

O ENSINO DA LEITURA UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA

Regina Souza Gomes
(UNIPLI, UNESA)

INTRODUÇÃO

É incontestável a importância da leitura em nossa sociedade. Se tomarmos o conceito de leitura de modo mais abrangente, como bem mostraram Paulo Freire (1984) e Maria Helena Martins (1983), considerando-a como a capacidade de dar sentido às coisas que nos circundam, ao mundo em que vivemos e a nós mesmos, então o ato de ler torna-se mesmo uma necessidade humana, que começa muito antes da nossa iniciação na descodificação do código escrito.

Bem antes da alfabetização, o processo de construção do leitor já se inicia. Quando, desde pequenos, ouvimos as histórias fantásticas lidas de livros cheios de imagens coloridas, juntamente com o fascínio que essas histórias exercem sobre nós, tantas vezes repetidas a nosso pedido, já vamos tomando contato com textos a serem lidos e aprendendo, sem que ninguém tenha a intenção de ensinar-nos, a produzir sentido(s) para inúmeros tipos de textos.

Entretanto, não são apenas as histórias ouvidas os primeiros textos oferecidos à leitura. Muitas outras oportunidades de exercitarmos a atividade de leitura nos são apresentadas desde cedo — as notícias de jornal lidas em voz alta, uma carta de algum amigo ou parente distante, as receitas do livro de culinária, os reclames de propaganda — despertando-nos a cu-

riosidade e fazendo-nos capazes de já adquirir conhecimento sobre os diversos tipos de textos.

Essencial para nossa inserção numa sociedade letrada, na escola a preocupação com a leitura ultrapassa os limites das aulas de Português, tornando-se necessária na ampliação e organização dos saberes das outras disciplinas, facilitando, muitas vezes, a sua aprendizagem e o acesso a outros campos do conhecimento não restritos à escola.

Reconhecida a sua importância, não faltam estudos e produções científicas sobre o tema, tratado sob diversas abordagens que, no entanto, ainda não o esgotaram. A questão da leitura e de seu ensino continua a ser um desafio e, apesar das contribuições que vêm sendo feitas, ainda há espaço para novas abordagens para esse velho problema, especialmente no tocante à leitura de textos não-verbais. Neste último caso, especialmente, é necessária uma atenção mais detida do professor.

Apesar de a maioria dos textos que nos circundam, a exemplo dos citados anteriormente (textos publicitários, programas televisivos, revistas, livros infantis etc.) serem constituídos de duas ou mais linguagens (além da verbal, a visual, sonora etc.), o ensino da leitura, muitas vezes, restringe-se ao texto verbal escrito. A despeito de estarem recheados de imagens, os livros didáticos, com raras exceções, detêm-se apenas no texto verbal como objeto de leitura. As imagens, nesse caso, são acessórias, ilustrativas, servem apenas para torná-los mais “atraentes”.

O ensino da leitura na escola, entretanto, não pode mais se restringir à linguagem verbal sem comprometer a compreensão global de tão variados e numerosos textos de diversas naturezas e linguagens que nos circundam. Saber interpretar textos não-verbais e observar os efeitos de sentido que se produzem a partir da coexistência e interação entre os diversos tipos de linguagem torna-se imprescindível, portanto, para a

formação de um leitor competente, capaz de compreender e pensar criticamente os textos e a realidade que o rodeia.

Para tanto, é indispensável o embasamento teórico do professor, o que tornará o processo de leitura e de seu ensino menos intuitivo e mais produtivo, não apenas acessível aos mais talentosos e inspirados. É preciso, portanto, o domínio de uma metodologia adequada à abordagem dos textos que incluem, em sua manifestação, os mais diversos tipos de linguagens, permitindo a professores e alunos interpretá-los adequada e coerentemente.

Ciente disso, procuraremos demonstrar a eficácia e aplicabilidade da teoria semiótica para a (re)construção do sentido de textos em que se associam e integram diversas linguagens. A escolha dessa teoria se justifica, pois ela se propõe a ser uma teoria geral da significação, abrangendo, em seus estudos, outras linguagens além da verbal.

Partindo de um livro de literatura infantil, *Uxa, ora fada, ora bruxa*, de Sylvia Orthof, com ilustração de Tato, e considerando a sua manifestação verbo-visual, evidenciaremos a importância da leitura das imagens para uma apreensão mais global e rica do texto, já que estas, funcionando como “um primeiro apelo à adesão do enunciatário” (TEIXEIRA, 1996: 172), interferem e influenciam nas interpretações possíveis do conteúdo verbal do texto, redimensionando-o.

Discutiremos, anteriormente, o conceito de leitura, como o tomamos, entre as diversas concepções a ela associadas, e as possíveis relações do leitor, destinatário do texto, com a significação – se essas relações se dão de modo superficial e a leitura restringe-se às obviedades rapidamente apreensíveis ou se é reflexiva e aprofundada, supondo uma tomada de posição do leitor diante do texto e da própria leitura, tendo consciência de sua incompletude.

UMA CONCEPÇÃO DE LEITURA E TEXTO

Partimos de uma noção mais abrangente do ato de ler, entendido como o ato de atribuir sentido(s) aos diversos tipos de texto (verbais, visuais, musicais etc.), nas múltiplas experiências com a linguagem das quais participamos cotidianamente. Assim vista, a leitura é uma necessidade humana, condição primordial para nossa instauração como sujeitos e nossa inserção no contexto sócio-histórico em que vivemos. É uma prática que nos institui como seres no mundo.

Considerada essa dimensão mais ampla do ato de ler, da qual não devemos nos afastar, é preciso particularizá-lo, atendendo-nos à noção de texto, sem a qual não se pode formular o conceito de leitura.

Considerando o texto como um todo de sentido, constituído de um plano do conteúdo e um plano da expressão, a semiótica, ao privilegiar o conteúdo, não deixa de reconhecer a implicação existente entre os dois planos. O plano do conteúdo é, na prática, indissociável do plano da expressão e este não pode, por isso, ser ignorado ou menosprezado, sob o risco de comprometer a análise.

Trata-se, assim, de observar, a partir do plano da expressão, o conteúdo que ali tanto se revela quanto se oculta. Além do conteúdo dado, explícito, o texto se constitui de um conjunto de conteúdos que foram calados e de outros, que estão implícitos (os pressupostos e os subentendidos⁴), que jogam na sua significação. Greimas e Courtés, referindo-se ao papel do implícito na significação, deixam evidente a sua importância:

⁴Os pressupostos e subentendidos são maneiras de implicar conteúdos. A *pressuposição* constitui-se de um conjunto de crenças e conhecimentos considerados comuns ao enunciador e enunciatário, sendo parte integrante do enunciado. O *subentendido* é um implícito da enunciação e se dá quando o enunciador organiza o discurso de tal forma que leva o enunciatário a interpretá-lo da maneira que pretenda.

