Ricardo Azevedo.

No texto *Democratizando a leitura: pesquisas e práticas* (2004), resultado do evento “A democratização da leitura: o jogo do livro V”, pelo GPELL (Grupo de pesquisa do letramento literário) e CEALE (Centro de alfabetização, leitura e escrita, da Faculdade de Educação de UFMG), em 2003. No livro em questão, Maria Aparecida Paiva Santos [et al.] reúne artigos de autores de diversas instituições de pesquisa do Brasil preocupados com a teoria e a prática da leitura de textos literários.

No artigo intitulado “Leitura para além da escola: representações da literatura juvenil contemporânea”, João Luís C.T. Ceccantini aborda a representação da leitura nos textos literários e constata que a função pedagogizante e utilitária perde, de alguma forma, o seu espaço. Além dessa questão, observa nas narrativas lidas a superação dos leitores em oposição às leitoras, refere-se ao espaço e à frequência com que os personagens lêem, como também o suporte de leitura. Assim, no conjunto dos textos lidos: “A leitura foi objeto de

representações complexas e matizadas, figurando em geral como necessidade legítima do universo ficcional, sem ser vazada pela clave da gratuidade e da persuasão – ” (2004: 82).

Dentre as obras analisadas, Ceccantini discute o *texto Pobre corinthiano careca*, de Ricardo Azevedo. Sobre esse título, o estudioso assinala que a representação da leitura não apresenta aspectos didatizantes e assume uma “perspectiva dessacralizadora que assumiu a representação da leitura no conjunto de textos analisado” (2004: 84). Visto que o personagem protagonista é um “leitor assíduo, ainda que por razões pouco nobres” (2004: 85). Ou seja, devido às limitações econômicas, não lhe resta muita opção para preencher o seu tempo, senão a leitura.

Em 2004, João Luís C. T. Ceccantini organiza o livro *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado* (2004). Nesse estudo, há um artigo de Maria Zaira Turchi, intitulado “O estilístico e o ético na literatura infantil”, em que a autora faz uma breve referência à produção da cultura popular de Azevedo. Diz a autora: “Aliás, o reaproveitamento das narrativas populares é uma tendência importante no cenário nacional, destacando-se a obra de Ricardo Azevedo” (2004: 42).

Em 2004, no jornal *O Estado de São Paulo*, na seção Cultura – Caderno 2 – do dia 18 de abril de 2004, no texto “Grupo defende o imaginário social”, de Karla Dunder, Ricardo Azevedo é citado entre vários pesquisadores preocupados com a literatura e o folclore.

Ainda em 2004, na VII semana de Artes da UEM, IV Mostra do museu dinâmico interdisciplinar, II Mostra integrada de Ensino, Pesquisa e Extensão e V Simpósio da Apadec, promovida pela Associação Paranaense para o desenvolvimento do Ensino da Ciência, na Universidade Estadual de Maringá - UEM- houve uma comunicação que abordou a produção de Azevedo e que, posteriormente, foi publicada em CD-ROM. Trata-se do artigo intitulado “Estudo introdutório sobre a produção literária de Ricardo Azevedo: leitura, análise e levantamento da bibliografia de e sobre o autor”, de Penha Lucilda de Souza Silvestre. O

texto levanta considerações sobre a produção literária de Azevedo, situando as obras do autor no contexto da literatura infantil e juvenil.

Zilberman (2005) publica o texto *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* tece reflexões sobre memória de leitura e a instância do leitor. Em seguida, apresenta um quadro multifacetado da literatura infantil e juvenil. A autora aborda aspectos sociais, políticos e econômicos, como também analisa alguns textos literários. No capítulo nove “Dos contos tradicionais ao folclore”, Zilberman comenta os contos de fadas tradicionais, as traduções realizadas no Brasil, perpassa vários escritores, dentre eles, Monteiro Lobato, e chega até nossos dias. Discute o texto *Meu livro do folclore* (1997), de Ricardo Azevedo. Segundo a estudiosa, Azevedo apropriou-se *dos valores populares*, mas propõe outra forma de trabalhar essa questão, diferente dos escritores de décadas passadas que reproduziam uma visão conservadora da cultura popular. Conforme Zilberman, o escritor:

Incorpora, na obra, a produção folclórica em todas as suas perspectivas, a saber, contos, adivinhas, trovas, trava-línguas, parlendas, ditados; por outro lado, sugere que o material colocado no texto corresponde à sua versão do folclore, vale dizer, a seu modo de encarar a tradição popular. O resultado fica, por consequência, à meia distância entre reprodução e criação, liberando o escritor, de um lado, da exigência de novidade (ele pode reproduzir frases feitas, sem ser condenado por isso), de outro, do quesito “observância rigorosa ao original”, condição imposta habitualmente aos pesquisadores da cultura do povo. (ZILBERMAN, 2005: 98, grifo da autora)

Ainda sobre esse título, Zilberman examina outras questões. O livro oferece ao leitor um material praticamente puro, como no caso dos ditados populares ou frases feitas, principalmente para quem deseja ler um texto “criativo, bem escrito e divertido, dirigir-se-á às adivinhas, aos contos variados, ao estilo empregado pelo narrador” (2005: 98).

No capítulo quinze, Zilberman discorre sobre o texto *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo, que chama a atenção tanto pelo texto verbal como visual. Trata-se de uma metaficção, pois o personagem protagonista tenta escrever uma história e, constantemente, os

personagens de sua imaginação saltam de dentro dele muito revoltados com o rumo da história. Zilberman afirma que:

O programa de ação do “homem no sótão” não esclarece apenas o projeto da personagem, podendo ser aplicado à literatura infantil brasileira das últimas décadas. Não somente isso: pode-se afirmar que ele emoldura a produção mais recente, que abrange tanto os autores que estrearam entre as décadas de 1970 e 1980, quanto os que apareceram nos últimos anos. Assim, explicita a direção tomada pela ficção e poesia endereçada à criança, indicando que rumos toma no presente e, provavelmente, assumirá em futuro próximo. (ZILBERMAN, 2005: 166-167)

Conforme a afirmação de Zilberman, a obra de Azevedo não se limita a reproduzir algo que já existe, ao contrário, realiza um trabalho inovador.

Os artigos registrados nestas décadas convergem para um mesmo ponto, isto é, o de que Azevedo produz uma literatura de qualidade, visto pelas análises e comentários de seus textos. Assim, as críticas desses anos ressaltaram pontos que contribuem para definir o perfil do escritor e ilustrador que se apropria de jogos lingüísticos, da intertextualidade, da presença do simbólico, do surreal, do lúdico e do satírico, faz uso constante de metáforas e metonímias, dentre outros recursos de linguagem. Um escritor comprometido com a literatura de qualidade.

Os críticos, além do aspecto do texto verbal, consideram também a ilustração presente nas obras de Azevedo, pois ela exerce um papel fundamental na constituição do livro, visto que há uma interpenetração entre o verbal e o visual. A ilustração é significativa e polissêmica. Os apelos verbais e visuais acionam a imaginação do leitor, instigando-o a participar do mundo narrado.

Como verificamos, gradativamente, a crítica volta-se para a produção dos textos de Ricardo Azevedo, assinalando as inovações e o trabalho comprometido com o leitor, avesso a uma postura autoritária. Como exemplo, a questão da representação da leitura em suas obras, pois ela aparece desvinculada de qualquer projeto pedagógico que reduza a imaginação do

leitor. Outra questão interessante, refere-se à recepção da obra por alunos do Ensino Fundamental. Percebemos que *Pobre corinthiano careca* provoca um certo grau de estranhamento. Esse fato nos leva a repensar a prática de leitura desenvolvida em sala de aula e a perceber a necessidade de oferecer aos alunos textos que rompam com o senso comum.

Enfim, o que podemos concluir da leitura dos textos encontrados sobre a produção literária de Ricardo Azevedo, entre o período de 1980 a 2005, é que, em sua maioria, dialogam entre si os juízos presentes nos primeiros estudiosos. Eles têm a mesma posição dos de hoje, marcados pela recepção positiva sobre os textos de Azevedo. Essa crítica convergente atrai outros leitores, o que contribui para uma visão coerente e sistematizada da produção do autor, como também da literatura infantil e juvenil brasileira. Vale fecharmos o texto com o registro do título do capítulo quinze do livro *A literatura infantil brasileira* (2005), de Zilberman: “Para onde vamos?”. Não por acaso, a estudiosa tece comentários sobre *Um homem no sótão*, cujo texto é marcado pela metaficção e por um projeto gráfico inovador. Zilberman conclui que essa é a direção a ser “tomada pela ficção e poesia endereçada à criança, indicando que rumos toma no presente e, provavelmente assumirá em futuro próximo (2005: 167).

4.4 A produção literária de Ricardo Azevedo e a recepção crítica na Internet

“A Literatura, o discurso poético e ficcional, quando respeitadas suas características, entre as quais, ressalto mais uma vez, incluo a possibilidade de poder abordar o contraditório, permite a identificação emocional entre a pessoa que lê e o texto e, assim, pode representar, dentro ou fora da escola, um precioso espaço para que especulações vitais – feitas pelo leitor, seja consigo mesmo, seja com outras pessoas – possam florescer.”

Ricardo Azevedo - 2004

Ao levantarmos a fortuna crítica da produção literária de Azevedo, recorreremos também à Internet como fonte de estudo. Foram encontrados alguns *sites* que fazem referência à produção literária do autor. Há resumos e fragmentos de livros, entrevistas cedidas pelo autor, principalmente por editoras que publicam seus textos e disponibilizam as sinopses das obras.

O *site* do Itaú Cultural⁵⁴ apresenta uma breve biografia do autor, cita alguns títulos premiados, as versões e adaptações de obras. E, fica por conta de Edmir Perrotti, a leitura crítica da produção literária de Ricardo Azevedo. Porém, de uma forma sucinta.

O *site* da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil⁵⁵ apresenta pareceres de diversos estudiosos da literatura infanto-juvenil brasileira. Neste *site*, no ano de 2002, Regina Zilberman tece algumas considerações sobre a obra *Meu livro de folclore*. A autora afirma que é: “um texto criativo, bem escrito e divertido.” Ainda, observa que “nessa obra, mantém-se [o autor] leal também ao seu modo de escrever, enxuto, fundado basicamente no diálogo e na ação, avesso a comentários, interferências ou lições” (grifo nosso). A autora comenta o projeto gráfico e destaca a importância da ilustração da obra.

