

## INTERAÇÃO TEXTO-LEITOR: MODALIDADES DA NARRATIVA INFANTIL DA DÉCADA DE SETENTA

ANA MARIZA RIBEIRO FILIPOUSKI

Diante da variedade caracterizadora da produção infantil na década de 70, impõe-se a necessidade de examinar o fim a que tal produção se propõe, explicitando o nível de relação que as obras estabelecem com o leitor.

A partir da constatação de que a literatura infantil do período apresenta basicamente três tipos de narrador, que se constituem de acordo com sua atuação mais ou menos autoritária, torna-se conveniente reexaminar estas mesmas posturas pela ótica do leitor.

A fim de que se priorize o enfoque acima anunciado, far-se-á referência às obras a partir do tipo de narrativa que constituem, denominando, respectivamente, de *narrativas 1* àquelas em que o narrador domina a história narrada; *narrativas 2* àquelas em que o narrador simula um diálogo com o leitor e *narrativas 3* àquelas que apresentam polifonia narrativa.

No plano da narrativa, as histórias de primeiro tipo apresentam o horizonte de experiências do contador da história, construindo um texto cuja finalidade maior é mostrar uma fatia de vida, o que reveste a ficção de um caráter de verdade.

Em vista disso, o narrador se apossa de todos os detalhes da história que conta, sabe tudo sobre os fatos e apresenta-se como testemunha dos eventos. Cumprindo à risca todas as normas do gênero e da língua ou citando entre aspas os desvios, que não são seus, mas das personagens, o narrador fala da vida através do herói; uma vida que não só conhece de antemão como também já avaliou, o que se pode perceber pelos comentários que faz, conduzindo o enfoque de visão do leitor. Em consequência, à medida que utiliza personagens como objetos da narração, ao não lhes atribuir discurso próprio ou constituição de sujeitos, reforça sua autoridade sobre o texto e influencia o leitor através da explicitação de uma verdade que, ao ser generalizada, omite qualquer possibilidade de questionamento.

## INTERAÇÃO TEXTO-LEITOR: MODALIDADES DA NARRATIVA INFANTIL DA DÉCADA DE SETENTA

ANA MARIZA RIBEIRO FILIPOUSKI

Diante da variedade caracterizadora da produção infantil na década de 70, impõe-se a necessidade de examinar o fim a que tal produção se propõe, explicitando o nível de relação que as obras estabelecem com o leitor.

A partir da constatação de que a literatura infantil do período apresenta basicamente três tipos de narrador, que se constituem de acordo com sua atuação mais ou menos autoritária, torna-se conveniente reexaminar estas mesmas posturas pela ótica do leitor.

A fim de que se priorize o enfoque acima anunciado, far-se-á referência às obras a partir do tipo de narrativa que constituem, denominando, respectivamente, de *narrativas 1* àquelas em que o narrador domina a história narrada; *narrativas 2* àquelas em que o narrador simula um diálogo com o leitor e *narrativas 3* àquelas que apresentam polifonia narrativa.

No plano da narrativa, as histórias de primeiro tipo apresentam o horizonte de experiências do contador da história, construindo um texto cuja finalidade maior é mostrar uma fatia de vida, o que reveste a ficção de um caráter de verdade.

Em vista disso, o narrador se apossa de todos os detalhes da história que conta, sabe tudo sobre os fatos e apresenta-se como testemunha dos eventos. Cumprindo à risca todas as normas do gênero e da língua ou citando entre aspas os desvios, que não são seus, mas das personagens, o narrador fala da vida através do herói; uma vida que não só conhece de antemão como também já avaliou, o que se pode perceber pelos comentários que faz, conduzindo o enfoque de visão do leitor. Em consequência, à medida que utiliza personagens como objetos da narração, ao não lhes atribuir discurso próprio ou constituição de sujeitos, reforça sua autoridade sobre o texto e influencia o leitor através da explicitação de uma verdade que, ao ser generalizada, omite qualquer possibilidade de questionamento.

Ana Mariza Filipouski. Professora Adjunta no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFRGS.

