

# A METAFICÇÃO E SEUS PARADOXOS: DA DESCONSTRUÇÃO À RECONSTRUÇÃO DO MUNDO REAL/FICCIONAL E DAS CONVENÇÕES LITERÁRIAS

Verônica Daniel Kobs\*

"[...] Narcissus may die by the mirroring pool; but the fact remains that, in another sense, he also lives on, still self-regarding, *received* into the next world with open arms."

(Linda Hutcheon)

RESUMO. Este artigo objetiva analisar o recurso literário da metaficção e sua função no redimensionamento de determinados conceitos importantes na Literatura, como o de autor e o do ato da leitura. Além disso, será enfatizado o conflito entre realidade e ficção como resultado do uso do recurso metaficcional. Essa tensão, por sua vez, aproxima-se do conflito vivido pelo sujeito na Pós-modernidade e as artes refletem isso. Na última parte deste estudo, serão analisadas algumas narrativas de Cristovão Tezza, autor que opta pela metaficção freqüentemente, mesclando-a à intertextualidade. Tezza, dessa forma, enfatiza a oposição provocada pela metaficção, com a inserção, na narrativa, de cartas e trechos de diários, por exemplo, comumente relacionados à realidade, por seu teor documental.

ABSTRACT. This article intends to analyze the metafiction and its contribution to resize some important concepts in the Literature: "author" and "act of reading". In addition, the metafiction as literary resource emphasizes the conflict between reality and fiction. This tension is very similar to the conflict lived by the subject in the Post-modern society and the arts in general reflect that. In the last part of this study, will be analyzed some narratives by Cristovão Tezza, author that opts for the metafiction frequently, mixing it to the intertextuality. Tezza, this way, emphasizes the opposition provoked by the metafiction, with the insert in his narratives of letters and passages of diaries, for instance, commonly related to the reality, for their documental tenor.

PALAVRAS-CHAVE: Metalinguagem. Ficção. Realidade. Autor. Leitor. Pós-modernidade.

KEY WORDS: Metalanguage. Fiction. Reality. Author. Reader. Post-modernity.

## INTRODUÇÃO

Roman Jakobson refere-se a dois níveis de linguagem: "[...] a linguagem-objeto, que fala de objetos, e a 'metalinguagem', que fala da

linguagem.” (JAKOBSON, 1977, p. 127). Jakobson detém-se sobre esse assunto, quando focaliza o código como centro da função metalingüística da linguagem, que é identificada “sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código”. (JAKOBSON, 1977, p. 127). Além disso, o autor considera a metalinguagem como elemento indispensável para o processo de aprendizagem das línguas. Manipular a linguagem revela, portanto, um amadurecimento com relação ao uso da língua como instrumento. A linguagem é colocada a serviço da arte. A maioria dos verbetes dos dicionários de termos literários é baseada justamente nessas afirmações de Jakobson, como comprova o fragmento transcrito a seguir: “Metalinguage is any use of language about language, as for instance in glosses, definitions or arguments about the usage or meaning of words. Linguistics sometimes describes itself as a metalinguage because it is a language about language [...]” (BALDICK, 1992, p.133)

Da mesma forma, a metaficção, recurso bastante comum na literatura pós-moderna, pode ser definida como ficção sobre ficção, ou, ainda, como um tipo de ficção que prima pelo desvendamento do processo narrativo. Um paralelo interessantíssimo entre literatura e arquitetura permite apontar uma das diferenças entre Modernismo e Pós-Modernismo, ligada ao desvendamento do processo narrativo que a metaficção provoca. Uma construção pós-moderna prima pela transparência, dada por materiais como telas e vidros, ao passo que o estilo modernista prefere inovar nas formas e nas cores, principalmente.

A metaficção, segundo Wallace Martin, ainda pode ser entendida como *embedded narration*: “A story told by a character in a story is ‘embedded’. Some critics refer to it as ‘metanarration’ or ‘hyponarration’.” (MARTIN, 1991, p. 135). Embora o termo “embedded narration”, escolhido por Martin, sirva para elucidar parte do processo desencadeado pela utilização do recurso metaficcional, suas palavras são insuficientes para fazer de “embedded narration” sinônimo de metaficção. Com a simplificação extrema do conceito, o autor deu espaço à ambigüidade, pois, do modo como é definida, a expressão de Martin pode servir também para explicar outros recursos que não a metaficção unicamente, como, por exemplo, o *flashback*, que também pode ser encarado como “a story told by a character in a story”.

A pós-modernidade, pontuada por conflitos, encontra, nas narrativas metaficcionalis, uma forma de concretizar essa tensão, através da desconstrução de modelos pré-estabelecidos. Os textos que apresentam essa estrutura descontrolam para reconstruir, firmando o novo sobre o antigo, que é revitalizado, passando a ser visto sob uma nova ótica. Fora a oposição entre novo e antigo, surgem outras, no uso da metalinguagem, e talvez a mais complexa seja a que compreende ficção e realidade. Tudo o que era ligado ao contexto extraliterário, como o autor e a própria criação artística, é transferido para o universo ficcional, rompendo-se, portanto, com determinadas “convenções”. Essa diferença ganha ênfase nos casos de metaficção historiográfica, modalidade de texto que, além de opor verdade e falsidade, segundo Linda Hutcheon, abre possibilidade para a pluralidade, estabelecendo várias verdades, as quais se opõem à Verdade única e absoluta, tida como discurso oficial. Sabe-se que a História é um discurso oficial, porém, isso não quer dizer que ela não tenha sido produzida, criada. Assim como a Verdade, também a falsidade é relativizada, já que, nas palavras de Hutcheon, “nada é falso *per se*”.