Encontramos um *site*⁵⁶ exclusivo sobre a produção literária de Ricardo Azevedo que discorre sobre as diversas faces: escritor, ilustrador e pesquisador da cultura popular. Nesse *site*, há entrevistas cedidas pelo autor à revista *Contato Fnac* n. 8 (agosto/setembro 2001); à *Folha de Londrina – Caderno Folha Cidadania*, de Carina Paccola em 4 de março de 2001; à *Folha da cidade de Itu* e as divertidas entrevistas: Entrevista com um cachorro (1999) e entrevista com papagaio (2002). Há a biografia do autor; um espaço sobre a ilustração do livro infantil com explicações sobre as técnicas utilizadas nas obras ilustradas pelo autor, como também artigos e palestras publicados por Azevedo: “Texto e imagem: diálogos e

⁵⁴ <http://www.itaucultural.org/aplicexternas/enciclopédia/poesia/index / file://C:\WINDOWS\Desktop\Itaú\%20Azevedo.htm> 05/08/2002

⁵⁵ <http://www.fnlij.org/livros/meulivrodefolclore.htm> 02/08/2002

⁵⁶ <http://www.ricardoazevedo.com.br/>

linguagens dentro do livro”, “Aspectos da literatura infantil e juvenil no Brasil, hoje”, “A literatura, o chamado universo infantil e a vida mesma”, “Elos entre a cultura popular e a literatura – São Paulo”, “Livros para crianças e literatura infantil: convergências e dissonâncias”, “A didatização e a precária divisão de pessoas em faixas etárias: dois fatores no processo de (não) formação de leitores” e a “Literatura infantil: origens, visões da infância e certos traços populares”.

Em relação à produção literária, há informações sobre as obras que estão em catálogo, fora de catálogo, sinopses, obras institucionais e os títulos traduzidos. E, comum a todos os *sites*, há links e espaço para contato e para contribuição com a pesquisa da cultura popular.

Este *site* oferece um panorama geral das atividades realizadas por Ricardo Azevedo, embora não haja artigos que ofereçam leitura crítica sobre as obras e ilustrações do escritor e ilustrador. Verificamos, também, seu nome em outros sites, porém não trazem informações ou leituras representativas, mas isso demonstra o interesse que desperta nos leitores e a produção crítica que desponta nesse meio de comunicação.

Enfim, não esgotamos os trabalhos sobre a recepção crítica literária das obras de Ricardo Azevedo, mas, a partir dos textos que selecionamos, tentamos reconstruir os estudos sobre a produção infantil e juvenil desse escritor. Assim, a partir da década de 80, inicia-se a recepção crítica sobre a produção de Azevedo, como pudemos observar por meio do material coligido, ainda que timidamente, visto que os estudiosos limitavam-se a fazer breves referências.

Gradativamente, na década de 90 até nossos dias, Ricardo Azevedo ganha um espaço maior, seja em revistas, jornais ou coletâneas de artigos. Os textos coligidos, de forma geral, trazem-no ao cenário da produção literária infantil e juvenil. Notamos, também, que o trabalho de ilustração tem recebido uma ênfase significativa. Essa constatação revela que a produção literária do escritor está à espera de outros pesquisadores que possam dar conta de

seu vasto trabalho, já que Azevedo trabalha com a linguagem verbal, a imagem visual e a cultura popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Minha gente eu vou me embora
É hora de terminar
Vamos ver quem tem agora
Outra história pra contar.”

Ricardo Azevedo - 2002

Na primeira parte do trabalho organizamos o referencial teórico com o intuito de sustentar nossa análise, reconstituímos o panorama geral da literatura infantil e juvenil, a fim de contextualizarmos a produção literária de Ricardo Azevedo. Em seguida, realizamos a nossa recepção crítica dos textos selecionados. Constatamos que o escritor em pauta, produz textos literários que permitem a presença do leitor, envolvendo-o e instigando-o a participar do mundo ficcional, devido à presença de lacunas e indeterminações nas narrativas criadas por ele, seja na construção do narrador ou dos personagens, pois os textos apresentam vários pontos perspectivísticos.

Tendo em vista os aspectos analisados, percebemos o trabalho cuidadoso nos textos lidos, como construção literária, por se constituírem de uma linguagem particular e lúdica. As obras em questão apresentam um nível referencial e um nível simbólico, este marcado pelo uso constante de metáforas, metonímias, intertextualidade e outros recursos estilísticos que contribuem para a construção de obras plurissignificativas. Quanto às estruturas narrativas, geralmente, rompem com a organização tradicional, ou seja, apresentam com frequência, dois ou mais planos devido à organização dos aspectos temporais e, sempre acompanhadas de imagens, completam-se com a função significativa.

O modo como as narrativas são organizadas permitem ao leitor 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.

Além desses aspectos, podemos considerar que as obras desempenham um papel humanizador, principalmente, ao se referirem a temas relativos às questões humanas, essencialmente, a sentimentos e emoções das pessoas, à *dupla existência da verdade*, como também a uma visão generalizada e panorâmica do mundo. Em outras palavras, os textos podem provocar no leitor reflexões antagônicas sobre a existência humana, podem abordar com relevância uma visão do particular, o homem como ser complexo e subjetivo, e o geral, a diversidade provocada pela modernidade. Desse modo, os textos que compõem o *corpus* de nossa leitura não se constituem de uma imagem única, mas remetem à pluralidade de sentidos, o que as tornam, portanto, polissêmica.

Como foi possível observar por meio do material coligido, no decorrer das décadas de 80/90 a 2005, a recepção crítica da produção literária infantil e juvenil de Ricardo Azevedo se deu em jornais, revistas, coletâneas e em seminários. Inicialmente, breves citações, mas podemos notar o crescente número de artigos que investigam de modo mais sistemático as obras, seu estilo, sua linguagem, a recepção, a ilustração, a narração híbrida, os temas e as inovações alcançadas pelo escritor.

Podemos observar, tanto pela nossa recepção crítica como pelos trabalhos levantados pela crítica, que os textos literários de Azevedo rompem com os adjetivos atribuídos à Literatura para crianças e jovens – “infantil e juvenil”-, pois suas obras não se constituem só pelo referencial, mas por uma leitura simbólica e conotativa que, às vezes, passa despercebida pelo leitor criança, pois exige um grau de interpretação mais apurado. Por essa razão, cremos que se destina também ao leitor adulto.

Assim, o trabalho tentou mostrar uma possível recepção crítica das obras do autor, tendo em vista os aspectos observados nos textos literários de Ricardo Azevedo, mas não se encerram nas considerações que levantamos, pois não esgotamos a possibilidade de outras leituras. Por conseguinte, os textos estão à espera de outros estudiosos que possam contribuir para a organização, levantamento e análise de textos literários voltados para crianças e jovens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. De apoio à pesquisa
- B. Obras analisadas do autor
- C. Textos críticos sobre o autor
- D. Da metodologia da pesquisa

A. De apoio à pesquisa

ARROYO, L. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

_____. *Literatura brasileira: ensaio de preliminares para sua história e suas fontes*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BAKTHIN, M. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2002.

BERGER, P. L. LUCKMAN. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

BARBOSA, João Alexandre. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê, 2002.

BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. 1ª ed. Em português. Portugal: Arcádia, 1980.

BORNEUF, R. OUELLET, R. *O universo do romance*. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, A. A literatura e formação do homem. In: *Ciência e cultura*. São Paulo, SBPC, 24 (9), set/1972 a.

_____. Direitos Humanos e Literatura. In: *Direitos humanos e Comissão de Justiça e Paz*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Livraria duas cidades, 1995.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiros, 2000.

_____. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CARROLL, L. *Alice*: edição comentada. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT A. tradução Vera da Costa e Silva, et al. *Dicionário de símbolos*. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

COELHO, N. N. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Fundamentos, 88).

_____. *Literatura Infantil*: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *Literatura*: arte, conhecimento e vida. São Paulo: Peirópolis, 2000. (Série Nova Consciência).

COLOMER, T. *A formação do leitor literário*: narrativa infantil e juvenil atual. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*: Leitura e senso comum. Tradução Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, U. *Sobre a literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro, 2003.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EVANGELISTA, A. A. M. (Org). *A escolarização da leitura literária*: o jogo do livro infantil. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (Linguagem e Educação).

FARIA, M. A. *Parâmetros Curriculares e Literatura*: As personagens de que realmente os alunos gostam. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. *Como usar a literatura infantil na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004. (Coleção Como Usar na Sala de Aula).

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1976.

FOUCAMBERT, J. *A leitura em questão*. Tradução Bruno Charles Magne. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. *Figures III*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. Paris: Seuil, 1972.

HELD, J. *O imaginário no poder*: as crianças e a literatura fantástica. Tradução Carlos Rizzi; direção da coleção de Fanny Abramovich. São Paulo: Summus, 1980.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUVE, V. *A leitura*. Tradução Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

JOLLES, A. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução Álvaro de Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. João Cezar de Castro (Org.). Tradução Bluma Waddington et al. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

_____. *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.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: Um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

_____. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Literatura e o leitor: textos de estética da recepção Hans Robert Jauss et al.* Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LINS, O. *O espaço romanesco em Lima Barreto*. São Paulo: Ática, 1976.

MEIRELLES, C. *Problemas de literatura infantil*. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1979.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PERROTTI, E. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986. (Educação crítica)

PERROTTI, E. *Confinamento cultural, infância e leitura*. São Paulo: Summus, 1990. (Novas buscas em educação, 38).

PESSOA, F. *O eu profundo e os outros eus*. Seleção poética e nota editorial [de] Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PESSOA, F. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Richard Zenith (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

REIS, C. LOPES, A. C M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1988.

ROSEMBERG, F. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1985.

SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1969.

SOUZA, R. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 2000.

ZILBERMAN, R. MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.

ZILBERMAN, R. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1981.

_____. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Senac, 2001.

_____. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

B.Obras analisadas do autor

AZEVEDO, R. *O peixe que podia cantar*. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1980.

_____. *Araújo ama Ophélia*. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1981.

_____. *Um homem no sótão*. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1982.

_____. *Chega de saudade*. São Paulo: Moderna, 1984.

_____. *Nossa rua tem um problema*. São Paulo: Paulinas, 1986.

_____. *Marinheiro rasgado*. São Paulo: Scipione, 1988.

_____. *O rei das pulgas*. São Paulo: Moderna, 1990.

_____. *Aviãozinho de papel*. São Paulo: Companhia das letras 1994.

_____. *Menino de orelha em pé*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Menino sentindo mil coisas*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Pobre corinthiano careca*. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

_____. *O leão da noite estrelada*. São Paulo: Saraiva, 1995.

_____. *Três lados da mesma moeda*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Uma velhinha de óculos chinelos e vestido azul de bolinhas brancas*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.

