

A mimesis do processo e a mimesis do produto em O problema do Clóvis, de Eva Furnari, e Um homem no sótão, de Ricardo Azevedo

The mimesis of process and the mimesis of product in *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, and *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo

Vanessa Gomes Franca**, *Edilson Alves de Souza**, *Flávio Pereira Camargo**

**Universidade Estadual de Goiás (UEG), **Universidade Federal de Goiás (UFG)*

Resumo: No cenário do “surto de criatividade” e do “boom”, a pós-modernidade suscitou um (des)amoldamento das produções literárias destinadas aos públicos infantil e juvenil. Nesse sentido, a literatura infantil e juvenil brasileira apresenta obras que questionam as convenções a respeito da estrutura dos textos e chamam a atenção do leitor para o seu *status* de artefato, ou seja, obras metaficcionalis. De acordo com Linda Hutcheon (1984), as narrativas metaficcionalis são aquelas constituídas pela *mimesis* do produto e pela *mimesis* do processo. Na primeira, é realçado o produto da atividade mimética contido na narrativa. Na segunda, é revelado ao leitor, na obra literária, o processo de criação do texto literário, expondo o seu inacabamento, o seu *status* ficcional e intimando o leitor a participar desse processo como coautor. Nesse estudo, intentamos evidenciar a *mimesis* do produto e a *mimesis* do processo nas obras *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, e *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo.

Palavras-chave: Literatura infantil e juvenil brasileira. Metaficção. *Mimesis* do processo e do produto. Eva Furnari. Ricardo Azevedo.

Abstract: In the scenario of "creativity outbreak" and of "boom", postmodernity evoked an (un) molding of the oriented literary productions to the children and young audiences. In this sense, Brazilian literature for children and youth presents works that challenge the conventions about the structure of the texts and call the reader's attention to its status as literary artefact, i.e., metafictional works. According to Linda Hutcheon (1984), metafictional narratives are those constituted by mimesis mimesis of product and of process. At first, it is highlighted the product of mimetic activity contained in the narrative. In the second, it is revealed to the reader, in the literary work, the process of creation of the literary text, exposing its incompleteness, its fictional status and requiring the reader to participate in this process as co-author. In this study, we intend to evidence the mimesis of product and of mimesis of the process in *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, and *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo.

Keywords: Brazilian literature for children and youth. Metafiction. *Mimesis* of process and of product. Eva Furnari. Ricardo Azevedo.

1 Panorama conciso da literatura infantil e juvenil brasileira¹

No século XIX, a literatura infantil e juvenil começa a escrever seu capítulo na história literária brasileira. Para tanto, alguns fatores são decisivos, como, por exemplo, a mudança da corte portuguesa para o Brasil, a implantação da Imprensa Régia, em 1808, que favorece a atividade editorial no país; as reformas no ensino e o desenvolvimento urbano. A partir dessas transformações ocorridas na sociedade brasileira, cresce a necessidade de materiais destinados à educação infantil e, assim, surgem os primeiros livros infantis brasileiros (FRANCA, 2007, p. 72). Devido a essa relação entre a literatura infantil e juvenil e o ensino é que “[...] o início de formação da literatura brasileira destinada à criança e ao jovem é, muitas vezes, denominado de literatura escolar” (SOUZA, 2006, p. 70). Além das obras escolares, com fins didáticos, havia também as traduções e adaptações de livros europeus, geralmente, dos contos maravilhosos, contos populares e clássicos. Tais publicações não eram frequentes e, em vista disso, “[...] insuficientes para caracterizar uma produção literária brasileira regular para a infância” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003, p. 23).

Monteiro Lobato, ao publicar, em 1920, o livro *A Menina do Narizinho Arrebitado*, mudará os rumos histórico e estético da literatura infantil e juvenil brasileira. A partir de sua obra de estreia, Lobato cria a turma do Sítio do Picapau Amarelo, composta por Dona Benta, Narizinho, Pedrinho, Emília, Tia Nastácia, Tio Barnabé, Visconde de Sabugosa, Cuca, Quindim, Marquês de Rabcó, Conselheiro, Caramujo, Saci Pererê e Cuca, que irá encantar gerações de brasileiros.

Lobato, que já havia publicado livros para o público leitor adulto,² decide escrever para crianças, tendo em vista que não encontrava livros interessantes para os seus filhos: “[...] É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos” (LOBATO, 1969, p. 104). Ademais, o autor criticava a linguagem utilizada nas obras publicadas no Brasil, visto possuírem palavras incompreensíveis ao público leitor infantil e juvenil, e sugeria o seu “abrasileiramento”: “[...] Estou a examinar os contos de

¹ Este artigo é resultado parcial do projeto de pesquisa de Pós-doutorado intitulado: “A presença de narrativas metaficcionalis na literatura infantil e juvenil brasileira: um estudo das obras *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, *O personagem encalhado*, de Angela Lago, e *Eu sou a personagem!*, de Maria da Glória Cardia de Castro”, realizado no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, sob a supervisão do professor doutor Flávio Pereira Camargo. Além disso, este trabalho contribui para o projeto de pesquisa intitulado “O personagem-escritor e a questão da narrativa metaficcional”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq nº 444438/2014-9), vinculado ao grupo de pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea” (CNPq).

² Monteiro Lobato publica *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito* e *Urupês*, em 1918; *Cidades Mortas e Idéias de Jeca Tatu*, em 1919; *Negrinha*, em 1920.

Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! **Temos de refazer tudo isso – abrigar a linguagem**” (LOBATO, 1969, p. 275, grifo nosso). Igualmente, propunha o abrigamento das personagens, dos cenários, das histórias, posto as histórias não evidenciem as peculiaridades do Brasil:

[...] **Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento, dará coisa preciosa.** As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta (LOBATO, 1969, p. 104).

Lobato também inova ao tratar em seus livros problemas sociais, políticos, econômicos e culturais, considerados como não indicados às crianças e aos jovens. No entanto, para o escritor não havia uma fronteira que separe “assunto de criança” e “assunto de gente grande”. Segundo o autor, se a linguagem fosse adequada à da criança e do jovem, diversos temas podiam ser abordados nas obras. Desse modo,

O poço do Visconde discute a questão do petróleo; *A chave do tamanho*, a Segunda Guerra Mundial, e *Emília no país da gramática*, a reforma ortográfica brasileira. Um dos temas mais frequentes de toda a sua obra é o Brasil. O escritor questiona a imobilidade do governo e da sociedade por meio da literatura (FRANCA, 2007, p. 41).

A partir da publicação de *A Menina do Narizinho Arrebitado* e do lançamento de mais de vinte títulos povoados pela turma do Sítio do Picapau Amarelo e com características típicas do Brasil, Lobato alcança o reconhecimento, sendo considerado o pai da literatura infantil e juvenil brasileira. Nelly Novaes Coelho (1991, p. 227, grifo da autora) afirma que seu reconhecimento por parte dos pequenos leitores ocorreu: “[...] sem dúvida, de um fator decisivo: eles se sentiam identificados com as situações narradas; sentiam-se à vontade dentro de uma situação *familiar e afetiva*, que era subitamente penetrada pelo *maravilhoso* ou pelo *mágico*, com a mais absoluta naturalidade”.