O explícito do enunciado aparece como a parte visível de um *iceberg*, tamanho é o papel da informação veiculada implicitamente em toda comunicação. (GREIMAS, COURTÉS, [s/d.]: 229)

Perceber esse jogo que subjaz à manifestação textual e vibra através dela é essencial para a apreensão de seu sentido.

Um texto também se caracteriza por possuir duas dimensões, que coexistem: define-se como um todo de sentido em que seus elementos estruturantes estão necessariamente correlacionados — entendido, portanto, como “objeto de significação” — e, ao mesmo tempo, como um “objeto de comunicação”, ou seja, como um objeto inserido em e determinado por um contexto sócio-histórico do qual faz parte (BARROS, 1990: 7).

A semiótica procura unir as duas dimensões: a leitura de um texto (assim concebida, teoricamente, a noção de texto) consistirá na análise de sua organização interna, sem excluir, entretanto, as determinações sócio-históricas que incidem sobre o texto, ou seja, suas condições de produção. O contexto sócio-histórico encontra-se, na verdade, inscrito tanto no texto quanto na leitura que dele se faz, não se podendo falar, portanto, em exterioridade e interioridade ao concebermos o contexto e o texto. Assim, o texto

só existe quando concebido na dualidade que o define — objeto de significação e objeto de comunicação — e, dessa forma, o estudo do texto com vistas à construção de seu ou de seus sentidos só pode ser entrevisto como o exame tanto dos mecanismos internos quanto dos fatores contextuais ou sócio-históricos de fabricação do sentido. (BARROS, 1990: 7, 8)

Como corolário desta característica, o texto se constitui como uma unidade que mantém relações intertextuais, retomando sentidos e assumindo uma posição diante deles. Sobre essa questão, encontramos em Bakhtin uma afirmação que esclarece a inscrição do texto no processo mais amplo de comunicação verbal:

Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. (BAKHTIN, 1995: 98)

Para melhor compreendermos um texto, é preciso que o tomemos em sua relação necessária com outros textos aos quais remete e com os quais compactua ou polemiza.

A partir da compreensão da rede de relações que constrói a noção de texto, podemos, enfim, definir leitura como um trabalho de abstração das estruturas textuais mais aparentes para chegar ao imanente, às estruturas organizadoras do texto, explicitando os mecanismos semânticos e sintáticos⁵ que o constituem (sobre os quais incidem, como já foi dito, as condições de produção), reconstruindo o seu sentido. Mais que isso, para além das estruturas que constituem o plano do conteúdo, a leitura comporta também um esforço de apreensão da organização das unidades do plano da expressão e sua possível homologação com categorias do conteúdo.

Não se pode pensar em leitura sem considerar os sujeitos que interagem nesse processo e começamos por destacar as duas representações de sujeito mais imediatamente associadas ao ato de ler: o *autor* e o *leitor*. Figurativizações idealizadas dos interlocutores envolvidos no processo de produção e recepção de um texto, autor e leitor deixam de representar, no momento da análise semiótica dos textos, pessoas concretas, para se converterem discursivamente em enunciador e enunciatário. Enunciador e enunciatário são desdobramentos de um sujeito da enunciação, “instância lingüística, logicamente presuposta pela própria existência do enunciado” (GREIMAS,

⁵ Os mecanismos sintáticos de que falamos aqui não se referem às relações gramaticais entre as unidades lingüísticas no nível da sentença, mas a uma organização transitiva, interna, no plano do conteúdo dos textos.

COURTÉS, [s/d.]: 145), e correspondem, em princípio, às instâncias de produção e interpretação do enunciado, respectivamente. São delegações realizadas a partir de um destinador e um destinatário, considerados como os dois actantes da comunicação. Assim, sendo coerente com os pressupostos teóricos da semiótica, passaremos a denominar “autor” e “leitor” de destinador e destinatário, se tomados como participantes de um ato de comunicação, e de enunciator e enunciatário, se considerados como instâncias implícitas, inscritas no discurso.

A parceria entre destinador e destinatário na construção do sentido não se dá apenas no momento em que este último lê o texto. A imagem que o destinador faz do destinatário (e também da situação e do contexto em que se dá a interação verbal) influirá diretamente nas escolhas que o primeiro fizer, já então discursivizado como enunciator, no ato de construir o texto: as informações que devem (e podem) ser dadas ou caladas (implícitas ou silenciadas), os mecanismos de argumentação, as imagens e figuras a serem usadas, o tipo de manipulação a ser utilizado para fazer crer etc.

Portanto, ao mesmo tempo em que o enunciator, de certa forma, submete o enunciatário, espalhando marcas e pistas no texto, dirigindo a sua interpretação, ou silenciando e implicando conteúdos, esse enunciator é submetido pela visão que tem do enunciatário e de suas expectativas.

Essa imagem do enunciatário inscrito no discurso é imprescindível para a produção do texto:

(...) o enunciatário não é apenas destinatário da comunicação, mas também sujeito produtor do discurso, por ser a “leitura” um ato de linguagem (um ato de significar) da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito. (GREIMAS, COURTÉS, [s/d.]: 150)

Apesar de participar tão ativamente da construção do sentido do texto, o destinatário sofre restrições que não se limitam às que o destinador estabelece (pelas escolhas que faz

na enunciação e estratégias utilizadas para a veiculação do conteúdo), mas sofre também coerções impostas pelo contexto sócio-histórico em que está inserido, que determinam as leituras que podem e devem ser feitas de um texto. Eni Orlandi assim explica o papel das injunções sócio-históricas sofridas pelo leitor:

(...) na produção da leitura, ele [o leitor] entra com as condições que o caracterizam sócio-historicamente. Ele terá, assim, sua identidade de leitura configurada pelo seu lugar e é em relação a esse “seu” lugar que se define a “sua” leitura. (ORLANDI, 1991: 62)

Portanto, as leituras que se pode (e deve) fazer de um texto dependem da época em que elas se realizam, do ponto de vista a partir do qual o leitor se coloca em relação ao texto, da história de leituras já realizadas sobre o texto, das experiências de leitura do leitor, de seus objetivos ao ler o texto, enfim, de um conjunto de condições que interferem no processo de construção do(s) sentido(s).

A nossa experiência atesta que a leitura de um texto quase nunca é única, mesmo de textos ditos informativos, objetivos. Os sentidos não variam apenas quando são atribuídos por leitores diversos, mas um só leitor pode, em momentos diferentes, fazer “leituras” diferentes de um mesmo texto.

