

ASPECTOS METAFICCIONAIS EM *TRAPO*, DE CRISTOVÃO TEZZA

Ana Érica Reis da Silva Kühn*

RESUMO: O presente artigo visa analisar os procedimentos metaficcionais no romance *Trapo*, de Cristovão Tezza. A obra contém dois personagens escritores, o jovem Paulo, conhecido como Trapo, e Manuel, que escreve um romance sobre Paulo/Trapo. A partir da discussão realizada, foi possível observar que esses personagens-escritores apresentam reflexões sobre a escritura e a produção do texto ficcional, evidenciando as estratégias de funcionamento e construção da narrativa.

Palavras-chave: *Trapo*. Metaficção. Mímese do processo.

Introdução

Trapo pode ser considerado como um divisor de águas no conjunto da obra de Cristovão Tezza, porque inaugura uma nova etapa literária na carreira do autor. Publicado em 1988, *Trapo* apresenta recursos que serão explorados nos romances posteriores de Tezza, sendo o principal deles a metaficção. Há um desvendamento do mundo ficcional na tessitura da narrativa, uma vez que os bastidores da feitura do romance são expostos para o leitor ao deixar transparecer que não se trata de uma cópia fiel da realidade, mas um texto ficcional. Tal aspecto implica um processo autoconsciente da produção escrita, que, por sua vez, rompe com uma suposta ilusão de realidade do texto literário.

Linda Hutcheon (1984), em *Narcissistic narrative*, apresenta uma definição para metaficção e narcisismo relacionado à narrativa. O termo narcisista, conforme a autora, não está relacionado à figura do autor, mas sim ao próprio texto, que pode ser qualificado como introspectivo, introvertido e autoconsciente. Para Hutcheon (1984, p. 01), a narrativa narcisista pode ser compreendida do seguinte modo:

é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. “Narcisista” – o adjetivo figurativo escolhido aqui para designar esta autoconsciência textual – não tem sentido depreciativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como a irônica leitura alegórica do mito de Narciso¹ (Tradução livre).

Ao discorrer sobre o texto ficcional, Laurente Lepaludier (2002, p. 10) aponta quando se pode considerar este como metatextual: “O texto de ficção será metatextual se solicitar uma tomada de consciência crítica de si mesmo e de outros textos”² (Tradução livre). Já Patricia Waugh (1984, p. 02) conceitua metaficção como

um termo atribuído a escritos ficcionais que autoconscientemente dirigem sua atenção para seu status como artefato, para questionar o relacionamento entre ficção e realidade. Ao apresentar uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional³ (Tradução livre).

A metaficção passou a ser explorada mais detidamente a partir dos anos 1970. O termo foi criado pelo romancista e crítico americano William Gass como forma de denominar as obras ficcionais que rompiam com o cânone estabelecido pelo modernismo americano, a exemplo das narrativas de John Barth, José Luis Borges e Flann O’Brien. A primeira narrativa metaficcional

* Professora adjunta do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. E-mail: anaerica@ufu.br.

que se tem conhecimento é *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, publicado em 1605.

No romance metaficcional, há uma mudança não só com relação à técnica de escrita, uma vez que se trata de uma narrativa que se volta sobre si mesma e se autoquestiona, mas também na maneira como o leitor interage com o texto, posto que esse tipo de romance requer uma participação ativa do leitor.

Hutcheon (1984, p. 03) abordou, em *Narcissistic narrative*, a questão que envolve o leitor e o texto metaficcional. A autora afirma que, quando se trata de narrativa metaficcional, o interesse deve incidir sobre o texto, nas manifestações literárias que nele ocorrem e em suas consequentes implicações em relação ao leitor⁴. Consoante Hutcheon (1984, p. 05), as narrativas metafissionais são marcadas pela mimese do processo, e não pela mimese do produto, ou seja, o processo de contar a história passa a ter maior relevância. Por isso, o novo papel exercido pelo leitor é de fundamental importância para essa mudança no texto ficcional. Contudo, a sua função passa a ser paradoxal, pois, no mesmo instante em que é forçado a reconhecer o artifício artístico do que está lendo, tem de participar na condição de cocriador no processo de elaboração da narrativa, sendo preciso que se envolva intelectual e afetivamente com a narrativa. Tal aspecto, conforme proposto por Hutcheon (1984), constitui o paradoxo do leitor, como podemos verificar no excerto a seguir:

Por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, a "arte", do que ele está lendo; por outro, são feitas exigências explícitas sobre ele, como um cocriador, exigindo respostas intelectuais e afetivas comparáveis em escopo e intensidade às de sua experiência de vida⁵ (HUTCHEON, 1984, p. 05. Tradução livre).

Além do paradoxo do leitor, Hutcheon (1984, p. 05) discorre ainda sobre o paradoxo do texto, que consiste no fato de o texto ser narcisicamente autorreflexivo e ainda ser focado para o exterior, uma vez que é orientado para o leitor. Entre obras precursoras que requerem a participação do leitor, podemos citar *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, no qual o narrador realiza um diálogo com um suposto interlocutor; de forma irônica, solicita que o leitor pule alguns capítulos ou releia outros. Há também a obra *Jacques lê fataliste et son maître*, de Denis Diderot, publicado em 1796; nesta, o narrador faz diversas interpelações ao leitor ao longo da narrativa, dando-o até mesmo a opção de escolher o final mais adequado para o enredo, posto que o narrador apresenta três versões diferentes para a conclusão da narrativa.