## METAFICÇÃO E AUTORIA

Além da relativização da realidade, outro conceito “tradicional” que é abalado pela ficção metaliterária é o do autor. No momento em que o autor estabelece um narrador que é também autor da obra, sua identidade praticamente desaparece. Logo, se a existência do narrador já é, de acordo com a teoria literária, um disfarce para o autor, o narrador-autor acentua esse disfarce. Tal subterfúgio cria, em alguns leitores, considerados por Umberto Eco “leitores ingênuos”, a sensação de que o narrador-autor existe de fato. Sendo assim, por associação, esses leitores encaram também a ficção como realidade. Percebe-se, então, que, para participar do jogo da metalinguagem, é necessária uma competência distinta, no ato da leitura, que atenda às expectativas do texto, completando suas “lacunas” de forma adequada. Em outras palavras, o leitor deve encaixar-se no perfil de “leitor modelo”, ditado pelas características específicas desse tipo de texto.

Nas narrativas metaficcionalis, como em um jogo de espelhos, o autor produz o texto e, ao mesmo tempo, é produzido por ele e é justamente o fato de ele ser produzido ou criado pelo texto que amplia a inter-relação entre realidade e ficção: “The ‘author’ discovers that the language of the text produces him or her as much as he or she produces the language of the text. The reader is made aware that, paradoxically, the ‘author’ is situated *in* the text at the very point where ‘he’ asserts ‘him’ identity outside it.” (WAUGH, 1993, p. 133). Para reforçar sua própria afirmação, Waugh cita Jacques Ehrmann: “The ‘author’ and the ‘text’ are thus caught in a movement in which they do not remain distinct (the author and the work; one creator of the other) but rather are transposed and become interchangeable, creating and annulling one another.” (*apud* WAUGH, 1993, p. 133).

O objetivo de fazer um personagem, geralmente o protagonista, contar a história confere-lhe o status de autor. Além disso, o personagem pode acumular, ainda, a função de narrador. Se isso ocorre, surge mais um fator de complicação: a narração em primeira pessoa, que gera, na maioria das vezes, a ilusão de que a história narrada é real, já que vivenciada por quem a conta. Para a metaficção, a função mais importante é a de autor, pois é ela que opõe a aproxima, ao mesmo tempo, realidade e ficção, além de revelar ao leitor os bastidores da criação artística. Manuel, personagem de *Trapo*, de Cristovão Tezza, exemplifica bem esse processo. Além de narrar a história, Manuel é protagonista dela e confessa estar escrevendo a biografia de Trapo, o que permite ao leitor entrar em contato com diferentes versões escritas pela personagem, na tentativa de iniciar seu trabalho.

Criando um narrador-autor e atribuindo essas duas funções ao protagonista, o autor, que é referência externa, passa a ser parte do texto criado. Esse processo, tensionando as relações entre realidade e ficção, estabelece um jogo cujo objeto é a autoria. O nome do autor real ou empírico é praticamente desconsiderado do paratexto e é o personagem quem assume essa função. Esse fato transforma-se em um paradoxo para o leitor, cuja idéia de autor é, como menciona Lauro Junkes, a de “alguém que existe de fato e tem sua importância inegável para a existência da obra literária”. (JUNKES, 1997, p. 48). É por esse motivo que alguns leitores, que não seguem ou não entendem as regras do jogo imposto pela metaficção, encaram o autor ficcional

como sujeito real. Dando continuidade a essa problemática instituída pela metaficção, Junkes ainda afirma: “Não é o autor empírico alguém que se comunica diretamente com o leitor [...]. Mas ele também não é um ausente/inexistente, pois em última análise é ele que usa um discurso e cita outros, embora estritamente não tenha voz, pelo que, mesmo no silêncio, ele não está ausente.” (JUNKES, 1997, p. 48-9).

O trecho transcrito acima serve para acentuar a supremacia do autor, que coordena várias “personas” do universo ficcional. Wayne Booth, com o conceito de autor implícito, criou uma ponte entre autor empírico e narrador. Junkes cita Chatman, que assim se refere ao autor implícito: “O autor implícito é a agência dentro da própria ficção narrativa que guia qualquer leitura da mesma. Toda ficção contém tal agência. Ele é o princípio (*source*) — em cada leitura — da invenção da obra. Ele é igualmente o *locus* da intenção (*intent*) da obra.” (*apud* JUNKES, 1997, p. 190). Lauro Junkes, completando a afirmação de Chatman, considera o autor implícito um “*segundo Self*, uma imagem sua que o autor cria na obra”. (JUNKES, 1997, p. 192).

Apesar de vários críticos recuperarem o conceito de Booth, alguns atribuem a ele nomes que julgam mais apropriados. Essa lista abrange, por exemplo, “autor implicado”, “autor inferido”, “autor do leitor”, ou, como prefere Aguiar e Silva, “autor textual”. Porém, há autores que trabalham com conceitos parecidos ao de Booth e não totalmente correspondentes a ele, como Umberto Eco. É comum a associação entre os conceitos de “autor implícito”, de Booth, e “autor modelo”, de Eco, mas essa relação é parcialmente equivocada, já que, diferentemente do autor implícito, o autor modelo tem voz, podendo-se dirigir diretamente ao leitor e fazer uso da palavra como qualquer outro personagem. Os únicos pontos que assemelham os dois conceitos são o fato de o autor modelo corresponder ao leitor modelo, assim como o autor implícito também corresponde a um leitor implícito, e o fato de o autor implícito e o autor modelo estarem situados entre o autor empírico e o texto criado.