Ao leitor, só resta uma postura passiva, vítima que se torna do narrador que o vincula, pela história que conta, a tradição, controlando-lhe até mesmo a simpatia pelas personagens.

A referencialidade organizada da narrativa conduz o olho do leitor pelos espaços que o narrador escolhe, pelos enfoques que ele dá, respondendo até mesmo a perguntas que porventura sejam dirigidas retoricamente (pois é óbvio que não supõem resposta), como no exemplo:

Foi mais fácil tomar aulas com Chico Manco. Havia outro jeito? Quando a barriga roncava de fome não havia.<sup>1</sup>

Assim como o juízo do narrador oprime ao leitor, seu testemunho também visa ao reforço da credibilidade que deve ter a história que conta. O narrador se refere a uma "aula" a que os pivetes assistem:

De noite, Chico Manco reunia os pivetes na beira da lagoa e dava aula para eles. Eu assisti a uma dessas aulas e posso dizer que ele era um bom professor. Não vi ninguém tomar bomba com Chico Manco.<sup>2</sup>

Dominando tempo e espaço, a narração alinha, sem nenhuma cerimônia, o relato de ações da personagem ao conhecimento de situações já passadas:

A mulher ficou na cozinha preparando a matutagem. O homem pôs uma dose de cachaça no copo da batida e entornou as coisas da capanga em cima da mesa. Molinete, lanterna, estojo de anzóis, um vidro cheio de chumbadas, encastões, faca, linhadas. Separou poucos anzóis, algumas chumbadas, um carretel de linha e a faca. Era o que eles levavam naquele tempo, além das varinhas de bambu. Guardou o resto do material na capanga e fechou-a.<sup>3</sup>

Nada resta ao leitor de um texto assim construído além de ser o depositário das informações aí veiculadas. Sem apresentar vazios que desafiem o preenchimento por parte do leitor, os textos conduzem a uma leitura única e reiterativa da ideologia do autor. A experiência vivida ficcionalmente, embora possa apontar para aspectos jamais suspeitados pelo leitor, não se incorpora ao seu horizonte de experiência através da sua compreensão, porém constitui um acréscimo de informação,<sup>4</sup> apresentando-se como uma interpretação que não visa ao questionamento, mas fornece um esquema de ação compatível com a expectativa social.

<sup>1</sup> ARAÚJO, Henry Correa. *Pivete*. Belo Horizonte, Comunicação, 1977. p.17.

<sup>2</sup> Op. cit. p.16.

<sup>3</sup> PIROLI, Wander. *Os rios morrem de sede*. Belo Horizonte, Comunicação, 1976. p.15.

<sup>4</sup> Convém que se faça aqui a distinção entre uma leitura informacional, que mantém o leitor atualizado a partir do contato com jornais ou revistas, e uma leitura ficcional, que se limita a dar informação, recusando o potencial de sua realização plena em prol de um caráter redutor.

Assim, por tratar-se de uma experiência ficcional que objetiva uma práxis social útil e imediata, o conceito de leitura que tais textos veiculam reduz-se à domesticação, à obediência e à repetição.

Submetido à leitura, o texto não é capaz de fazer a mediação ou interação entre os contextos do autor e do leitor, uma vez que não se estrutura de modo a propor nenhuma troca, sendo elaborado apenas para prestar uma informação e ensinar. Alude, portanto, à leitura como um processo passivo, redutor da consciência do leitor, e assimétrico, centrado unicamente na valorização do autor-sujeito, que, através de seu porta-voz, o narrador, mostra o mundo ao leitor, desprezando seu horizonte de expectativas, embora preveja, desse modo, colaborar para a construção de sua história de leitor.

Diferentemente desse primeiro grupo, as *narrativas 2* caracterizam-se por apresentar o horizonte de experiências do produtor como se fosse a expectativa do leitor, valendo-se de um recurso narrativo, pois o narrador e a personagem são uma mesma pessoa, e investem na conquista da solidariedade do leitor. Destaca-se o caráter de exemplaridade com que a narrativa se reveste, tornando-se uma espécie de “lição prática de vida”, o que confunde a ficção e a realidade.