_____. *Lúcio vira bicho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O leão Adamastor*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

_____. *O sábio ao contrário: A história do homem que estudava puns*. São Paulo: Senac, 2001.

_____. *Trezentos parafusos a menos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

C. Textos críticos sobre o autor

ABRAMOVICH, F. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 5^a ed. São Paulo: Scipione, 2001.

ALBERGARIA, Lino. *Do folhetim à literatura infantil: leitor, memória e identidade*. Belo Horizonte, MG: Ed. Lê, 1996. (Coleção Apoio).

Bibliografia brasileira de literatura infantil e juvenil – v. 8 (1997). São Paulo: Seção de bibliografia e documentação da biblioteca infanto-juvenil Monteiro Lobato. Departamento de bibliotecas infanto-juvenil. Secretaria Municipal de Cultura, 1999.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995. (Coleção Apoio).

CECCANTINI, João Luís Tápias. Uma rua de duas mãos. *Proleitura*. Assis (SP). Ano 1 – nº 0, dezembro. 1995.

_____. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*. Assis: Unesp, 2000, 460f. Doutorado (Doutorado em Letras), Universidade Estadual de São Paulo, Câmpus de Assis.

_____. (Org). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: Anep, 2004. (Núcleo editorial Proleitura).

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 4^a ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Fundamentos, 88).

_____. *Dicionário crítico da literatura infanto-juvenil brasileira*. São Paulo: Quíron/Brasília, 1984.

_____. *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira: Séculos XIX e XX*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

DUNDER, Karla. Grupo defende o imaginário social. *O Estado de São Paulo*, Seção Cultura, caderno 2. 18 de abril de 2004.

FARIA, Maria Alice. A ilustração no livro infantil. *Proleitura*. Assis (SP). Ano 1 – nº 0, junho. 1992.

_____. A importância da imagem na formação do leitor. *Proleitura*. Assis (SP). Ano 2 – nº 4, abril. 1995.

_____. Livros de imagens e telas: estímulo à produção de textos. *Proleitura*. Assis (SP). Ano 2 – nº 6, agosto. 1995.

_____. *Parâmetros curriculares e literatura: as personagens de que os alunos realmente gostam*. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. *Como usar a literatura infantil na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004.

GËNOVA, M. B. de O., CECCANTINI, J. L. C. T. *Pobre corinthiano careca* (1995), de Ricardo Azevedo: Um estudo de produção e recepção. 14º Congresso de Leitura do Brasil, Anais do 14º COLE, Campinas, SP: Graf. FE; ALB, 2003. 1 CD-ROM.

GÓES, L. P. *Olhar de descoberta*. São Paulo: Mercuryo, 1996.

JACOB, Sissa, (org). *A criança e a produção cultural: do brinquedo à literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

PAIVA, A. et al. *Democratizando a leitura: Pesquisas e práticas*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2004. (Coleção Literatura e Educação, 5).

SANDRONI, L. *De Lobato a Bojunga: as renaixências renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SERRA, E. D'Angelo (Org.). *30 Anos de literatura para crianças e jovens: Algumas leituras*. Campinas (SP): Mercado de Letras, 1998.

_____. (Org.). *Ética, estética e afeto na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Global, 2001.

SILVESTRE, P. L. S. Uma leitura da obra *Nossa rua tem um problema*, de Ricardo Azevedo. 14º Congresso de Leitura do Brasil, Anais do 14º COLE, Campinas, SP: Graf. FE; ALB, 2003. 1 CD-ROM.

_____. Estudo introdutório sobre a produção literária de Ricardo Azevedo: Leitura, análise e levantamento da bibliografia de e sobre o autor. Maringá: Apadec, 2004. 1 CR-ROM.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ZILBERMAN, R. BORDINI, M. G. *Guia de leitura para alunos de 1º e 2º graus*. Centro de pesquisas literárias, PUCRS. São Paulo: Cortez, 1989. (Biblioteca da educação. Série 1. Escola; v.6).

ZILBERMAN, R. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

PERROTI, Edmir. Biografia do autor. Disponível em:

[http://www.itaucultural.org/aplicexternas/enciclopédia/poesia/index / file://C:\WINDOWS\Desktop\Itaí](http://www.itaucultural.org/aplicexternas/enciclopédia/poesia/index/file://C:\WINDOWS\Desktop\Itaí)
05/08/2002

<http://www.fnlij.org/livros/meulivrodefolclore.htm> 02/08/2002

<http://www.ricardoazevedo.com.br/>

D. Da metodologia da pesquisa

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 15 ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 2000.

Erickson, f. Metodos Cualitativos de investigacion sobre la enseñanza. In: WITTOCK, M. C. *La investigación de la enseñanza, II : metodos cualitativos y de observación*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.

CANONICE, Bruhmer César Forone. *Normas e padrões para elaboração de trabalhos acadêmicos*. Maringá: UEM/CSA/DAD/PPA, 2003.

ANEXOS

ANEXO 1

Breve biografia do autor

Ricardo Azevedo (São Paulo – 1949 -) é filho de Aroldo Azevedo e Maria Gertrudes Duff Azevedo, casado e três filhos. Formou-se Bacharel em Comunicação Visual na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP em 1975, em São Paulo. Escritor e ilustrador. Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo, com a dissertação intitulada *Como o ar não tem cor. Se o céu é azul?:* vestígios dos contos populares na literatura infantil. E doutor em Teoria Literária com a tese *Abençoado e danado do samba: Um estudo sobre as formas literárias populares: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, do senso comum e da folia* (2004), na mesma Universidade, no Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Começou a produzir livros infantis em 1980, com *O peixe que podia cantar*. Até o ano de 2005, o escritor publicou mais de cem livros.

ANEXO 2

Livros publicados pelo autor

- AZEVEDO, Ricardo. *O peixe que podia cantar*. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1980.
- _____. *Araújo ama Ophélia*. São Paulo: Cia melhoramentos, 1981. (Série Vento Azul).
- _____. *Um Homem no sótão*. Ilustração do autor. São Paulo: Cia melhoramentos, 1982.
- _____. *Chega de saudade*. Ilustração do autor. São Paulo: Moderna, 1984. (Coleção Veredas).
- _____. *Viagem estrelada*. São Paulo: Cia melhoramentos, 1985. (Série Viagem).
- _____. *Aquilo*. São Paulo: Cia melhoramentos, 1985. (Série viagem).
- _____. *Águas perigosas*. Ilustração do autor. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1985.
- _____. *Meu nome é Joca*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1985.
- _____. *A Tartaruga Carlotinha*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1985.
- _____. *O gato Andrade*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1985.
- _____. *O Sapo sem nome*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1985.
- _____. *A Casa de meu Avô*. Projeto gráfico e ilustração do autor. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1986.
- _____. *Estão batendo na porta*. São Paulo: Cia melhoramentos, 1986. (Série Viagem)
- _____. *De como enganei o Sol*. São Paulo: Cia melhoramentos, 1986. (Série Viagem)
- _____. *Fui pro mar colher laranja*: seleção de quadras populares brasileiras. Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: FTD, 1986.
- _____. *Gaspar, eu caio!* : versão de um conto popular. Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: FTD, 1986.
- _____. *Moça formosa, pai carrancudo*: seleção de adivinhas populares. Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: FTD, 1986.

_____. *O macaco e a velha*: versão de um conto popular. Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: FTD, 1986.

_____. *Monstrenhos de nossa terra*: bestiário. Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: FTD, 1986.

_____. *Disparate*. Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: FTD, 1987. (Coleção Disparate).

_____. *Tá vendo uma velhinha de óculos, chinelo e vestido azul com bolinha branca no portão daquela casa?* São Paulo: FTD, 1987 (Coleção Disparate).

_____. *Alguma coisa*. Projeto gráfico e desenho do autor. 2ª ed. São Paulo: FTD, 1988. (Coleção segundas histórias).

_____. *A viagem assombrosa de João de Calais*. Projeto gráfico e ilustrações do autor. São Paulo: Scipione, 1988.

_____. *Marinheiro rasgado*. Ilustração do autor. São Paulo. Scipione, 1988. (Coleção Do Ré Mi Fá)

_____. *A vida e a outra vida de Roberto do Diabo*. Projeto gráfico e ilustração do autor. São Paulo: Scipione, 1988.

_____. *A moça de Bambuluá*. Projeto gráfico e ilustrações do autor. São Paulo: Scipione, 1989.

_____. *Às vezes me sinto sem cinto*. Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: Cia melhoramentos, 1990. (Coleção Céu da Boca)

_____. *Parte sempre a mesma parte*. Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: Cia melhoramentos, 1990. (Coleção Céu da Boca)

_____. *Maria Gomes*. Projeto gráfico e ilustração do autor. São Paulo: Scipione, 1990.

_____. *Zé Rubão*. Projeto gráfico e ilustração do autor. São Paulo: FTD, 1990. (Coleção Heróis do cotidiano).

_____. *O Rei das Pulgas*. Ilustração do autor. São Paulo: Moderna, 1990. (Coleção Girassol).

_____. *Amar enquanto há mar*. Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1990. (Coleção Céu da Boca).

_____. *Ela nada no nada, eu invento no vento*. Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: Cia melhoramentos, 1991. (Coleção Céu da Boca).

_____. *Viagem de vidro*. Projeto gráfico e desenho do autor. São Paulo: ATBIAV – Associação técnica Brasileira das Indústrias Automáticas de Vidro, 1991.

_____. *Lições de casa*. Ilustração do autor. São Paulo: Ticket Grupo de serviços, 1992.

_____. *Coração maltrapilho*. Ilustração de Rogério Borges. São Paulo: FTD, 1992. (Coleção Canto jovem).

_____. *Se eu fosse um tomate*. Ilustrações do autor. São Paulo: Moderna, 1992. (Coleção girassol).

_____. *A hora do cachorro louco*. Ilustração do autor. São Paulo: Moderna, 1992. (Coleção veredas).

_____. *Do outro lado da parede*. Ilustração do autor. São Paulo: Moderna, 1992. (Coleção hora da fantasia).

_____. *O Livro das palavras*. Projeto gráfico e desenho do autor. Belo Horizonte, MG: Formato, 1993.

_____. *Nossa rua tem um problema*. Ilustração do autor. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *A moça, o gigante e o moço*: versão de um popular. Ilustração do autor. São Paulo: Studio Nobel, 1994. (Coleção outros contos de fada).

