

Livro Ilustrado e as Narrativas Metaficcionais para Crianças

Celia Abicalil Belmiro
Tatyane Andrade Almeida

Celia Abicalil Belmiro

Universidade Federal de Minas Gerais

Email: celiab@terra.com.br

<http://lattes.cnpq.br/2365720632608594>

Tatyane Andrade Almeida

Secretaria Municipal de Educação de
Belo Horizonte/MG

Email: tatyaneandrade2008@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/6232237459631014>

Resumo

Os livros de literatura para crianças vêm atraindo, cada vez mais, o olhar de estudiosos e especialistas, tendo em vista a sofisticação que tal produção tem apresentado. Destaca-se, por exemplo, a presença de características da literatura considerada pós-moderna, em especial a metaficção, que desconstrói a ilusão do texto como relato do real e evidencia o seu caráter ficcional. Ao voltar-se para o processo de criação do texto literário, a metaficção expõe seu inacabamento e intima o leitor a participar ativamente de sua construção, exigindo competências diversificadas de leitura. No livro ilustrado contemporâneo, objeto que se consolida no entretecer de diferentes linguagens, as possibilidades narrativas são exploradas ao máximo, tanto no nível verbal e visual quanto na sua própria materialidade, e diferentes recursos são utilizados no intuito de evidenciar, não apenas o texto, mas o próprio objeto livro como invenção. Desse modo, tomando como base os estudos sobre o conceito de metaficção, este artigo propõe observar como são construídas as narrativas metaficcionais em livros ilustrados e que sentidos produzem nas articulações entre as diferentes linguagens. Assim, este texto pretende sinalizar, ainda, algumas possibilidades de formação de um leitor mais crítico e competente que tais narrativas oferecem. As obras selecionadas para análise pertencem, em grande parte, ao acervo da “Bebeteca”, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bem como ao acervo de literatura infantil e juvenil do Grupo de Pesquisa do Letramento Literário (Gpell/CEALE), uma vez que é constituído, também, por um volume substancial de obras analisadas para premiações nacionais.

Palavras-chave: Livro Ilustrado. Metaficção. Competência Leitora.

Recebido em: 21/08/2017
Aprovado em: 23/11/2017

Abstract**Keywords:**

Picturebook.
Metafiction.
Reading
Competence.

Picturebook and the Metafictional Narratives for Children

Literature books for children have been increasingly attracting the attention of scholars and specialists considering the sophistication of this production. For example, the presence of characteristics of literature considered postmodern, especially that of metafiction, which deconstructs the illusion of text as an account of the real and reveals its fictional character. When turning to the process of creating the literary text, metafiction exposes its incompleteness and invites the reader to actively participate in its construction, which requires diverse reading competence. In the contemporary picturebook, an object that consolidates itself in the interweaving of different languages, the narrative possibilities are exploited to the maximum, both at the verbal and visual level, as well as in its own materiality. Furthermore, different resources are used in order to highlight not only the text, but also the book object itself as an invention. Based on the studies on the concept of metafiction, this article proposes to observe how the metafictional narratives are constructed in picturebooks and what senses produce in the articulations between the different languages. This text intends to signalize some possibilities of improvement in reading competence, for a more critical and competent reader that such narratives offer. The works analyzed belong, in large part, to the Faculty of Education Early-Childhood Library of UFMG, as well as to the collection of children's and youth literature of the Research Group of Literary Literature (Gpell/CEALE), since it also consists of a substantial volume of works analyzed for national awards.

Resumen**Palabras clave:**

Libro Ilustrado.
Metaficción.
Competencia
Lectora.

Los libros de literatura para niños y niñas están atrayendo, cada vez más, el interés de investigadores y expertos, considerando la sofisticación de su actual producción. Merece destaque, por ejemplo, la presencia de características de una literatura considerada posmoderna, en especial de la metaficción, que desconstruye la ilusión del texto como relato de lo real, evidenciando su carácter ficcional. Al focalizar el proceso de creación del texto literario, la metaficción expone su condición inacabada convoca al lector a participar activamente de su construcción, exigiendo diversas competencias de lectura. En el libro ilustrado contemporáneo, objeto que se consolida en una trama de diferentes lenguajes, donde se exploran al máximo las posibilidades narrativas, tanto a nivel verbal y visual como en su propia materialidad. Diferentes recursos son utilizados para evidenciar, no apenas al texto, sino al objeto libro como invención. Así, a partir de los estudios sobre el concepto de metaficción, este artículo se propone observar cómo las narrativas metaficcionales son construidas en libros ilustrados y qué sentidos son producidos por las articulaciones de los distintos lenguajes. También, pretende señalar algunas posibilidades que esas narrativas ofrecen para la formación de un lector más crítico y competente. La mayor parte de las obras analizadas forman parte del acervo de la “Bebeteca” de la Facultad de Educación de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), además del acervo de literatura infantil y juvenil del Grupo de Investigación sobre “Letramiento Literario” (Gpell/CEALE), que está constituido por un gran volumen de obras analizadas y premiadas nacionalmente.

Introdução

As últimas décadas vêm apresentando trabalhos que se dispõem a pensar mais detidamente o quanto o conceito de metaficção tem influenciado a realização de obras de literatura infantil. É bem verdade que o conceito vem sendo discutido e esmiuçado na área da teoria da literatura, em confronto com perspectivas canônicas de organização do texto literário. Sinaliza-se, também, que as múltiplas formas com que a literatura infantil tem se apropriado de expressões artísticas para a elaboração de obras, como pintura, cinema, fotografia, *design* gráfico, vêm reforçando o aspecto mais aberto das produções e de propostas de leitura.

Desde a década de 1980, a metaficção tem se mostrado como uma preocupação dos estudiosos que tomam como parâmetro os conceitos da pós-modernidade na esfera da literatura, como Genette (2009), Hutcheon (1984), entre muitos outros. Conseqüentemente, a literatura infantil vê-se afetada pela produção do conhecimento na área, uma vez que ela ocupa um lugar social e cultural importante na formação das crianças e dos jovens. Nodelman (1988), Mackey (1990), Hunt (2010), Stephens (1992), McCallum (1996), Nikolajeva (1998), Nikolajeva e Scott (2009, 2011) são alguns dos que vêm se dedicando a pensar as profundas alterações das propostas dos livros de literatura infantil. No Brasil, estudiosos como Coelho, (1981), Zilberman (1989, 2010), Lajolo (1983), entre outros tantos, estabelecem alguns parâmetros com que se pode renovar a perspectiva sobre tais produções.