A partir do exposto sobre a constituição da metaficção no romance, nos interessa verificar como a obra *Trapo*, de Cristovão Tezza, pode ser considerada como metaficcional. Essa obra foi escolhida como *corpus* para este artigo por apresentar personagens que são escritores e que pensam acerca da construção do texto narrativo, além de ser uma ficção que trata da escrita de um texto ficcional, apresentando reflexões sobre a construção do processo narrativo, chamando atenção para a sua organização, criação e recepção. Ainda, pretendemos analisar os aspectos metafissionais que compõem os processos de produção e recepção na obra citada de Tezza, verificando questões relacionadas à mimese do processo e ao jogo de autorias presentes na obra (livro de Cristovão Tezza, livro do professor Manuel e livro de Paulo/Trapo). Com vista a alcançar os objetivos elencados, esta pesquisa será realizada por meio de estudo bibliográfico e de leitura e análise da obra *Trapo*, à luz dos pressupostos teóricos sobre metaficção.

***Trapo*, um romance-biografia metaficcional**

Trapo é um romance-biografia construído a partir das cartas e poemas de Paulo, personagem-escritor que se autodenominava Trapo. A narrativa se passa em Curitiba no ano de

1979. O autor da história sobre Trapo é Manuel, um professor aposentado de Literatura, que recebe o convite para publicar as obras completas do jovem escritor. Tudo começa quando Izolda, dona da pensão em que Trapo/Paulo residia, entrega o espólio literário do escritor a Manuel, pois, como se tratava de um professor, poderia muito bem escrever um livro, assim intuía Izolda. A princípio, Manuel reluta em escrever o romance, pois não era escritor e não sabia organizar um livro; além disso, não desejava interromper sua solitária rotina. Entretanto, acaba aceitando o desafio ao perceber que há um mistério acerca do suicídio do jovem. Assim, Manuel sai da sua pacata rotina para adentrar na desordenada vida de Trapo/Paulo.

Segundo Verônica Daniel Kobs (2000), *Trapo* se destaca entre os romances metaficcionalistas escritos por Cristovão Tezza. Para a autora, em *Trapo*, a metaficção “dá espaço à manipulação do discurso, estratégia que fica evidente no romance, já que este é de caráter metaficcional e, sendo assim, tende a mostrar o que acontece nos bastidores do processo narrativo” (KOBBS, 2000, p. 15), pois os personagens escritores (Trapo/Paulo e Manuel) revelam para nós, leitores, os elementos de elaboração das suas obras.

Contendo dois personagens escritores, *Trapo* apresenta dois textos interpostos, ambos em primeira pessoa, que, unidos, têm como propósito contar a trajetória de Paulo/Trapo. Uma parte do livro é composto por poemas e pelas cartas que Trapo/Paulo escrevia para sua namorada, Rosana. Nessas cartas, ele revela momentos da sua vida e levanta questionamentos acerca da arte e da literatura. A outra parte é o romance que Manuel está escrevendo com base nos textos deixados pelo jovem escritor e nas conversas que teve com amigos e familiares, a fim de descobrir o motivo que induziu Trapo/Paulo ao suicídio. Vale ressaltar que, em algumas ocasiões, o texto de Trapo/Paulo adentra a escrita de Manuel. Isso ocorre quando Manuel se torna leitor de Trapo/Paulo e se deixa contagiar pela escrita e vida marginal do jovem autor, como podemos verificar na seguinte passagem: “Estou impregnado de Trapo, da profusão de imagens, sensações, trocadilhos, metáforas, palavras, lugares-comuns, voos rasantes e voos altos, uma caverna de paixão e desespero” (TEZZA, 1988, p. 122).

No romance de Tezza, podemos observar dois tipos de processos que concedem à obra o seu aspecto metaficcional: o de produção e o de recepção. Sobre esses elementos, Hutcheon (1984) assinala que a obra deve conter, em seu interior, um comentário sobre sua própria condição como ficção e como linguagem, e também sobre seu próprio processo de produção e recepção.

Ao ler o conjunto de escritos deixados por Trapo/Paulo – poemas, contos e cartas –, Manoel realiza um processo de recepção, como podemos observar nos trechos a seguir: “Mecanicamente, recolho um dos pacotes do Trapo e carrego-o escada acima, para o meu quarto, esquecido de que momentos antes resolvera abdicar para sempre destes restos mortais” (TEZZA, 1988, p. 54); “Esta papelada começa a pesar na minha vida” (TEZZA, 1988, p. 58); “Já na cama, tento esquecer a perspectiva do outro dia revirando páginas do Trapo” (TEZZA, 1988, p. 55); “– Duas pilhas dessa altura. Contos, poemas, frases soltas e principalmente cartas. Cópias de todas as cartas que escreveu nos últimos dois anos. Não li nem a metade ainda” (TEZZA, 1988, p. 101).