_____. *Aviãozinho de papel*. Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1994.

_____. *Menino de olho vivo*. Projeto gráfico e desenho do autor. São Paulo: Ática, 1994.

- _____. *Menino de nariz esperto*. Projeto gráfico e desenho do autor. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Menino de orelha em pé*. Projeto gráfico e desenho do autor São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Menino de língua de fora*. Projeto gráfico e desenho do autor. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Menino de meio arrepiado*. Projeto gráfico e desenho do autor. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Menino de sentindo mil coisas*. Projeto gráfico e desenho do autor. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Pedro, João e José: versão de um conto popular*. Ilustração do autor. São Paulo: Nobel, 1995. (Coleção outros contos de fada).
- _____. *A história de João Forçado: versão de um conto popular*. São Paulo: Studio Nobel, 1995. (Coleção outros contos de fada).
- _____. *O leão da noite estrelada*. São Paulo: Saraiva, 1995. (Coleção Jabuti).
- _____. *Brincando de adivinhar*. Ilustração do autor. São Paulo: Moderna, 1996. (Coleção hora da fantasia).
- _____. *Três lados da mesma moeda*. Ilustração do autor. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Histórias folclóricas de medo e quebranto*. São Paulo: Scipione, 1997. (Série diálogo).
- _____. *A linha do horizonte*. Ilustração e projeto gráfico do autor. 1ª ed. São Paulo: Paulinas, 1997. (Coleção histórias de ontem e hoje).
- _____. *A outra enciclopédia canina*. Vários ilustradores. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997.
- _____. *Dezenove poemas desengonçados*. Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Uma Velhinha de óculos, chinelos e vestido azul de bolinhas brancas*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.

_____. *A Casa de meu Avô*. Projeto gráfico e ilustração do autor São Paulo: Ática, 1998. (Revisto e redesenhado)

_____. *O leão Adamastor*. Ilustração do autor. São Paulo: Saraiva, 1998. (Coleção Jabuti) revisto e redesenhado: 2002

_____. *Pobre corinthiano careca*. Ilustração do autor. Revisto e ampliado. São Paulo: Ática, 1998. (série Sinal Aberto).

_____. *Lúcio vira bicho*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.

_____. *Meu nome é cachorro*. Ilustração do autor. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. (Coleção Pontos de vista).

_____. *Meu nome é gato*. Ilustração do autor. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. (Coleção Pontos de vista).

_____. *Meu nome é tartaruga*. Ilustração do autor. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. (Coleção Pontos de vista).

_____. *Meu nome é sapo*. Ilustração do autor. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. (Coleção Pontos de vista).

_____. *Meu nome é Teca*. Ilustração do autor. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. (Coleção Pontos de vista).

_____. *Meu nome é Akira*. Ilustração do autor. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. (Coleção Pontos de vista).

_____. *Meu livro de folclore*. Projeto gráfico e ilustração do autor. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Entrei num raio de sol, saí num raio de lua!* Ilustração de Alcy Linares. São Paulo: Fundação Cargill, 1999. (Coleção fura-bolo).

_____. *Você diz que sabe muito, borboleta sabe mais!* Ilustração de Mariana Massarani. São Paulo: Fundação Cargill, 1999. (Coleção Fura-bolo).

_____. *Não tenho medo de homem nem do ronco que ele tem.* Ilustração do autor. São Paulo: Fundação Cargil, 1999.(Coleção Fura-bolo).

_____. *Você me chamou de feio, sou feio mas sou dengoso!* São Paulo: Fundação Cargill, 1999 (Coleção Fura-bolo).

_____. *Joguei um lenço pra cima, caiu na ponta da lua!* Ilustração de Eva Furnari. São Paulo: Fundação Cargill, 2000. (Coleção Fura-bolo).

_____. *Zé Pedro comeu pimenta, pensando que não ardia!* Ilustração de Mariana Massarani. São Paulo: Fundação Cargill, 2000. (Coleção Fura-bolo).

_____. *Vou-me embora desta terra, é mentira eu não vou não!* Ilustração do autor. São Paulo: Fundação Cargill, 2000. (Coleção Fura-bolo).

_____. *Papagaio come milho, periquito leva a fama!* Ilustração de Alcy Linares. São Paulo: Fundação Cargill, 2000. (Coleção Fura-bolo).

_____. *Meu material escolar.* Ilustração do autor. São Paulo: Quinteto, 2000.

_____. *O livro dos sentidos.* Ilustração e projeto gráfico do autor. São Paulo: Ática, 2000. (Reunião dos seis volumes da Coleção Menino de orelha em Pé).

_____. *Armazém do Folclore.* Ilustração do autor. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Poemas com sol e com som.* Coletânea com diversos autores. Melhoramentos. Coedition Latinoamericana, 2000.

_____. *O sábio ao contrário.* Projeto gráfico e desenhos do autor. São Paulo: Senac, 2001.

_____. *Bazar do Folclore: tradição popular.* Ilustração e projeto gráfico do autor. São Paulo: Ática, 2001. (Coleção Literatura em Minha Casa; v).

_____. *Historias de bobos, bocós, burraldos e paspalhões.* Ilustrações do autor. Porto Alegre: Editora Projeto, 2001.

- _____. *O livro de papel*. Projeto gráfico e desenho do autor. São Paulo: Ed. Do Brasil, 2001.
- _____. *Como tudo começou: o livro de lembranças do bebê*. Desenhos e projeto gráfico do autor. São Paulo: Saraiva, 2001.
- _____. *Um homem no sótão* (revisto e redesenhado). São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *No meio da noite escura tem um pé de maravilha*. Desenho e projeto gráfico do autor. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. *Se eu fosse aquilo: antologia*. Ilustração do autor. São Paulo; Ática, 2002. (Para gostar de ler júnior)
- _____. *Histórias que o povo conta*. São Paulo: Ática. PNBE, 2002
- _____. *Trezentos parafusos a menos*. Ilustração Mariana Massarani. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- _____. *Contos de enganar a morte*. Ilustração e projeto gráfico do autor. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Não existe dor gostosa*. Ilustração de Mariana Massarani. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003.
- _____. *Cultura da terra: o livro de folclore da Cargill*. Ilustração do autor. São Paulo: Fundação Cargill, 2003. (Coleção Fura-bolo).
- _____. *Ninguém sabe o que é um poema*. Ilustração do autor. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. *Contos de bichos do mato*. Ilustração do autor. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. *Contos de espanto e alucramento*. Ilustração do autor. São Paulo: Scipione, 2005.

ANEXO 3

Livros institucionais

_____. *Viagem de vidro*. Projeto gráfico e desenho do autor. São Paulo: ATBIAV – Associação técnica Brasileira das Indústrias Automáticas de Vidro, 1991.

_____. *Lições de casa*. Ilustração do autor. São Paulo: Ticket Grupo de serviços, 2002. (Este livro foi impresso em fevereiro de 1992, para ser distribuído aos participantes da 4ª Jornada, da Ticket Grupo de serviços, realizada de 13 a 15 de março de 1992 na ilha de Comandatuba - Bahia)

_____. *Entrei num raio de sol, saí num raio de lua!* Ilustração de Alcy Linares. São Paulo: Fundação Cargill, 1999. (Coleção Fura-bolo)

_____. *Você diz que sabe muito, borboleta sabe mais!* Ilustração de Mariana Massarani. São Paulo: Fundação Cargill, 1999. (Coleção Fura-bolo)

_____. *Não tenho medo de homem nem do ronco que ele tem*. Ilustração do autor. São Paulo. Fundação Cargill, 1999. (coleção Fura-bolo)

_____. *Joguei um lenço pra cima, caiu na ponta da lua!* Ilustração de Eva Furnari. São Paulo: Fundação Cargill, 2000. (Coleção Fura-bolo)

_____. *Zé Pedro comeu pimenta, pensando que não ardia!* Ilustração de Mariana Massarani. São Paulo: Fundação Cargill, 2000. (Coleção Fura-bolo)

_____. *Vou-me embora desta terra, é mentira eu não vou não!* Ilustração do autor. São Paulo: Fundação Cargill, 2000. (Coleção Fura-bolo)

_____. *Papagaio come milho, periquito leva a fama!* Ilustração de Alcy Linares. São Paulo: Fundação Cargill, 2000. (Coleção Fura-bolo)

_____. *Entrei num raio de sol, saí num raio de lua!* Ilustração de Alcy Linares. São Paulo: Fundação Cargill, 1999. (Coleção Fura-bolo)

_____. *Você me chamou de feio, sou feio mas sou dengoso!* São Paulo: Fundação Cargill, 1999 (Coleção Fura-bolo).

_____. *Cultura da terra: o livro de folclore da Cargill.* Ilustração do autor. São Paulo: Fundação Cargill, 2003. (Coleção Fura-bolo).

ANEXO 4

Livros de Ricardo Azevedo traduzidos para outras línguas

AZEVEDO, Ricardo. *Araújo ama Ophélia*. Versão de Antonio Avelar de Pinho. Portugal: 1991.

_____ *A casa de meu avô*. Versão de Isabel Lamas. Portugal: Melhoramentos: 1991.

_____ *Nuestra calle tiene um problema*. Tradução Ângeles Guevara. Livros de Rincón. México, 1992.

_____ *Pedro träumt vom grossen Spiel*. Tradução de Nicolai Von SchWeder- Scheiner. Berlim, Elefanten F.

_____ *Poemas com sol y son* (Poesia de América latina para Nunos). Coletânea com diversos autores – Coeditición Latinoamericana.

_____ *Maffe Kleine voetbalgek* (Pobre Corinthiano Careca). Tradução de Lurdes Meyer. Koninklijk Instituut voor Tropen – Amsterdam/n

ANEXO 5

Trabalhos de Ricardo Azevedo como ilustrador

(Os títulos apresentam-se em ordem cronológica)

CARR, Stella. *Pedrinho Esqueleto*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1980.

VITÓRIA, Jair. *Vavá entre o medo e a coragem*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Moderna, 1982.

SAND, Elos. *O macaquinho desobediente e outras histórias*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Melhoramentos 1982.

CARR, Stella. *Clube do esqueleto*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1985.

BRASIL, Assis. *O camelô São Joaquim*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Atual, 1985.
Desenhos para a Coleção em fascículos: *Rezas, Benzeduras e Simpatias*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Editora Três, 1985.

CARR, Stella. *Caverna dos Monstros*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1986.

MONTEIRO, José M. *Vende-se um elefante*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Atual: 1986.

GOMES, Dias. *Defunto à baiana*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Atual, 1986.

MEDINA, Sinval. *João e o Bicho Papão*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1986.