O século XXI vê-se diante de uma realidade ainda mais fragmentada e múltipla, e o interesse por pesquisas e estudos voltados para a literatura infantil e para a formação de leitores se multiplica em diversas direções: seja nos estudos etnográficos com crianças e jovens; seja num olhar mais aprofundado sobre as relações entre literatura e artes visuais; na importância do *design* nos projetos gráficos que influenciam cada vez mais a própria narrativa e na intermedialidade, que se torna, a cada dia, uma noção cara aos que abrem as fronteiras de conceitos e práticas.

As obras de literatura infantil, por seu turno, estão rompendo com propostas tradicionais a respeito do fluxo narrativo linear, trazendo para a cena a necessária presença do leitor como fundante do processo de compreensão. O cenário da produção da literatura infantil destaca-se como um dos mais produtivos para a reinvenção do mundo, desde os trabalhos do americano Sendak, nos anos 1960; do inglês Browne, com seu gorila em diferentes situações; de John Birmingham, que desarticula as ações entre o texto verbal e o texto visual; dos brasileiros Ziraldo, que inventou, em 1969, uma cor que poderia simbolizar

tantas outras coisas; e Juarez Machado, que, em 1976, sugere os movimentos do cotidiano de um personagem numa brincadeira metonímica.

Acompanhando as rupturas das estruturas canônicas, um dos elementos que compõem o quadro das características das narrativas contemporâneas é a metaficção. Desse modo, este artigo se propõe a apresentar algumas questões fundantes do conceito de metaficção para observar como são construídas as narrativas metaficcionais em livros ilustrados e que sentidos produzem nas articulações entre as diferentes linguagens. Pretende-se, ainda, sinalizar algumas possibilidades de formação de um leitor mais crítico e competente que tais narrativas oferecem.

“Histórias dentro de histórias, livros dentro de livros...”

Tradicionalmente, a narrativa é uma das bases de sustentação da memória de um povo, uma das condições para se situar na cultura, para construir um tempo em que as ações, dentro de um fluxo temporal, tomam forma e fazem sentido. Os livros ilustrados, por sua vez, possibilitaram a criação de contrastes, paródias, autorreferência e tantas formas de explicitação dos processos de construção do texto narrativo, que têm nas ilustrações um dos polos de sua estruturação.

Pantaleo (2004, p. 211, tradução nossa) lembra que estudos de McCabe (1997) indicam que a variação na contação de histórias “dentro de uma cultura é tão notável quanto a variação entre culturas”¹, o que significa que há uma variedade nos modos como se estruturam as narrativas orais, sem a necessidade de um início, meio e fim. Nem todas as culturas fazem narração da mesma forma, e a linearidade, que se supõe um fato natural, é marca de um modo de organização da cultura ocidental, que pode diferir, por exemplo, da cultura japonesa ou mesmo da africana.

Por outro lado, os estudos de Christin (1995) buscam, nas origens da escrita, justificativas para entender a lógica constitutiva da escrita ocidental, na relação com outros sistemas de escrita, que lhe são até mesmo antagônicos, como é o caso da escrita ideogrâmica chinesa. A presença gráfica é o eixo sobre o qual a pesquisadora incidirá suas reflexões e a partir do qual reconhecerá outros modos de expressão escrita. Analisando pesquisas sobre os pictogramas, a autora sinaliza que eles “não serviam de ligação entre ‘as coisas’ e ‘as palavras’, nem entre a realidade e a escrita” (CHRISTIN, 1995, p. 42). Explica ainda que a leitura desses pictogramas não seria um deciframento, nem a tradução verbal desses textos, mas outra forma que utilizasse as figuras para sugerir, inspirar o leitor na sua leitura criativa,

diferentemente da nossa concepção de leitura, que pretende extrair um sentido do texto. Essa perspectiva promove uma presença ativa por parte dos leitores que se distanciam do mundo narrado e se postam conscientemente no ato de leitura.

Dessa forma, observa-se que as realizações literárias contemporâneas dirigidas aos leitores infantis vêm absorvendo certas qualidades narrativas, seja na produção oral, seja na produção escrita, que se distanciam de uma estrutura canônica. Em alguns casos, traçam um quadro tão dissonante e imprevisível, que as bases conceituais em que se apoia a narrativa clássica se dissolve, dando a ver o seu modo de organização. Desde os séculos passados, romances e contos, tanto brasileiros quanto estrangeiros, denunciam a presença do narrador que interfere na narrativa, revelando suas tentativas de escrita, suas inseguranças na condução do enredo, o processo da elaboração dos personagens, dialogando com o leitor ou seduzindo-o a confluir na mesma perspectiva, dominando a cena enunciativa.

Essa complexidade de procedimentos corrobora a definição de Gustavo Bernardo (2010, p. 9) do termo “metaficção”, pois “trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. Histórias dentro de histórias, livros dentro de livros, evidenciam os processos de construção das narrativas ficcionais e, nesse sentido, opõe-se à ficção realista que concebe a obra como representação fiel da realidade. Segundo McCallum (1998, p. 399, tradução nossa):

As convenções narrativas da ficção realista trabalham para mascarar a lacuna entre os signos linguísticos e seus referentes ficcionais e para construir a ilusão de uma relação não mediada entre os signos e as coisas. Ao fazer isso, essas convenções obscurecem a ficcionalidade dos referentes e implicam uma leitura da ficção como se fosse 'real'. Em metaficção, no entanto, a diferença ontológica entre ficção e realidade é explicitada; ou seja, a ficcionalidade dos eventos, personagens e objetos referidos está em primeiro plano².

A metaficção também auxilia no ensino de códigos literários e culturais, além de certas estratégias interpretativas e convenções e, assim, ajuda na formação de um leitor com mais competência. Mais que esfacelar a perspectiva realista, a metaficção deseja confrontar e tensionar a realidade. Esse é o motor que sustenta seus discursos. Ao falar de si mesma, coloca-se como metáfora para o processo de autoconsciência, promovendo uma reflexão sobre a literatura, sobre os métodos usados em sua escritura e as formas como se relaciona com a realidade. Por quebrar “o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, impedindo a suspensão da descrença tão necessária ao prazer da leitura” (BERNARDO, 2010, p. 40), a metaficção preserva-nos de uma leitura ingênua do texto literário.