Ao ler os escritos de Trapo/Paulo, Manuel realiza comentários críticos, é um personagem que é leitor da obra de outro e com ela interage ao lê-la e interpretá-la, o que constitui um processo de recepção, como podemos observar no seguinte fragmento:

Um soneto muito mal escrito me chama a atenção:

Poético Ataúde

Há que ter uma úlcera no peito
um ódio inteiro, fundo, tão, medonho
há que arrancar das tripas qualquer sonho

e ao final da morte dizer “bem feito”.

Há que jogar ao lixo o verso estreito
e nem se perguntar aonde é que eu ponho
a lágrima secreta, o rim tristonho
a lua, os campos, os ais, o cinza, o leito.

Arrebentando rimas e artrites
a poesia, enfim, rompe o ataúde
e urra então o bardo, estamos quites

teu palavrório nunca mais me ilude
jamais, jamais, minha voz terá limites
jamais o fogo perderá saúde!

MORAL: Sonetos? Raticida neles!

Nos maus poetas, que é melhor. É espantosa a arrogância do garoto, de se meter a revolucionar a poesia com tanto mau gosto, métrica coxa, vocabulário limitado e humor escatológico. Uma tragédia. Não se trata simplesmente de falta de respeito com a história da literatura, mas desconhecimento puro e simples. Esses estúpidos poetas modernos de quinze anos de idade, sujos, cabeludos, pensam que uma régua quebrada, raiva de adolescente, meia dúzia de metáforas, erros de ortografia, regência verbal e concordância de feira são capazes de voar aos píncaros da glória (TEZZA, 1988, p. 52 – destaques do autor).

Após ler quase todo o material, Manuel decide separar os textos por gênero e quantidade. Feita essa catalogação, decide apresentar aos amigos de Trapo/Paulo uma ideia do conjunto da obra. Em uma conversa com Hélio, Manuel apresenta sua classificação:

– Para você ter uma ideia: Trapo deixou 107 cartas propriamente ditas, 622 poesias, na maioria curtas, 26 recados ou bilhetes, 32 contos, 401 projetos, em geral romances, nunca maiores do que cinco páginas, 205 fragmentos, incluindo aí trechos de poemas, contos, frases, observações avulsas e esquemas de obras, e mais 209 textos, aparentemente cartas, mas a rigor inclassificáveis. Além disso, falta catalogar esta pilha de manuscritos, quase que totalmente ilegíveis (TEZZA, 1988, p. 124).

À primeira vista, Manuel não se interessa muito pelos escritos, por considerá-los ruins, principalmente pelo uso excessivo de palavrões, e por considerar que não possuem técnica. Contudo, gradativamente, a leitura dos textos incita o professor a escrever um livro sobre a história do jovem autor: “A verdade é que Trapo me estimula a escrever” (TEZZA, 1988, p. 58). No início, Manuel tem dúvidas acerca do gênero que irá utilizar para redigir a história. Pensa em formular um ensaio, mas depois conclui que o melhor é escrever um romance: “Talvez Trapo não seja tão mau poeta. Talvez eu não esteja com a isenção e a distância suficientes para uma análise lúcida. Entre a vida e o sonho, talvez ele seja o ponto de partida de um ensaio que venho adiando há décadas” (TEZZA, 1988, p. 55). Mais adiante, afirma: “– eu já estava completamente tomado pelo projeto do romance” (TEZZA, 1988, p. 136).

Impulsionado a conhecer melhor quem era Trapo/Paulo e desejando esclarecer o motivo que o induziu ao suicídio, Manuel passa a agir como um detetive e começa a ler escritores de romance investigativo, como Arthur Conan Doyle: “Amanhã começarei a reler as obras completas de Conan Doyle” (TEZZA, 1988, p. 23). Ele até mesmo divaga, ao pensar que pudesse ter sido um grande inspetor da Scotland Yard⁶: “Talvez eu pudesse ter sido um grande inspetor da Scotland Yard: humano, educado, perspicaz” (TEZZA, 1988, p. 29). Chega a adotar a alcunha de Inspetor Maigret⁷, incorporando o espírito detetivesco: “O inspetor Maigret, alheio ao mundo, junta os cacos do seu quebra-cabeça” (TEZZA, 1988, p. 200), e acrescenta: “O

inspetor Maigret guarda o cachimbo e continua seu precioso jogo de adivinhações” (TEZZA, 1988, p. 202).

Consoante Hutcheon (1984, p. 31), a história de detetive seria, quase por definição, intensamente autoconsciente: “Baseado no padrão geral de quebra-cabeças ou enigma, esta forma literária em si é muito autoconsciente”⁸ (Tradução livre). De acordo com a autora, isso se deve ao fato de que o leitor, ao se deparar com um mistério que envolva assassinato, já espera encontrar a presença de um detetive escritor na história para desvendar o enigma. Outro ponto essencial nesse tipo de narrativa é a participação do leitor. Em *Trapo*, o leitor acompanha a investigação, segue as pistas e descobre os fatos juntamente com o personagem Manuel, que apura os acontecimentos. A história evolui à medida que o caso vai sendo averiguado e, portanto, se torna possível prever o que teria ocorrido ao jovem escritor. O mais comum nas histórias de detetive é desvendar o mistério no final, mas como em *Trapo* o enigma não tem solução, a saída para Manuel é criar um final para terminar o seu romance. Isso é possível porque é ele quem comanda a trama, de modo que tem autoridade para realizar essa façanha, como veremos doravante.