GARCIA, E.G. *Retrato Novo*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Lê - 1986.

QUINTANILHA, Marília. *Do tamanho do mundo*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1987.

Paschoal, Engel. *O relógio de Urupá*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1988.

VEIGA, Luís. *O falso observador de passarinhos*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Atual, 1988.

CARR, Stella. *A letreria do Sr. Alfabeto*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: 1988.

OLIVEIRA, Valter. *O jogador*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Ática, 1988.

ANTUNES, Sérgio. *O relógio da sala*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Salesianas, 1988.

CARDOSO, Manoel. *Rolando na Duna*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Brasil, 1989.

GARCIA, Edson, G. *Diário de Biloca*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Atual, 1989.

ABRAMOVITCH, Fanny. *Nas voltas do meu coração*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo, 1989.

JOSÉ, Elias. *Os vários vôos da vaca Vivi*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: FTD, 1990.

BORGES, Paulo. *Prá onde vai a escuridão quando a gente acende a luz*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

SCLIAR, Moacir. *Pra você eu conto*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Atual, 1990.

CLAVER, Ronald. *Diário do Outro*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Atual, 1990.

ALBERGARIA, Lino. *Histórias Embaralhadas*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1991.

CARR, Stella. *A porta do vento*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: FTD, 1993.

RIOS, Rosana. *O homem que pescou a lua*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Studio Nobel - 1994.

GALDINO, Luiz. *O reino da pedra verde*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Moderna, 1994.

DRUMMOND, Regina. *Um avião de Avó*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Augustus - 1994.

MORAES, Antonieta Dias de. *Supermágica Abracadabra*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Global, 1995.

DRUMMOND, Regina. *Não tenho medo de nada*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Paulus, 1995.

SUZUKI, Ana. *O galo apaixonado*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Paulinas, 1996.

ÂNGELO, Ivan. *Pode me beijar se quiser*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Ática, 1997.

ESPECHIT, Rita. *Minha mãe, a elefanta*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Global, 1997.

RIOS, Rosana. *A viola enluarada de Zequinha Piriri*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Scipione, 1997.

ABRAMOVICH, Fanny. *Dias difíceis*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo : Moderna, 1997.

RAMOS, Claudia Ramos. *A mula sem cabeça*. Ilustração Ricardo Azevedo. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1998.

MARTINELLI, Tânia. *Violeta*. Ilustração Ricardo Azevedo São Paulo: Paulinas, 1998.

PAES, José Paulo. *Ri melhor quem ri primeiro*. Ilustração Ricardo Azevedo. São Paulo: Companhia das Letrinhas , 1998.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Macaca tuiué*. Ilustração Ricardo Azevedo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

Capas e Projetos Visuais para diversos livros como “Coleção Carrossel” de Erdna P. Nahum - Scipione, coleção “Alegria de Saber” de Lucia Passos - Scipione, coleção “Aprender com Alegria” de Lucia Passos - Scipione, “Cartilha Como é Fácil” de Maria E. Correia - Scipione, “Ler e Criar” de Maria Lúcia Pires - FTD, “Português Palavras e Idéias” de José Nicola - Scipione, “Português- Uma prática da leitura crítica” de Mariana Guedes-Brasil, “Mulher e Depressão” de Jennifer James - Saraiva, “Mar de Azov” de Hélio Pólvora - Melhoramentos, “O crime da rua Cuba” de Percival de Souza, Atual, entre outras.

ANEXO 6

Livros premiados

Ricardo Azevedo conquistou prêmios altamente recomendáveis por diversas instituições renomadas. Na década de 80, podemos registrar as seguintes premiações:

- Em 1983, obteve com o livro *Um homem no sótão* (1982), a Menção Honrosa na Bienal de Ilustrações de Bratislava (República Theca).
- No ano seguinte, em 1984, o Prêmio Bienal - Banco Noroeste de Literatura Infantil e Juvenil - na VIII Bienal Internacional do Livro para a obra *Um homem no sótão* (1982).
- Em 1986, recebeu Menção honrosa de Melhor livro Infantil, para *Nossa rua tem um problema* (1986), na IX Bienal Internacional do Livro, em São Paulo.
- Em 1988, a obra *Tá vendo uma velhota de óculos, chinelo e vestido azul de bolinha branca no portão daquela casa?* (1987) foi indicada para o Prêmio Jabuti na categoria Infantil ou Juvenil.
- No mesmo ano (1988), o título *Alguma coisa* (1988) foi contemplado com o Prêmio Ofélia Fontes - Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.
- No ano seguinte (1989), com a mesma obra, recebeu o Prêmio Jabuti de Melhor Livro Infantil, na Câmara Brasileira do Livro e Menção Honrosa Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

- Em 1989, conquistou o Prêmio Orígenes Lessa, para a obra *A viagem assombrosa de João de Calais* (1988) pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.
- Obteve Menção Honrosa e indicado para o Prêmio Jabuti de Melhor texto juvenil *A vida e a outra vida de Roberto do Diabo* (1988), em 1989.

Na década de noventa, as atividades do escritor são incessantes e, novamente, contribuem com o panorama da literatura voltada para crianças e jovens, abastecendo o mercado com sucessivas publicações que são reconhecidas pelas instituições de premiações, cujos prêmios refletem na legitimação do aspecto literário. Eis as premiações:

- Em 1990, recebeu Menção Honrosa pela obra *A moça de Bambuluá* (1989), pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.
- Em 1991, recebeu Menção Honrosa, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil para a “Coleção Céu da Bôca” (1990) e por *Maria Gomes* (Scipione: 1990).
- No mesmo ano (1991), conquistou o Prêmio Jabuti de Melhor Livro Juvenil por *Maria Gomes* (1991).
- No ano de 1994, recebeu Menção Honrosa (Altamente Recomendável) pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil pela obra *A outra enciclopédia canina* (1993).
- Em 1995, recebeu Menção Honrosa pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil para a “Coleção Menino de Orelha em Pé” (1995) e por *Aviãozinho de Papel* (1994).

- Conquistou o Prêmio Adolfo Aizen - Engenhosidade de Temas pela “Coleção Menino de Orelha em pé”, pela União Brasileira dos Escritores, em 1995.
- Obteve o Prêmio de melhor livro juvenil por *Pobre corinthiano careca* (1995), concedido pela APCA - Associação Paulista dos Críticos de Arte - Melhor livro juvenil, em 1995.
- Também neste ano, 1995, participou da Mostra de Ilustradores Brasileiros de Bolonha, ano em que o Brasil foi o país homenageado daquela que é a maior Feira Internacional do Mercado Editorial de livros para crianças.
- Em 1995, finalista para o Prêmio Jabuti de Melhor livro juvenil por *Histórias folclóricas de medo e de quebranto* (1995).
- Em 1996, a obra *O leão da noite estrelada* (1995) foi finalista para Prêmio Jabuti de melhor livro juvenil.
- Em 1997, obteve o Prêmio Adolfo Aizen para a “Coleção Menino de Orelha em Pé”, pela União Brasileira dos Escritores.
- Em 1998, finalista para o Prêmio Jabuti de Melhor livro infanto-juvenil pelo *Meu livro de folclore* (1997), pela Câmara Brasileira do Livro.
- Em 1999, a obra *Lúcio vira bicho* (1998) ficou como finalista para o Prêmio Jabuti de Melhor livro juvenil pela Câmara Brasileira do Livro.
- Em 1999, obteve, simultaneamente, dois Prêmios Jabuti de Melhor Livro Infantil que é o prêmio nacional de maior prestígio de Melhor Livro Infantil por *Dezenove poemas desengonçados* (1998) e de Melhor Livro Juvenil por *A outra enciclopédia canina* (1997) .

Em 2000, as obras de Azevedo são contempladas com os seguintes prêmios:

- O Prêmio Adolfo Aizen Especial - União Brasileira de Escritores – Rio de Janeiro. Em 2000, na cidade de São Paulo recebeu o Prêmio Top Social 2000 pela Ação Social “Programa de Apoio Educacional ao Ensino Fundamental – Projeto Fura-bolo/Fundação Cargill”, pela ADVB Associação dos Dirigentes de Vendas e Marketing do Brasil – Memorial da América Latina.
- No ano de 2002, *The White Ravens* 2002, pela *História de bobos, bocós, burraldos e paspalhões* (2001), incluído na Seleção Internacional de Literatura Infantil e Juvenil – Biblioteca de Munique – Alemanha – 2002 e, para a mesma obra, recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura de Melhor Livro categoria infanto-juvenil, pela Secretaria Municipal da Cultura, em Porto Alegre – RS, em novembro de 2002.
- Em 2003, como editor, obteve Menção Honrosa para o livro *Meu vô Apolinário*, de Daniel Munduruku (Editora Studionobel) UNESCO *Prize for Children's and Young People Literature in the Service of Tolerance* - Unesco – Paris – França.
- Em dois anos consecutivos, 2003 e 2004, recebeu Prêmio Jabuti e Menção Honrosa para os livros *No meio da noite escura tem um pé de maravilha!* (2002), na Câmara Brasileira do Livro, na Bienal do Livro do Rio de Janeiro e para o livro *Contos de enganar a morte* (2003), na Câmara Brasileira do Livro.
- Em 2004, Honour list 2004 – International Board on Books for Young People IBBY por *Trezentos parafusos a menos* (2002).

ANEXO 7**Artigos teóricos publicados por Azevedo⁵⁷**

“Literatura e Escola”. *Nova Escola*, São Paulo, 1990 p.49.

“Pensando em ilustrações de livros”. *Releitura*- Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte, 1991.

“Pensando em ilustrações de livros”. *Idéias Linguagem e Linguagens*. Publicado pela Fundação Para o Desenvolvimento do Ensino FDE. São Paulo, nº 17, 1993.

Colaboração no artigo “Reflexões sobre a arte” de Aurora F. Bernardini. *Revista Tema* nº 26. São Paulo, set/dez 1995.

Trabalho “A ficção e a lição: duas vertentes da Literatura Infantil” na I Jornada de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa promovida pelo Centro de Estudos Portugueses e a Área de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH/USP, 30 de outubro de 1996.

Artigo “Leitura e Linguagem” em publicação patrocinada pela Petrobrás e Ministério da Cultura como resultado do *Seminário Leitura, Escola e Cidadania*, dezembro de 1997.

Artigo “Livros didáticos e livros de literatura: chega de confusão!”. Release do 4º Congresso de Educação, Esporte e Lazer da Prefeitura Município de Diadema, 1997.