McCallum (1998) estabelece algumas distinções entre a corrente principal da produção para crianças e os trabalhos experimentais e metaficcionais. Segundo o autor, os contos infantis, em geral, empregam modos narrativos mais restritos, como a presença do narrador em primeira pessoa, comumente o personagem principal, finais fechados em vez de abertos e histórias lineares, monológicas, mais do que dialógicas. Esses recursos tendem a delimitar as possibilidades interpretativas.

As narrativas metaficcionais, ao contrário, utilizam, via de regra, um espectro mais amplo de técnicas narrativas e discursivas, como os comentários intrusivos do narrador que se dirige diretamente ao leitor, o uso de recursos intertextuais (paródias de outros textos, gêneros e discursos), a experimentação tipográfica, a presença de múltiplas vozes narrativas e de diferentes camadas de leitura, entre outros: “Estas estratégias distanciam o leitor de um texto e frequentemente frustra expectativas convencionais sobre o sentido e o encerramento. Leitores implícitos são, assim, posicionados em papéis interpretativos mais ativos” (McCALLUM, 1998, p. 398).

É nesse movimento que as características da metaficcionalidade têm se valido de procedimentos que promovem, conseqüentemente, um leitor capaz de compreender os processos de produção das obras e essa atitude o conduz a assumir um posicionamento crítico em relação à realidade, à ficção e à linguagem que constitui essas dimensões.

O leitor passa a ser elemento fundamental na elaboração metaficcional, uma vez que o diálogo aberto, e por vezes sutil, entre a autoria e o leitor é uma das chaves desse tipo de construção. Se, por um lado, a autorreferencialidade mantém-se no plano diegético, a quebra do ilusionismo representacional elege um leitor que vai em busca de reconstruir o tecido narrativo através de outras formas de dizer, pois é o verbo dizer que evoca uma corresponsabilidade do leitor e dá sentido ao trabalho de leitura, evitando que o conhecimento da estrutura de um gênero seja suficiente para o processo interpretativo e obrigando o leitor a dialogar social e culturalmente com sua formação.

Pantaleo (2004), ao analisar *Vozes no Parque*, de Anthony Browne, apresenta um resumo das principais particularidades dessa obra metaficcional que integram ao conjunto de características da produção de textos literários de qualidade: narrativas polifônicas, múltiplos narradores ou pontos de vista de personagens; narrativas múltiplas e com diferentes vertentes; dispositivos de enquadramento narrativo; interrupção das relações tradicionais do tempo e do espaço na narrativa; enredos não lineares e não sequenciais, incluindo descontinuidades narrativas; intertextualidade; apropriações paródicas; experimentações tipográficas;

indeterminação em texto escrito ou ilustrativo, trama, personagem ou configuração; disponibilidade de múltiplas leituras e significados para uma variedade de públicos-alvo.

Mais que destacar um esfacelamento da narrativa tradicional, vale lembrar não só o quão inserido no contexto das realizações contemporâneas o conceito de metaficção está, mas também a sua importância nos deslocamentos impostos aos leitores pós-modernos, sejam crianças, jovens ou adultos. Ainda que produza humor, interrogações, entre outras manifestações, haverá sempre a sensação de distanciamento do fato narrado e a consciência do ato de leitura, resultantes de um tipo de relação com o espaço ficcional.

Como ler um livro dentro do livro?

Esta seção pretende apresentar algumas análises que podem servir de exemplo de um significativo conjunto de livros cujo teor metaficcional explicita modos diferenciados de condução da narrativa. Sabendo da variedade e da abertura de propostas em cada obra, o objetivo principal é salientar alguns recursos narrativos e suas consequências na convocação de um leitor mais experiente, resultando na ênfase da formação do leitor literário.

É essa a proposta do livro *Existir*, de Nathalie Hense e Julien Martinière (2014), em que a tomada de consciência dos personagens acerca de sua própria existência adquire dimensão filosófica em uma paródia ao *O discurso do Método*, de Descartes. A partir da colocação feita pela minhoca de que a grama está com gosto de papel, os demais personagens levantam uma série de questões fundamentais para se compreender o mundo em que vivem e a posição que nele ocupam. Assim como questionamos a realidade e nossa própria existência, a vaca, o gato, a galinha, entre outros animais, propõem entre si a mesma discussão, o que, ironicamente, diverte o leitor, uma vez que, sendo seres ficcionais, o argumento se complexifica, na medida em que os limites do real se obscurecem.

“Não estamos vivos, só existimos dentro do livro” (HENSE; MARTINIÈRE, 2014). É por essa fala do elefante, que a vaca toma consciência de que é personagem e que, para o leitor, ela é quem conduzirá o enredo, com seus questionamentos e dúvidas. Por outro lado, o minhocão sempre se chocava com um limite que não sabia distinguir: o da folha? O da existência? O do traço do ilustrador? Enquanto isso, a ilustração induz o olhar a perceber limites impostos pela própria página e pelos emolduramentos utilizados no projeto gráfico (Figura 1).

Isso dará andamento para os passos seguintes da narrativa: o gato reconhece a existência do rato “encantador” que o faz “lamber os beiços”. Da mesma forma, a galinha

prova sua existência ao comer o minhocão, afirmando a natureza do animal. Assim, novamente somos reconduzidos ao espaço ficcional, equilibrando as relações entre os personagens e retomando uma suposta ordem natural da vida e entre os animais.

Todavia, pela necessidade de fluir esse tipo de narrativa, a galinha cospe o minhocão de volta ao mundo dos vivos. Essa tensão entre a verossimilhança diegética e a quebra do mundo ficcional se dá também, e principalmente, pela clara presença da autoria, com esboços de objetos, rascunhos dos personagens, setas orientando o leitor para tomar acento no espaço da reunião dos bichos, incluindo ora o leitor, excluindo ora os personagens, com total autonomia de criação. A cada página dupla, as ilustrações são elaboradas com diferentes tipos de papel organizados em colagens e composições com desenhos, pinturas, dobraduras etc. Além disso, o uso de diferentes fontes tipográficas e de outros recursos gráficos contribui para a constituição do universo elaborado pelas autoras.

O ápice da discussão ocorre na explicitação da questão: “Se vivemos em um livro, existimos de verdade?” (HENSE; MARTINIÈRE, 2014). A partir daí, os personagens propõem algumas premissas que visam atestar a concretude de suas existências. Enquanto que, para o gato, basta as coisas serem como são, sem a necessidade de questionamentos, outros aludem à percepção sensorial e à própria capacidade de pensar como provas de sua existência. Entretanto, as dúvidas permanecem e os animais colocam em pauta a possibilidade de alguém estar pensando por eles, explicitando, dessa forma, a presença do autor. A discussão prossegue, até o momento em que todos declaram “SIM! EXISTIMOS!” (HENSE; MARTINIÈRE, 2014).