Manuel escreve o seu romance baseado nas cartas e nas conversas que teve com amigos e familiares de Trapo/Paulo. O professor revela ao leitor os mecanismos de elaboração da narrativa, posto que é possível acompanhar o momento exato do seu processo criativo, como quando declara que precisou reler o que escreveu, cortar e substituir palavras. Desse modo, explicita o funcionamento e a organização do romance que está produzindo, aspecto que ressalta o caráter metaficcional de *Trapo*, como podemos observar na seguinte passagem:

Caneta à mão, contemplo o vazio da parede onde antes estava Matilde. Escrevo:
Não é muito comum que batam à minha porta, depois do Jornal Nacional, da Rede Globo, quando então desligo a televisão colorida e retorno para os meus livros e minhas revistas...

Releio, corto meia dúzia de palavras, substituo um verbo e prossigo. Meia página redigida, tomo um café da garrafa térmica que deixei à minha frente, ao lado de alguns textos de Trapo, do esquema da obra e de quinhentas folhas em branco.

Que delícia contar uma história! (TEZZA, 1988, p. 199 – destaques do autor)

Conforme a discussão proposta por Hutcheon (1984, p. 06, tradução livre): “A narrativa narcisista, então, é o processo tornado visível”⁹ – esse processo é o da própria escrita. E é exatamente isso que Manuel faz ao elucidar como redige a sua narrativa. Em outro momento, expõe a estratégia que adotará na execução do livro: “– Sim, para o *meu* romance. Decidi trocar todos os nomes, exceto o do Trapo. Daqui para frente, interessa-me a obra de arte, não a realidade” (TEZZA, 1988, p. 196 – destaque do autor). Ao substituir o nome de quase todos os personagens por nome inventados, exceto o de Trapo, que é na verdade o apelido de Paulo, Manuel ratifica ainda mais o aspecto ficcional da sua obra, a sua qualidade de artefato literário.

Tornar o momento da escrita visível ao leitor é o que Hutcheon (1984) denomina de mímese do processo, na qual a elaboração do ato de escrever é posta em evidência, contrária, pois, à mímese do produto, que tem a referencialidade como tema, mais comum nas narrativas do século XIX. O interesse aqui não é criar um espelhamento entre a obra e a realidade, como se uma fosse cópia da outra, como ocorria nos romances realistas; o foco passa a ser o modo como a história é contada. Hutcheon (1984) comenta sobre o cerne da metaficção ser o texto, e não mais a realidade. Vale ressaltar que o vínculo entre vida e arte não é completamente rompido, mas sim “reforjado” em um novo nível, voltado para o processo em lugar do produto. Com essa mudança, o novo papel atribuído ao leitor, de cocriador, seria essencial para essa transformação da narrativa, como é possível constatar no seguinte fragmento:

O interesse aqui é, antes, sobre o texto, sobre a manifestação literária dessa mudança, e sobre as implicações resultantes para o *leitor*. Ao contrário de Gerald Graff, eu não

diria que na metaficção a conexão vida-arte foi cortada completa ou resolutamente negada. Em vez disso, diria que esta ligação "vital" é reforçada, em um novo nível – no do processo imaginativo de contar histórias, em vez de a do produto (a história contada). E é o novo papel do leitor que é o veículo dessa mudança¹⁰ (HUTCHEON, 1984, p. 3 – destaque da autora. Tradução livre).

O fato de a narrativa metaficcional ter uma conexão diferenciada com a realidade, se comparada com a da narrativa realista, não ocasiona uma crise do romance realista. Ao contrário, o que ocorre é uma modificação e uma reflexão no que diz respeito ao processo de escrita da ficção. Sobre tal apontamento, Waugh (1984, p. 18) afirma:

A metaficção, então, não abandona o “mundo real” pelos prazeres narcisistas da imaginação. O que ela faz é reexaminar as convenções do realismo, a fim de descobrir – por meio da sua própria autorreflexão – uma forma de ficção que é culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos. Ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a compreender como a realidade que vivemos dia a dia é similarmente construída, similarmente “escrita”¹¹ (Tradução livre).

Em vista disso, o texto de natureza metaficcional não almeja extinguir os princípios da narrativa realista; o que faz é exibir os meios por trás da sua feitura, ao tornar visível os mecanismos internos da narrativa.