Não obstante o aparecimento de Lobato no cenário da literatura infantil e juvenil brasileira, nas décadas posteriores a ele, a produção literária voltada para crianças e jovens aumenta, contudo, não apresenta publicações com o mesmo destaque das lobateanas. De acordo com Regina Zilberman e Ligia Cademartori Magalhães (1984, p. 139), tal fato

decorre da ausência de criatividade das novas obras: “A falta de arrojo criativo não propiciou novas fórmulas narrativas, fazendo com o gênero, entre nós, se depauperasse em textos pedagógicos e moralizantes, histórias piegas ou, simplesmente, inconseqüências nascidas da confusão entre infantil e primário”.

2 Tendências contemporâneas da literatura infantil e juvenil brasileira: os textos metaficcionalis de Eva Furnari e Ricardo Azevedo

A partir da década de 1960, o panorama da produção literária brasileira destinada aos públicos infantil e juvenil se transforma. Vemos, nesse período, “[...] a criação de programas direcionados ao estímulo da leitura, bem como ao debate a respeito da publicação de obras destinadas aos públicos infantil e juvenil” (FRANCA; SOUZA; CAMARGO, 2016, p. 81). Tais transformações contribuem para a “maioridade” da literatura infantil e juvenil produzida no Brasil, ocasionando o que Nelly Novaes Coelho (1991) intitulou de “explosão de criatividade” ou “surto de criatividade”.

No que concerne a esse momento, observa-se que irrompe no quadro da literatura infantil e juvenil diversos escritores, que possuem uma consciência diferente sobre o seu papel na sociedade. Segundo o escritor e pesquisador Edmir Perrotti (1986, p. 11-12, grifo do autor), os autores conscientes “[...] reclamam a condição de artistas e desejam que suas obras sejam compreendidas enquanto objeto estético, abandonando, assim, o papel de moralistas ou ‘pedagogos’ que até então fora reservado a quem escrevesse para a área infanto-juvenil”. Entre os autores considerados conscientes, podemos destacar: Maria Clara Machado (*Pluft, o fantasmilha* – 1970); João Carlos Marinho (*O caneco de prata* – 1971); Eliardo França (*O rei de quase tudo* – 1974); Leny Wernek (*O velho que foi embora* – 1974); Fernanda Lopes de Almeida (*A fada que tinha ideias* – 1975); Lygia Bojunga (*A bolsa amarela* – 1976); Ruth Rocha (*Marcelo, marmelo, martelo* – 1976); Bartolomeu Campos Queirós (*Pedro* – 1977); Mary França (*Coleção Gato e rato* – 1978); Ana Maria Machado (*História meio ao contrário* – 1978); e Marina Colasanti (*Uma ideia toda azul* – 1979).

Além do “surto de criatividade”, o “boom”, ocorrido em 1980, igualmente contribuirá para a “maioridade” da literatura infantil e juvenil brasileira. Ele consiste na vendagem “[...] sem precedentes de livros para crianças, na proliferação de associações voltadas ao incentivo da leitura infantil, no surto de encontros, seminários e congressos, a respeito do assunto e na inclusão de cursos de literatura infantil na programação das universidades” (CADEMARTORI, 2006, p. 11). Igualmente, nesse período, nossos autores

ganham destaque internacional. Lygia Bojunga, por exemplo, em 1982, é laureada com o prêmio Hans Christian Andersen, pelo conjunto de sua obra. Outorgado pelo Comitê Internacional do IBBY (*International Board on Books for Young People*), tal prêmio é considerado a mais alta distinção concedida a um autor e a um ilustrador de livros infantis e juvenis.

Colaboram para o “boom”, autores como: Eva Furnari (*Coleção Peixe Vivo* – 1980); Ricardo Azevedo (*Um homem no sótão* – 1982; Angela Lago (*Uni, Duni Tê* – 1982); Pedro Bandeira (*O dinossauro que fazia Au-au* – 1983); Roseana Murray (*Classificados poéticos* – 1984); Ciça Fittipaldi (*João Lampião* – 1984); Moacir Scliar (*Memórias de um aprendiz de escritor* – 1984); Tatiana Belinky (*A operação Tio Onofre* – 1985), Sylvia Orthof (*Uxa, ora fada ora bruxa* – 1985), Rosana Rios (*Coleção faz de conta* – 1988).

No cenário do “surto de criatividade” e do “boom”, a pós-modernidade suscitou um (des)amoldamento das produções literárias, (des)construindo uma série de protótipos. Diante disso, a literatura infantil e juvenil brasileira, atuando em harmonia com as tendências contemporâneas de escrita, apresenta obras em que vemos um “[...] *experimentalismo* com a linguagem, com a estruturação da narrativa e com o visualismo do texto” (COELHO, 1991, p. 259, grifo da autora).

Devido ao trabalho com a linguagem, nos novos livros, muitas vezes, é abordado o fazer literário, empregando-se, assim, os recursos da metaficção, ou seja, “[a] criação narrativa que fala sobre si mesma; ou o processo de inventar histórias que se revelam ao leitor como tal. Revelação do ato de escrever como um ‘artifício’, como um ato de criação literária ou artística” (COELHO, 2000, p. 215, grifo da autora). Dessa maneira, “[a]pós o boom, há uma nova consciência dos nossos escritores, os quais, buscando romper com os valores tradicionais – como o caráter pedagogizante, por exemplo –, começam a tratar do fazer literário em seus livros” (SOUZA; FRANCA, 2015, p. 81).

No que diz respeito à presença da metaficção na literatura infantil e juvenil, Teresa Colomer (2003, p. 112) sustenta que ela “[...] é um agente subversor da forma canônica da literatura infantil e juvenil e converte o leitor em colaborador autoconsciente, mais do que em um consumidor facilmente manipulável”. Destarte, como veremos adiante, o leitor é convidado a participar da encenação escritural. Para tanto, são revelados a ele os processos da criação literária.

De acordo a pesquisadora Patrícia Waugh (2001), o termo “metaficção” teria sido citado, pela primeira vez, pelo crítico e escritor norte-americano William Howard Gass, em seu ensaio “Philosophy and the form of fiction”, que faz parte da obra *Fiction and the figures of life*, publicada em 1970. Além de Gass, o estudioso Robert Scholes, em seu artigo, “Metafiction”, igualmente publicado em 1970, discute a metaficção. De acordo com Scholes (1970), as narrativas metaficcionais apropriam-se de todas as perspectivas da crítica em seu

processo ficcional. Logo, tais narrativas, não exibem um “[...] discurso monorreferencial homogêneo, mas um discurso intertextual, polivalente, plurifuncional” (CAMARGO, 2009, p. 57). O enredo das narrativas metaficcionalis, então, é constituído por uma “[...] uma consciência autorreflexiva, na qual se imbrica a história em si e reflexões sobre ela – particularmente, sobre seu processo de construção, que guiarão a leitura para muito além da simples descodificação, mas conduzirá à crítica textual” (FRANCA; SOUZA; CAMARGO, 2016, p. 89).

A pesquisadora Linda Hutcheon (1984), ao ponderar a respeito das reflexões e/ou os questionamentos sobre a atividade mimética da ficção e seu processo, destaca duas possibilidades pelas quais podem acontecer: a *mimesis do produto* e a *mimesis do processo*. Na primeira, é realçado o produto da atividade mimética contido na narrativa. Assim, na *mimesis do produto*, “o ato da leitura é visto em termos passivos” (HUTCHEON, 1984, p. 38-39)³. Em vista disso, o leitor apenas “contempla” a obra literária pronta, não participando de sua construção. Na segunda, é revelado ao leitor, na obra literária, o processo de criação do texto literário, expondo o seu inacabamento, o seu *status* ficcional e intimando o leitor a participar desse processo como coautor.