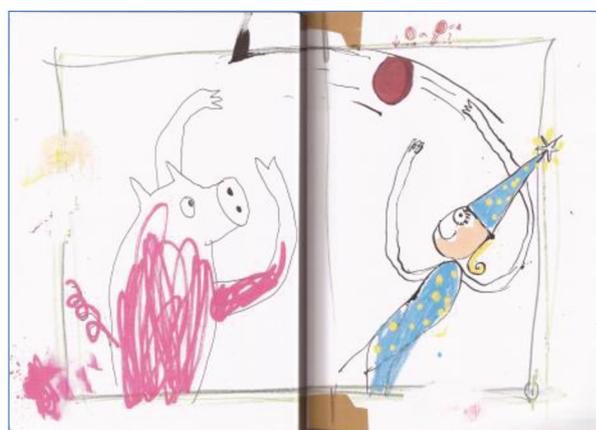
Se, por um lado, nas narrativas tradicionais o pacto ficcional nos leva a assumir o mundo fictício e os acontecimentos que ali ocorrem como realidade, em *Existir*, somos levados a transgredi-lo ao estabelecermos com o universo narrativo um jogo duplo em que aceitamos, por um lado, a possibilidade de sua existência real, ao mesmo tempo em que estamos plenamente conscientes de que se trata de uma ilusão.

A vaca da história, que vai perdendo partes do seu corpo porque não quer comer, nos é confrontada por um desenho clássico de uma vaca cujo corpo é dividido e numerado em partes para nomear os cortes para consumo humano. Esse contraste permanente, ligado por uma tênue linha entre dois mundos, conduz a narrativa para sua conclusão, com o discurso do elefante que resumirá o motivo da existência dos personagens e, ao fim e ao cabo, da própria ficção: “E você não pensa em que lê o livro? [...] Não pensa nos leitores que a procuram a cada noite antes de se deitar? Aí está a sua verdadeira vida. É para eles que você existe” (HENSE; MARTINIÈRE, 2014).

Figura 1 - *Existir*

Fonte: Hense e Martinière (2014).

O livro *Sem título*, de Hervé Tullet (2009), é também exemplar no uso de metaficção na literatura infantil, já que toda a sua proposta está voltada para o processo de criação do livro. O texto de apresentação na quarta capa e o próprio “título” denunciam seu caráter inacabado. Não há folha de guarda nem frontispício, ao abrimos o livro penetramos imediatamente na história. A página dupla é utilizada como espaço narrativo e as ilustrações são delimitadas sobre fundo branco, acentuando o aspecto inconcluso da obra (Figura 2).

Figura 2 - *Sem Título*

Fonte: Tullet (2009).

Vemos, inicialmente, dois personagens, uma fada e um porco jogando bola. Não há texto verbal, e as ilustrações se assemelham a um caderno de esboços, onde manchas e traços desorganizados aparecem ao lado de anotações e marcações do desenhista, como, por exemplo, sugestões de pequenas amostras de padrões gráficos para o vestido da fada ou o desenho esquemático de um novo personagem que será inserido posteriormente. Esses detalhes indicam possibilidades, caminhos que se podem seguir na construção da obra e que

dependem das escolhas de seus criadores. Dessa forma, fazem alusão às peculiaridades do ofício do autor e/ou ilustrador que, frequentemente, permanecem ocultas ao conhecimento do leitor. É como um rascunho descoberto.

Nas páginas seguintes, os dois personagens notam a presença do leitor/espectador. O diálogo é curto e há apenas uma fala: “– Ops! Estão olhando pra gente” (TULLET, 2009). Outros personagens são, então, chamados para ver “umas pessoas aqui que abriram o livro” (TULLET, 2009). A ausência de um narrador e o diálogo direto entre os personagens e o leitor empírico rompem com as convenções narrativas e tensionam a relação entre realidade e ficção. Ao interagir diretamente com o leitor, a obra sugere que o universo ficcional no qual os personagens se encontram é tão real como o próprio leitor. Pode-se dizer também que este passa a atuar como um dos personagens do livro, uma vez que é mencionado explicitamente pelos demais personagens. O artifício reforça ainda a ideia de que a obra literária se concretiza no ato de leitura, ao dar a entender que os personagens existem de maneira independente e levam uma vida secreta dentro do livro, que se revela apenas no momento em que o livro é aberto.

Nas cenas posteriores, o diálogo entre personagens e leitor faz referências a uma série de convenções pertinentes ao universo literário, desde a criação da obra até a sua concretização em produto final, que passa então à condição de mercadoria a ser adquirida pelo leitor-consumidor, desvelando, assim, de maneira inventiva e lúdica, boa parte da trajetória percorrida por esse objeto. Os personagens de Tullet (2009) sabem de sua condição inacabada e, solidarizando-se com o leitor, que comprou o livro e espera por uma história, recorrem ao autor, explicitando sua presença, bem como a sua função, aos pequenos leitores.

Ao ser convocado, Tullet aparece também como personagem, representando a si mesmo por meio da combinação de fotografias e desenhos. O autor contesta a transgressão de suas criaturas, mostrando-se pouco receptivo a essa intromissão. O encontro entre autor-personagens-leitor é uma metáfora da traição à tradição moderna da literatura. Apresentar, mais do que representar, a vida ficcional elimina a divisão entre o real e o ficcional e tudo vira criação.

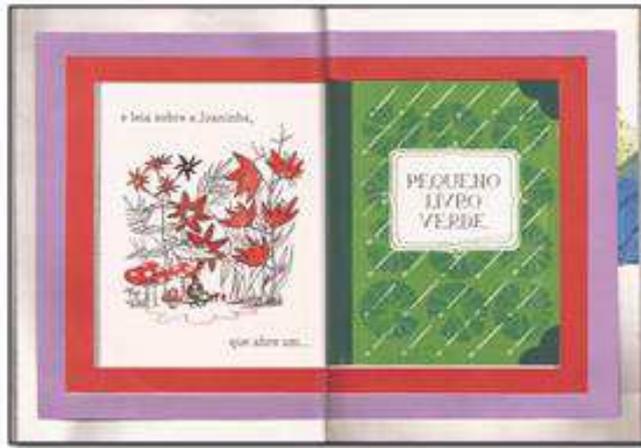
O encontro ocorre no estúdio do artista, onde, novamente, diversas referências visuais ao ofício do escritor/ilustrador são expostas. Em sua mesa, aparece uma página do próprio livro, superfície de contato entre a criação e o criador (Figura 3). A página, ainda em elaboração, mas ao mesmo tempo viva e independente, insere a história dentro de si mesma e fragmenta o universo ficcional em diferentes tempos e espaços, criando níveis de ficcionalidade e, também, de realidade.