Em consequência, o narrador organiza e apresenta os fatos a partir do seu ponto de vista e, embora reconheça não possuir domínio total sobre o narrado, seleciona e conta aquilo que quer, podendo, em benefício próprio, alterar os rumos da narrativa, como bem exemplifica o trecho de *A mulher que matou os peixes* que segue:

Eu já contei a história de um coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: “O mistério do coelho pensante”. Gosto muito de escrever histórias para crianças e gente grande. Fico muito contente quando os grandes e os pequenos gostam do que escrevi.<sup>5</sup>

Nesse trecho, o desvio da narrativa explicita a intenção da narradora, pois, exemplificando fartamente a sua ligação com os animais, pretende ser absolvida pelo leitor do crime que cometeu. Logo, embora se dirija a um leitor, é o seu interesse pessoal que está em jogo.

De outro modo, as hesitações do narrador, embora tornem a narrativa mais subjetiva, constituem-se, em sua maioria, de vazios preenchidos no texto por um senso comum que não é discutido, aprofundando a confusão entre a ficção e a realidade, como bem exemplificam os trechos que seguem:

Não sei se sou acanhado ou orgulhoso demais. Orgulhoso eu não sou, *conheço o meu lugar – como já me pediram um mundão de vezes na rua.* (Grifo nosso)

Tem hora que acho que chegou a hora de não ser legal. Não que eu seja bonzinho e tudo ruim, nada disso. O diabo é que às vezes tenho vontade de berrar. Mas não berro. Enfio a cabeça debaixo do travesseiro, à noite. E ponho a boca no mundo. Que dá vontade de sumir, isso dá. Mas, também, não vou sumir não. Vou ficar aí.<sup>6</sup>

Minha mãe era empregada em casa de família, *que é que ela podia ser? Uma rainha? Só sendo rainha na África.*<sup>7</sup> (Grifo nosso.)

A hesitação do narrador-protagonista envolve de maneiras diferentes o leitor, pressupondo-lhe expectativas historicamente vinculadas e comprometidas com uma visão preconceituosa do negro. Ao sujeitar-se a essa visão, tomando-a como natural, a personagem dá um acabamento de verdade absoluta ao recorte pessoalizado que a ficção faz do real. Em consequência, e enquanto objeto da reflexão do narrador que é ela mesma, a personagem não constrói um discurso mas faz eco à sua própria voz.

Diante de textos com tais características, o leitor solidariza-se com a personagem, mas não é considerado enquanto sujeito. Reiterando a confusão entre o real e a ficção, é convocado a decidir, fora do âmbito da narração, sobre o destino da personagem: a frase final de *A mulher que matou os peixes* é uma pergunta – “Vocês me perdoam?” (p.62) – e a de *Xixi na cama*, a manifestação de um desejo – “Quero ser alguém um dia e conto com vocês” (p.50). Fisgado pela emoção, é de se supor uma resposta afirmativa do leitor nas duas situações acima. Entretanto, deve-se ressaltar que sua decisão não é composta de razão e a leitura que ele executa mascara o caráter autoritário do texto, sem conseguir ultrapassá-lo.

Tal como a leitura quase pragmática de Stierle, o texto em exame encaminha-se em direção de uma ilusão extratextual, despertada no leitor pela efabulação que, embora ilustre uma situação específica da realidade, esforça-se por abstrair qualquer caráter de especificidade e opta por oferecer esquemas mais gerais de organização dessas experiências.

Nesse contexto, leitura é persuasão e investe no leitor não enquanto indivíduo, mas ser potencialmente convertível a uma causa que, embora não lhe seja explicitada, é tida pelo autor como útil. O ato de ler, ainda que mais amplo que o das primeiras narrativas, é também redutor da consciência do leitor e caracteriza-se como um processo assimétrico, uma vez que privilegia, na comunicação, um pólo apenas, o narrador, que se vale do leitor a fim de conquistá-lo para a sua causa, perpetuando a ordem social.

<sup>5</sup> LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1978. p.19.