As experiências anteriores de leitura de cada leitor, os objetivos de leitura (distração? observação de um aspecto do texto? busca de informações sobre um determinado assunto? observação de seus mecanismos estruturadores? elaboração de um resumo ou resenha?), a situação em que ocorre a leitura e a perspectiva a partir da qual se lê (segundo o “lugar” social do leitor e a posição ideológica assumida) são fatores que contribuem para a plurissignificação.

Mas se um texto pode ter vários sentidos, pode-se atribuir qualquer sentido ao texto? Como identificar quais os sentidos possíveis e quais os inaceitáveis?

Quanto a essa questão, duas posturas opostas podem ser percebidas em relação ao ato de ler: ou se concebe que o texto possui um sentido autorizado, tendo-se a ilusão de que o leitor tem um papel passivo, em busca da interpretação “correta”, da descoberta da “intenção do autor”; ou acredita-se que a chave da construção do sentido dos textos repousa apenas no seu destinatário, sendo a leitura um mero reflexo de suas próprias idéias, crenças, desejos, concepções, sua visão de mundo. Em ambos os casos, não há diálogo, a leitura deixa de ser a possibilidade de interlocução, de deslocamento, de alargamento de horizontes, de oportunidade de conhecimento, impedindo o leitor de ocupar outros espaços, engendrando transformações.

Para que a leitura seja verdadeiramente interlocução, é preciso que o leitor se abra para uma “escuta” do texto. Não se pode perder de vista que os sentidos podem ser vários, entretanto não ilimitados. Além das determinações implicadas pelo contexto sócio-histórico, que restringem as possibilidades de leitura, a intervenção do leitor na formulação do(s) sentido(s) deve estar sempre apoiada no texto.

Para saber ler é preciso, primeiramente, observar os elementos concretos do texto e como eles se articulam. Qualquer leitura que se faça deve poder ser justificada a partir desses elementos. Como afirma Greimas, “fora do texto não há salvação” (1974: 22).

O mapeamento dos elementos concretos e de suas articulações aponta para a utilização da noção de isotopia, definida como “recorrência de categorias sêmicas” (GREIMAS, COURTÉS, [s/d.]: 248). Tal noção torna possível uma leitura coerente, que dê unidade ao aparente caos desencadeado pelas diversas possibilidades de sentidos, dos percursos temáticos e figurativos que compõem o nível semântico do discurso e pelas relações que se estabelecem entre os três patamares de construção dos sentidos do texto.

Discutidas as noções de texto e leitura, voltaremos nosso olhar ao livro de leitura infantil anteriormente citado, sugerindo um modo de abordagem a partir da teoria escolhida, sem ignorar, como dissemos, a linguagem visual que o constitui.

UXA, ORA FADA, ORA BRUXA: UM EXEMPLO

O livro infantil *Uxa, ora fada, ora bruxa*, de Sylvia Orthof, insere-se numa produção especialmente dirigida a crianças que, a partir de 1960, expandiu-se, inserindo-se “num contexto social, político e econômico que favorece um modo de produção bastante moderno e condizente com a etapa do capitalismo” que por essa época se inaugura no Brasil (LAJOLO, ZILBERMAN, 1991: 125). Juntamente com a ampliação de “instituições e programas voltados para o fomento da leitura e a discussão da literatura infantil” (*id.*, p. 123), essa expansão correspondeu a uma maior preocupação e interesse de autoridades educacionais, professores e editores quanto ao baixo índice de leitura dos estudantes.

O investimento de grandes capitais da iniciativa privada em literatura infantil fez com que aumentasse consideravelmente o número de títulos novos lançados no mercado, juntando-se a isso novas formas de veiculação, com os livros passando a ser vendidos em bancas de jornal ou diretamente nas escolas.

O livro infantil, tornado mercadoria de consumo, refletiu essa mudança: sua apresentação visual, seus textos e sua linguagem tornaram-se mais “criativos” e atraentes, trazendo para o ramo artistas gráficos e escritores que se especializaram, profissionalizando-se.

Diante da maciça divulgação dos títulos nas escolas, a leitura dos livros de literatura infantil torna-se obrigatória, fazendo dos alunos seu principal público consumidor. Por isso, mesmo tendo desaparecido da produção infantil a preocupação

com um conteúdo marcadamente moralizante, como acontecia nas narrativas tradicionais reproduzidas e publicadas nas décadas anteriores, ainda permanece uma preocupação educativa, “comprometida agora com novos valores, menos tradicionais e — acredita-se — libertadores”. (LAJOLO, ZILBERMAN, 1991: 161). A adesão a esses valores novos, contestadores, “originais”, manifestados, muitas vezes, através do humor e do lúdico, que caracterizam a produção literária contemporânea para crianças é, assim, um reflexo da sua inserção no contexto sócio-histórico a que pertence, ora compactuando e acomodando-se às ideologias que nele circulam, ora driblando-as e escapulindo por seus vãos.

Dentre os livros infantis que então surgem, de diversos gêneros e que aludem a diversas temáticas (narrativas com temática urbana, que reportam a problemas sociais atuais, livros de suspense ou de ficção científica etc.) há os que fazem uma “revisão drástica” do “mundo fantástico tradicional” (*id.*, p. 127).

Uxa, ora fada, ora bruxa é um dos vários livros infantis que contestam, de maneira irreverente, a moral e os valores maniqueístas e conservadores que pertencem ao universo dos antigos contos de fadas, parodiando suas histórias e personagens. O fato de coexistirem com os “clássicos” permite que essa contestação seja claramente percebida, dando-lhes uma significação especial, garantida através da intertextualidade.

Antes de proceder à leitura do texto escolhido, é preciso percebê-lo sob todos esses aspectos — como mercadoria de consumo, como atrativo pedagógico de incentivo à leitura e sua exercitação, como propiciador de outras leituras e de uma confrontação entre valores, como manifestação de um conteúdo intrinsecamente relacionado a uma época e a uma sociedade. Principalmente porque, propondo uma leitura crítica, temos em mira contribuir para o ensino da leitura.

No primeiro olhar pelas páginas do livro que conta a história da bruxa Uxa — às vezes fada — misturam-se figuras

e imagens numa variedade aparentemente caótica: fada, bruxa, motorista, guarda, abóbora, chouriço, feitiço, sapatinho de cristal, carnaval, balas puxa-puxa, avião, varinha de condão, computadores ... Acrescente-se a isso cores, traços, formas, apreensíveis pela manifestação visual do texto. Realidade cotidiana e ficção, o passado distante, indefinível e os tempos modernos, caracterizados por elementos precisos e concretos, maldade e bondade, ordem e desordem se emaranham nas malhas do texto, provocando o estranhamento e o riso pelo inusitado das combinações, reclamando a atenção do leitor, instigando-o a descobrir pistas que levem à ordenação desses elementos e à depreensão da coerência que possibilitará a compreensão do texto.