Figura 3 - *Sem Título*

Fonte: Tullet (2009).

Muitas obras apresentam não apenas uma história dentro de outra, mas também um livro dentro do livro. É o caso de *Abra este pequeno livro*, de Jesse Klausmeier (2013), com ilustrações de Suzy Lee, que explora a materialidade do livro, especialmente o formato da página, para inserir livros dentro de livros. A temática abordada é a própria leitura. Cada página introduz um novo personagem que lê um livro sobre alguém que lê um livro, e assim sucessivamente. Além de serem mencionados visualmente nas ilustrações (páginas da esquerda), os livros lidos pelos personagens se materializam através de recortes especiais que reduzem cada página dupla e simulam o próprio objeto. Verbos no modo imperativo (*abra, leia*) instruem o leitor, conduzindo-o de uma história a outra em um processo de imersão até o ponto em todas elas convergem e se replicam em um *looping* aparentemente infinito. O efeito de *myse-en-abyme*, ou perspectiva em abismo, termo francês que designa uma ou mais narrativas dentro de outra, é uma das principais características das narrativas metaficcionalis. No campo das artes visuais, refere-se à reprodução de uma imagem dentro de si mesma, efeito que se repete infinitamente.

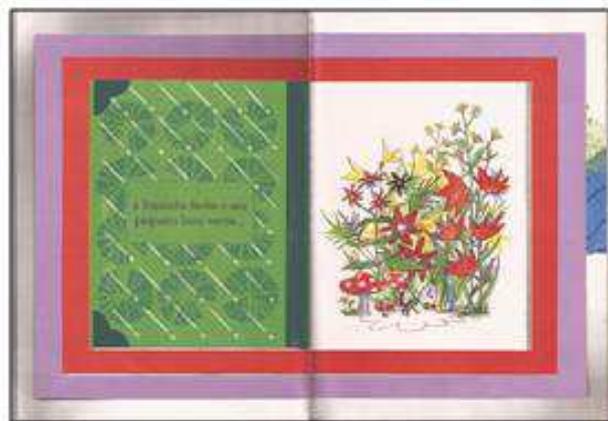
Em *Abra este pequeno livro*, a materialidade do objeto incorpora uma nova dimensão ao recurso da perspectiva em abismo, ao permitir inserir “fisicamente” um livro dentro de outro, ainda que seja por meio de artifícios gráficos, que transformam a página comum na capa dos pequenos livros. Cada livro possui uma cor diferente do anterior e são apresentados em tamanhos cada vez menores. Nas ilustrações prevalecem as cores do livro em questão, assim, ao abrirmos o “Pequeno livro vermelho”, vemos uma joaninha em meio a plantas e cogumelos vermelhos, sendo o livro que ela lê, o “Pequeno livro verde”, o único objeto representado em cor diferente (Figura 4). Na página seguinte, portanto, predominam tons de verde e a joaninha se torna parte do livro que lê, pois aparece na ilustração saudando o sapo sobre o qual o texto que está lendo se refere.

Figura 4 - Abra este pequeno livro

Fonte: Klausmeier (2013).

A narrativa prossegue e os personagens passam de um livro para outro, unindo-se em uma jornada que os conduzirá até a gigante e seu “Pequeno livro arco-íris”. Devido ao seu tamanho, a gigante não consegue abrir seu pequeno livro arco-íris, junção de todas as cores e também de todas as histórias. São os demais personagens, agora amigos, que abrem o livro e o leem para a gigante, indicando a possibilidade de encontro que a leitura proporciona, seja através do ato de compartilhar leituras, seja pelo abraço à própria literatura, uma vez que todos os personagens são também leitores.

Por meio da perspectiva em abismo, todas as histórias estão presente no livro da gigante até o momento em que os personagens se encontram com ela e a história se reinicia. Encerrando o ciclo, entretanto, os amigos fecham o livro da gigante e fazem o caminho de volta, fechando todos os outros livros. Nas ilustrações, que agora aparecem nas páginas da direita enquanto as da esquerda se transformam em quarta capa dos pequenos livros (Figura 5), evidencia-se o projeto narrativo da obra: no encontro com a literatura e o processo formativo dos leitores que se realizam em ir e vir, os personagens e os leitores voltam-se para si e, ao perfazer o caminho de volta, já não são mais os mesmos.

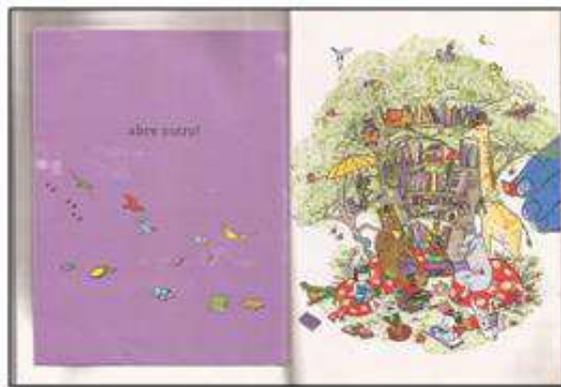
Figura 5- Abra este pequeno livro

Fonte: Klausmeier (2013).

As imagens são representadas em todas as cores e os personagens trocam entre si os objetos que cada um traz consigo (xícara, cartola, guarda-chuva, relógio). Outro indicativo das mudanças aparece nas folhas de guarda do livro: enquanto as guardas iniciais são decoradas com diversas gotas em um único tom de cinza, as guardas finais apresentam o mesmo motivo, porém, multicolorido.