<sup>6</sup> DRUMOND AMORIN, Antônio César. *Xixi na cama*. Belo Horizonte, Comunicação, 1979. p.37.

<sup>7</sup> Op. cit. p.44.

Já as *narrativas 3*, algumas desde o título, agem sobre o leitor e obrigam-no a movimentar-se para decifrá-las, gerando expectativas em *contrário*<sup>8</sup> em relação à história tradicional, bem como, à leitura das primeiras páginas, já se pode supor o afastamento de *O caneco de prata*<sup>9</sup> da seqüência convencional do relato. Esta previsibilidade, se confirmada, diminui desde o princípio a assimetria entre o texto e o leitor; se frustrada, aumenta-a, desafiando-o a tomar decisões: ou participa do universo da narrativa, ou interrompe o ato de leitura. Enquanto o primeiro texto se declara ao contrário e admite assim *a priori* uma lógica fora da tradição, o segundo, sem aviso prévio, se constitui ao contrário, não apresentando os fatos através do modo narrativo convencional.

Logo, se o narrador da primeira história avisa ao leitor do que vai ocorrer, aproximando-se dele e preparando-o para o novo, na segunda, obriga-o a abrir mão de qualquer preconceito e joga-o bruscamente no imaginário, embora se valha de situações supostamente muito próximas dele: as personagens são crianças, o caneco é disputado por times de futebol de escolas, e as armas principais do Gordo na luta contra a guerra bacteriológica são o dinheiro e a inteligência, valores socialmente inquestionáveis no mundo moderno.

Assim construídas, tais histórias atestam a ampliação do horizonte de experiências do autor e investem fortemente na ampliação da expectativa do leitor. Na medida em que lidam com uma visão pessoalizada de mundo, os leitores, desde o início, encaram a ficção como uma possibilidade e a leitura como um desafio. Nessas circunstâncias, o narrador dilui-se, optando pela narrativa-relato, que apresenta os acontecimentos dispersos no texto, não se referindo a nenhuma ordem ou verdade anterior e desafiando a compreensão.

Na relação com as personagens, o papel do narrador também se altera, pois, diluído, deixa que falem por si ou que não manifestem sua voz porque, quando não se constituem em sujeito, não são capazes de construir um discurso.

Conseqüentemente, ao aceitar o desafio da leitura, o leitor se torna cúmplice do narrador e, tanto quanto ele, agirá sobre a história narrada procurando dar ordem ao caos. Nesse sentido, coerentemente, deve-se ressaltar que, embora possa ter um fechamento formal, as narrativas de tipo 3 mantêm-se abertas e provocam, pela leitura, um abismo no mundo do leitor, em sua apreensão simbólica do mundo. Em vista disso, e reiteradamente, elas suportam um novo final a cada leitura, explorando amplamente o valor polissêmico da linguagem, como atesta o exemplo referente à morte do psicanalista em *O caneco de prata*,

quando, a cada tentativa de recomposição de seu corpo, quebrado em pedaços e transformado em quebra-cabeças, encontra-se um cadáver diferente. Do mesmo modo a *História meio ao contrário*, embora menos radicalmente, conclui a narrativa reiniciando-a: “E o príncipe? Era uma vez ...” (p.40).

Tal postura evidencia claramente que a autora se posiciona frente aos fatos, toma partido. Desviando a atenção do leitor para o processo de produção do texto, faz ouvir a sua voz, ainda que não apareça em cena, e abre espaço para a participação do leitor, permitindo-lhe reiniciar a narrativa. Entre narrador e leitor situam-se vazios que demandam um preenchimento crítico, capaz de organizar fragmentos de narração e apontar para o sentido da obra.

A ficção, nesse caso, não remete imediatamente a um campo de ação, mas reafirma a existência de um discurso encenado que, embora possa servir como elemento de decodificação da História, só se preocupa em organizar-se como história. Nessa relação não há papéis definidos ou interesses a serem preservados, mas um permanente desafio para o novo que, mediante condições de referência produzidas pelo próprio texto, permite-lhe formas inéditas de manipulação de conceitos e experiências.