Outro ponto fundamental na narrativa metaficcional diz respeito à autoria. Ter um personagem-escritor é um dos pontos essenciais para caracterizar a mimese do processo. É muito comum que, nesse caso, o personagem esteja escrevendo uma obra ou tenha o intuito de escrever uma, de modo que seja possível acompanhar o processo de criação por meio de tal personagem. Zênia de Faria (2008, p. 03) comenta sobre a questão da autoria na mimese do processo:

Uma das principais marcas da narrativa metaficcional, logo, uma das principais estratégias desencadeadoras do auto-questionamento, da mimese do processo, pode-se dizer a constante, ao longo do século XX, tem sido a inclusão, na obra, de um personagem-escritor que está escrevendo uma obra ou projetando escrevê-la. Tal estratégia é uma das que mais caracterizam a mimese do processo, ou que a colocam em marcha, na medida em que podemos acompanhar os meandros da criação, podemos observar o personagem-escritor diante de suas dúvidas, de seus impasses, de seu questionamento de como levar a termo o projeto de escrita que se propôs a realizar.

Podemos observar que Manuel vive esse processo de dúvidas e impasses sobre escrever ou não um livro a respeito de Trapo/Paulo. Alguns desses questionamentos ficam explícitos no diálogo com o amigo do jovem escritor, Hélio. É a partir dessa conversa que Manuel decide escrever. É Hélio quem instiga Manuel a refletir sobre a escrita de um romance, como é possível observar no seguinte excerto: “Por que Hélio me bajula tanto? É evidente que sempre tive vontade de escrever um romance, com traços autobiográficos. Um belo projeto, mesmo que não se realize nunca. Uma espécie de vida passada a limpo, reescrita, revisada, sistematizada” (TEZZA, 1988, p. 134).

Em outras passagens, constatamos que Manuel planeja a organização do seu romance, ainda que de forma desconexa, a partir de divagações e questionamentos: “Vagarosamente o romance de Trapo – e o meu – começava a se compor na minha cabeça, fragmentos isolados” (TEZZA, 1988, p. 136). E, ainda:

Meu silêncio prolongou-se, enquanto eu navegava no romance imaginário. Se eu não me deixasse levar pela retórica, se me disciplinasse à imparcialidade, se evitasse o excesso de adjetivos – poderia, realmente, escrever um bom romance. Por que não? Bebi mais vodca – garrafa a meio – na euforia apavorada do projeto tomando corpo (TEZZA, 1988, p. 137).

Não podemos deixar de abordar o jogo de autorias que há no romance *Trapo*, formado por Tezza, Trapo/Paulo e Manuel. Temos o livro que Tezza escreveu, o conjunto de textos deixados por Trapo/Paulo e o romance que Manuel está escrevendo e do qual conhecemos alguns trechos que vão sendo revelados ao longo da narrativa.

De todo modo, Tezza é o autor de *Trapo*. É o seu nome que está inscrito na capa, e é também este livro que os leitores podem comprar nas livrarias. Tezza é o criador dos personagens-escritores Manuel e Trapo/Paulo, transformando-os em figuras autorais. A autoria do livro sobre Trapo/Paulo é atribuída a Manuel, é ele quem assume as funções de narrador e escritor, tudo é contado a partir do seu ponto de vista. Já Trapo/Paulo escreve a sua obra e manifesta o desejo de se tornar um poeta aclamado, porém o que conhecemos da sua obra são apenas fragmentos.

O livro escrito por Trapo/Paulo é constituído por escritos esparsos de gêneros diversos (poemas, contos, frases soltas) e por cartas, que têm como destinatária a sua namorada, Rosana. Em certo momento, Trapo/Paulo procede com a revisão das cartas que havia escrito, com o intuito de que se tornem, no futuro, um romance. Vejamos o trecho de uma carta escrita para Rosana:

As cartas são o meu mundo. Não qualquer carta – mas cartas a Rosana. *Veze em quando releio algumas e chego até a ter a veleidade de transformá-la num romance, uma história de amor.* Que piegas! Seria o Triste Fim do Trapo Quaresma; depois de resvalar durante cinco anos pela tangente da genialidade, desiste de tudo, assume o fracasso e tasca pau numa história de amor com final feliz, para deleite das moçoilas (TEZZA, 1988, p. 179 – destaques nosso).

Nesse fragmento, observamos um diálogo com a obra de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*. No cenário da Literatura brasileira, Policarpo é considerado como um anti-herói, apresenta um idealismo “quixotesco”, pois deseja mudar o mundo. Assim como Policarpo, Trapo/Paulo quer se destacar dos demais escritores, não aceita as normas e regras e deseja, com sua obra, mudar os ideais do mundo. Sobre o fragmento supracitado, percebemos que a obra de Trapo/Paulo apresenta traços metaficcionalis: o personagem tem um projeto de livro, chega até a escrever algumas versões para o seu romance e reflete não só sobre a sua condição de escritor, como também sobre o processo da própria escrita. Dessa maneira, põe em evidência a mimese do processo, uma vez que revela o funcionamento da sua criação. O fragmento a seguir ilustra esses aspectos:

Rosa, rosae, rosarum, rosana, rasura:
Se eu soubesse latim, que grande escritor seria! [...]
A ideia que tenho em gestação há uns quinze minutos é, no mínimo, esplêndida: sexo, crítica social, lirismo e ironia que, bem dosados, comporão a essência desta breve obra-prima que você lerá em seguida. Quanto à técnica (porque só boa ideia não basta; é preciso uma caneta com toques de bisturi – ou, no meu caso, teclas com a segura, eficiência e tirocínio do raio lãiser): o diálogo, a única expressão literária experimentada a cada segundo por bilhões de pessoas no mundo inteiro. Abdico formalmente, pois, aos torneios proustianos, ótimos para a arquitetura da genialidade, mas pífios para a leitura vazia dos leitores de revista do Sistema.
Ainda não sei, na excitação deste momento grandioso que antecede a última pincelada de, digamos, Leonardo da Vinci, se escrevo o conto já com os comentários críticos, de modo a facilitar o trabalho da comissão julgadora (TEZZA, 1988, p. 55-56).