Talvez seja esse o primeiro esforço do leitor: o de recuperar a unidade do texto, alinhavando os elementos que o compõem, observando sua trajetória e percebendo as inter-relações que se estabelecem entre eles.

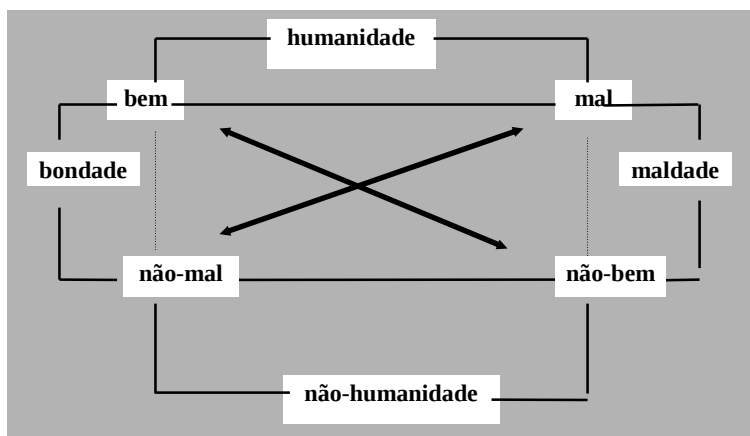
Para isso, o leitor busca, através das pistas deixadas pelo narrador no processo de construção do texto, chegar à estruturação que, num nível mais abstrato e profundo, costura a coerência e serve de base à manifestação. Apreendida essa base de sustentação do sentido, pode-se analisar e articular, com maior clareza, os elementos mais concretos de constituição do texto. Esse procedimento é realizado, intuitivamente, durante a leitura, sendo necessário organizá-lo e orientá-lo através de uma fundamentação teórica.⁶

Tomaremos esse caminho, detendo-nos em cada um dos patamares que constroem esse percurso: o *nível fundamental* — o mais abstrato — no qual depreenderemos as categorias

⁶Diz Angela Kleiman, em *Texto e leitor* (KLEIMAN, 1989: 29): "A compreensão, o esforço para recriar o sentido do texto, tem sido várias vezes descrito como um esforço inconsciente em busca de coerência do texto. A procura de coerência seria um princípio que rege a atividade de leitura e outras atividades humanas."

semânticas estruturadoras do texto; o *nível narrativo*, intermediário, no qual identificaremos os sujeitos e o seu fazer transformador em busca dos valores investidos nos objetos e nas relações entre sujeitos; e, finalmente, o *nível discursivo*, mais concreto e mais próximo da manifestação textual, em que as estruturas narrativas são transformadas em estruturas discursivas pela mediação da enunciação, instaurando o sujeito da enunciação e projetando, no enunciado, os actantes do discurso e suas coordenadas espaço-temporais.

Inicialmente, a leitura deve orientar-se na investigação das categorias opositivas básicas estruturadoras do texto. Para as depreendermos, é necessário atentar para os elementos concretos que nele estão reiteradamente em tensão. No texto em questão, observa-se a oposição bem vs mal como organizadoras do texto no nível fundamental, mais abstrato, do texto. De um lado, termos como *sim*, *fada*, *varinha de condão*, *bondades*, a cor rosa da imagem etc.; de outro, *não*, *bruxa*, *vassoura*, *maldade* e as cores preta e roxa das ilustrações etc. Essas categorias, porém, não se apresentam estáticas e polarizadas, mas relacionam-se dinamicamente, gerando outras, hierarquicamente superiores, como *humanidade*. Essas relações e os termos delas advindos podem ser satisfatoriamente representados no quadrado semiótico:



O bem, representado pela transformação do sujeito bruxa em fada, através de uma fantasia (com sentido ambíguo no texto), não se apresenta absoluto, pois as bondades praticadas pela fada não dão o resultado que se espera, causando transtorno e confusão, sinalizando o fazer desajeitado de *Uxa*. Ao vestir-se de bruxa, representando a categoria *mal*, faz maldades que não assustam, pois não prejudicam nem causam sofrimento, mostrando-se positiva. O estado de tensão que caracteriza o bem, ao contrário dos contos de fada tradicionais, transforma-se, no desencadear da história, em um estado de relaxamento e euforia. Assim subvertidos, os conceitos de bondade e maldade se relativizam e se misturam para fazer surgir o termo *humanidade*, conjugando e sintetizando os elementos opositivos.

A categoria “humanidade” se concretiza através do sujeito / *Uxa* / que é, ao mesmo tempo, fada e bruxa, moderna e antiquada, boa e má. É gente, com suas imperfeições e inconsistências, ora conformando-se ao imaginário e à moral tradicional, ora transgredindo-os, num constante movimento transformador:

(...) [Uxa] muda muito, constantemente... eu acho, sei não, eu acho Uxa muito parecida com muita gente!

Tendo detectado as oposições básicas que estruturam o texto, no nível fundamental, o próximo passo é desenvolver o estudo das estruturas narrativas nas quais essas categorias se convertem, ao serem organizadas sob o ponto de vista do sujeito e de suas ações em busca de determinados objetos e valores neles investidos.

Para examinar como se organizam as estruturas narrativas do texto, deve-se identificar, então, os sujeitos que agem, seus papéis na narrativa, os valores que buscam alcançar e as etapas que comportam essa busca. Verificamos que, na história de Uxa que nos serve de exemplo, se delineiam três seqüências narrativas que dialogam e se entrecruzam, retomando o jogo do nível fundamental entre as categorias “bem” e “mal”, sintetizadas no termo complexo “humanidade”.

A primeira seqüência narrativa (chamá-la-emos SN1) corresponde à categoria “bem” do quadrado semiótico e se identifica, na história, como “dia do ‘SIM’”. SN1 representa as ações de um sujeito figurativizado como fada que, respondendo a uma “fantasia”, tenta fazer bondades. Para tanto, deve tornar-se competente, vestindo-se de fada, fazendo bombom puxa-puxa (que oferecerá a um velho) e “refazendo” o percurso emblemático narrado em Cinderela (narrativa pressuposta, incorporada como desdobramento polêmico, pois é reconstruída como paródia). Mas, no seu fazer desajeitado, a performatividade não se realiza satisfatoriamente e o sujeito recusa a sanção positiva (“ter de ser feliz para sempre”), fugindo do príncipe.