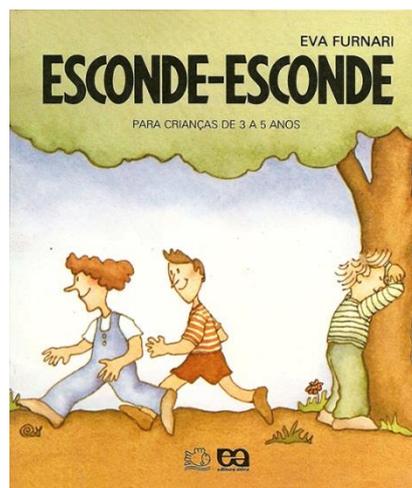
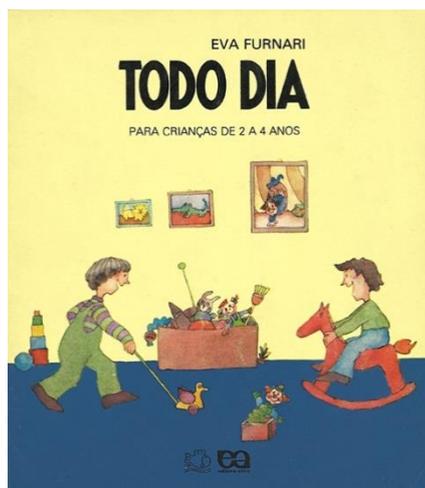
Nos textos metaficcionalis da literatura infantil e juvenil brasileira, vemos a crítica textual da criação literária (*mimesis do processo*), bem como, o produto textual derivado desse questionamento do processo de escritura (*mimesis do produto*). É o que acontece nas obras *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, e *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo. O livro de Furnari apresenta um discurso plurifuncional. Este, “[...] ao mesmo tempo em que mantém uma relação intertextual com o conto ‘O Príncipe Sapo’, dos irmãos Grimm, desdiz-o, desmonta-o, colocando a nu e discutindo os procedimentos que são usados em seu próprio processo de criação” (FRANCA, 2015, p. 592). A obra de Azevedo igualmente exibe um discurso plurifuncional, por meio do qual é narrada a história de um escritor de contos infantis que, ao começar a escrever um livro, é questionado pelas personagens dessa história, que lhe sugerem alterações.

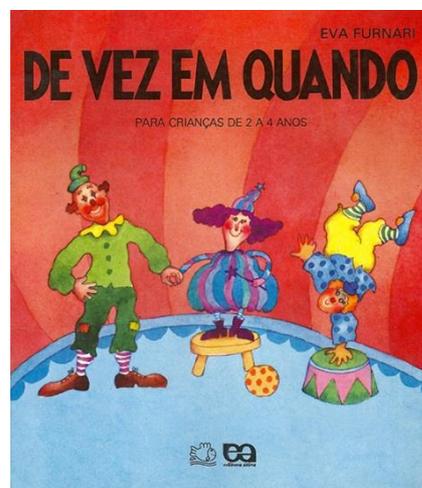
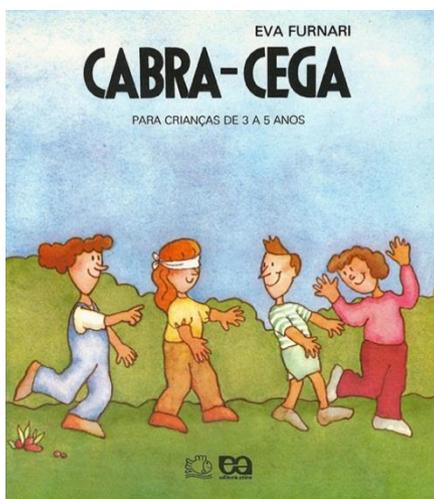
Consoante vimos, as obras mencionadas desnudam seu próprio processo de criação, a partir de comentários críticos que são construídos ao longo de suas histórias, além de exporem o produto advindo desse processo, por esse motivo, escolhemo-las como objeto de estudo.

3 Lê-se no original: [...] *the act of reading is seen in passive terms.*

3 Desnudando os processos de escrita, revisão, edição e tradução: estratégias metaficcionais em *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari

Eva Furnari nasceu, em 1948, na cidade de Roma, Itália. Mudou-se para São Paulo com sua família, ao completar dois anos de idade. Em 1980, ano que marca sua estreia como autora de livros para crianças e jovens, participa do “boom” da literatura infantil/juvenil brasileira. Inicialmente, a autora publica livros ilustrados sem texto. Dessa maneira, em 1980, surge a coleção “Peixe Vivo”, composta pelos títulos: *Todo Dia*; *Esconde-Esconde*; *Cabra-Cega* e *De vez em quando*. Em 1982, a coleção foi laureada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), na categoria Livro de Imagem.





Fonte: <http://www.evafurnari.com.br/pt/os-livros/>

Ao falar a respeito do seu início como autora, Furnari comenta que, como havia desenvolvido o seu Trabalho de Graduação Interdisciplinar sobre livros ilustrados sem texto, pretendia “fazer livro sem texto”. Assim, quando ficou sabendo que a Ática estava publicando novos autores, resolveu procurar a editora e apresentar seu portfólio, conforme relata a escritora:

Alguém me disse que na editora Ática eles aceitavam novos escritores. Então lá fui eu, montei um portfólio. Lá fui eu para a Ática. Eu falei: “Olha, eu também faço umas histórias, assim, sem palavras”. Na época não existia. Existia na Europa. Aqui no Brasil não tinha. Ela me pediu para voltar no dia seguinte. Eu levei o trabalho e ela falou: “Olha, volta daqui a uma semana que nós vamos pensar se a gente publica ou não”. E aí ela pediu quatro livros (MODERNA, 2014).

Segundo Coelho (2006, p. 247), “[a] ampliação do campo editorial ligado à literatura infantil/juvenil atraiu-a para uma nova experiência: a ilustração narrativa destinada a crianças bem pequenas”. Devido à publicação de seus livros sem imagem, Furnari é considerada pioneira nesse tipo de trabalho no Brasil.

Ainda na década de 1980, ao lançar *A Bruxinha atrapalhada* (1982), a autora cria uma de suas personagens mais conhecida, Bruxinha, que também aparece nos livros: *A Bruxinha e o Gregório* (1983); *O amigo da Bruxinha* (1993); *A Bruxinha e o Godofredo*

(1993); *A Bruxinha e as maldades da sorumbática* (1997); *A Bruxinha e Frederico* (1999). Na década de 1990, Furnari vai da imagem ao texto, publicando seu primeiro livro com texto: *A Bruxa Zelda e os 80 docinhos*.

Desde sua estreia no cenário da literatura infantil e juvenil brasileira, o que já soma mais de trinta anos de carreira, Furnari escreveu e ilustrou mais de sessenta obras próprias, tendo ilustrado mais de vinte livros de outros autores. Por causa da qualidade de sua produção, Eva Furnari é reconhecida como uma das escritoras mais significativas da literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea.

Dos livros da autora, selecionamos para nosso estudo o livro *O problema do Clóvis*, publicado em 1992 e premiado em 1993, devido ao sucesso obtido, com o prêmio “O Melhor para Criança” (*Hors-Concours*), da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Na narrativa furnariana, há o questionamento da estrutura dos contos tradicionais, por meio da retomada do conto clássico “O Príncipe Sapo”, dos irmãos Grimm, desnudando-se os processos de escrita, revisão, edição e tradução. Ao expor e discutir a respeito do seu próprio processo de criação, tal obra é metaficcional.