Conseqüentemente, o conceito de leitura aqui veiculado investe na cumplicidade com o leitor e, valorizando-o enquanto sujeito, estimula-o a recriar referenciais de mundo, transformando-o num produtor de conhecimentos, como decorrência do aguçamento de sua compreensão e consciência crítica.

Confirma-se então que a interação texto-leitor varia conforme se altera o conceito de leitura pressuposto pela obra e expresso pela forma como se comporta o narrador. Vista como imitação de uma ação, a leitura apresentar-se-á fechada enquanto configuração de mundo e será condicionada à preservação; tomada como obra aberta quanto à influência que é capaz de exercer no mundo do leitor, dirigir-se-á à transformação e à mudança.

#### AMADURECIMENTO/MODERNIZAÇÃO DO GÊNERO

Como a intenção desse estudo não é fazer uma história da literatura infantil brasileira na década de 70, e sim mostrar esse período como de profunda efervescência criativa, reformulando o próprio conceito de leitura, parece não ser necessário estender a metodologia aplicada a algumas obras representativas do período a outras manifestações literárias.

Fato é que o nível de maturidade atingido por um texto não transforma a literatura infantil como um todo, mas atesta o esforço de renovação nessa área da cultura.

<sup>8</sup> MACHADO, Ana Maria, *História meio ao contrário*. São Paulo, Ática, 1978.

<sup>9</sup> SILVA, João Carlos Marinho da, *O caneco de prata*. São Paulo, Obelisco, 1971.

Em vista disso, vale ressaltar o amadurecimento da narrativa que, num mesmo momento histórico, atesta seu esforço em constituir-se como discurso artístico, à medida que o narrador, embora ainda se manifeste como consciência unificadora do texto, já questiona também o seu fazer, abrindo-se a um mundo novo e negando-se a ser apenas eco de lugares comuns estéticos e ideológicos.

Traça-se então uma tipologia das narrativas que, dependendo do modo como apresentam o narrador, alinham-se a uma postura convencional e conservadora ou se abrem para o questionamento, apresentando novas perspectivas, conforme atesta o quadro a seguir: que se vale também de referência à literatura para adultos da época, discriminada entre aspas.

NARRATIVA			
MODALIDADES	MONOLÓGICA	QUASE DIALÓGICA	MONOLÓGICA
OBRAS			
<i>Pivete</i> <i>Os rios morrem de sede</i> "Pega ele, Silêncio"	X X X		
<i>A mulher que matou os peixes</i> <i>Xixi na cama</i> "Eles"		X X X	
<i>História meio ao contrário</i> <i>Caneco de prata</i> "Tombatudo Santos Bezerra" <sup>10</sup>			X X X

*Pivete*, *Os rios morrem de sede* e "Pega ele, Silêncio" representam uma postura monológica da literatura da década de 70. Estas, preocupadas em delinear um quadro social fixo, estruturam autoritariamente o narrador que comanda a narrativa sem se perguntar em nenhum momento sobre o processo de criação. Transformadas em reprodutoras de lugares comuns estéticos e ideológicos, tais narrativas reduzem sua função social à reiteração, validando experiências anteriores sem dimensioná-las criticamente e limitando seu papel à formação/informação do leitor.

As obras *A mulher que matou os peixes*, *Xixi na cama* e "Eles", escolhidas como características do segundo comportamento narrativo, diferem das primeiras quanto à consideração ao leitor, embora também não se constituam em diálogo, motivando a sua classificação, por analogia ao tipo de leitura apresentado por Stierle, como quase monológi-

<sup>10</sup> Os contos citados entre aspas estão, respectivamente, em: BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Pega ele, Silêncio*. São Paulo, Smbolo, 1976; ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1984; RIBEIRO, João Ubaldo. *Vencecavalo e o outro povo*. Rio de Janeiro, Artenova, 1974.

ca. Estas, ainda que reconheçam, enquanto se constituem ficcionalmente, dependentes de um outro para sua validação comunicativa, restringem seu esforço apenas à adoção de recursos narrativos inovadores como a gradual abertura da autoridade narrativa, permanecendo ideologicamente comprometidas com a validação passiva do passado.