Ao final, todos se reúnem novamente e, dando sequência ao movimento de ir e vir, agora estão fora dos livros. Outros personagens também são apresentados nesse momento, uma menina e um menino, bem como outros animais. O ambiente retratado remete a uma biblioteca e todos estão lendo, cercados pelos livros. Suzy Lee, que ilustra o livro, faz menções visuais ao seu próprio trabalho, num processo de interpicturalidade, pois a menina é personagem de seu livro *Onda*, e é exatamente esse mesmo livro que o menino está lendo (Figura 6). O jogo proporcionado pelas ilustrações insere a ficção dentro de si mesma, estabelecendo uma movimentação que resulta em não ter apenas um eixo a partir do qual se posiciona o leitor; ao contrário, são variadas motivações de leitura que fazem o leitor estabelecer diferentes graus de comprometimento e a aceitar o pacto ficcional ao mesmo tempo em que se torna plenamente consciente de sua existência.

Figura 6 - Abra este pequeno livro



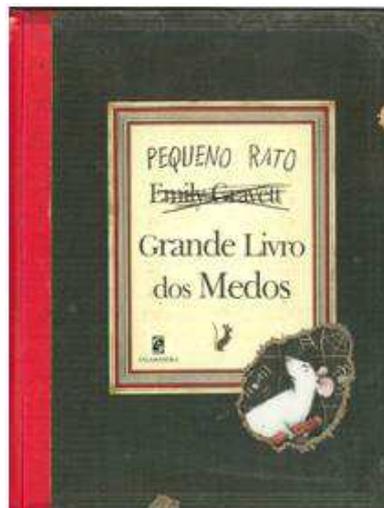
Fonte: Klausmeier (2013).

O recurso da autocitação também é utilizado por Tullet (2009), no já mencionado *Sem título*, e tem sido cada vez mais recorrente nos livros ilustrados. Com frequência, ilustradores deixam pistas intertextuais, e mesmo interpicturais, direcionados a leitores mais experientes, com amplo repertório de leitura. Entretanto, ainda que não sejam capazes de reconhecer as conexões intertextuais, interpicturais e os sentidos que implicam, as crianças pequenas enriquecem sua experiência leitora, pois são induzidas a observar atentamente as ilustrações, com frequência interrompendo ou fragmentando o ritmo de leitura, e a atribuir sentidos aos inúmeros detalhes.

Em muitos casos, o livro torna-se parte da história, seja por meio de citações visuais, quando o livro aparece em uma de suas ilustrações, ou como personagem da própria história que veicula. O objeto livro assume um papel independente e ativo ao interferir nos acontecimentos, ao mesmo tempo em que mantém a sua função de suporte. A narrativa apresenta-se aparentemente à maneira das narrativas tradicionais; entretanto, por meio da sua natureza ficcional, mescla os universos da imaginação e do real e não pretende mascarar sua condição de artefato. Por isso mesmo, o narrador explicita que o espaço em que a história se insere é o espaço real do objeto.

De forma peculiar, em *Grande livro dos medos*, de Emily Gravett (2008), o livro real é também um livro ficcional, elemento da narrativa. A capa evidencia como as duas dimensões se fundem ao mostrar o personagem principal e suas intervenções no objeto ficcional (Figura 7): apresenta uma parte roída por um rato que se desmascara e se torna presença protagonista do enredo. Assim, por meio de artifícios pertinentes à linguagem visual, indica-se que se trata de um espaço tridimensional. Pode-se dizer, portanto, que o pequeno rato e o objeto livro coexistem no espaço ficcional, uma vez que o pedaço roído enquadra o ratinho e presume-se a existência de um cenário no qual os dois se encontram.

Figura 7 - Grande livro dos medos



Fonte: Gravett (2008).

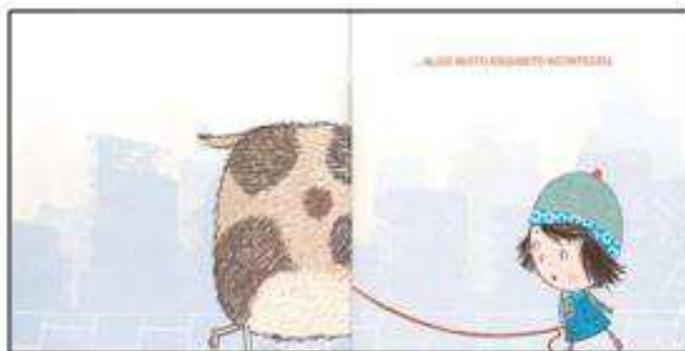
A proposta da obra é ser interativa: cada página apresenta um tipo de fobia e o leitor é convidado a preenchê-la, incluindo um relato sobre seus próprios medos. O livro é, então, ocupado pelo ratinho, que percorre suas páginas escrevendo sua história por meio de desenhos a lápis, colagens, afirmações escritas à mão, entre outros recursos. Ao interferir na obra, o pequeno rato torna-se seu autor, ao ponto de riscar o nome de Emily Gravett na capa, substituindo-o pelo seu. Os limites entre real e ficcional tornam-se difusos e o leitor deve ser capaz de transitar entre os dois mundos sem grandes problemas.

O aproveitamento de todo o projeto gráfico de um livro como instância narrativa denuncia que, antes de tudo, o livro é uma invenção. Assim, tanto sua existência como produto quanto criação artística se tornam explícitos, provocando humor e brincadeira nesse jogo de descobertas. O leitor, por outro lado, atua como coautor, participando da (re)construção da obra ao conciliar diferentes aspectos de sua constituição, a fim de resolver (ou, pelo menos, reconhecer) as ambiguidades criadas tanto na inter-relação de diferentes linguagens, quanto na estrutura narrativa.

A dobra das páginas é um dos aspectos que já vem sendo utilizado por muitos artistas para compor camadas de sentidos que complexificam a leitura de suas obras e exigem uma postura ativa do leitor. Em *O Personagem encajado*, Angela Lago (1995) brinca com as dificuldades do personagem ao se ver aprisionado no grampo central que prende as folhas do livro. Cada movimento do personagem é uma tentativa de dar fluxo ao movimento. Comenta a autora: “Nele há um texto que rabisco todo, porque estou contando a história que não está saindo. E o personagem também estava encajado no meio das páginas e não consegue sair de jeito nenhum. Além do texto principal, um subtexto se desenha no fundo das páginas...”³.

Outro exemplo é *Este livro comeu o meu cão!*, de Byrne (2015), em que a dobra exerce papel fundamental no desenvolvimento da narrativa. Na tentativa de atravessá-la, diversos personagens desaparecem, o que leva Bella a ter consciência não só de sua função como personagem protagonista – desde que toma frente das ações para resolver o problema e, portanto, avança com o enredo –, mas também da sua existência ficcional – uma vez que solicita ao leitor a manipulação do objeto livro – sacudi-lo duas vezes – para que os personagens retomem o espaço narrativo e o narrador possa novamente comentar que “Bella e seu cão passeiam tranquilamente pela página” (BYRNE, 2015) (Figura 8).