Em outro momento, podemos ler algumas versões da obra que Trapo/Paulo escreveu, de maneira que o leitor pode acompanhar a construção da narrativa e as modificações que são realizadas a cada versão. Vejamos um trecho de duas versões:

Versão 1

Um cochicho muito antigo:

– Trapo, é você?

– Sou eu, Rosa.

Vagarosamente a janela se abre e eu entro na escuridão. Já estamos num beijo trêmulo de línguas, temos duas mãos e o desejo do mundo, e sinto – ó delícia! – o rosto tépido na minha face fria. Não conseguimos dizer mais nada por bastante tempo, e sorrimos, e nos olhamos sem nos ver, e nos ansiamos, e nos alegamos e nos angustiamos. (TEZZA, 1988, p. 66 – destaques do autor)

Versão 2

Um cochicho muito antigo:

– Fuja, Trapo! Fuja!

Demoro um segundo fatal a entender:

– É você, Rosa?

– Fuja!

Ao me voltar, um vulto de ferro fecha a saída do corredor; estou preso entre o muro e o Castelo. Só o que me ocorre é juntar do chão algumas pedras e arremessá-las contra o Fantasma negro que avança rangendo ferros. As pedras se espatifam no seu Peito de aço – a armadura do Rei (TEZZA, 1988, p. 68 – destaques do autor).

Além de contos, Trapo/Paulo também escreve algumas versões para um suposto livro de poesia intitulado “Alguns modos avulsos de assassinar a poesia”. Ao apresentar as versões, o autor explicita os métodos utilizados na feitura dos seus projetos de livros. Outrossim, questiona a sua condição de escritor e a sua obra dentro dela mesma, um aspecto típico dos textos metaficcionalis, que devem incluir no texto um comentário sobre a sua composição.

Manuel também lê, analisa e tece crítica sobre os escritos de Trapo/Paulo. Seu interesse é entender a obra e o perfil do escritor, mas, sobretudo, descobrir o motivo que ocasionou o seu suicídio. É exatamente isso que o impulsiona a escrever, como podemos perceber na seguinte fala do professor: “como se durante a vida toda eu estivesse esperando, preparando-me para biografar Trapo” (TEZZA, 1988, p. 106). Assim sendo, Manuel exerce uma dupla função: é o leitor da obra de Trapo/Paulo e também o narrador e personagem-escritor. Todo esse processo de leitura e investigação é essencial para a escrita e organização do livro que Manuel está redigindo.

Apesar da obra de Trapo/Paulo apresentar traços metaficcionalis, é a narrativa de Manuel e as questões acerca do romance que está escrevendo que ocupam boa parte do livro. O personagem do professor não só escreve um romance sobre Trapo/Paulo, como também realiza uma leitura analítica e interpretativa da obra do jovem autor ao questionar sobre o seu conteúdo e sua organização. Em uma conversa com Hélio, Manuel analisa o perfil de Trapo/Paulo como escritor:

– Professor... o senhor fala sério quando disse que Trapo era um péssimo escritor?

– [...] Trapo *redigia* bem, muito bem, você compreende? Mas para escritor, no sentido pleno do termo, faltava muito. – Senti coceiras de continuar a aula, de mostrar minhas qualidades: – Ele tinha uma massa enorme de informações, intuições, sensações, toda a matéria-prima do trabalho literário. Mas tudo em estado bruto, alucinante demais, demasiado na moda, excessivamente próximo da realidade para entendê-la em profundidade. Faltava-lhe, também, disciplina. Faltava-lhe principalmente um objetivo literário. De tudo que li até agora não encontrei nada que represente, rigorosamente um gênero. A rigor, escreveu cartas. E denunciava algum mau gosto, muito palavrão, muito relaxo na gramática, vocabulário estreito e uma pretensão descomunal. (TEZZA, 1988, p. 103-104 – destaque do autor)

Podemos verificar a mimese do processo no romance escrito pelo professor, pois acompanhamos suas dúvidas em relação à organização do livro e sobre como usar os textos de

Trapo/Paulo, se deve inseri-los ou não no seu romance. Vejamos: “– Digamos que eu escreva o romance, enxertando textos do Trapo. Problema um: o romance sai uma porcaria. E daí?” (TEZZA, 1988, p. 135); “– Problema dois: admitindo-se que a coisa se realize, como publicá-la?” (TEZZA, 1988, p. 135). Em outro momento, damos a conhecer as angústias de Manuel com relação ao romance que está produzindo:

Meu maior medo é *começar* o livro. Mas, rompida a barreira da inércia, tenho a impressão de que o resto deslizará. Sensação de que o romance – o *meu* romance – já está pronto em algum lugar, como o limbo poético de Drummond. Basta transcrevê-lo. Por outro lado, devo conformar-me com o fato de que Trapo, na sua loucura juvenil, escreve muito melhor do que eu – um reconhecimento vagamente doloroso, nesta idade. Afinal, nós *somos* nossa linguagem. Estive pensando num modo razoável de me ocultar atrás do poeta: um capítulo meu, um capítulo dele. Se não me aguentarem, os leitores ficarão apenas com Trapo. Estúpido: o biógrafo competindo com o biografado. Comporto-me como uma criança versejando pela primeira vez: um entusiasmo luminoso e um medo terrível da crítica. (TEZZA, 1988, p. 146 – destaques do autor)

O aspecto metaficcional da obra de Manuel torna-se cada vez mais evidente. Como não consegue descobrir o motivo que ocasionou o suicídio de Trapo/Paulo, resolve criar um final para o seu romance, seguindo um conselho de Hélio: “– E tem mais, professor: invente à vontade” (TEZZA, 1988, p. 136). Manuel planeja um fim coerente, verossímil e que esteja condizente com a vivência de Trapo/Paulo. Para isso, combina traços amorosos e trágicos, dando à sua história um tom folhetinesco, como podemos perceber na passagem em que revela para Izolda o desfecho da história:

– 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.

– Posso imaginar o horror que se seguiu. Aquele belo rosto de menina, começando a nascer para o mundo, contando a sua história, a alma aberta pela primeira vez... e posso imaginar o terror daquela mão em garra súbita nos cabelos, para matar, sacudindo Rosana de um lado para outro [...] batendo para esmagar os ossos, e com eles a memória, até que a filha se transformasse numa pasta de sangue, só aqueles olhos, já de vidro, já refugiados no outro lado do abismo, fitando o rosto semelhante de mãe...

– Rosana... Rosana morreu? Então...

Descubro que minha lenta e medida retórica envolveu Izolda por completo — as palavras constroem o mundo. (TEZZA, 1988, p. 201-202)

Manuel envolve cada vez mais Izolda na sua trama inventiva. É possível perceber o interesse da dona da pensão através da sua fala: “– Continue, Manuel” (TEZZA, 1988, p. 202). O professor comenta os gestos e as sensações de Izolda pela narrativa: “Izolda abre a boca para me interromper, mas desiste: ousou dizer que ela está fascinada” (TEZZA, 1988, p. 202). Percebendo o sucesso da sua versão, Manuel declara: “Continuo a escrever meu romance, um prazer infável” (TEZZA, 1988, p. 203). Na passagem a seguir, o leitor acompanha a conclusão do romance de Manuel:

– Mas no domingo, pela manhã, Trapo foi até a casa de Rosana. Deve ter esperado o velho sair de carro para a missa, como sempre, para só então apertar a campainha. – Inclino-me à frente, empolgado, o mistério se desata [...]

Reclino-me na cadeira, uma esquisita emoção: meu livro, finalmente, se fecha. Há um silêncio demorado, até que me fixo em Izolda. Suas mãos tremem. (TEZZA, 1988, p. 204)

Apesar de gostar e aprovar a narrativa do professor, Izolda só parece se dar conta de que a versão escrita por Manuel não é verdadeira quando ele afirma que foi a mãe de Rosana, Isaura, quem lhe forneceu informações. Izolda sabe que o professor mentiu, pois a família de Rosana não aceitava o namoro entre os jovens. A moça estava grávida de Trapo/Paulo e a família relutava em aceitar o relacionamento. No fragmento a seguir, podemos acompanhar a reação de Izolda:

– Só tem uma coisa que não me entra na cabeça, Manuel. Você quer *mesmo* que eu acredite que aquela bruxa da Isaura, que mal e mal atendeu o interfone pra você, que eu acredite que ela pessoalmente bateu naquela porta ali, entrou nessa sala, sentou aqui onde estou sentada, e contou pra você essa história maluca?

[...]

– 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, 1988, p. 204-205 – destaques do autor)

Após a conversa, Izolda compreende o motivo pelo qual Manuel inventou o final da história. Como não conseguiu um contato amistoso com a família de Rosana e informações suficientes com a família do jovem escritor, o professor precisou desvendar o mistério sobre o suicídio de Trapo/Paulo da maneira que achou conveniente. Com a aceitação de Izolda da versão proposta, Manuel propõe uma comemoração: “– Izolda, que tal a gente festejar o início do livro do Trapo?” (TEZZA, 1988, p. 205).

Esse é um dos momentos do romance em que é possível perceber de modo mais explícito a mimese do processo em *Trapo*, quando Manuel rompe com a ilusão de realidade ao inventar um desfecho para o seu romance, desvendando para o leitor os bastidores da construção da sua narrativa, já que a invenção está para a ficção, e não para a realidade. Isso evidencia o caráter metaficcional da obra, pois a metaficção propõe a quebra da ilusão de realidade criada pelo romance realista do século XIX.