A adoção do diálogo ou contraponto como princípio estrutural da obra romanesca, a mais radical inovação do texto narrativo da época, encontra representantes nas obras *História meio ao contrário*, *Caneco de prata* e "Tombatudo Santos Bezerra". Estas, pelo modo como os narradores conservam as experiências adquiridas e conduzem-nas ao questionamento, apresentando novas perspectivas, reafirmam sua intenção emancipatória, investindo na mudança do leitor e propiciando-lhe experiências futuras.

Como ao classificar-se as narrativas estudadas em monológicas, quase monológicas ou dialógicas não se pôde ignorar o leitor, destinatário e fruidor do texto ficcional, julgou-se conveniente também estabelecer uma tipologia da leitura:

LEITURA			
MODALIDADES	PRAGMÁTICA	QUASE PRAGMÁTICA	FICCIONAL
LEITURAS			
<i>Pivete</i> <i>Os rios morrem de sede</i> "Pega ele, Silêncio"	X X X		
<i>A mulher que matou os peixes</i> <i>Xixi na cama</i> "Eles"		X X X	
<i>História meio ao contrário</i> <i>Caneco de prata</i> "Tombatudo Santos Bezerra"			X X X

As narrativas anteriormente classificadas como monológicas quanto à sua estruturação apresentam-se aqui condicionadas a uma leitura pragmática pois, pelo controle que o narrador exerce sobre o narrado, não deixam espaço de participação ao leitor, que reduz o seu papel a mero depositário do saber daqueles.

Aquelas que foram denominadas quase monológicas, aparecem nesse enfoque como estimuladoras de uma leitura quase pragmática pois, embora o leitor seja fisgado pelo aparato ficcional montado pelo texto, é desviado desse intuito inicial. O narrador, por não abrir mão da autoridade narrativa, acaba por manipular ideologicamente o texto, desviando a atenção do leitor do espaço ficcional e orientando-o para o campo de ação real.

Enfim, as narrativas caracterizadas como dialógicas despontam nesse enfoque como potenciais receptoras de uma leitura ficcional.

Estas, pelo contraponto de vozes ou pela sua difusão, relativizam o dizer e, em consequência, também o ler. Se, em *História meio contrário* e “Tombatudo Santos Bezerra”, onde predomina o contraponto, não se afasta a condição ideológica da informação, prioriza-se a interpretação e o questionamento, que apontam para o relativismo e a ambigüidade da verdade. Já em *O caneco de prata*, talvez a mais radical experiência de composição polifônica infantil brasileira, a livre condução narrativa remete também à multiplicidade de leitura, em que a riqueza de sentido pressupõe, num só leitor, infinita possibilidade de ler.

Tendo em vista a proximidade das tipologias de narrador e leitor dos textos examinados, tornou-se possível o estabelecimento de um paralelo comparativo das condutas de narrador e leitor da década de 70:

TEXTOS	NARRADOR	LEITOR
<i>Pivete</i> <i>Os rios morrem de sede</i> “Pega ele, Silêncio” <i>A mulher que matou os peixes</i> <i>Xixi na cama</i> “Eles”	autoritário	passivo
<i>História meio ao contrário</i> <i>Caneco de prata</i> “Tombatudo Santos Bezerra”	persuasivo	solidário
	desafiante	cúmplice

Embora se considere que as condições de legibilidade de um texto não são consequência direta da escrita, isto é, mesmo um texto bem composto só terá sua legibilidade assegurada pela relação que estabelecer com o leitor, os diferentes conceitos de leitura veiculados pelas obras examinadas revelam que, na sua base, estão implicitamente colocadas variadas situações de dialogização, todas elas decorrentes da relação do autor com o leitor virtualmente implícito.

Conforme Bákhtin,<sup>11</sup> só existe diálogo com a reciprocidade através do desenvolvimento de um processo que gera consciência no auto-reconhecimento do outro. Assim sendo, instauram-se diferentes modos de leitura que dependem de suas condições de produção, isto é, do contexto em que ela se dá e de seus objetivos, os quais reconhecem que autor e leitor são sujeitos diferenciados.