Figura 8 - *Este livro comeu o meu cão!*

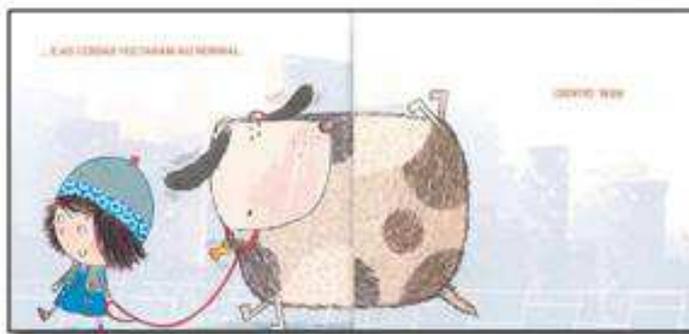


Fonte: Byrne (2015).

Muitos personagens retornam intactos do espaço “entre” as páginas e as coisas parecem voltar ao normal, mas o fechamento da narrativa continua a denunciar, através das

ilustrações, a tensão: ao regressar, o cão de Bella tem as patas traseiras viradas para cima, evidenciando que algo aconteceu durante sua ausência das vistas do leitor (Figura 9).

Figura 9 - Este livro comeu o meu cão!



Fonte: Byrne (2015).

Ao adentrarem o livro através de sua dobra, para onde vão os personagens da história? Trata-se, antes de tudo, de um exercício de linguagem, o que nos leva a considerar a própria realidade também como uma forma de discurso. Segundo Navas (2015, p. 86), os textos metaficcionais “não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, como também exploram a ficcionalidade do mundo fora do texto literário” e “convidam o leitor a repensar a questão da linguagem e o estatuto daquilo que considera ‘real’”.

Em seu livro *Onda*, de 2008, Suzy Lee exemplifica a utilização da dobra da página como divisa entre dois mundos, o mundo real de sua protagonista e o mundo da imaginação, onde a menina se encontra com o mar. A autora comenta: “Como os dois espaços são um, ainda que diferentes, eu queria que a sensação de ‘entrar’ no outro espaço ficasse clara. Dessa maneira, as partes do corpo ausentes podem estar no ‘entre’. Não deve ser tão fácil assim, atravessar a margem e ir para a outra dimensão da imaginação” (LEE, 2012, p. 51). A travessia de uma página a outra transforma aqueles que se arriscam a cruzar essa fronteira. Em *Onda*, ao adentrarem o domínio azul do mar, as gaivotas tingem-se sutilmente e a menina se inebria em contato com as águas.

Um último exemplo é *A Child of Books*, de Jeffers e Winston (2016) (Figura 10). A **menina narradora** vem de um mundo de histórias. Por isso mesmo tem a liberdade de ir e vir por onde lhe aprouver. Ela passeia pela imaginação de autores que criaram baleias, selvas, piratas, crianças, dores, sofrimentos, mentiras, enfim, ela é “uma criança de livros”, tal qual ela se apresenta, o que quer dizer, uma leitora privilegiada dessa história e das histórias que inundam as páginas deste livro lido por nós. Ela é narradora, protagonista e leitora num mesmo corpo, que navega por meio de palavras, como as frases: “Eu naveguei por um mar de palavras para perguntar se você virá embora comigo” ou “Algumas pessoas esqueceram onde

eu vivo”, e ainda “Mas por essas palavras eu posso lhe mostrar o caminho” e “nós viajaremos sobre as montanhas do faz-de-conta”.

Figura 10 – A Child of Books



Fonte: Jeffers e Winston (2016).

Essas são algumas frases da história sobre o passeio pela história, o enredo desse livro, ou melhor, sobre como devemos nos comportar para adentrar o mundo da ficção. Paralelamente aos artifícios da narrativa, existe uma clara demanda dos autores em nos inundar de letras e palavras, como, por exemplo, a folha de guarda, há o mundo claramente demarcado, enfim, pela linguagem. Esse percurso deverá ser feito lendo e vendo, para compreender, pois os objetos, as coisas e as formas são feitas de letras, palavras, frases inteiras, que são cópias de trechos de livros lidos pela agora **menina-personagem**, e que remetem a nós, como leitores. É uma composição verbal que desenha ondas, túneis, monstros, montanhas (Figura 11), que lemos e vemos, e sobre cujas formas a menina e o menino passeiam.

Figura 11 – A Child of Books



Fonte: Jeffers e Winston (2016).

Esse jogo entre ler e ver, já tão dimensionado nas relações entre literatura e artes visuais, mais do que proporcionar um acúmulo interessante de informação e de composição, nos remete a citações de mundos que nos dão conformação. Todos os textos que desenham formas pelas páginas são réplicas, colagens, trechos de textos já lidos, desejosos de serem relidos. Aqui, eles são sugestivamente reapresentados, numa clara referência intertextual.

Esse livro é um jeito poético de falar do espaço de liberdade do fazer literário. Esse é o eixo que estrutura tematicamente o livro: uma ode à imaginação por meio da leitura, um convite que ela faz ao menino que a acompanha.

A metaficção, ao falar de si mesma, e colocando em evidência mecanismos de sua construção, esclarece o leitor acerca das convenções ficcionais e são estabelecidas novas formas de interação com a obra literária que exigem papéis interpretativos mais reflexivos e o reconhecimento do contexto mais amplo no qual a obra se insere e com o qual dialoga. A presença frequente de referências intertextuais em obras metaficcionais indica essa exigência.

Ora, se pensarmos que a metaficção tem por base o diálogo com sua própria criação, sua construção está também no artifício do processo de criação do enredo. É a criação falando dela mesma. Então, com a pergunta “qual é o enredo?”, a resposta é justamente a indicação de um tempo futuro, apontado pelos tempos verbais – viajaremos, subiremos, dormiremos – a um percurso que se realizará por meio do traçado das palavras, frases, que sinalizam um caminho aos leitores. A **narradora-protagonista** e o menino farão uma viagem pela ficção e precisarão penetrar a escuridão, a floresta, escalarão a montanha para alcançar castelos, subirão entre letras para descer entre palavras e descobrir nuvens de música nas quais poderão dormir.