Junkes, no final de *Autoridade e escritura*, volta a falar do autor implícito como uma forma de resolver o velho problema de confusão ente ficção e realidade: “[...] diante da obra literária, experimenta-se um dilema: por um lado, sente-se necessidade da presença do autor [...] e, por outro, na medida em que o autor faz parte do mundo real, sua presença na obra destrói a essência da

ficção.” (JUNKES, 1997, p. 225). Mas essa solução não funciona para a metaficção, já que um personagem criado ganha a função de autor. Esse processo de ida e volta comprova, mais uma vez, o paradoxo desse recurso literário.

A partir de Bakhtin, que entende que o “autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste” (BAKHTIN, 1997, 205), pode-se concluir que o autor criado como personagem da ficção funciona para que essa posição ou postura seja mantida. Em outras palavras, o autor continua tendo as atribuições de sempre. Aliás, é para garanti-las que ele cria uma espécie de homônimo e o insere na história. Essa característica da metaficção implica o processo autoconsciente da produção escrita e o rompimento da ilusão criada *a priori*. Esse é o diferencial da metaficção. Todos os textos literários criam um mundo ficcional, ou o que Linda Hutcheon prefere chamar de “heterocosmo”, mas apenas a metaficção joga com a construção e a desconstrução do mundo criado. Segundo Patricia Waugh, a metaficção também serve de metáfora para o mundo real: “Metafictional deconstruction [...] has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems.” (WAUGH, 1993, p. 9). Mais adiante: “In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’.” (WAUGH, 1993, p. 18).

## METAFICÇÃO E LEITURA

Na literatura pós-moderna, a metalinguagem e a paródia são exemplos de recursos que desestabilizam o leitor diante do texto, já que, rompendo-se com o modelo tradicional de narrativa, o leitor, por vezes, sente-se incapaz de lidar com aquele novo tipo de organização. Nenhum desses recursos, porém, é novidade na literatura. Ocorrem, apenas, a retomada e a intensificação de ambos. A prova disso é que Machado de Assis, já em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra lançada em 1881, fez uso da metalinguagem. Fora esse,

outros tantos nomes das literaturas brasileira e universal poderiam ser citados, contemporâneos de Machado e anteriores ou posteriores a ele. Porém, detendo-se mais sobre autores modernos e pós-modernos, podem ser citados: Clarice Lispector, com *A hora da estrela*; Silviano Santiago, com o livro *Em liberdade*; Haroldo Maranhão, com *Memorial do fim*; e, no cinema, há exemplos de usos de metalinguagem nos filmes *Caramuru — a invenção do Brasil e Lisbela e o prisioneiro*.

O conflito gerado pela ficção pós-moderna envolve o leitor, inserindo-o em um mundo não totalmente conhecido e dominado por ele, e é resultado da imposição de um novo modelo narrativo, que une criação e crítica, as quais, normalmente, fazem parte do contexto extraliterário, já que o crítico e o autor são empíricos. Tornando o autor um personagem e fazendo com que a reflexão sobre sua criação apareça no reduto da ficção, impõem-se novas regras para o ato da leitura e, conseqüentemente, para a interpretação. Paradoxalmente, a metalinguagem constrói um mundo ficcional com maior ligação com a realidade, já que a história vai se completando com a leitura, transformando o leitor em co-autor ou em co-produtor, ao mesmo tempo em que desconstrói a expectativa primeira do sujeito em relação ao texto, já que este desafia o leitor, apresentando-lhe novas regras e exigindo dele, portanto, outra postura interpretativa.

Segundo Linda Hutcheon: “In metafiction the reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, *acknowledged* as having a co-producing function.” (HUTCHEON, 1985, p. 37). Mais adiante: “Metafictions, on the contrary, bare the conventions, disrupt the codes that now *have* to be acknowledged. The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena.” (HUTCHEON, 1985, p. 39). Redefinido, então, a função do leitor, a metaficção vai ao encontro da concepção de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e outros estudiosos e adeptos da teoria responsiva, que vêem o leitor como peça-chave no ato da leitura. Apesar das variantes entre os pensamentos desses teóricos, todos concordam em um ponto: o leitor é o construtor do sentido da obra, o que é conseqüência não mais de uma

passividade, mas de sua participação ativa na leitura da obra. Em outras palavras, além de consumidor, o leitor é também produtor.