O livro de Eva Furnari nos apresenta a história de Clóvis, um revisor de livros, que, ao tentar executar seu trabalho, encontra alguns entraves para realizá-lo. Desse modo, ao longo da narrativa, são reveladas ao leitor as angústias, as dificuldades e as soluções para os processos de revisão/criação, edição e tradução. Ademais, ao longo do texto, ao leitor são direcionadas perguntas, pedidos de desculpas, levando-o a participar da construção da narrativa.

Já contrariando as narrativas tradicionais, a obra furnariana apresenta, no início do texto, páginas em branco. Dessa forma, *O problema do Clóvis* inicia sem história. Será? Ao virarmos a página, visualizamos a imagem de uma personagem, que, olhando para a próxima página, que também está em branco, pergunta com a feição preocupada: “- Ué! Cadê a estória? O que aconteceu?” (FURNARI, 2002, p. 6). A história apresenta, então, mais uma página em branco.

As páginas em branco representam o processo de criação do autor, pois ela é o início de tudo. Segundo Raymond Federman (1981, p. 12), o escritor materializa ficção em palavras. Mas, tal materialização também pode se realizar por meio de desenhos, imagens, citações ou mesmo pelos espaços em branco, uma vez que a ficção também é o não dito. Destarte, as páginas em branco podem ser interpretadas como uma pista da dificuldade da escrita da trama textual. Ademais, também podem ser vistas como uma provocação, um convite ao leitor para que este decifre o que está lendo ou que ajude em sua construção. Diante delas, o leitor é levado a perceber que o texto é fabricado e que para ser construído precisa da sua participação ativa, por isso lhe são endereçadas as perguntas: “Cadê a estória?” e “O que aconteceu?”. Segundo Camargo (2009, p. 16), no cômico processo “[...]”

de questionamento das estruturas tradicionais da narrativa, o leitor é chamado a participar de seu processo de construção, pois cabe a ele preencher os espaços em branco e unir as partes fragmentadas do texto, contribuindo para a construção do texto que lê”. Dessa maneira, o leitor, já avisado desde o início da narrativa, deve decifrar o texto que vai ler, preenchendo os brancos, unindo fragmentos.

Além disso, a história se autoquestiona, pois, ao não apresentar um “texto” em sua página, a própria personagem da narrativa indaga: “Cadê a estória?” Assim, o texto desnuda seu próprio processo criativo, convocando o leitor a participar da encenação escritural. Ao forçar o leitor a perceber que o que está lendo é o processo de um produto inventado, não acabado a ele é revelada a *mimesis do processo*, ou seja, o desmascaramento das estratégias da tessitura textual e a percepção de que a obra é um constructo, cujo sentido é produzido por meio da interação entre escritor e leitor.

Na página seguinte, vemos a mesma personagem, falando ao telefone. Abaixo da imagem, temos a transcrição de trechos do telefonema. Por meio deles descobrimos que a personagem se chama Clóvis e é o revisor do livro. Ele liga para o Sr. Antonio, editor do livro, a fim de indagar a razão de a história ainda não ter iniciado: “Aqui é o Clóvis. **Estou encarregado de fazer a revisão deste livro e passei por aqui para ver se estava tudo em ordem. Mas há alguma coisa errada, estamos na página 8 e a estória ainda não começou**” (FURNARI, 2002, p. 8, grifos nossos). Como revisor da estória, Clóvis deve deixá-la em “ordem”. Contudo, acontece um imprevisto que impede seu trabalho: o “boy” atrasa. Quando Clóvis indaga a razão de a história não ter começado e o editor lhe esclarece os motivos, vemos estabelecida a narrativa metaficcional, pois ela desnuda seu próprio funcionamento. De acordo com Franca (2015), “[...] o telefonema de Clóvis faz com que nós leitores saíamos da nossa posição cômoda e reflitamos sobre os papéis do revisor e do editor no processo de criação/revisão/edição de uma obra”.

A partir dos trechos do telefonema, ficamos cientes de que Clóvis, que era o revisor da história, terá de organizá-la com as personagens enviadas pelo editor. Clóvis, então, desempenhará o papel de escritor da estória. De acordo com Laurent Lepaludier (2002, p. 31), as narrativas metatextuais podem apresentar um personagem ou um narrador que atuará como figura do escritor, a fim de suscitar considerações a respeito do seu processo de escrita. Clóvis também pode ser tomado como a figura do escritor, posto que o revisor, muitas vezes, atua como autor alterando o texto ao realizar cortes, acréscimos, reescrita. Acerca dessa questão, Luis Fernando Verissimo, em seu texto “Cuidado com os revisores”, afirma: “Todo texto tem, na verdade, dois autores: quem o escreveu e quem o revisou” (1995, p. 37).

Na sequência da narrativa, Clóvis recebe os elementos da história que deve escrever/revisar em caixas. Nelas, vemos as inscrições: A bola, A princesa, O Rei, O sapo, O narrador, A floresta, O riacho, O castelo. Há ainda nas caixas outras inscrições. Na caixa “O

riacho”, encontramos “Este lado para cima”; “Cuidado não virar” e “Made in Brazil”. Em “A princesa”, há as indicações: “Manter em local fresco” e “Frágil”. Para a caixa “O narrador” há o nome Grimm. Esses elementos estabelecem uma relação intertextual com o conto de fadas “O Príncipe Sapo”, dos irmãos Grimm. Tal relação também pode ser estabelecida já na capa do livro, em que vemos a imagem de uma princesa e de um sapo.

As indicações/recomendações, que são dadas ao revisor para que ele “organize” o texto/original, revelam a *mimesis do processo*, uma vez que apresentam os elementos de composição da narrativa. Após receber as caixas, Clóvis diz: “Vamos lá! Podemos começar a estória” (FURNARI, 2002, p. 12). Quando o leitor lê o título da história apresentada “O Príncipe Sapo”, novamente pode pensar no texto dos irmãos Grimm. No entanto, quando ele lê a história, percebe uma inversão no papel das personagens, pois, o sapo grimminiano, na história apresentada por Clóvis, é o príncipe que perde sua bola de ouro, enquanto a princesa aparece no riacho, como se fosse o sapo. Essa inversão no papel das personagens estabelece um intertexto paródico, que somente será compreendido se o leitor for capaz de conhecer o conto dos irmãos Grimm. Nesse sentido, a narrativa metaficcional requer um leitor estético, ou seja, aquele que “[...] percebe as remissões intertextuais e suas implicações para o processo de compreensão da obra literária” (CAMARGO, 2012, p. 43).

Quando Clóvis monta/escreve a história, percebe que algo errado aconteceu e pede: “- Parem a estória! Oh, meu Deus, que horror! **Está tudo trocado!**” (FURNARI, 2002, p. 15, grifos nossos). Logo, ele liga, novamente, para o editor, informa o que aconteceu, e solicita que este: “Mande **personagens certos**” (FURNARI, 2002, p. 16, grifos nossos). Clóvis, então, é orientado a usar a cópia reserva. No entanto, quando Clóvis monta o texto, descobre que ele é a versão japonesa da história: “- Não acredito no que está acontecendo. Em vez da cópia reserva veio a versão japonesa, não acredito. Não pode ser...” (FURNARI, 2002, p. 19). Ao recorrer à versão japonesa, a narrativa chama a atenção para um dos processos de criação/revisão/edição de um livro, a tradução.