Considerações finais

Pelo exposto até aqui, podemos perceber que o livro *Trapo* apresenta aspectos de uma narrativa metaficcional ao revelar o texto ficcional como um artefato literário. O leitor pode acompanhar os bastidores da elaboração e organização do romance que está sendo escrito por Manuel sobre o jovem escritor, bem como as versões das obras deixadas por Trapo/Paulo. Consoante Hutcheon (1984), a mimese do processo está relacionada com o ato de contar a história, característica essencial dos romances metafissionais.

O autor evidencia ao leitor o *status* ontológico da ficção, revelando que se trata do resultado de um trabalho estético e artesanal, composto de questionamentos e reflexões acerca da própria narrativa que está sendo construída. Tais aspectos são perceptíveis nos excertos em que Manuel descreve o ato da escrita, no qual precisa reler o que escreveu, cortar e substituir palavras, além de confessar o seu prazer em narrar. Dessa maneira, explícita ao leitor os mecanismos e as estratégias de funcionamento da narrativa, evidenciando a mimese do processo.

Em *Trapo*, a ficcionalidade está posta como núcleo do conteúdo. Exemplo é o momento no qual Manuel decide colocar nomes fictícios nos personagens para que não tenham referência

com a realidade. O único nome que não será substituído é o de Trapo, por se tratar de um apelido. É possível citar ainda o momento em que o professor inventa o término do seu romance, já que não consegue desvendar os motivos que induziram Trapo/Paulo a cometer suicídio. Ao arquitetar o desenlace da narrativa que está escrevendo, Manuel revela o compromisso da ficção com a própria ficção, desnudando para o leitor a feitura da construção da narrativa.

Dessarte, a metaficção, conforme os preceitos teóricos explorados neste artigo, permite que a obra possa ser explorada em outras nuances, condizentes não como produto, o romance em si, mas sim com o processo da sua realização, uma vez que é notório no texto os procedimentos da sua elaboração.

METAFICTIONAL ASPECTS IN *TRAPO* BY CRISTOVÃO TEZZA

ABSTRACT: This article intends to inquire into the metafictional procedures inside the novel *Trapo* by Cristovão Tezza. The book holds two characters who are writers, the young Paulo, known as Trapo, and Manuel, who writes a novel about Paulo/Trapo. Derived from the discussion, it became possible to observe that these writer-characters present reflections on writing and on the production of fictional texts, highlighting the strategies for the functioning and the construction of the narrative.

Keywords: *Trapo*. Metafiction. Mimesis of process.

Notas explicativas

- 1- “is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. “Narcissistic” – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth” (HUTCHEON, 1984, p. 01).
- 2- “Le texte de fiction sera métatextuel s’il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d’autres textes” (LEPALUDIER, 2002, p. 10).
- 3- “a term given to fictional writing which self-consciously draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critic of their own methods of construction, such writings not only examines the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text” (WAUGH, 1984, p. 02).
- 4- “The interest here is rather on the text, on the literary manifestation of this change, and on the resulting implications for the reader” (HUTCHEON, 1980, p. 3).
- 5- “On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the “art”, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience” (HUTCHEON, 1984, p. 05).
- 6- Trata-se da sede central da polícia metropolitana de Londres. É uma das forças policiais mais famosas do mundo.
- 7- O nome adotado por Manuel é inspirado em um dos mais famosos personagens de romance policial, o Comissário Jules Maigret ou Comissário Maigret, criado pelo escritor belga Georges Simenon.
- 8- “Based on the general pattern of the puzzle or the enigma, this literary form is itself a very self-conscious one” (HUTCHEON, 1984, p. 31).
- 9- “Narcissistic narrative, then, is process made visible” (HUTCHEON, 1984, p. 06).
- 10- “The interest here is rather on the text, on the literary manifestation of this change, and on the resulting implications for the reader. Unlike Gerald Graff, I would not argue that in metafiction the life-art connection has been either severed completely or resolutely denied. Instead, I would say that this “vital” link is reformed, on a new level – on that of the imaginative process (of storytelling), instead of on that of the product (the story told). And it is the new role of the reader that is the vehicle of this change” (HUTCHEON, 1984, p. 03).
- 11- “Metafiction, then, does not abandon ‘the real world’ for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. 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, 1984, p. 18).

REFERÊNCIAS

FARIA, Zênia de. Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em A rainha dos cárceres da Grécia. In: Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências. *Anais do Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo, 2008, p. 01-08. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/066/ZENIA_FARIA.pdf. Acesso em: 17 dez. 2019.

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

LEPALUDIER, Laurent. Fonctionnement de la Métatextualité: Procédés Métatextuels et Processus Cognitifs. In: _____. (Org.) *Métatextualité et métafiction: théorie et analyses*. Rennes: Presses Universités de Rennes, 2002. p. 25-38.

KOBS, Verônica Daniel. *A obra romanesca de Cristovão Tezza*. 2000. 116 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2000.

TEZZA, Cristovão. *Trapo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Methuen, 1984.

Data de submissão: 26/04/2023

Data de aceite: 18/09/2023