No primeiro caso, quando o narrador é autoritário e o leitor passivo, tem-se claramente uma situação de assimetria, em que o narrador assume a supremacia da ação lingüística impedindo o diálogo. Isto se pode confirmar pelas relações internas à estruturação da narrativa, conforme já se viu anteriormente. Submetido a um discurso dominante que não tem poder para responder, o leitor tende a restringir-se à posição de espectador, sentindo-se bloqueado para a ação.

<sup>11</sup> BÁKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.

No entanto, apesar da intenção predominante do narrador de controlar todo o percurso de significação das narrativas, estas não se tornam absolutamente transparentes, sem vazios. Embora sensivelmente reduzidos, os espaços de preenchimento do texto pelo leitor ainda permanecem e, se apontam para uma condição de leitura que se dá por satisfeita com a reprodução do sentido dominante do texto – o que se supõe seja atribuído intencionalmente pelo adulto narrador/autor da literatura infantil e reforce a relação de poder frente ao jovem interlocutor – mantêm aberto um canal de comunicação que ultrapassa essa expectativa.

No segundo caso, quando o narrador é persuasivo e o leitor solidário, tem-se a simetria da palavra no nível discursivo, não confirmada, contudo, ao nível ficcional. Embora o narrador aluda freqüentemente ao leitor como sujeito, a narração não lhe garante que se constitua como lugar social; em consequência, o leitor não tem condição de alterar o contexto, sendo facilmente cooptado pelo narrador, isto é, conquistado para a sua causa, inviabilizando o diálogo.

Assim, embora predomine uma única significação das narrativas, a transparência dessas histórias não é assegurada e, uma vez que o ato de ler, mais do que ação imediata, pressupõe esforço, construção, história e consideração do lugar social ocupado pelos interlocutores, abre-se, ao mesmo tempo, possibilidade de leitura diversa. Esta, ao ultrapassar a expectativa do narrador, investe na alteração da assimetria do poder da palavra, garantindo para o leitor, mais do que esforço de participação, a busca de uma atitude que dê conta de outras significações possíveis de um mesmo texto.

No terceiro caso, mediante aceitação prévia das regras do jogo, narrador e leitor apontam para a simetria, ambos se relacionam de lugares sociais equivalentes, instaurados por um contexto discursivo comum, fruto do pacto previamente estabelecido na narrativa. Viabiliza-se, então, a possibilidade de diálogo pela valorização da reciprocidade entre sujeitos.

Vale, aqui também, relativizar o potencial de transformação expresso pelas atitudes do leitor. Embora, motivado pela forma como o texto foi concebido, o leitor tenda a atribuir-lhe múltiplos sentidos, uma vez que ele pode significar tudo, é a história desse leitor e a reação decorrente da consciência do lugar social que ocupa como um dos interlocutores que garantirá, durante o processo de leitura, a divisão de poder com o narrador.

Portanto, se a produção literária para crianças brasileiras da década de 70, enquanto processo de comunicação, atesta a assimetria congênita de que sempre padeceu o gênero através da dominação do leitor pelo narrador, é também nesse período, por sua multiplicidade, que se abrem perspectivas para a reversão dessa questão. Ao apontar soluções

esteticamente convincentes para este dilema, a literatura infantil viabiliza a conquista do estatuto artístico do gênero, atribuindo-lhe reconhecimento e prestígio. Ao permitir, pelo esforço que despende para impor-se enquanto arte, que se verifique também a transformação e aprofundamento do conceito de leitura, reforça a compreensão de que ler é mais do que uma ação imediata, pressupõe construção de uma história de leitor que passa pela consideração do lugar social ocupado pelos interlocutores, os quais serão mais ou menos valorizados enquanto sujeitos, conforme variar a liberdade ou expectativa de atribuição de sentidos à leitura.

#### BIBLIOGRAFIA

- KAISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor, In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- STIRLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.