Ao verificar que houve, novamente, uma troca das histórias, na próxima página, Clóvis liga para o editor e pede demissão da história. Contudo, este lhe informa que as “[...] personagens com as falas certas devem estar chegando” (FURNARI, 2002, p. 20). Clóvis responde ao editor que não adiantava mais enviar as personagens, já que a história estava “na página 20 e o livro acaba[ria] na página 24” (FURNARI, 2002, p. 20). Diante disso, ele é orientado a usar a narrativa condensada. Assim, o conto dos Irmãos Grimm é apresentado em duas páginas. Ao final da história, lemos as informações: “Irmãos Grimm – ‘O príncipe sapo’ – Monteiro Lobato” (FURNARI, 2002, p. 24). Dessa forma, percebemos que, mais uma vez, coloca-se em evidência um dos processos de criação/revisão/edição de um livro, a tradução.

Na narrativa furnariana, a *mimesis do produto* acontece em três momentos. No primeiro, temos uma versão parodiada da história original; no segundo, uma versão em

língua japonesa; e no último, uma versão condensada na língua portuguesa atribuída à Monteiro Lobato. No primeiro caso, como vimos, a versão se trata de uma reescrita paródica do conto “O príncipe sapo”, dos irmãos Grimm. Depois da confusão com a página em branco, Clóvis recebeu uma encomenda com vários elementos de composição da história encaixotados. Com a história montada, ele percebeu que as personagens haviam sido trocadas. Apesar da disposição embaralhada das personagens, observamos na página 13 (conforme figura), o nome do “autor” da história (“Grimm”, no topo da figura), título do texto (“O príncipe sapo”, centralizado), ilustrações e o conteúdo narrativo, isto é, a obra em seu estágio final, o que configura da *mimesis do produto*.



Fonte: FURNARI, Eva. *O problema do Clóvis*. 4. ed. São Paulo: Global, 2002. p. 13.

O segundo momento em que vemos esse mesmo tipo de *mimesis* advém quando, tentando resolver o empasse dos personagens trocados, o revisor usa “uma cópia reserva” (FURNARI, 2002, p. 16). No entanto, ao invés da cópia reserva, Clóvis publica/edita/revisa uma versão em japonês. Destarte, do mesmo modo do caso anterior, temos a apresentação do texto já estava finalizado, do resultado da escrita, consoante constatamos por meio da figura:



Fonte: FURNARI, Eva. *O problema do Clóvis*. 4. ed. São Paulo: Global, 2002. p. 18.

Diante da inesperada versão japonesa, Clóvis se desespera e quis desistir da história. Mas, consegue uma versão condensada da história atribuída a Monteiro Lobato (figura que segue). Nesse caso, vemos a versão condensada evidenciar a *mimesis do produto* ao concluir o processo de revisão/criação do personagem-revisor e ser tomada como história e produto final do problema de Clóvis.



Fonte: FURNARI, Eva. *O problema do Clóvis*. 4. ed. São Paulo: Global, 2002. p. 22.

Esses três momentos destacados de *O problema do Clóvis*, caracterizados aqui como *mimesis do produto*, também cumprem uma função construtiva na história que Clóvis estava tentando revisar/criar desde início do livro de Furnari. Até chegarmos ao produto final “ansiado”/conseguido por ele (a versão de Monteiro Lobato), os procedimentos de construção passam por essas três partes que, de alguma forma, já são produto final. À vista disso, podemos falar que essas três histórias prontas discutidas acima – *mimesis do produto* – são utilizadas por Clóvis como recurso no decurso da revisão/criação, que caracteriza a *mimesis do processo*. Em outras palavras, na obra furnariana, vemos a *mimesis do produto* como parte dos procedimentos de criação e, por isso, contribui para evidenciar a *mimesis do processo*. Nessa direção, observa-se que as três ocorrências, sendo representações de “obras” concluídas (*mimesis do produto*), se tomadas como crítica, também, proporcionam reflexões sobre algumas formas de produção de uma obra: a adaptação (versão) e a tradução (*mimesis do processo*).

4 Questionando as convenções da criação literária: procedimentos metaficcionais em *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo

Ricardo José Duff Azevedo, mais conhecido como Ricardo Azevedo, nasceu em 3 de outubro de 1949, em São Paulo. É escritor, ilustrador, compositor, programador visual, além de pesquisador na área da cultura popular e da formação de leitores. Ademais, é doutor em Teoria Literária pela Universidade de São Paulo, tendo defendido a tese *Abençoado e danado do samba – o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da religiosidade, do senso comum, da oralidade e da folia*.

Filho de Aroldo Edgard de Azevedo, professor livre-docente de Geografia na Universidade de São Paulo e escritor de livros didáticos, e de Maria Gertrudes Duff Azevedo, desde cedo teve contato com a literatura, pois seus pais eram leitores. Em entrevista para a Revista Nova Escola, Azevedo comenta sobre como se tornou leitor e escritor de literatura. Segundo ele, quando a família ia viajar, seus pais escolhiam um livro para levar e os filhos acabavam escolhendo algum também. “Assim, era um modelo, mais do que outra coisa”. Além disso, em sua casa havia uma biblioteca cheia de livros. Apesar disso, seus pais nunca indicavam livros para ele e seus quatro irmãos: “Simplesmente os livros estavam lá e a gente pegava. E eu, desde pequeno, pegava o livro e ia lendo. Antes de saber

ler eu já brincava com os livros, usava como tijolos para fazer como carrinhos” (AZEVEDO, 2015).

Na mesma entrevista, Ricardo Azevedo expõe que viu que gostava de escrever ao fazer as redações escolares. Desse modo, começou a escrever outros textos sem que lhe fossem pedidos. Foi assim que surgiu a primeira versão de *O homem no sótão* quando ainda estava no colégio. Publicado 12 anos depois, em 1982, sob o título *Um autor de contos para crianças*, o livro ganhou menção honrosa na Bienal de Ilustração, que ocorreu em Bratislava, Tchecoslováquia, um ano depois. Em 1984, foi laureado com o Prêmio Bienal do Livro do Banco Noroeste de São Paulo.

O enredo gira em torno de um escritor de contos para crianças que é surpreendido, ao se empenhar no cotidiano exercício de escrever, com as personagens de suas histórias, que se corporificam, saindo do mundo ficcional da narrativa para o mundo real do personagem-escritor. Mais que o surgimento repentino dessas personagens – que, até então, só faziam parte, passivamente, das histórias que estavam sendo criadas –, o que surpreende o personagem-escritor é a intervenção das personagens que ele criava nos procedimentos de sua escrita. As personagens se rebelam contra seu escritor. Desse modo, o leitor presencia discussões entre as personagens e seu escritor-criador sobre como ele deveria caracterizá-los. Estas, “[...] ora discordam de como ele decide suas vidas, ora sugerem o que ele deveria escrever, ou reclamam porque ele escrevia sobre coisas ou seres que não conhecia” (COELHO, 2006, p. 721). A respeito da presença de um personagem-escritor nas narrativas metafictícias, Zênia de Faria (2008, p. 3, grifos nossos), salienta que tal recurso é um dos que mais evidenciam a *mimesis do processo*, tendo em vista que possibilita ao leitor “[...] **observar o personagem-escritor diante de suas dúvidas, de seus impasses, de seu questionamento de como levar a termo o projeto de escrita que se propôs a realizar**”.