A segunda seqüência, que denominaremos SN2, corresponde à categoria “mal” e organiza a trajetória do actante concretizado como bruxa, que objetiva fazer maldades (“dia do NÃO”). Os valores de SN1, agora considerados indesejáveis, são substituídos por outros, mais “aceitáveis”, mais confortáveis para o destinatário, pois estão mais de acordo com sua

pretensa natureza de bruxa, como se pode verificar nessas passagens:

Uf, que alívio é virar bruxa!
Uxa muda de vestido
coloca outro, bem folgado...
(...)
Aí Uxa diz: — Chega de ser fada, estou enfadada!
(...)
e lá vou eu, cansei de ser
tão boa...
e loura!

Como na narrativa anterior (SN1), escolher a vestimenta adequada é uma condição necessária para atribuir ao sujeito competência para tornar-se sujeito realizador. E, ao invés de bombons puxa-puxa, deve fazer a tradicional sopa de bruxa.

A bruxa Uxa começa, então, a praticar suas “maldades”, também, como em SN1, encadeadas na narrativa como uma seqüência de ações necessárias para alcançar os valores pretendidos: faz, por exemplo, com que cinco velhas saiam do jejum; e que um guarda (que, em SN1, multava) se vista de baiana, “pois o dia vira carnaval...” e, ao dar às crianças balas-puxa, estas “puxam os dentes de leite que balançam”, sem que precisem ser arrancados. E, finalmente, faz com que o príncipe “acorde pra realidade” e vá trabalhar num mercado da cidade, vendendo abóbora “de verdade”.

O valor “maldade” ganha então uma significação nova e positiva, ao contrário do que se encontra nas histórias infantis tradicionais. Não se apresenta, também, polarizado ou bem delimitado em relação ao seu contrário (bondade). E assim é interpretado pelo sujeito / amigo da bruxa /, que narra a história:

a vida com a bruxa,
na verdade,
é uma maldade beleza pura!

As ações da bruxa, portanto, são sancionadas positivamente, diferentemente do que acontece nos conhecidos contos

de fada, em que o mal é castigado e o bem, premiado.

A terceira seqüência (doravante SN3), na verdade, inclui as narrativas anteriores, retratando o embate que se dá entre elas, fazendo surgir o valor “humanidade” que o sujeito (figurativizado por Uxa, que sincretiza a fada e a bruxa, sujeitos da SN1 e SN2, respectivamente) busca em seu percurso. SN1 e SN2 podem ser interpretados, portanto, como narrativas necessárias para conferir ao sujeito da SN3, representado como “Uxa”, competência para a performance (tornar-se humano) em SN3.

Mudar de opinião, o que faz com que se torne “ora boa, ora ruim, ora antiga, ora moderna” (instaurando SN1 e SN2), é atitude necessária para que Uxa possa e saiba tornar-se humana. SN1 e SN2 cumprem, então, o papel de conferir ao sujeito de SN3 a competência que o transformará em sujeito realizador.

Mas, apesar de bondade e maldade manifestarem-se, na superficialidade do texto, como oposição e alternância (“ora boa, ora ruim”), não se apresentam como valores absolutos, mas movimentam-se dinamicamente, invadindo espaços, apagando os limites que demarcam as diferenças. O sujeito demonstra, no seu percurso em cada narrativa, a impossibilidade de ser ou totalmente bom ou totalmente ruim (pois não acerta quando faz o bem e pratica um mal que termina por ser bom). Tornar-se humano, então, é perceber-se bom e mau ao mesmo tempo.

Também é negar o imobilismo, mostrando ser sempre possível transformar-se, por força de um querer. É o que acontece na passagem em que Uxa desiste de ser fada:

 Aí, chegando no terceiro degrau,
 senta e pensa:
 será que eu quero mesmo
 deixar cair
 o meu sapatinho
 de cristal?

É importante notar que a decisão de virar bruxa “num de repente”, após o susto de ver o príncipe, foi precedida de reflexão anterior (“senta e pensa”), o que confere ao impulso a qualidade da certeza da escolha.

E, finalmente, tornar-se humano é insurgir-se, irreverente, contra as histórias infantis tradicionais, que separam bem e mal em lugares distintos e opostos, negando, implicitamente, o maniqueísmo que as caracteriza:

E Uxa, pequenina, gorducha,
bota uma língua
para as histórias antiquadas,
samba num pé,
fica moderna (...)

Habilitada a tornar-se sujeito realizador, Uxa assume sua condição humana imperfeita e instável e realiza a performance: é “gente”.

É preciso observar também que, atravessando essas três seqüências narrativas, se estrutura outra, na qual se desenha a trajetória do enunciador da história (chamá-la-emos SN4). Esse sujeito se projeta como um narrador sincretizado com o acitante / amigo da bruxa / que, ao contar a história de Uxa, desconstroi os enunciados que produz, utilizando como recurso importante a ironia, construindo uma paródia da estrutura das narrativas dos contos de fada.

Na narrativa “moderna” que cria, não há mais vilões ou heróis (que fazem convergir para si ou todo o mal ou todo o bem), pois a protagonista sincretiza o herói e o vilão, e mesmo bem e mal tomam agora novas formas, novos contornos. Como Uxa, o enunciador “bota uma língua para as histórias antiquadas”, mas sem recusá-las totalmente, já que utiliza, como figuras, os personagens que povoam essas histórias antigas. Desmascaradas em SN4, fada e bruxa não são o que parecem: parecendo ser fada e devendo fazer bondades, Uxa na verdade não sabe fazê-las, não quer ser fada — não é fada; parecendo

ser bruxa e devendo fazer maldades, Uxa na verdade sabe divertir e alegrar, não quer também ser a bruxa que a fantasia vestiu — não é bruxa.

Projetando-se em primeira pessoa e utilizando uma linguagem coloquial, simula uma “conversa” com o leitor, seu interlocutor, aproximando a história contada e seus personagens da vivência daquele que a “ouve” ou lê. Esse efeito de proximidade se torna mais eficiente com a presença de elementos da realidade concreta e atual, contribuindo para a construção do objeto-valor / narrativa moderna / pretendida pelo enunciator e supostamente reconhecida pelo leitor.

Tendo compreendido como se estruturam as narrativas que engendram o texto, identificando as etapas que dão sentido (direção e significação) aos fazeres dos sujeitos espalhados no texto, deve-se partir para o patamar mais superficial, concreto e complexo do percurso gerativo do sentido, caracterizado pela assunção das estruturas narrativas por um sujeito da enunciação, que as converte em estruturas discursivas.

A enunciação permite, assim, a mediatização entre as estruturas narrativas e discursivas, sendo também “a instância instauradora do sujeito (da enunciação)”, que se desdobra em enunciator e enunciatário (GREIMAS, COURTÉS, [s/d.]: 147).