Iser, ao retomar o conceito de “concretização”, usado, anteriormente, por Ingarden e Vodicka, refere-se à necessidade de o leitor dar vida ao texto, preenchendo suas “lacunas”. Essa complementação, por sua vez, exige que o leitor aja sobre o texto literário, resgatando seus conhecimentos prévios, que compõem sua “bagagem cultural”, a fim de relacioná-los ao conteúdo do texto. Por esse motivo, a estrutura da obra de arte em geral é aberta e “de apelo”. Não basta que um livro seja editado ou vendido para que exista. Ele deve ser lido, afinal, a natureza da obra literária é social e o texto estabelece com o leitor uma interação, uma relação de mão dupla. Portanto: “Ignorar a experiência aí depositada equivale a negar a literatura como fato social [...]” (ZILBERMAN, 1989, p. 110), já que, quando a obra literária “age sobre o leitor, convida-o a participar de um horizonte que, pela simples razão de provir de um outro, difere do seu. É solidária e diferente ao mesmo tempo, sintetizando nesse aspecto o significado das relações sociais.” (ZILBERMAN, 1989, p. 110)

Rosenblatt explica bem a função do leitor em relação ao texto: “O texto guia e constrange, mas é também aberto, exigindo a contribuição do leitor. Este deve recorrer seletivamente à sua experiência e sensibilidade para obter os símbolos verbais a partir dos sinais do texto e dar substância a esses símbolos, organizando-os num sentido que é visto como correspondendo ao texto.” (*apud* GARVIN, 1981, p. 19). Regina Zilberman, em *Estética da recepção e História da literatura*, menciona que a troca entre a obra e o leitor “é o aspecto fundamental de uma teoria fundada na recepção. Compõe-se de três etapas, inter-relacionadas: a *poíesis*, pois o recebedor participa da produção do texto; a *aísthesis*, quando este alarga o conhecimento que o destinatário tem do mundo; e a *katharsis*, durante a qual ocorre o processo de identificação que afeta as possibilidades existenciais do leitor.” (ZILBERMAN, 1989, p. 113).

Transformando a linha divisória entre realidade e ficção em uma marca mais tênue e quase invisível, a metalinguagem tenta distanciar o leitor da obra, dando indícios de que aquilo que ele está lendo foi “produzido”, “criado”. Portanto, na leitura do texto metaficcional, surge a noção de realidade, para afastá-lo do universo de ilusão e de fantasia. Essa característica dá mais atribuições ao leitor, que, além de contribuir com o texto literário, conferindo-lhe



um sentido, deve transitar com razoável desenvoltura entre dois mundos tão distintos. Nas palavras de Patricia Waugh: “Metafiction functions through the problematization rather than the destruction of the concept of ‘reality’. It depends on the regular construction and subversion of rules and systems.” (WAUGH, 1993, p. 40). Dessa forma, o leitor, a partir desse distanciamento, é convidado a compartilhar a criação da obra com o autor. No entanto, mais que dar vida à obra literária, o leitor transforma-se em alguém íntimo do personagem-autor, já que este revela, na narrativa, seus anseios e suas dúvidas no momento do ato criativo. É como se o texto se revelasse ao leitor, desde o início, e não apenas como o produto final de um processo artístico que o leitor desconhece. De modo bastante completo e detalhado, Linda Hutcheon explica a ação da metaficção sobre o leitor desta forma:

When a person opens any novel, this very act suddenly plunges him into a narrative situation in which he must take part. Certain expectations of a novelistic code are immediately established, and he becomes a reader in the above-mentioned sense of the word. Overtly narcissistic texts make this act a self-conscious one, integrating the reader in the text, teaching him, one might say, how to play the literary music. Like the musician deciphering the symbolic code of musical notation, the reader is here involved in a creative, interpretative process from which he will learn how the book is read. In covertly narcissistic texts the teaching is done by disruption and discontinuity, by disturbing the comfortable habits of the actual act of reading. (HUTCHEON, 1985, p. 139)

## A METALINGUAGEM NOS ROMANCES DE CRISTOVÃO TEZZA

Dos romances escritos por Tezza, vários utilizam o recurso da metalinguagem. Um dos primeiros foi *O terrorista lírico*, que é o diário de Raul Vasquez dividido não só em dias, mas também em capítulos. Já na primeira página da história, a voz de Raul surge, criticando o que havia escrito no dia anterior: “Reli mil vezes as linhas de ontem. Devo controlar as exclamações, um recurso fácil demais.” (TEZZA, 1981, p. 7). Entre o dia em que isso é registrado e o dia 28 de maio, o procedimento se repete e Raul escreve sobre a *Introdução*, que havia escrito anteriormente:

Gostei tanto da introdução que por uma semana não consegui acrescentar coisa alguma. Vejo que sou capaz de pensar profundamente e traduzir isto em palavras. É uma grande conquista. Percebo, pela primeira vez, que tenho um grande poder sobre o mundo. É preciso cuidado, é claro. Com estas páginas, modifico a vida e as pessoas:

e, no entanto, não será mais que a simples verdade. O mundo que se cuida: não gosto dele. (TEZZA, 1981, p. 8-9)

Nesse trecho, fica evidente a supremacia do autor em relação ao mundo criado por ele. Tal como o autor empírico, Raul sente que tem o poder de manipular e transformar situações e personagens a seu bel prazer. No entanto, parece que o poder experimentado por ele extrapola todos os limites, a ponto de sentir-se Deus.

Porém, entre todas as obras de Tezza, *Trapo* é a metaficção por excelência. É como se, nesse livro, o recurso da metaficção passasse por um aprimoramento, sendo usado com exímia destreza. A autoria do livro é atribuída a Manuel, um professor universitário, já aposentado, que recebe das mãos de Izolda, dona da pensão onde Trapo morou e suicidou-se, um pacote com cartas e poemas escritos pelo jovem que, meses depois, tem a história de sua vida transformada em livro. No entanto, os poemas, as cartas e mesmo o relato dos amigos de Trapo não são suficientes para desvendar o mistério do suicídio do rapaz. Então, o professor Manuel decide inventar um final, para que seu livro possa ser concluído. É nesse momento que a metaficção dá espaço à manipulação do discurso, estratégia que fica evidente no romance, já que esse é de caráter metaficcional e, sendo assim, tende a mostrar também o que acontece nos bastidores do processo narrativo.