Desde o início, a história apresenta um conjunto de informações que mostram o conhecimento do personagem-escritor sobre os contos infantis tradicionais. Ele adorava “ficar em casa [...], imaginando os porquinhos e as princesas, os lobos, as madrastas, as fadas e os bandidos, as bruxas e os piratas, os príncipes e os anões, os dragões e os mocinhos, que depois iria colocar em suas histórias” (AZEVEDO, 2008, p. 57-56). Com uma breve revisão no cânone da literatura infantil, o leitor de *O homem no sótão*, com frequência, identificará muitas dessas personagens citadas por se tratarem de “personagens-tipo” (COELHO, 2000, p. 75) e por comporem o imaginário popular sobre narrativas infantis.

Foi usando esse conhecimento que o personagem-escritor começou a história sobre a raposa desalmada e os três patinhos. Iniciou satisfeito com o escrito até quando, “inesperadamente, apareceu uma raposa. Surgiu, ninguém sabe como. Parecia bem nervosa” e gritava: “[...] chega, chega e chega! Já estou por aqui, ó” (AZEVEDO, 2008, p. 52). O personagem-escritor, reconhecendo que a raposa era aquela que “havia imaginado”, ficou

assustado (AZEVEDO, 2008, p. 52). Como que em um ato de desabafo, a raposa disse: “Estou cansada de ficar sempre com o papel de bandida, perseguindo a bicharada, matando e fazendo ruindades – continuou a raposa. – Quem lê uma história dessas vai pensar o quê? E o pior é que é tudo mentira da grossa” (AZEVEDO, 2008, p. 51).

A insatisfação manifesta da raposa proporciona uma reflexão sobre a escrita do personagem-escritor, mais especificamente, sobre como ele deveria criar uma personagem. Sendo a personagem “o elemento decisivo da efabulação” e, por isso, não “há ação narrativa sem personagens que a executem”, (COELHO, 2000, p. 74), por meio dessa crítica, o leitor é levado a questionar e analisar como se deve escrever uma história. A raposa realiza, por meio do constructo ficcional, uma discussão sobre como elaborar uma ficção. Esse elemento meta-narrativo faz com que o texto volte para si, caracterizando-o como uma *narrativa narcisista*, que é “autorreferencial ou autorrepresentacional: ela promove, em si mesma, um comentário sobre seu próprio status como ficção e como linguagem” (HUTCHEON, 1984, p. xii)⁴.

Mesmo impressionado com o corrido, o personagem-escritor replica a raposa, começando uma discussão sobre o comportamento alimentar dela. A situação se intensifica quando, em defesa da raposa, aparecem os três patinhos da história, criticando a maneira com que a raposa havia sido caracterizada. As três aves defendiam-na, dizendo: “Que papelão autor! [...] Onde já se viu tamanha injustiça! A raposa tem razão. Está na cara!”; “Esqueceu que a gente sempre caçou minhocas, peixinhos e besouros e até hoje ninguém escreveu nada sobre isso?”; e, completando: “E então? [...] Na sua idade, ainda não aprendeu que as pessoas precisam arranjar um jeito de encher a pança?” (AZEVEDO, 2008, p. 49). Com tamanha insistência e argumentação, o autor cedeu à pressão e resolveu não mais descrever a raposa daquela forma (malvada). Caracterizando a *mimesis do processo*, há, na intervenção dos personagens, um comentário textual que traz à luz o caminho percorrido pelos atores de ficção no momento de criação literária. Além disso, as discussões entre a raposa, os três patinhos e personagem-escritor corroboram a presença do autorreferenciamento, da metafictionalidade, pois a narrativa se examina, colocando em xeque não só o papel do personagem-escritor como autor, mas, também, a maneira como ele escreve ou, de um modo mais amplo, quais os parâmetros da escritura de contos infantis.

A maneira como os personagens abordaram o escritor-personagem de suas histórias influenciou o planejamento de escrita, pois “[d]emorou para o autor de contos para crianças colocar as ideias no lugar. Acabou perdendo até a vontade de trabalhar” (AZEVEDO, 2008, p. 47). Observa-se, também, que o personagem-escritor ficou mais reflexivo ante a consciência que deveria ter sobre o que poderia acontecer se escrevesse sem pensar nas consequências, nos resultados de sua escrita, afinal: “Esse negócio de raposa sair de dentro

⁴ Lê-se no original: [...] *self-referring or autorepresentational: it provides, within itself, a commentary in its own status as fiction and as language.*

da gente, os patinhos, enfim, tudo o que havia acontecido, era para deixar qualquer autor com a pulga atrás da orelha” (AZEVEDO, 2008, p. 47). A consequência da criticidade das personagens é o desencadeamento de um zelo autoral frente a atividade de escrita. Em *Um homem no sótão*, o leitor presencia uma ficção que discute a preocupação do personagem-escritor – que pode, simbolicamente, representar os autores de ficção em geral – sobre os limites entre o real e ficcional. O que se observa é que o texto faz essa discussão, assumindo uma autoconsciência questionadora da sua condição de artefato.

Após a discussão com a raposa e os três patinhos, com uma atitude mais reflexiva, o personagem-escritor,

Sentado na poltrona verde, acendeu o cachimbo e começou a caraminholar alguma coisa. Teve a ideia de escrever sobre um lobo e alguns cordeiros, mas desistiu correndo. Quis fazer a história de um leão e um ratinho, mas achou perigoso demais. Finalmente, decidiu escrever sobre uma bela princesa e um sapo que morava numa lagoa (AZEVEDO, 2008, p. 46).

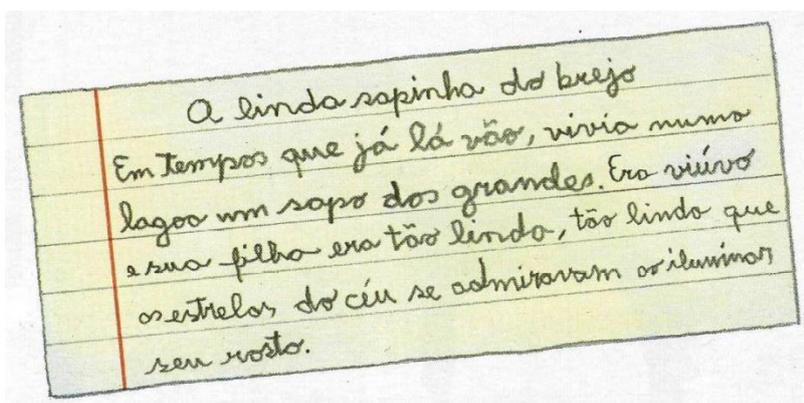
Quando começou a escrever “o primeiro parágrafo [...] um sapo entrou em cena”, desabafando: “Pode pegar esse monte de papel, **dobrar, amassar, rasgar, picar e jogar no lixo!**” (AZEVEDO, 2008, p. 44, grifos nossos). E, mal o personagem-escritor conseguiu esboçar uma reação, o sapo continuou nervoso: “Saí da sua cabeça e digo o porquê! [...] Estou cheio dessas histórias que você e outros escritores andam **inventando** contra sapos” (AZEVEDO, 2008, p. 43, grifo nosso). O animal estava furioso pelo fato de que o personagem-escritor ia descrevê-lo como feio, como fazem outros escritores. O sapo, da mesma forma que a raposa, faz uma reivindicação contra a atividade de criar/inventar, alegando que não concorda com a caracterização que, convencionalmente, vem sendo feita sobre ele. Nos contos tradicionais o sapo, geralmente, é tido/descrito como uma figura nojenta, repulsiva, feia e indesejável em oposição à caracterização da agradável feminilidade, da delicadeza e beleza da princesa, obedecendo aos moldes de uma configuração paradigmática (KHÉDE, 1990, p. 22-23).