As relações entre enunciator e enunciatário podem ser compreendidas através das marcas deixadas pela enunciação no enunciado, na projeção dos actantes do discurso e na instauração das coordenadas espaço-temporais (procedimentos denominados *debreagens*), constituindo “o sujeito da enunciação por tudo aquilo que ele não é” (GREIMAS, COURTÉS, [s/d.]: 147).

Retomando as seqüências da etapa anterior, o sujeito da enunciação converte-as em discurso, organizando o percurso do enunciator que, nesse caso do texto analisado, pretende alcançar, como objeto-valor desejável e possível, a escritura de

uma narrativa “moderna”.

A construção dessa narrativa moderna e a busca da relativização de valores se tornam possíveis através da projeção de uma multiplicidade de vozes que a enunciação põe em jogo no texto, desvelando o diálogo interno que caracteriza qualquer texto, mas que em alguns (como este) se afirma como uma intertextualidade mostrada, tornada evidente, – nesse caso, retomando a narrativa de Cinderela e os contos de fada em geral – sendo a voz do outro a matéria a partir da qual a enunciação trabalha, construindo o objeto almejado.

Abandonam-se, assim, os valores pretendidos no intertexto, buscando-se outros, contrários àqueles: autonomia, possibilidade de mudança, liberdade de escolha, participação.

Se, por um lado, o enunciador do texto que analisamos mantém um diálogo conflituoso com os antigos contos de fada, por outro lado, constitui uma relação dialógica consensual (mesmo não sendo mostrada no discurso) com as outras narrativas contemporâneas de mesmo gênero, compactuando com seu discurso e sua ideologia. Lajolo e Zilberman observam essa tendência nos textos atuais, mostrando que “a encenação da linguagem e a recuperação paródica do discurso tradicional são formas de a literatura infantil mais moderna inserir-se no presente.” (LAJOLO, ZILBERMAN, 1991: 157).

O projeto do enunciador, nesses textos, é insurgir-se “contra o maniqueísmo” das interpretações muito marcadas dos textos da tradição de Perrault e Grimm, através da “desmistificação das criaturas do reino das fadas” (1991: 158). Textos como *A fada que tinha idéias*, de Fernanda Lopes de Almeida, *A fada desencantada*, de Eliana Ganen, *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado e *Onde tem bruxa tem fada*, de Bartolomeu Campos Queirós, também se valem das fontes originais dos contos de fadas para contestá-los. Para perceber isso, torna-se necessário que o professor trabalhe com

os outros livros com os quais o texto escolhido dialoga, chamando a atenção do aluno para os aspectos que indicam uma relação contratual ou polêmica na relação entre os textos.

As vozes que instauram a intertextualidade não são as únicas: há outras vozes, que se cruzam e se desdobram no interior do discurso enunciado, constituindo também o fenômeno da polifonia. A relação entre o narrador e o narratário, projeções do sujeito da enunciação, também é digna de nota, permitindo uma leitura mais aprofundada e competente.

Na história de Uxa, percebe-se o intuito de envolver o narratário, buscando seu interesse e adesão, através da escolha da linguagem coloquial, informal, marcada por usos característicos da oralidade, como os que destacamos nos exemplos a seguir:

(...) *tem* dia, em que ela só diz:

Aí, ela coloca a peruca...

Deu um bombom puxa-puxa para um velho
que usava dentadura... e *aí, pois é*,

Aí vem um guarda (...) e *taca* uma multa no motorista (...)

(Os grifos são nossos)

Também procura o narrador conquistar o narratário pela criatividade, inventando palavras novas ou combinações originais: “muito meio princesal”, “fadice”, “encabritado”, “abóbora-cabrita”, “desabobrar”, “inocentemente fada”, “cabelo lelé da cuca”.

O narrador é irreverente, parece divertir-se com a história que narra e brinca até com a própria linguagem (utilização de rimas, aliterações, jogo de palavras e seu sentido denotativo / conotativo), conduzindo a narrativa de maneira lúdica, irônica, escondendo e revelando informações.

O narrador sabe que Uxa não é fada nem bruxa, é gente, mas não diz isso explicitamente. As pistas para a percepção dessa verdade narrativa, a ser revelada (com muita sutileza) no final da história, vão sendo dadas por pistas que mostram as cenas sob diversas perspectivas.

Completando a leitura proposta, a tarefa agora é ordenar as figuras que se espalham por todo o texto, observando as associações e relações que estabelecem entre si, organizando-as, e descobrir, por meio delas, os temas e percursos figurativos disseminados no discurso.

A tematização e a figurativização são os procedimentos semânticos utilizados pelo sujeito da enunciação para construir os efeitos de verdade e realidade, trazendo para dentro do discurso elementos nos quais se possa reconhecer o mundo exterior. Temas e figuras têm funções próprias no discurso: os temas, mais abstratos, categorizam e classificam o mundo, interpretando-o; as figuras, concretizações dos temas, o descrevem e representam. (TEIXEIRA, 1996: 180).

Na história analisada, as figuras da fada e da bruxa concretizam de forma consistente, em todo o texto, as oposições básicas que nele se instauram e para as quais convergem outras figuras, revestindo temas.

A fada se insere num percurso narrativo identificado no texto como “o dia do SIM”. De acordo com o texto, dizer “sim” é ceder à vontade alheia, é concordar, é aceitar. É também ser “bom” no mundo dos contos de fadas. É nesse universo do “sim” que a fada Uxa deve se mover, cumprindo seu papel temático de “fazer bondades”, presente no texto como uma obrigação, como um dever cumprir programas narrativos semelhantes aos de *Cinderela*.

Outros elementos, bem genéricos, encontráveis nos contos de fadas, aderem a essas figuras, compondo o mundo maravilhoso: “príncipe”, “palácio”, “feitiço”, “sapato de cristal”,

“baile”. Juntos, esses elementos recobrem, no discurso, o tema da fantasia na ficção, essencial nos contos infantis tradicionais, retomados pelo texto em questão.

Assim como a fada existe apenas no modo do parecer, a conformação do texto à fantasia, nos moldes dos contos tradicionais também é aparente, e o tema do desmascaramento da mentira construída pelo enunciador constituirá o percurso temático da ruptura, que se dá através da subversão de modelos e da desmistificação da fada.

Em constante tensão no texto, a fantasia opõe-se a elementos da realidade, que chocam a expectativa de um enunciatário que, a princípio, espera reconhecer neste um conto de fadas modelar. As figuras que representam o mundo cotidiano e atual, concreto e datado, tais como “motorista”, “táxi”, “igreja”, “viaduto”, “asfalto”, “gasolina”, “guarda”, “dinheiro”, promovem o desmascaramento da aceitação dos velhos esquemas e revelam sua inadequação aos tempos modernos, para os quais devem ser criadas novas narrativas e veiculados novos valores.