A saída que Manuel encontra é inventar um final coerente, crível e possível, misturando amor e tragédia, no melhor estilo folhetinesco, como na passagem transcrita abaixo, quando Manuel diz a Izolda o que aconteceu, depois que Trapo soube da gravidez de Rosana e depois que ele havia decidido se casar com ela:

— A família de Rosana também foi contra, mas de uma forma mais violenta. Sexta-feira Rosana contou, muito provavelmente para a mãe, que estava grávida.

— Por que ‘provavelmente’?

Ignoro a interrupção — sou um sortista às avessas, na fumaça leio o passado.

— [...] e posso imaginar o terror daquela mão em garra, súbita nos cabelos, para matar, sacudindo Rosana de um lado a outro — ‘sua vagabunda! sua puta!’ — [...].

— Rosana... Rosana morreu? Então...

Descubro que minha lenta e medida retórica envolveu Izolda por completo — as palavras constroem o mundo. (TEZZA, 1995, p. 191-2)

Manuel prossegue a sua história e Izolda vai ficando cada vez mais envolvida, o que fica evidente quando ela demonstra impaciência: “— Continue, Manuel.” (TEZZA, 1995, p. 192); ou indignação: “— Que sujeitinho filho da puta... — espanta-se Izolda.” (TEZZA, 1995, p. 193). Manuel, ao perceber que sua versão está tendo sucesso, diz: “Continuo a escrever meu romance, um prazer inefável.” (TEZZA, 1995, p. 193). No entanto, em muitos momentos, o relato de Manuel é frágil, apresentando marcas de insegurança e incerteza, como: “o que me parece muito provável”, “cheguei mesmo a imaginar que”, “mas a hipótese não fecha”, “sabe-se lá o que disse a ele”, “provavelmente” e “digamos que”.

Izolda só se dá conta do absurdo da história, quando pergunta a Manuel se ele quer que ela acredite que foi a mãe de Rosana que contou a ele aquela história maluca. A reação do professor é imediata:

- E por que não?
  - Mas é *absurdo!*
  - Pode ser absurdo. Mas faz sentido. É o que me basta.
  - Mas Manuel, isso parece novela de rádio!
- Um segundo formigamento, muito mais forte, começa a me queimar a careca. Reajo, furioso:
- E daí? sua burra! Você sabia que a novela foi inventada pelos gregos?
  - Que gregos?!
  - Os gregos, ora! A diferença é que eles levavam a tragédia até o fim, sem remissão. Exatamente como o Trapo. (TEZZA, 1995, p. 195)

A partir da citação acima, fica claro que um dos problemas de Manuel é escrever a história de Trapo e, o mais importante, dar um final a ela, já que chegaram a ele apenas pistas do que possa ter acontecido entre Trapo e Rosana. Entretanto, há, ainda, o problema que se estabelece entre Manuel e Izolda e, obviamente, os problemas de Trapo, que Manuel vai conhecendo, à medida em que avança na leitura das cartas e conversa com familiares e amigos de Trapo. Essa seqüência de conflitos que envolvem o protagonista, narrador e também autor da história expõe o que Linda Hutcheon denomina “*mise en abyme levels*”.

O recurso metaficcional reaparece nas obras posteriores a *Trapo*. Em *Aventuras provisórias*, a personagem João escreve a história de Pablo, mas não se mantém fiel aos fatos. Assim como em *Trapo*, onde Hélio, um amigo do

suicida, aconselha o professor Manuel a inventar um final para a história do amigo, Pablo, em *Aventuras provisórias*, sugere a João que faça uso do mesmo artifício. Os exemplos seguem-se, respectivamente:

— E tem mais, professor: invente à vontade. O povo gosta de história complicada, muita emoção. Já que as coisas do Trapo vão ficar à parte, integrais, do seu lado o senhor pode enfeitar o pavão. (TEZZA, 1995, p. 129)

— Espere! Você vai escrever a minha história. Eu sou analfabeto, mas você sabe escrever. Pode enfeitar à vontade, mas conte a minha história. Nem que seja para eu mesmo ler. Quero saber, de fora, o que aconteceu. Você promete? (TEZZA, 1989, p. 82)

Uma história relatada pela própria pessoa que a vivenciou não pode ser considerada como um relato fiel e verdadeiro dos fatos e, muito menos, quando essa história é contada por outra pessoa autorizada a inventar fatos que, na realidade, não aconteceram. Essa desconfiança é justificada basicamente por dois fatores. Em primeiro lugar, a história passa por diversos filtros antes de ser escrita e, de uma forma ou de outra, transforma-se em uma versão apenas, pois é impossível que todos os fatos sejam narrados e que seja conferida a eles a mesma importância que tiveram na realidade, ou seja, são inevitáveis a seleção e os eufemismos ou exageros. Em segundo lugar, devem ser avaliados o interesse de quem narra e o seu interlocutor, pois tais elementos também determinam o rumo da história. Logo, tanto a história quanto as personagens podem receber tratamentos diversos, o que pode resultar em versões totalmente opostas.