Nesse sentido, observa-se que o sapo seria descrito como um *personagem-tipo*, que, comumente, faz parte de um grupo de “personagens estereotipadas”, dentre as quais estão “os reis, rainhas, princesas, príncipes, amas, bruxas, fadas, gigantes, anões, caçadores, **animais encantados**” (COELHO, 2000, p. 75, grifos nossos), como é o caso do sapo – personagens que, como vimos inicialmente, fazem parte do repertório literário do personagem-escritor (AZEVEDO, 2008, p. 57-56). No entanto, a postura do animal ante a narrativa é extremamente crítica, pois rompe com a passividade da rotulação determinista e assume sua

própria identidade. Coelho (2000, p. 76) classifica esse tipo de personagem independente como *personagem-individualidade*, que é “típica da ficção contemporânea” e é caracterizada pela “natureza questionadora” e “ambígua”. A inquietude provocada pela estereotipação do anfíbio demonstra o distanciamento da rotulagem padrão fixada e, igualmente, a complexidade de sua constituição – propriedade reivindicada ao personagem-escritor.

É importante destacar que esse tipo de personagem, também, “exige do seu leitor maturidade de espírito e **capacidade de reflexão**” (COELHO, 2000, p. 76, grifos nossos). Tal exigência corrobora o pensamento de Hutcheon (1984, p. 39) de que na metaficção as convenções são expostas e os códigos são rompidos – como é perceptível por meio das ações do sapo – e que, na mesma esteira, o leitor, autoconscientemente, precisa assumir a tarefa de ler, de decodificar, saindo “da sua complacência”.

Durante discussão entre personagem e escritor, o sapo teve um “ataque de fúria” em que o “escritor precisou correr até a cozinha para buscar um copo d’água com açúcar” e, depois disso, “escolher as palavras com jeito, para não magoar o sapo” (AZEVEDO, 2008, p. 42). Defendendo a ideia de que sapos não deveriam ser descritos como feios, o sapo disse: “Olha – prosseguiu o bicho **fazendo cara de autor** –, já imaginou um sapo autor de contos para sapinhos escrevendo uma história?” (AZEVEDO, 2008, p. 41, grifos nossos). Proposta a questão, aparece um trecho em *Um homem no sótão* que contém um pedaço de papel com a história da autoria do sapo. Com letra cursiva feita a mão, no caso, do próprio sapo, conforme se pode perceber na imagem abaixo, o animal parodia o texto sobre ele e a princesa criado pelo personagem-escritor.



Fonte: AZEVEDO, Ricardo. *Um homem no sótão*. São Paulo: Ática, 2008. p. 38.

Nesse ponto, podemos observar que, diferente do caso da raposa, o sapo não só influencia a escrita do personagem-escritor, mas ele mesmo, do jeito dele, escreve sua história. A atitude ousada das personagens de criticar e reescrever a história criada pelo personagem-escritor desvela como acontece o “doloroso” processo de escrita, que é permeado pelas alterações, supressões e (auto)críticas constantes até seu produto final. Nesse caso, vemos o processo de construção de narrativas e suas peculiaridades como objetos de representação da atividade mimética. Um mundo que, aparentemente, é restrito ao escritor passa a fazer parte do jogo da ficcionalidade presente no texto literário. Esse desnudamento dos procedimentos de escrita e de constituição da história são elementos que marcam a metaficção, sobretudo, a *mimesis do processo*. Verifica-se, de igual modo, a *mimesis do produto*, na qual vemos uma folha com o trecho escrito pelo sapo (Figura 1) como resultado da crítica sobre a escrita do personagem-escritor e suas concepções de composição criativa e da adoção das concepções do sapo sobre a ficcionalização do seu mundo.

O personagem-escritor não gostou da interferência do sapo e continuou a repreendê-lo até a chegada da linda princesa, personagem pertencente à história que estava tentando criar, intercede em favor do sapo. Ela, mostrando uma beleza no sapo que o escritor não conhecia (e não conseguia enxergar), o convenceu e o fez prometer “que nunca mais [iria] escrever uma história sem entender ou, pelo menos, tentar entender o assunto de que ela trata” (AZEVEDO, 2008, p. 36).

Após esses episódios, o personagem-escritor consultou um médico que lhe receitou férias – o que não fazia há “sete anos e lá vai pancada!” –, e tomou o devido “cuidado de não levar na viagem nem máquina de escrever, nem papel, nem lápis, nem nada dessas coisas” (AZEVEDO, 2008, p. 34). Quando retorna das férias, tenta escrever novamente. Mas, agora, buscando seguir as formas não convencionais apresentadas pelas personagens de suas histórias. Resolveu que “[i]a fazer uma história diferente de tudo o que escrevera antes” e, nela, “[a]s personagens seriam uma bruxa e alguns anões” que “iam se dar bem, ser amigos e viver às mil maravilhas” (AZEVEDO, 2008, p. 22). Mal chegou no meio da história, a bruxa apareceu violenta e aterrorizando, discordando da inovação do personagem-escritor: “O que as outras bruxas vão pensar de mim? Tenho um nome a zelar – rosno – Anos e anos de maldade e velhacarias pra agora você, aliás um autorzinho muito chulé, ficar aí escrevendo que sou boazinha, que eu sou generosa, que meu coração é de ouro...” (AZEVEDO, 2008, p. 20).

O escritor já ia se explicando quando, de repente, aparecem cinco anões que, como a bruxa, discordaram do autor: “Essa velha é uma praga. [...] Você é louco de escrever que ela é uma santinha [...]. Um bom livro tem que dizer toda a verdade. Doa a quem doer. Custe o que custar” (AZEVEDO, 2008, p. 16). E assim, descrevendo e denegrindo a bruxa, ocorre a *mimesis do processo* mais uma vez por meio da intervenção das personagens. Sabe-se que as personagens (a raposa, os patinhos, o sapo e a princesa) apareceram e propuseram um novo

paradigma na caracterização e na estruturação das personagens na ficção. Porém, ao se adaptar às novas “regras” estabelecidas, o personagem-escritor é surpreendido durante o processo de criação: a bruxa preferia o modo convencional de caracterização.

As bruxas, tradicionalmente, são “personagens maravilhosos a serviço do mal” (KHÉDE, 1990, p. 22), assim, convencionalmente, como personagens não interferem nos procedimentos da criação ficcional. Mas, “[d]e modo geral, as histórias [...] da literatura infanto-juvenil contemporânea estão a favor da desconstrução de estereótipos” (KHÉDE, 1990, p. 33). Nessa direção, ao invés de “objetos” constituintes manuseados pelos escritores, essas personagens podem representar o processo de escritura de uma obra (*mimesis do processo*) que nem sempre é tão simples. É uma atividade árdua que tem a reescritura como um procedimento normal e, constantemente, está acompanhada pela revisão do material. Alterar, adicionar e suprimir personagens e informações no enredo são ações que estão dentro da lapidação e aprimoramento do texto. Todas essas ações são expostas ao leitor dentro do fenômeno da metaficcionalidade, o que nos leva a compreender que, “[p]ara além do prazer/emoção estéticos, a literatura contemporânea visa *alertar ou transformar a consciência crítica* e seu leitor/receptor” (COELHO, 2000, p. 29, grifos da autora)

No livro *Um homem no sótão*, os personagens tomam consciência de seu *status* de personagem de uma história e, de maneira autônoma, lançam luz sobre as convenções do processo de construção dos personagens. A história azevediana abandona a linearidade de um enredo de caráter basicamente informativo e adota uma postura questionadora. Ou seja, assume-se como “ficção sobre ficção – isto é, a ficção que contém em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ ou identidade linguística” (HUTCHEON, 1984, p. 1)⁵. Além disso, é importante destacar que a narrativa metaficcional “pode nos ensinar muito sobre o status ontológico da ficção e também sobre a complexa natureza da leitura” (HUTCHEON, 1984, p. xi)⁶ e, em consequência, a vemos como fonte de reflexão sobre os vários papéis e ou posicionamentos do leitor.