A dissonância entre passado e presente, o antigo e o moderno, fantasia e realidade é ressaltada em vários momentos da narrativa. Na narrativa moderna construída pelo enunciador, a fantasia não pode prescindir da realidade cotidiana e a conjugação realidade e fantasia é o valor que se pretende instaurar.

A constituição da imagem da bruxa repete, entretanto, a desmistificação forjada na composição da figura da fada. A ruptura que se produz a partir da ridicularização do modelo persiste também aqui. Assim, para compor a figura da bruxa, integram-se figuras que nos lembram a imagem tradicional da bruxa: “vestido folgado”, “chapéu com uma lua”, “vassoura” e a “sopa de bruxa”, tendo como ingredientes “rabo de rato” e “morcego assado”. Mas, como ocorreu com a figura da fada, a

ela se agregam figuras estranhas, divertidas: o cabelo é “lelé da cuca” e, aos ingredientes tradicionais da sopa de bruxa, acrescentam-se “pum de velha” e “melado de faniquito amanteigado”.

Sem abandonar as antigas figuras dos contos de fada, em torno das quais giravam o bem e o mal, o enunciador transforma os papéis temáticos. Estabelece, então, a conjugação do sujeito / Uxa / ao valor / maldade beleza pura / . Engraçada, distante da figura tradicional, a bruxa Uxa busca e proporciona prazer. O prazer se opõe à “felicidade” que a “fada” conquistaria como recompensa pelas suas boas ações. Uma “felicidade” alcançada através da acomodação, da imobilidade, da obediência.

O prazer é resultado da realização de um querer. Concretiza-se no texto como o prazer gustativo das velhas e das crianças que comem sobremesa e balas-puxa, respectivamente. Transformar o desejo em ação é o novo papel da bruxa, mesmo que para isso deva transgredir normas e a ordem estabelecida. Assim, ao tema do prazer conjugam-se o tema da liberdade. Ao invés do conformismo a modelos e normas de comportamento, a independência e a participação. A fantasia, aqui identificada com o sonho, o desejo, se torna “realidade”.

Se, no percurso figurativo da fada, percebe-se a recusa de um determinado universo ideológico e, no percurso da bruxa, a afirmação de uma nova ideologia, na figura de Uxa se encontra a construção de uma identidade que se compõe de velhos e novos valores, inscritos num espaço historicamente construído, porque datado.

A busca da identidade humana pelo sujeito é tematizado como as oposições aparência vs imanência, mentira vs verdade. O tema da aparência encontra-se concretizado no texto como “fantasia”, “peruca”, “vestir-se” (de fada ou de bruxa). O “verdadeiro” se torna então relativo e a face de Uxa é constituída de mais de um rosto, que ora se oculta, ora se revela. Uxa, síntese da fada e da bruxa, do moderno e do antigo, do

bem e do mal, é gente, imperfeita, incompleta, em incessante mudança. É a constante transformação que a identifica.

Aliás, o tema da transformação é retomado várias vezes no texto, concretizado em verbos como “virar”, “transformar”, “mudar”, repetidos no texto, e o verbo “ficar”.

Rompendo com a fixidez dos modelos, o enunciador organiza uma reinterpretação de valores, mesclando-os e modificando-os de acordo com as situações criadas. Destrói a dicotomia que polariza os valores, sugerindo a construção da síntese, em busca do humano.

Contrapondo as figuras genéricas, como “príncipe”, “fada” e “bruxa” a figuras mais específicas, concretiza a temática da ruptura com as velhas histórias para crianças. Nas antigas narrativas, a dicotomia serviu para impressionar o enunciatário, fazendo-o buscar exclusivamente o “bem”, em torno do qual giravam outros valores, opressivos e autoritários. Entre o temor do castigo que invariavelmente atingia os que se deixavam tentar pelo “mal” ou a sedução do prêmio da realização pessoal e do prestígio sócio-econômico e a impossibilidade de alcançar a “perfeição” que se propunha, ao destinatário desses contos só restava o imobilismo e o conformismo.

Insurgindo-se contra essas narrativas, invertendo-as, o enunciador da história de Uxa propõe um novo contrato, convida à participação, dirige-se, de maneira lúdica, a um enunciatário criança de um tempo e um espaço determinados, ao qual é permitido brincar e rir.

Por outro lado, uma interpretação mais desassossegada poderá encontrar na subversão um novo modelo. Uxa é gente e, portanto, não é totalmente livre: “vencida pelo amor”, queda apaixonada por um surpreendente computador. Concessão dos finais felizes, disfarçado na imagem cibernética que deixa em aberto o tema de um novo aprisionamento, o fecho da história surpreende exatamente porque enquadra o que a narrativa pa-

recia querer libertar. Mas é aqui, nessa renovada submissão tanto enunciativa (o happy end) quanto narrativa (Uxa vai viver sua história de amor) que o discurso representa as pressões sociais às quais estamos todos, fadas e bruxas que nos tornamos, submetidos.

ILUSTRAÇÃO E TITULAÇÃO

Tendo identificado as pistas que, espalhadas na superficialidade do texto, nos levam à apreensão de seus conteúdos mais abstratos e profundos, resta-nos chamar a atenção para as imagens. Principalmente nos textos de literatura infantil das décadas de 60 / 70 até os nossos dias, a ilustração deixa de ter apenas um papel subsidiário para integrar o sentido dos textos, complementando e ressignificando os conteúdos desenvolvidos na linguagem verbal. Além disso, a imagem gráfica, por ser mais rapidamente apreensível, pode despertar, eficazmente, a curiosidade do possível consumidor. As ilustrações tornam-se, então, mais criativas e interessantes, sendo até tomadas como “uma linguagem narrativa autônoma” (COELHO, 1991: 260).

Mesmo que, nas escolhas relacionadas à ilustração, incorram fatores estranhos à significação e à expressividade do texto, como alerta Luís Camargo ao falar das limitações econômicas e editoriais que interferem na realização dos textos gráficos (CAMARGO, 1990: 168), não se pode negar a interferência desse recurso persuasivo no conjunto da obra, já revelando, muitas vezes, a linha estruturadora da ação argumentativa assumida pelo enunciador.

No livro de Sylvia Orthof, destacamos alguns elementos visuais que consideramos importantes para a composição do sentido do texto, consideradas as relações texto escrito / texto gráfico.