⁵⁷ Os dados sobre “Artigos publicados” foram concedidos pelo autor.

Artigo “Literatura infantil: leituras e linguagens. *Revista Comemorativa dos 25 Anos da Sala de Leitura*. Projeto ligado à SUPEME - Superintendência Municipal da Educação, 1997.

Artigo “Os diferentes tipos de livros feitos para crianças”. *Folha da cidade* – Itu, 10 de outubro de 1998.

“Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro”. In: SERRA, Elizabeth D’Angelo. *30 anos de literatura para crianças e jovens: Algumas leituras*. Campinas, ABL - Mercado de Letras - 1998.

Artigo “Maneiras diferentes de tornar interpretável aquilo que se vive”. In: Catálogo da Exposição *Mitos que vêm da mata: Saci, Curupira e outros bichos* – Sesc. São Paulo, 1998.

Artigo “Livros didáticos e livros de literatura: chega de confusão!”. In: *Presença Pedagógica*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, nº 25 - jan/fev 1999.

Artigo “Livros para crianças e literatura infantil: convergências e dissonâncias”. Suplemento nº 7 . Notícias nº 1 Vol. 21. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - janeiro de 1999.

“Literatura infantil: origens, visões da infância e traços populares”. In: *Presença Pedagógica*. - Belo Horizonte: Editora Dimensão, nº 27 - mai/ jun 1999.

“Livros para crianças e literatura infantil: convergências e dissonâncias”. In: *Jornal do Alfabetizador*. Porto Alegre: Editora Kuarup, Ano XI - nº 61.

Artigo “Literatura infantil: origens, visões da infância e traços populares”. In: *Jornal do Alfabetizador*. Por to Alegre: Editora Kuarup, Ano XI - nº 62.

“Entrevista com Aurora Fornoni Bernardini” feita por Ricardo Azevedo e Ricardo Iannace. *Revista Magma* – Publicação do Programa de Pós-Graduação –DTLLC – FFLCH – Universidade de São Paulo – nº6 – 1999.

Artigo “Maníacos do parque, folclore e métodos de interpretar a vida”. In: *Revista Inovação Empresarial*, seção Ponto de Vista. Publicação do Grupo Accor Brasil. Ano X, nº 123, agosto de 2000.

Artigo “A literatura, o chamado universo infantil e a vida mesmo”. Programa de Formação Continuada “Leitura e Cidadania”. Texto disponível no site patrocinado pelo PROLER – Programa Nacional de Incentivo a Leitura/Fundação Biblioteca Nacional – Outubro de 2001 Nacional -Proler, 2001.

Artigo “Aspectos da Literatura Infantil no Brasil, hoje”. In: *Revista Releitura*. Edição Especial sobre o 1º Salão do Livro de Minas Gerais – Biblioteca Pública de Belo Horizonte. nº 15, Abril de 2001.

Artigo “Elos entre a cultura popular e a literatura”. In: *Jornadas de Passo Fundo – 20 anos de História*. Edição Comemorativa, 4 Volumes. Ensaio (Vol.3). Publicado pela Universidade de Passo Fundo - 2001.

Artigo “Elos entre a cultura popular e a literatura” In: *Suplemento* nº 14. *Notícias* nº 9, Vol.22 – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – Setembro de 2001.

Artigo “Cultura popular e literatura infantil”. In: UPF Cultura. Publicação da Universidade de Passo Fundo, Ano 2 , nº 25, Novembro de 2001.

Artigo “Literatura infantil: origens, visões da infância e certos traços populares” in *Cadernos do Aplicação*. Colégio de Aplicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul –Volume 14 – nº 1/2 Jan/Dez/2001.

Artigo “Aspectos da literatura infantil no Brasil, hoje”. In: *Projeto: Revista de Educação*. Editora Projeto. Ano 4, nº 6. Maio de 2002.

Artigo “Imagens iluminando livros”. In *Revista Releitura*. Publicação da Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte. Belo Horizonte, Dezembro 2002, nº 16.

Artigo “A didatização e a precária divisão de pessoas em faixas etárias: dois fatores de (não) formação de leitores”. In: *Literatura e Letramento – Espaços, suportes e interfaces. O jogo do livro*. Organizado por Aparecida Paiva, Aracy Martins, Graça Paulino e Zélia Versiani – Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003.

Artigo “Literatura e folclore”. In: *Da prensa ao e-book*. Org. Eládio V. Weschenfelder, Tânia M.K. Rösing e Telisa F. Graeff. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo. Editora, 2003.

“Formação de leitores e razões para a literatura”. In: SOUZA, Renata Junqueira de (Org.) *Caminhos para a formação do leitor*. São Paulo, DCL, 2004.

Dissertação e tese:

AZEVEDO, R. *Como o ar não tem cor, se o céu é azul?* Dissertação. (Mestrado em Letras).

Universidade Estadual de São Paulo, 1997.

AZEVEDO, R. *Abençoado e danado do samba: um estudo sobre as formas literárias populares: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, do senso comum e da fala*, 2004, 883 f. Doutorado (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, 2004.

ANEXO 8

Textos literários publicados em jornais e revistas⁵⁸

- AZEVEDO, R. “Aquilo”. In: *Folhinha de S.Paulo*. São Paulo, 1982.
- _____. “Monstregos da nossa terra”. *Folhinha de S.Paulo*. São Paulo, 1982.
- _____. “Uma casa e três histórias”. *Folhinha de S.Paulo*. São Paulo, 1984.
- _____. Série “Desenhos Atrapalhados”. *Folhinha de S.Paulo*. São Paulo, 1982 a 1984.
- _____. “O Chico e o pai do Chico”. *Revista Corujoca*. São Paulo: 1985.
- _____. “Águas Perigosas. *Folhinha de S.Paulo*. São Paulo, 1985”.
- _____. “Zé das Couves”. *Folhinha de S.Paulo*. São Paulo, 1985.
- _____. “Tá vendo uma velhota de óculos, chinelo e vestido azul de bolinha branca no portão daquela casa?”. *Nova Escola*. São Paulo, 1986.
- _____. “Se eu fôsse um tomate”. *Estadinho*. São Paulo, 1989.
- _____. “Zé Rubão”. *Nova Escola*. São Paulo, 1989.
- _____. “Se eu fôsse pulga”. *Estadinho*. São Paulo, 1989.
- _____. “Se eu fôsse o tempo”. *Estadinho*. São Paulo, 1990.
- _____. “Se eu fôsse selvagem”. *Estadinho*. São Paulo, 1990.
- _____. “O Rato e o Gato”. *Estadinho*. São Paulo, 1990.
- _____. “Frases Feitas”. *Estadinho*. São Paulo, 1990.
- _____. “Lá e Aqui”. *Estadinho*. São Paulo, 1990.
- _____. “A linha do horizonte”. *Estadinho*. São Paulo, 1990.
- _____. “Natal, Natal, Natal”. *Estadinho*. São Paulo, 1990.
- _____. “Meu nome é Joca”. *Estadinho*. São Paulo, 1990.
- _____. “Se eu fosse pulga”. *Nova Escola*. São Paulo: Editora Abril, 1990.
- _____. “Se eu fosse um tomate”. *Nova Escola*. São Paulo: Editora Abril, 1990.

⁵⁸ Os dados sobre as “Publicações em jornais e revistas” foram concedidos pelo autor.

_____. “A outra enciclopédia canina” (trechos). *Estadinho*. São Paulo, 1991.

_____. “Siricuticos”. *Estadinho*. São Paulo, 1991.

_____. “O homem que não sabia nem ler”. *Revista Nova Escola*. São Paulo: Editora Abril, nº 100 - março de 1997.

_____. “Sapo com medo d’água”. *Revista Nova Escola*. São Paulo: Editora Abril, nº 103, junho de 1997.

_____. “Uma espécie de Papai Noel”. *Folha da Cidade – Itu*, 1998.

_____. “O rei que virou vaca”. *Suplemento Almanaque*, nº 558. Popular Goiânia, 14 a 20 de março de 1999.

_____. “O caso do espelho”. *Revista Nova Escola*. São Paulo: Editora Abril, nº 122 – maio de 1999.

_____. “O rei que virou vaca”. *Revista Nova Escola*. São Paulo: Editora Abril, nº 126 – outubro de 1999.

_____. “ Voltando da escola pra casa”. *Revista Nova Escola*. São Paulo: Editora Abril, jan/fev de 2001.

_____. “Se a terra não existisse, a gente pisava onde?”. *Revista Nova Escola*. São Paulo, 1990.jan/fev de 2002.

_____. “Quadrilha da sujeira”. *Revista Nova Escola*. São Paulo. Setembro de 2002.

_____. “Aquilo” *Revista Nova Escola*. São Paulo: Editora Abril, jan/fev de 2004

_____. “Quadrilha da sujeira”. *Revista Nova Escola*. São Paulo: Editora Abril. Edição Especial Volume 1 – 2004.

_____. “Se a terra não existisse a gente pisava onde?”. *Revista Nova Escola*. São Paulo: Editora Abril – Edição Especial Volume 1 – 2004.

_____. “Voltando da escola prá casa”. *Revista Nova Escola*. São Paulo: Editora Abril – Edição Especial Volume 2 – 2004.

ANEXO 9

Entrevista com Ricardo Azevedo, concedida em maio de 2005 – 03/05/2005 - via internet

Entrevistadora

Ricardo Azevedo

Entrevistadora. - Como você se tornou escritor?

Ricardo Azevedo. - Percebi que gostava de escrever, e podia escrever, fazendo as redações escolares, isso ainda no tempo do antigo ginásio. A partir dessa época, passei a escrever regularmente. Sou músico amador e lá pelos 16, 17 anos comecei a compor. Fiz muitas canções e criar letras de música foi sempre um grande aprendizado em termos do uso da palavra. Fui sempre escrevendo meus textos e guardando. Mais tarde, trabalhei como redator publicitário e isso também me fez aprender muita coisa, principalmente nunca perder de vista a idéia principal do texto e sempre fugir do discurso complicado. Publiquei meu primeiro livro em 1980. No fundo, acho que virei escritor principalmente porque não só gosto como preciso inventar histórias.

Entrevistadora. - Como é o processo de criação de suas obras literárias? Ao iniciar um trabalho, o senhor já tem em mente um público definido?