*Juliano Pavollini*, também de caráter metaficcional, permite aprofundar algumas dessas questões. O livro é a autobiografia de Juliano, escrita na época em que ele estava na prisão, depois de ter matado Isabela, uma prostituta que era sua amante e protetora. Pelo fato de o romance ser autobiográfico, surgem dois problemas. O primeiro é que, na autobiografia, é comum que a autoria seja atribuída à personagem principal, já que ela própria está narrando a sua vida. Então, por que considerar *Juliano Pavollini* uma metaficção? Porque, a partir do momento em que o leitor passa a ter conhecimento de que Juliano manipula seu próprio discurso, fazendo várias versões de sua vida, embora as razões disso sejam óbvias, já que Juliano tinha um interesse especial em obter privilégios, o processo narrativo é desvendado.

O segundo problema é a parcialidade do gênero autobiográfico. *Juliano Pavollini* não traz a visão de Isabela, traz apenas a visão de Juliano, uma visão parcial dos fatos. E ainda há uma agravante. Juliano é um mentiroso confesso, o que enreda o leitor em um jogo de verdades e mentiras. Juliano é um mentiroso, mas por que não contaria a verdade ao escrever sua autobiografia? Pela simples razão de ser *Juliano Pavollini* um romance de fundo psicológico. Por conseguinte, Juliano tende a deter-se não sobre sua história real, mas sobre uma história por ele julgada como ideal, o que resolve, em parte, o problema da culpa pelos erros que ele cometeu no passado. Isso aparece, de forma explícita, na passagem seguinte: “Não interessa o que eu sou; ninguém sabe o que é — o que interessa é o que eu quero ser: é isso, é sempre isso o que está vivo. E o que eu quero ser é o cavaleiro negro da minha colina fantástica.” (TEZZA, 1994, p. 168).

Fora isso, é importante saber qual é o interesse que está por trás dos relatos de Juliano e para quem ele escreve a sua história. Com o trecho transcrito abaixo, essas duas questões são respondidas. Juliano pretende ganhar a confiança de Clara, a psicóloga do presídio e a única pessoa que pode lhe dar a liberdade antes do tempo previsto.

Minha palavra é minha sedução — a cada capítulo estou mais próximo da liberdade, Clara tem poderes no presídio. Avanço dia a dia no labirinto da minha história, sempre dupla: o texto que ela lê não é este que eu escrevo. O texto que eu escrevo não é o que eu vivi, e aquele que eu vivi não é o que eu pensava, mas não importa — continuo correndo atrás de mim e esbarrando numa multidão de seres. É neles, só neles, que tenho algum esboço de medida. (TEZZA, 1994, p. 113)

Mais adiante:

Faço duas versões de mim mesmo: para meu uso — gosto de escrever — e para Clara, que gosta de ler. (TEZZA, 1994, p. 139)

Em *A suavidade do vento*, o caráter metaficcional da obra é elaboradíssimo. Há três histórias, uma dentro da outra. A história escrita por Matôzo, a peça teatral que Matôzo representa e o livro *A suavidade do vento*, que, por sua vez, comporta as duas narrativas citadas. Nessa obra, o autor da peça goza de poderes que lhe permitem dirigir a vida de suas personagens. No prólogo do livro, que, aliás, segue a estrutura de um texto de teatro, o autor

situa seus personagens no espaço e no tempo, como comprova o seguinte trecho:

Uma voz inquieta me pergunta:

— É aqui?

Faço que sim. Um vulto magro me pede cigarro e fogo. Protegemos ambos a chama do vento, e percebo que ele já tem um rosto. Sopra devagar a fumaça, inventando um bolso onde se esconde a mão esquerda. Eu sinto que ele está contrariado. Sem me olhar:

— Em que ano estamos?

Penso a respeito — e decido:

— Mil novecentos e setenta e um. (TEZZA, 1991, p. 7)

Depois de a peça ter sido encenada, o escritor observa: “Descobri, fascinado, que todos queriam continuar sendo o que não eram mais; eu também, perigosamente.” (TEZZA, 1991, p. 202). Depois, o escritor refere-se a Mírian, uma de suas personagens: “Uma menina realmente bonita, a que eu escrevi; [...]” (TEZZA, 1991, p. 202). E, por fim, o escritor assiste ao desaparecimento de suas criaturas, carentes de autonomia e que, por isso, dependiam de sua ação para que pudessem existir: “Um quilômetro adiante, conferi no espelho: só duas ou três figuras ainda estavam inteiras — as outras iam suavemente diluindo as formas, esvanecentes, ressonantes, translúcidas.” (TEZZA, 1991, p. 204).

Esse romance é muito similar ao conto *A cidade inventada*, que dá título ao segundo livro de Cristovão Tezza e que leva a relação entre autor e personagens ao extremo. No conto, o protagonista vive isolado em uma torre e, para driblar a solidão, decide brincar de Deus e cria uma cidade e pessoas para habitá-la. Tudo acontece como ele prevê e determina, até que, um dia, acaba percebendo que suas criaturas estão fugindo ao seu controle e, contrariado, resolve puni-las, distribuindo fome e destruição pela cidade. Com isso, as criaturas se unem, com o objetivo de conquistar sua autonomia. Antes, porém, precisam aniquilar o criador, o qual acabam matando, com três golpes de faca.