Considerações finais

Como vimos, o texto furnariano discute o seu *status* ficcional, enfocando os processos de escrita, revisão, edição e tradução de livros. Para tanto, baseia-se numa consciência autoquestionadora, que desvela a obra literária como um constructo, do qual o

⁵ Lê-se no original: [...] *fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.*

⁶ Lê-se no original: [...] *it can teach us much about both the ontological status of fiction (all fiction) and also the complex nature of reading (all reading).*

sentido é configurado mediante a interação entre escritor e leitor. Do mesmo modo, a obra azevediana, utilizando os recursos metaficcionais, expõe o processo de criação literária, por meio das discussões entre o personagem-escritor e as personagens de suas histórias. Ademais, coloca em evidência o papel do leitor, já que este deve assumir uma posição ativa diante do texto, descobrindo e (des)construindo significados, a partir do desvelamento de aspectos que compõem o texto literário.

A partir do exposto, evidenciamos que as narrativas metaficcionais *O problema de Clóvis*, de Eva Furnari, e *O homem no sótão*, de Ricardo Azevedo, apropriam-se de perspectivas críticas, a fim de questionarem o processo ficcional. Em tais obras, são postos a nu o processo e as tradições de escritura, a composição das personagens, a estruturação do conteúdo, a revisão e edição do texto e o produto “final”, evidenciados por meio da *mimesis do produto* e da *mimesis do processo*.

Referências

AZEVEDO, Ricardo. *Um homem no sótão*. São Paulo: Ática, 2008.

_____. A literatura por Ricardo Azevedo. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/lingua-portuguesa/pratica-pedagogica/video-literatura-ricardo-azevedo-579277.shtml>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CAMARGO, Flávio Pereira. *Nas trilhas da poética de Osman Lins: um estudo sobre a metaficcionalidade*. Goiânia: Ed. da UCG, 2009.

_____. *A dicção ensaístico-ficcional do personagem-escritor na narrativa brasileira contemporânea*. 2012. 194 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Goiás, Goiânia, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *Dicionário crítico de literatura infantil/juvenil brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

FARIA, Zênia. Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: Congresso Internacional da Abralic, 11, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008. p. 1-8.

FEDERMAN, Raymond (Ed.). *Surfiction: fiction now and tomorrow*. Chicago: Swallow Press, 1981.

FRANCA, Vanessa Gomes. *A literatura infantil/juvenil brasileira na França: où est Lobatô?* 2007. 232 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Goiás, Goiânia, 2007.

_____. A metaficcionalidade na obra *O Problema do Clóvis*, de Eva Furnari. In: Congresso Internacional de Literatura Infantil e Juvenil, 4, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: UNESP, 2015. p. 586-601. Disponível em <<http://www2.fct.unesp.br/congresso/cellij/css/template/ebook.pdf>>. Disponível em: Acesso em: 10 jan. 2016.

_____; SOUZA, Edilson Alves de. A presença de narrativas metaficcionalis na literatura infantil e juvenil brasileira. In: Simpósio Nacional de Letras e Linguística e Simpósio Internacional de Letras e Linguística. Linguagem, Literatura e Ensino: Desafios e Possibilidades, 4, 2015, Catalão. *Anais...* Catalão: UFG, 2015. p. 81-82. Disponível em <<https://www.docdroid.net/75uKXTw/iv-sinael-caderno-de-resumos.pdf.html>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____; _____. CAMARGO, Flávio Pereira. A presença de narrativas metaficcionalis na literatura infantil e juvenil brasileira: um estudo das obras *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, e *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista. *Narrativa brasileira contemporânea: ensaios críticos*. São Paulo: Fonte Editorial, 2016. p. 81-115.

FURNARI, Eva. *O problema do Clóvis*. 4. ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. *A história de Eva Furnari*. Moderna Literatura. Biblioteca Eva Furnari. Disponível em: <<http://bibliotecaevafurnari.com.br/videos>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London/New York: Methuen, 1984.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 2003.

LEPALUDIER, Laurent. Fonctionnement de la métatextualité: procédés métatextuels et processus cognitifs. In: *Métatextualité et Métafiction*. Théorie et analyses. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 25-38.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969. 2t.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

SCHOLES, Robert. Metafiction. *The Iowa Review*, Iowa, v. 1, n. 4, p. 100-115, Fall, 1970. Disponível em: <<http://ir.uiowa.edu/iowareview/vol1/iss4/29>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

SOUZA, Gloria Pimentel Correia Botelho de. *A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem obrigada!* São Paulo: DCL, 2006.

VERISSIMO, Luis Fernando. Cuidado com os revizores. In: *VIP Exame*. São Paulo: Editora Abril, mar. 1995, p. 36-37. Disponível em: <<http://revisaodetextosjf.com.br/cronicas/cuidado-com-os-revizores>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

WAUGH, Patricia. What is metafiction and why are they saying such awful things about it? In: _____. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2001. p. 1-19.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.

VANESSA GOMES FRANCA

Doutora em Letras e Linguística (Estudos Literários), pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Pós-doutoranda pela Faculdade de Letras da UFG, sob a orientação do prof. Dr. Flávio Pereira Camargo. É professora de Literatura Infantil e Juvenil no curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás (UEG – Câmpus Pires do Rio). Também atua na Especialização em Literatura Infantil e Juvenil: práticas de leitura e ensino (UEG – Câmpus Pires do Rio) e na Especialização Lato Sensu em Estudos Literários (UEG – Câmpus Posse). E-mail: Francavg@hotmail.com.

EDILSON ALVES DE SOUZA

Mestre em Letras e Linguística (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). É professor de Teoria Literária no curso de Letras (UEG – Câmpus Campos Belos/GO). Também atua na Especialização em Literatura Infantil e Juvenil: práticas de leitura e ensino (UEG – Câmpus Pires do Rio) e na Especialização *Lato Sensu* Linguagens, letramento e cibercultura na Educação Básica (UEG – Câmpus Campos Belos/GO). E-mail: edilson.paceros@hotmail.com.

FLÁVIO PEREIRA CAMARGO

Doutor em Letras e Linguística pela UFG e em Literatura pela UnB. Pós-doutor pela UFMG e Universidade Nova de Lisboa, Portugal. É professor adjunto de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG), com atuação na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira Contemporânea. Coordena, atualmente, o projeto de pesquisa intitulado "O personagem-escritor e a questão da narrativa metaficcional", financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq nº 444438/2014-9), vinculado ao grupo de pesquisa "Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea" (CNPq). E-mail: camargolitera@gmail.com.