Ricardo Azevedo. – Aos escrever meus primeiros textos e letras de música imaginava estar escrevendo para um público vagamente adulto. Ao mesmo tempo, ainda adolescente, tive contato com os contos infantis do suíço Peter Bichel que me impressionaram muito. Pensei comigo: “Quero escrever que nem esse cara!” ou pelo menos no patamar em que ele escrevia. Publiquei meu primeiro livro com trinta anos, “O peixe que podia cantar”, um texto para crianças. Quanto mais fui escrevendo, porém, mais fui percebendo que a chamada “literatura infantil”, pelo menos aquela que me interessa, é muito mais uma literatura “popular” do que “infantil”, ou seja, recorre a uma linguagem pública e aborda temas amplos capazes de gerar identificação em crianças e adultos independentemente de graus de instrução e classes sociais. Os contos populares de encantamento são exemplo e paradigma desse tipo de discurso. Os

textos de Peter Bischel de certo modo também operam nesse patamar, embora sem o conteúdo mágico. Ressalto a importância da noção de “tema amplo”. O oposto são temas singulares, idiossincráticos e solipsistas, que desvendam almas singulares e únicas através de uma linguagem que também busca ser singular e única. Esse tipo de texto normalmente é considerado “culto” e “adulto”. Confunde-se, a meu ver, maturidade com um certo modelo de pensamento que privilegia a erudição, a especialização e o individualismo. O resultado é que esses trabalhos por vezes são elaborações textuais complicadas sobre temas obscuros de difícil compartilhamento. Ao contrário, admiro trabalhos que abordem temas complexos utilizando linguagem simples. Na minha visão, os temas da vida cotidiana – paixão, morte, trabalho, envelhecimento, família, conflito de gerações, o amor etc. – são extremamente complexos embora sejam por vezes considerados “banais” (!). Por outro lado, no âmbito da chamada literatura infantil, acho que os autores que se dirigem exclusivamente a crianças escrevem sempre livros didáticos e utilitários. Na verdade, dirigir-se a públicos específicos pressupõe a idéia de que existem grupos homogêneos de pessoas e que estes diferem de outros grupos. Minha sensação é a de que tal procedimento tem razão de ser mas é estatístico e não pode ser generalizado. Na verdade, em geral, serve para distribuir as pessoas nas diferentes séries escolares, atender fatias de mercado e facilitar a comercialização do texto. Se esse modelo prosperar, vislumbro o dia em que você vai entrar na livraria e encontrar poesia para advogados recém formados. Contos para engenheiros de mais de 30 anos. Romances para mulheres divorciadas, ficção para juízes e assim por diante. O assunto é imenso mas acho importante ressaltar dois pontos: 1) primeiro, a existência de uma oposição entre o discurso solipsista e especializado e o discurso popular que privilegia o “nós” e aborda temas compartilháveis. Segundo Collingwood, para o artista popular oral “toda afirmação da emoção que ele” [o artista] “profere é precedida da rubrica implícita não do ‘eu sinto’, mas ‘nós sentimos’. É um trabalho para o qual convida a comunidade a participar; isto porque sua função como espectadores não é aceitar passivamente sua obra, mas repeti-la novamente para si mesmo”. E repeti-la, acrescento, tanto por fazer parte do repertório coletivo como por trazer o *pathos* não de um “eu”, mas de um “nós”; 2) no caso da chamada literatura infantil, a confusão entre textos didáticos, sempre dirigidos a públicos específicos (o que, nesse caso, faz sentido), e literatura, onde, creio, isso não faz muito sentido.

Entrevistadora. - No que se refere à linguagem de seus textos, que aspectos o senhor destacaria como positivos para a interação com seu leitor?

Ricardo Azevedo. – Busco a linguagem clara, direta e pública, as brincadeiras com palavras e com os ritmos do texto, certas fórmulas e frases feitas e sempre a concisão. Quanto aos temas, procuro sempre abordá-los de uma forma ampla passível de identificação e compartilhamento por um grande número de pessoas. Um texto solipsista, fora algumas exceções, não me atrai nem como leitor nem como escritor. Dentro da linha de trabalho que me interessa, as questões abordadas ou as personagens podem perfeitamente ser idiossincráticas, complexas, prolixas e obscuras, mas o texto não.

Entrevistadora. - Como ocorre o processo da escolha de temas, da linguagem, enfim, todas as preocupações e técnicas pertinentes à criação e produção de uma obra literária?

Ricardo Azevedo. - Não existe isso, pelo menos para mim. Há assuntos que me fascinam e aos quais volto sempre sei lá por que razão. Percebi isso olhando retrospectivamente os trabalhos que fiz. Tais temas sempre surgiram de forma espontânea e intuitiva, não programática. Acho que com muitos autores ocorre a mesma coisa. No meu caso, são temas da vida cotidiana como a construção da voz pessoal, a busca do auto-conhecimento, a existência de diferentes pontos de vista (a dupla existência da verdade), as questões éticas, a questão da responsabilidade social, o encontro e a descoberta do Outro, a incompreensibilidade do Outro, a valorização da cultura popular etc.

Entrevistadora. - Quanto à pintura e às artes em geral, quais são os artistas que lhe servem de inspiração? Qual a influência em seu trabalho?

Ricardo Azevedo. - Como quase toda criança, quando pequeno adorava livros ilustrados e alguns marcaram muito. Poderia citar *A cidade dos anõezinhos* de William Dohaney, Edições Melhoramentos, sem data, os três primeiros volumes da coleção *O mundo da criança*, os albums das *Aventuras de Tintin* entre outros. Como profissional, tive inicialmente influência de artistas gráficos americanos como Milton Glaser, Paul Davis, Richard Hess, James McMullan ligados ao Studio PushPin. Ainda no tempo da faculdade, tive acesso a revistas estrangeiras de artes, principalmente, *Idea* e *Graphis*. Aprendi muito com elas, tanto pelo contato com a obra de diversos ilustradores como com as noções de design e projeto gráfico, *lay outs*, tipologia etc. Para mim, essas revistas representaram uma verdadeira escola. Fora isso, artistas como Matisse, Paul Delvaux e principalmente René Magritte sempre foram uma

referência importante no meu trabalho. Gilvan Samico é outra grande influência. Além disso, os artistas da xilogravura popular como J.Borges e outros e muitos os artistas plásticos enraizados no popular como Heitor dos Prazeres e Raimundo de Oliveira. Cito alguns nomes mas na verdade as influências visuais são múltiplas. As vezes uma única obra pode transformar-se num paradigma fundamental.

Entrevistadora. - Quanto aos textos com ênfase na pesquisa folclórica, podemos dizer que são verdadeiras antologias por reunirem textos pertencentes a diversos gêneros da literatura oral: contos, trava-línguas, parlendas, trovas, frases feitas e ditos populares, além de bestiários. Como surgiu o interesse pela cultura popular?

Ricardo Azevedo. – Aprendi a valorizar e admirar a cultura popular em casa, através de meu pai. Tínhamos um sítio perto de São Paulo e posso dizer que passei parte da minha infância na roça. Convivi e frequentei a casa de muitos caipiras, participei de festas populares etc. Tive sorte pois nas escolas a cultura popular sempre foi solenemente desprezada e desconhecida, o que é um absurdo num país como o Brasil. Ainda na infância, li muitos contos populares, principalmente através do *Tesouro da Juventude*, uma coleção maravilhosa de cerca de 18 volumes que tínhamos em casa. Mais tarde conheci da obra de Sílvio Romero, Câmara Cascudo, Leonardo Mota, Lindolfo Gomes, Teófilo Braga, Adolfo Coelho e tantos outros, e comecei a pesquisar de maneira organizada, tanto as formas literárias populares – conto maravilhoso, quadras, adivinhas, ditados, trava-línguas etc – como a iconografia popular, particularmente a xilogravura. Acabei estudando o assunto da cultura popular com profundidade, no mestrado –os vestígios da cultura populares na literatura infantil – e no doutorado – basicamente um estudo sobre o discursos popular através das letras de samba. O título da tese é ilustrativo: “Abençoado e danado do samba – Um estudo sobre as formas literárias populares: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da oralidade, do senso comum e da folia”. É preciso dizer o óbvio: somos um país marcado pela cultura do povo. A maioria absoluta da população tem muito mais vínculos com a cultura oral, e suas implicações, do que com a cultura escrita, o discurso científico, escolarizado etc. A meu ver, existem dois modelos de consciência (padrões culturais, éticos e estéticos) interagindo no Brasil: o escolarizado e o popular. Vivemos, creio, uma contradição: um discurso da elite – acessível a pouquíssimas pessoas – que se apresenta como oficial e único (escolas, universidades, jornais, publicidade, bulas de remédio, contratos, discursos políticos etc) e um

discurso popular fragmentado e heterodoxo, pouco estudado, profundamente marcado pela cultura oral que impregna a todos nós de forma profunda e invisível.

Entrevistadora. - Como vê a atual produção de textos literários para crianças e jovens? O senhor tem algum escritor preferido?

Ricardo Azevedo. - Confesso que trabalho tanto e tenho estado tão envolvido com meus textos e minhas pesquisas que não consigo acompanhar direito o que se produz. Pelo pouco que vejo, acho que tem muita coisa interessante sendo feita, tanto em matéria de texto como de imagem.

Entrevistadora. - Por que ilustrar livro de literatura?

Ricardo Azevedo. – Vou fazer uma provocação: por que não ilustrar um livro para adultos? Cito um exemplo: *Minha mãe morrendo e o menino mentindo* de Valêncio Xavier (Companhia das Letras) um livro ilustrado e não infantil. Trata-se de um caminho riquíssimo e pouco explorado. Creio que uma das razões nada tem a ver com faixas de idade: é que simplesmente o livro ilustrado custa mais caro. Falando especificamente de literatura infantil, acho que existem algumas pré-ideias que precisariam ser melhor discutidas. Muitas pessoas ainda acreditam que as ilustrações ou são utilitárias ou meramente decorativas. Creio que a coisa é um pouco mais complexa. Por exemplo, para crianças que estão se alfabetizando, de fato, as ilustrações podem ter a função de auxiliar na leitura e na compreensão do texto. Podem ser, portanto, utilitárias. O problema é que a criança aprende a ler com 7 anos. Para uma criança de nove anos, que já está segura na leitura, o que fazer com a ilustração? Continuar a tratar o leitor como se ele fosse um semi-analfabeto? Creio que não! O domínio da leitura por parte do leitor, ao contrário, liberta o ilustrador e abre as portas para um sem número de possibilidades para as imagens. O ilustrador não precisa mais tentar desenhar o que o texto diz. Pode criar, por exemplo, uma imagem que seja uma inferência, uma possibilidade sugerida pelo texto. Surge também o diálogo e a sinergia entre texto, imagem e projeto gráfico. Enfim, o livro ilustrado, seja para crianças ou adultos, é um suporte semiótico riquíssimo e ainda pouco compreendido e explorado.