Esse conto pode ser entendido como uma paródia da criação divina e da soberania de Deus em relação aos homens e, também, como paródia da relação que existe entre o autor e as personagens. Normalmente, o autor se sobrepõe às suas personagens e as domina através da palavra e, no conto, as

coisas se invertem e o criador acaba, ironicamente, dominado pelos seres que ele mesmo criou.

Em *O fantasma da infância*, a personagem principal, André Devinne, é um escritor que, depois de seqüestrado por Dr. Cid, é obrigado a escrever a biografia do criminoso. Essa é a porta de entrada para o jogo metaliterário na obra. Devinne começa escrevendo parte de sua própria história, relatando o momento de seu reencontro com um amigo de infância que conhece o seu passado e que, por isso, torna-se uma ameaça para o seu presente. A história escrita por André aparece, no romance, intercalada com a história atual da personagem e com trechos do diário de Laura, sua ex-mulher.

A partir dessa obra, a diversidade de pontos de vista ganha ênfase e, em *Breve espaço entre cor e sombra*, a mesma técnica volta a ser utilizada pelo autor. Nesses dois romances, o mistério é instaurado e cabe ao leitor desvendá-lo, pois este entra em contato com diferentes versões do mesmo acontecimento e com as personagens focalizadas a partir de ângulos diferentes, o que permite uma idéia de totalidade do perfil da personagem e de suas ações.

*Uma noite em Curitiba* apresenta uma forte relação com *Trapo*. Ambos os romances são biografias construídas a partir de relatos e de cartas deixadas pelo biografado, que se intercalam na história. Esse procedimento de alternância é explicitado pelo filho do professor Rennon, em *Uma noite em Curitiba*. O filho, Paulo, dirige-se ao leitor de modo a saber que esse quer objetividade e de modo a cobrar isso dele próprio. Depois de um longo discurso, ele escreve: “Vamos ao meu pai. Vocês pagaram pelo livro e têm pressa.” (TEZZA, 1995, p. 6). A personagem escreve a biografia de seu pai intercalando, na narrativa, cartas deixadas pelo professor e que denunciavam seu caso extraconjugal com uma atriz. “A propósito: por questão de métodos, decidimos, Fernanda e eu, transcrever integralmente todas as cartas, intercalando-as aqui e ali, sempre que necessário, com fatos e comentários que esclareçam as circunstâncias do momento.” (TEZZA, 1995, p. 16)

No entanto, esse procedimento de interrupção da transcrição das cartas para tecer comentários sobre elas é bastante questionável. Até que ponto a narração parcial do filho, resultado de sua ótica particular e limitada, mantém-se fiel à verdade? Afinal, ele não teve acesso ao outro lado da história, só

conhecido por Sara, a atriz que foi amante de seu pai: “[...] tudo que sei sobre os telefonemas é o que meu pai escreveu sobre eles nas cartas — como diria o velho, elas não são uma fonte muito confiável. A tal limitação do ponto de vista.” (TEZZA, 1995, p. 19)

É verdade que as cartas apresentam uma perspectiva limitada. Além disso, são fontes não muito confiáveis e essa desconfiança só tende a aumentar, quando, em uma das cartas de Rennon à Sara, o professor dirige-se ao leitor, o que deixa claro o interesse de, mais tarde, publicar as cartas: “O leitor sorrirá com o detalhe. Que tipo de humor é o meu?” (TEZZA, 1995, p. 105). E, se havia, *a priori*, o interesse por parte do professor de ver, no futuro, suas cartas publicadas, as informações nelas contidas passam por um filtro ainda mais exigente e, portanto, amenizam sua relação com a verdade.

Tanto *Trapo* como *Uma noite em Curitiba* tentam reconstruir histórias que envolvem mistérios. O filho do professor Rennon, por exemplo, interrompe, pouco a pouco, a narrativa, para conversar com o leitor, fornecendo-lhe pistas, ou para se certificar de que o leitor se deteve sobre algum detalhe que ele, particularmente, julgava importante, como fica evidente com a transcrição das seguintes passagens: “Perceberam? É claro que estava acontecendo *alguma coisa* com meu pai. [...]. Observem, agora, o tom de alívio adolescente, dois dias depois da carta 4. e por um bom tempo deixo vocês em companhia dele, para sentirem de perto a evolução do professor.” (TEZZA, 1995, p. 32); “Pois interrompo essa água-com-açúcar meio chata para restabelecer os fatos daquela noite. Assim, quando vocês lerem a carta 14 já terão dados para preencher as lacunas (convenientemente) deixadas por meu pai.” (TEZZA, 1995, p. 78).