Bastante curiosa é a utilização de apenas duas cores: rosa e preto. Colorindo a fada de cor-de-rosa e a bruxa de preto,

visualizam-se, de imediato, os dois pólos estruturadores do texto: bem e mal. Não é também aleatória a escolha das cores. São bastante conhecidas as associações semânticas que se fazem, em nossa cultura, a cada uma dessas cores. O preto tem carga semântica negativa, relacionada ao sinistro, ao sombrio, à morte e ao luto, ao escuro e seus fantasmas, à tristeza, à crueldade, enfim, à maldade. O cor-de-rosa, ao contrário, representa a suavidade, a delicadeza, o sonho, a fantasia, a felicidade, a prosperidade, a beleza, a afetividade, enfim, a bondade.

Mas, mesmo marcando a figura da fada e da bruxa com cores distintas em todo o texto, as outras figuras que compõem os espaços em que cada uma se move e que com elas interagem não se mostram tão delimitadas assim. Se, inicialmente, todo o desenho que caracteriza o mundo da fada está em cor-de-rosa, aos poucos rosa e preto se mesclam, compondo o mesmo quadro. O mesmo ocorre com o mundo da bruxa que, de início totalmente caracterizado em traços negros, aos poucos vai sendo invadido pelo cor-de-rosa. Assim, a síntese que se realiza, no conteúdo do texto, entre os valores em tensão é representada, visualmente, pelo colorido de seus desenhos que, ao mesmo tempo que contrastam, se harmonizam.

A caracterização de Uxa também atrai a atenção. É “baixinha” e “gorducha”, como diz o enunciado, mas também dentuça, nariguda, bochechuda... Figura caricata, engraçada, travessa. Revela a tomada de posição do enunciador em favor do valor / maldade /, mostrado com irreverência, e reflete a ironia com que o texto trata os tipos característicos das histórias de fadas e bruxas, associados, tradicionalmente, aos valores / beleza / e / feiúra /, respectivamente, contradizendo e relativizando o conceito de beleza, negando a sua padronização.

O desenho de capa sintetiza, expressivamente, todos esses aspectos. Como as duas faces de uma mesma moeda, Uxa é concretizada graficamente metade fada, metade bruxa, uma em oposição à outra. A bruxa está em posição invertida em re-

lação à fada, cabeça para baixo, cabelos desgrehados, unhas grandes e torcidas, vassoura de bruxa na mão, pintada de cor roxa, escura. Contrasta com a fada, mais clara, cor-de-rosa, cabeça para cima, cabelos ondulados e bem arranjados, óculos de coração, segurando “delicadamente” (com a ponta dos dedos) a varinha de condão. Assim, fada e bruxa, embora se opondo uma à outra, compõem uma única figura.

Além dos aspectos observados anteriormente, a disposição dos blocos com texto escrito em relação à ilustração merece comentários. A ilustração muitas vezes envolve o texto escrito e ambos não se apresentam uniformes, variam sua localização na página, sugerindo movimento e integração entre representação gráfica e escrita. A dinamicidade decorrente da imprevisibilidade da ocorrência dos blocos de texto escrito, a predominância das linhas curvas e a circularidade das figuras visuais na sua distribuição na página remetem aos valores de mobilidade, transgressão e transformação acolhidos pelo enunciador.

A escolha do título (“Uxa, ora fada, ora bruxa”) também não se faz ao acaso, mas se apresenta como uma expressão sintética de todo o conteúdo do texto, em todos os patamares de abstração. Representa os principais percursos figurativos e temáticos, identificáveis no estudo da semântica discursiva; as três seqüências estritamente narrativas que constituem o nível narrativo; e concretiza as oposições fundamentais (bem / fada vs mal / bruxa) e sua síntese dialética (termo complexo / humanidade /, identificável pelo nome Uxa, corruptela da palavra bruxa).

Ilustração e titulação, primeiros índices das opções do enunciador para convencer o enunciatário, não só atraem a sua atenção, mas também direcionam a sua interpretação, já indicando pistas da trajetória que deve ser escolhida no processo de leitura.

Mas, para instigar a aceitação do enunciatário ao contrato que propõe e tornar a comunicação eficiente, é preciso que o enunciador conheça bem o enunciatário ao qual destina o texto. No nosso caso, todos esses recursos acima citados respondem às expectativas de um enunciatário ansioso por novidades, conquistável pela fantasia (não totalmente divorciada da realidade prática) e pela diversão. Também a ilustração “brinca” com a tradição, subverte a expectativa da fada linda e loura, da bruxa desgrenhada e assustadora, mas não só isso: basta observar o guarda de trânsito carnavalizado de baiana para saber que as relações discursivas desse texto querem construir um novo imaginário, que possa acolher o riso desestruturador da ordem estabelecida.

CONCLUSÃO

Abandonando de vez o jogo de adivinhação nada divertido que muitas vezes representa a atividade de ler, assim como a cômoda posição de doadores exclusivos da significação dos textos (que assim se limitam a meros reflexos de nossos desejos, ideologias, visões de mundo), sugerimos fazer da leitura uma oportunidade de interlocução, de interação e, consequentemente, de aprendizagem e transformação.

Para tanto, é necessário seguir as pistas distribuídas nos textos, nem sempre evidentes, mas que, quanto menos evidentes, mais surpreendentes, intrigantes e interessantes. A engraçada história da Uxa nos permitiu demonstrar essa possibilidade, tornando-se tanto mais engraçada e instigante, quanto mais empenhados num esforço de abstração, superando o conformismo às obviedades mais aparentes e imediatas do seu conteúdo, sempre a partir da observação de seus elementos mais concretos e superficiais.

A atividade de leitura requer demora e trabalho, um “debruçar-se” sobre o texto. Somente assim é possível perce-

ber sua engenhosidade e pode-se falar, apropriadamente, em prazer da leitura. O prazer de ler se conquista; mais que o enredo, a descoberta da trama que compõe a tessitura do texto (o modo de dizer o que diz) nos conduz ao encantamento que emana de suas páginas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1985.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

CAMARGO, Luís. A criança e as artes plásticas. ZILBERMAN, Regina (org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

CAMPOS, Norma Discini de. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: USP, 1995 [Dissertação de mestrado].

———. *Panorama histórico da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as projeções da pessoa, tempo e espaço*. São Paulo: USP, 1994. [Tese de livre docência].

———. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto / EDUSP, 1984.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. São Paulo: Cortez, 1984.

GREIMAS, A.J., COURTÉS. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

KLEIMAN, Angela. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. São Paulo: Pontes, 1989.

LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1981.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

ORTHOF, Sylvia. *Uxa, ora fada, ora bruxa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PERROTTI, Edmir. A criança e a produção cultural. ZILBERMAN, Regina (org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

SILVA, Ezequiel Theodoro (org.). *Leitura: perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Ática, 1991.

TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte*. Niterói: EDUFF, 1996.

ZILBERMAN, Regina (org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.