Entrevistadora. - Em alguns artigos que li, o senhor comenta sobre a *dupla existência da verdade*. Em que contexto? Poderia explicar essa questão? Até que ponto isso influencia na produção de seus textos literários?

Ricardo Azevedo. - Um dos aspectos fascinantes da literatura e da poesia é, a meu ver, sua capacidade de trabalhar com a ambigüidade. Uma metáfora é pura ambigüidade. Um texto plurissignificativo também. Por que entrar em contato com um texto assim é importante? Porque o ser humano é essencialmente múltiplo, contraditório e ambíguo. Discursos unívocos são ótimos para livros técnicos mas insuficientes para representar o ser humano na sua relação consigo mesmo, com o Outro e com o mundo. Um dia, li um texto maravilhoso de Fernando Pessoa em que ele falava no espanto diante da “dupla existência da verdade”. Adotei a expressão e passei a usá-la. Aí vai o texto na íntegra:

“Encontrei hoje em ruas, separadamente, dois amigos meus que se haviam zangado um com o outro. Cada um me contou a narrativa de por que se haviam zangado. Cada um me disse a verdade. Cada um me contou as suas razões. Ambos tinham razão. Não era que um via uma coisa e outro outra, ou que um via um lado das coisas e outro um outro lado diferente. Não: cada um via as coisas exatamente como se haviam passado, cada um as via com um critério idêntico ao do outro, mas cada um via uma coisa diferente, e cada um, portanto, tinha razão. Fiquei confuso desta dupla existência da verdade.”

Entrevistadora. - No mundo ficcional de suas obras, conhecemos personagens de todas as idades, como o adolescente, o adulto e o velho. Por que essa diversidade nas fases da vida? Como foram a sua infância e adolescência?

Ricardo Azevedo. - Acho que minhas infância e adolescência foram bastante triviais. Agora, essa questão da divisão abstrata de pessoas em faixas de idade, vejo como uma coisa prática, funcional e útil apenas em certos casos. O problema é que acabou sendo naturalizada e quando isso acontece ela se torna uma bobagem. A divisão de pessoas em faixas de idade pode ajudar a distribuir pessoas em classes na escola ou definir fatias de mercado, mas nem de longe representam a vida das pessoas. Na vida mesmo, concreta e situada, tem gente imatura de 40 anos, gente com vida sexual aos doze, gente de oitenta se casando, gente de cinquenta que já morreu, gente de treze que trabalha, gente de vinte cinco que nunca trabalhou, e por aí afora. Acreditar que essas faixas etárias correspondam à vida concreta é, evidentemente, um equívoco. Uma coisa é certa: a literatura se desenvolve no plano da vida particular, subjetiva e

situada portanto ela tem que ser vista dentro desta perspectiva e não a partir de médias estatísticas e de modelos abstratos e impessoais. Vamos deixar esses critérios para os fenômenos químicos, físicos e biológicos que se desenvolvem mecanicamente.

Entrevistadora. - Como o senhor considera a literatura infanto-juvenil em relação à literatura adulta ?

Ricardo Azevedo. Acho que a gente perde muito tempo com rótulos. Evidentemente existem crianças e adultos, existem diferentes graus de maturidade ou de instrução. Mas os limites não são tão claros assim. Quando eu era moleque, lá pelos dez anos, descobri que tinha um romance em casa com cenas de sexo e palavões. Esperei um dia que meus pais saíram e peguei o livro. Lembro até hoje. Ele tinha umas quinhentas páginas e era composto em letra miúda. Tentei ler a primeira página. Não tinha nenhum palavrão nem ninguém transando. Fui para a segunda. Nada. Na terceira, desisti e coloquei o livro de volta na estante. Se eu tivesse conseguido ler, o livro era para mim. Não consegui. Ainda não era.

Diante de um livro, cada uma faz o que pode. O resto é rotulinho e estatística. Se um cara de doze aprecia a poesia de Carlos Drummond de Andrade ou Guimarães Rosa, você vai fazer o quê? Se um cara tem 40 e não consegue ler Carlos Drummond de Andrade ou Guimarães Rosa, que leia outra coisa. Agora, tratar pessoas como se elas necessariamente se comportassem como uma média estatística, não! Prefiro a dicotomia erudito/popular, ou seja, a oposição ou o diálogo entre uma literatura erudita para leitores especialistas, e uma literatura popular (bastante heterogênea e que, a meu ver, abrange a literatura infantil). Quero ser claro: como autor, tudo aquilo que for exclusivamente infantil é coisa pontual que não me interessa. Tento trabalhar com os pontos comuns entre seres humanos, tenham a idade que tiverem. Note que os contos maravilhosos e as quadras populares, por exemplo, sempre se dirigiram e encantaram a todos, independentemente de faixas etárias.

Entrevistadora. - Como o senhor vê a questão da obra literária servir de objeto para atividades meramente pedagógicas? Em que medida isso deve ou não acontecer?

Ricardo Azevedo. Acho que didatizar a literatura e a poesia, tornando-as utilitariamente suportes de lições, é uma das desgraças do mundo em que vivemos. Confundir textos técnicos e seus discursos objetivos com textos poéticos e sua subjetividade é o que acaba acontecendo

e é por isso que cada vez mais é difícil formar leitores. O fenômeno não é exclusivamente brasileiro não. No chamado primeiro mundo acontece também e muito.

As pessoas parecem ignorar que os textos de ficção e poesia se caracterizam por tratarem de assuntos não passíveis de lições objetivas (a paixão ou a busca do auto-conhecimento, por exemplo) e pelo discurso subjetivo, ou seja, nele encontramos a voz de pessoas que assumem sua particularidade e seu ponto de vista pessoal sobre a vida e o mundo. Entrar em contato com textos assim é muito importante além de extremamente prazeroso.

Entrevistadora. - Poderia comentar sobre suas experiências de leitura? Que obras o marcaram?

Ricardo Azevedo. - Meu pai, Aroldo de Azevedo, era professor universitário e autor de livros de geografia. Tive a sorte de nascer numa casa cheia de livros e de ter contato com a publicação de livros desde criança. Na juventude fiquei muito impressionado com autores como John Steinbeck, Albert Camus, Franz Kafka, Hermann Hesse e Samuel Beckett, de quem li muitos livros, em geral em edições portuguesas (fora o Kafka). Eles estavam em voga nas décadas de 60 e 70 e me marcaram muito. Também lia semanalmente as crônicas de Fernando Sabino, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Sérgio Porto e outros. Lá pelos 17 anos tive acesso a três contos para crianças do autor suíço Peter Bichel. Considero esse autor o responsável pelo meu interesse pela literatura infantil. Li também poesia, principalmente Drummond, Bandeira, Murilo Mendes e Ferreira Gullar. Preciso citar autores como Mário de Andrade, José Cândido de Carvalho e Dalton Trevisan. Lá pelos 30 anos li o Dom Quixote e considero uma das obras mais extraordinárias que li na vida. Cito alguns autores que marcaram muito. Na verdade, acho difícil mencionar esse ou aquele livro pois vejo a literatura como algo muito diversificado e isso talvez seja uma de suas maiores riquezas.

Entrevistadora. - Como o senhor vê a literatura? O que é literatura? Qual a função que ela deve exercer nos leitores?

Ricardo Azevedo. - Peço licença para citar uma resposta que dei numa entrevista recente (está no “Ninguém sabe o que é um poema”): “O que posso dizer é que o ser humano é um animal que pergunta e a poesia talvez tenha a ver com isso. Para responder às suas constantes indagações, o homem inventou as religiões, as ciências, as filosofias e também as artes. Vejo a poesia, e a própria literatura, ou seja, as artes feitas com palavras, como formas de perguntar, interpretar, discutir e de compartilhar, por meio da ficção, assuntos que

emocionam, encantam ou perturbam a todos nós.” Preciso dizer que acho “função” uma palavra talvez prática mas redutiva e incapaz de representar certos aspectos fundamentais dos seres humanos. Qual a “função” da paixão? Qual a “função” da borboleta? E da amizade? E da árvore? Da festa? Da saudade? Do lúdico? Da solidariedade? Qual a função da vida? Da mesma forma, creio que a noção de “função” é incapaz de traduzir a literatura e a arte. Elas simplesmente não têm função. A meu ver, são recursos que o homem inventou para se relacionar com o Outro, consigo mesmo, para se divertir, para especular, para se emocionar e ainda sugerir interpretações para a vida e o mundo.

Entrevistadora. - O conceito de leitura e de literatura muda de acordo com as tendências socioculturais. Hoje, o que é literatura e qual é o papel da leitura do texto literário?

Ricardo Azevedo. – Acho que resposta anterior serve para essa pergunta. Gostaria porém de voltar a um ponto. No nosso país 1) talvez mais da metade da população pode ser considerada analfabeta ou semi analfabeta, 2) a maioria absoluta das pessoas tem contato diário com analfabetos ou semi analfabetos e 3) mesmo muitas pessoas escolarizadas e até de nível superior podem vir de famílias onde existem analfabetos. Neste contexto, a influência da cultura oral e suas inúmeras implicações é extraordinária embora nem sempre reconhecida. Tenho sido um defensor do uso da cultura popular nas escolas. Para mim deveria inclusive ser uma matéria. Penso particularmente das formas literárias populares (contos de encantamento, quadras, ditados etc). Acho que eles podem funcionar como mediadores culturais entre o discurso e a cultura oficial (escrita e escolarizada) e o discurso e a cultura do povo aquele que, como tentei sintetizar no subtítulo da minha tese, valoriza o discurso da pessoa (situada dentro de hierarquias e grupos), das hierarquias (família, grupos etc), do contexto (o torrão natal) , da oralidade (cultura oral), do senso comum (sabedoria popular e tradição) e da folia (festas). Me explico melhor. Hoje quando uma criança, filha de analfabetos, vai para a escola é levada a pensar que seus pais não sabem nada, pois desconhecem a leitura, a escrita, a gramática, a matemática, a história etc. Imagine o que isso representa em termos de auto-estima por exemplo. Pois bem, diante de um conto de encantamento ou de uma quadra popular ela vai poder dizer: “Pérai! O meu pai conhece uma história desse tipo!” Pode até trazer uma história nova na próxima aula, contribuindo assim com o professor e com a classe. Acho esse um papel fundamental da escola brasileira: construir uma ponte entre a cultura popular e a cultura oficial e escolarizada. Ambas são muito ricas mas hoje só uma tem voz. ~ ~