Ampliando a lista de semelhanças entre essa obra e *Trapo*, assim como Manuel inventa um final para a história de Trapo e Rosana, Paulo também insere, na biografia de Rennon, boa dose de imaginação, na ânsia de juntar as peças e tentar desvendar o mistério. Em determinada situação, ele narra que seguiu seu pai e constatou que ele tinha ido visitar Sara, a atriz com quem, segundo Paulo, Rennon tinha um caso extraconjugal. No momento em que Rennon entra no hotel, Paulo o perde de vista, mas nem por isso interrompe a história. A saída é, então, imaginar: “E meu pai foi devorado pelo hotel. Da calçada em frente, contei os andares, [...]. Ele sobe as mãos pelas suas pernas



e sente a felicidade exótica da exposição pública, na penumbra de um corredor. Ela sorri e põe o dedo na boca: *pssiu!* Então puxa-o para o 602. [...]. Finalmente vejo a luz do 602 se acender. Provavelmente foi assim que as coisas aconteceram.” (TEZZA, 1995, p. 116)

Essa incerteza e as assumidas invenções de Paulo, em *Uma noite em Curitiba*, e de Manuel, em *Trapo*, ganham espaço pelo fato de os protagonistas e autores das histórias de Rennon e Trapo, respectivamente, agirem como verdadeiros detetives. Linda Hutcheon menciona que, muito freqüentemente, as narrativas que usam o tom detetivesco também lançam mão de boa dose de fantasia. Para a autora, o clima de mistério, a fantasia, o jogo, e também o erotismo são trazidos à tona pela metaficção. Referindo-se especificamente ao erotismo, Hutcheon afirma que a metalinguagem tenta seduzir o leitor e, para isso, dá a ele uma sensação ilusória de poder comandar a situação. Nessas duas obras em discussão, o leitor vai investigando junto com as personagens, que são também autores e que seguem as pistas que encontram nas cartas, suas únicas referências: “The logical deductions demanded of the reader place him more often, however, in the shoes of the detective himself, be he an active investigator or an arm-chair wizard.” (HUTCHEON, 1985, p. 73). Assim, a metaficção que ganha contornos detetivescos tem dupla função: fazer evoluir o “caso” que está sendo investigado e também a própria história. No final da obra, portanto, chega-se também ao desvendamento do mistério. Ou, se não se chega a uma resposta, inventa-se uma solução, afinal, o protagonista, por ser também autor, tem plenos poderes para isso.

## CONCLUSÃO

Além do caráter metaficcional, os romances de Cristovão Tezza são compostos de cartas e de trechos de diários que, a princípio, não são passíveis de representação, por serem considerados documentos. E, seguindo esse raciocínio, um leitor leigo tende a estabelecer, equivocadamente, um elo entre a ficção e a realidade. A metaficção por si só já possibilita essa confusão. No entanto, o reforço chega com a intertextualidade, afinal, não é qualquer tipo de texto que é introduzido na narrativa. São textos que carregam um compromisso

grande com a verdade, por serem encarados, fora do universo ficcional, como documentos pessoais e intransferíveis. Com os intertextos, portanto, aumentam-se a tensão e a complexidade do jogo de oposição entre realidade e ficção.

*Breve espaço entre cor e sombra* é um dos romances de Tezza que cria esse tipo de confusão, através do uso da intertextualidade apenas, já que essa narrativa não é metaficcional. A história é criada com base na história real de Modigliani, artista que jogou no Fosso Reale, de Livorno, na Itália, algumas cabeças que ele próprio havia feito, mas que o haviam desagradado. No centenário da morte de Modigliani, a prefeitura italiana, em busca das peças lendárias lançadas ao Fosso pelo próprio artista, descobriu também várias peças falsas, fabricadas grosseiramente, mas que na época confundiram até mesmo o maior perito no assunto, Giulio Carlo Argan, que reconheceu as cabeças como legítimas Modigliani. No romance em questão, há referência a esse acontecimento histórico, quando Tato, a personagem principal, lê a passagem transcrita abaixo, que faz parte de uma carta que lhe foi enviada por uma amiga da Itália: “Isso depois do vexame nacional de 82, quando até Argan, o nosso grande Argan (e ele é mesmo grande, merecidamente), reconheceu aqueles arremedos do Fosso Reale de Livorno como legítimos Modigliani.” (TEZZA, 1998, p. 165).

*Juliano Pavollini* é outra narrativa que, por optar pela autobiografia, também considerada pelo seu teor documental e pessoal, instaura a confusão entre ficção e realidade, o que é exacerbado pelo uso do recurso metaficcional, concomitantemente. Dessa forma, conclui-se que os romances de Cristovão Tezza, por fazerem uso de documentos e fatos históricos, contribuem para a ilusão de verdade que a metaficção pode provocar, ilusão essa que é decorrência da suspensão dos elementos paratextuais e do fato de a metaficção ser considerada metáfora do mundo, tópico discutido amplamente por Patricia Waugh.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- BALDICK, C. **The concise Oxford dictionary of literary terms**. Oxford: Oxford University, 1992.
- GARVIN, H. (Org.). **Theories of reading, looking and listening**. London: Associated University, 1981.
- HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative — the metafictional paradox**. New York: Routledge, 1985.
- JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- JUNKES, L. **Autoridade e escritura**. Florianópolis: A. C. L., 1997.
- MARTIN, W. **Recent theories of narrative**. Ithaca: Cornell University, 1991.
- TEZZA, C. **Breve espaço entre cor e sombra**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Uma noite em Curitiba**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- \_\_\_\_\_. **A suavidade do vento**. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Juliano Pavollini**. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Aventuras provisórias**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Trapo**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O terrorista lírico**. Curitiba: Criar, 1982.
- WAUGH, P. **Metafictional — tje theory and practice of self-conscious fiction**. New York: Routledge, 1993.
- ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e História da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

\*Verônica Daniel Kobs é Doutoranda em Estudos Literários pela UFPR, Mestre em Literatura Brasileira pela UFPR e Professora Adjunta de Literatura Brasileira da UNIANDRADE Curitiba.