Ao mesmo tempo em que se sugere o que eles farão, a leitura é o percurso do enredo. Ao final, a menina diz: “Pois este é o nosso mundo que fizemos a partir de histórias” (JEFFERS; WINSTON, 2016). Já é passado, e o tempo verbal indica que a leitura terminou. No entanto, agora é o menino que, fechando o livro e carregando-o consigo, nos diz da leitura sobre leitura; a menina que convidou o menino a ir com ela pelo passeio da ficção, e nos contou essa história, está guardada dentro da história lida pelo menino. E no final uma chave com um bilhete: “para imaginação é livre”, reproduzida na quarta capa, que dialoga com a capa do livro que estamos lendo: uma menina sobre um livro com uma fechadura à espera de uma chave.

Repensando o livro ilustrado

Destacaram-se, nos livros aqui analisados, alguns princípios gerais que pertencem ao campo ficcional, como: a existência do leitor como justificativa para a existência do personagem; a obra como um esboço do artista; o livro como temática da própria leitura; a autocitação; o livro como personagem; o “entre” da dobra que metaforiza implícitos, margens a serem superadas; o jogo do futuro e do passado como composição do enredo. Por outro lado, enfatizaram-se procedimentos narrativos que informam o leitor acerca do funcionamento da literatura, explicitando as convenções ficcionais e, ao mesmo tempo, as maneiras pelas quais se pode transgredi-las.

Os livros de literatura infantil vêm absorvendo movimentos artísticos, influenciando tendências, obrigando a teoria a se reorganizar em novos constructos que deem conta da diversidade de suas manifestações. Como um subgênero da literatura infantil, o livro ilustrado acolhe tanto o escritor quanto o ilustrador e, ainda, o escritor/ilustrador que apresentam propostas cada vez mais renovadoras, oferecem material e, principalmente, reconhecem a capacidade de diálogo que os leitores mirins mantêm com a ficção.

Essa relação de liberdade de criação é sintoma de um momento histórico que não deseja a generalidade, um modelo, nem a permanência e acolhe manifestações particulares. Tradicionalmente direcionado às crianças, o livro ilustrado contemporâneo constitui-se como objeto que atrai públicos diversificados e redimensiona os conceitos de livro e de literatura infantil. A questão intensifica-se na medida em que essa produção absorve, também, tendências da literatura em geral, como, por exemplo, aspectos associados ao movimento pós-moderno, como abordagem de temas polêmicos, considerados tabus, ruptura com as convenções narrativas, presença de múltiplas vozes na elaboração da trama narrativa, desnudamento dos processos de produção da obra literária.

Nas obras aqui analisadas, as diferentes linguagens e a materialidades do livro denotam a presença desses recursos que tendem a quebrar as expectativas em relação ao modo de funcionamento das narrativas e produzem instabilidades que deslocam o leitor implícito, instigando-o a adotar posturas mais questionadoras. Se, por um lado, esses livros exigem competências diversificadas de leitura, mais pertinentes a um leitor experiente, por outro, podem contribuir de maneira significativa para o desenvolvimento da experiência literária e estética dos pequenos leitores.

Dessa forma, a atividade de formação do leitor solicita também ações de mediadores que atravessem diferentes camadas de sentido, explorem as ambiguidades do texto e colaborem para que o leitor realize o trânsito entre ficção / realidade / ficção / realidade /

ficção... Tais procedimentos concorrem para o reconhecimento de novos discursos, e a metaficção e seu jogo é um desses “entre”-lugares que nos recolocam de forma mais aguda para um trabalho de formação competente de pequenos leitores críticos.

Notas

¹ “within the culture is as remarkable as variation between cultures” (PANTALEO, 2004, p. 211).

² “The narrative conventions of realist fiction work to mask the gap between linguistic signs and their fictive referents and to construct an illusion of an unmediated relation between signs and things. In doing so, these conventions obscure the fictionality of referents and imply a reading of fiction as if it were ‘real’. In metafiction, however, the ontological gap between fiction and reality is made explicit; that is, the fictionality of the events, characters and objects referred to is foregrounded” (McCALLUM, 1998, p. 399).

³ Disponível em: <http://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/11/09/noticia-e-mais,161263/angela-lago-se-muda-para-biribiri-e-encontra-inspiracao-para-criar-nov.shtml>.

REFERÊNCIAS

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. São Paulo: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BYRNE, Richard. *Este livro comeu o meu cão!* São Paulo: Panda Books, 2015.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'imageécrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura infantil: história, teoria e análise*. São Paulo: Ática, 1981.

GRAVETT, Emily. *Grande livro dos medos*. São Paulo: Moderna, 2008.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HENSE, Nathalie; MARTINIÈRE, Julien. *Existir*. São Paulo: SM, 2014.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

JEFFERS Oliver; WINSTON, Sam. *A Child of Books*. Massachusetts: Candlewick Press, 2016.

KLAUSMEIER, Jesse. *Abra este pequeno livro*. Ilustração de Suzy Lee. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LAGO, Angela. *O personagem encalhado*. Belo Horizonte: RHJ, 1995.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1983.

LEE, Suzy. *Onda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEE, Suzy. *A trilogia da margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MACKEY, M. Metafiction for beginners: Allan Ahlberg's Ted in a Bed. *Childrens Literature in Education*, v. 21, n. 3, p. 179-187, 1990.

McCABE, A. cultural background and storytelling: a review and implications for schooling. *The Elementary School Journal*, v. 97, n. 5, p. 453-473, 1997.

McCALLUM, Robyn. Metafictions and experimental work. In: HUNT, Peter (Org.) *International Companion Encyclopedia of Children's literature*. London; New York: Routledge, 1998. p. 397-409.

NAVAS, Diana. Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea. *Linguagem: Estudos e Pesquisas, Catalão*, v. 19, n. 1, p. 83-95, 2015.

NIKOLAJEVA, Maria. Exitchildren's literature?. *The Lion and the Unicorn*, v. 22, n. 2, p. 265-287, 1998.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *How Picturebooks Work*. London: Routledge, 2009.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NODELMAN, Perry. *Words about images: the narrative art of children's picture books*. Athens: University of Georgia Press, 1988.

PANTALEO, Silvia. Young children interpret the metafiction in Anthony Browne's. *Voices in the Park. Journal of Early Childhood Literacy*, London, v. 4, n. 2, p. 211-233, 2004.

STEPHENS, John. *Language and ideology in children's fiction*. Boston: Addison-Wesley Longman Ltd, 1992.

TULLET, Hervé. *Sem título*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.