

O PARADOXO DO LEITOR NO TEXTO METAFICCIONAL E OUTRAS RECEITAS

THE READER'S PARADOX IN THE METAFICCIONAL TEXT AND OTHER RECIPES

Joyce Santiago Luna¹

Resumo O presente artigo analisa o paradoxo do leitor na metaficção, explorando as diferentes demandas que esse tipo de texto requer do leitor. A questão central reside nas disputas pela atenção do leitor, que é desafiado a navegar por múltiplas vozes narrativas enquanto tenta estabelecer conexões em meio a informações fragmentadas e não confiáveis. O objetivo principal do texto é analisar como essa relação paradoxal se manifesta nas obras *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier, e *Papel Manteiga para embrulhar segredos*, de Cristiane Lisbôa. A metodologia consiste na análise comparativa das duas obras, focando na polifonia das vozes narrativas e nos elementos paratextuais e editoriais que conformam sua materialidade. A fundamentação teórica apoia-se em Linda Hutcheon (paradoxo do leitor metaficcional), Mikhail Bakhtin (polifonia) e Gérard Genette (paratextos). Os resultados indicam que, enquanto *Papel Manteiga* apresenta uma polifonia harmoniosa e branda, que guia o leitor a uma conclusão satisfatória, *O mez da gripe* constrói uma cacofonia de vozes dissonantes e inconciliáveis, que intencionalmente frustram qualquer tentativa de uma interpretação única e coerente, exigindo do leitor um papel ativo na construção de significados a partir do caos.

Palavras-chave: Metaficção; Polifonia; Paratexto; Mikhail Bakhtin; paradoxo do leitor.

Abstract This article examines the reader's paradox in metafiction, exploring the various demands this type of text places on the reader. The central issue lies in the disputes for the reader's attention, who is challenged to navigate multiple narrative voices while attempting to establish connections amidst fragmented and unreliable information. The main objective of the text is to analyze how this paradoxical relationship manifests in the works *O mez da gripe* by Valêncio Xavier and *Papel Manteiga para embrulhar segredos* by Cristiane Lisbôa. The methodology consists of a comparative analysis of the two works, focusing on the polyphony of narrative voices and the paratextual and editorial elements that shape their materiality. The theoretical framework is supported by Linda Hutcheon (metafictional reader's paradox), Mikhail Bakhtin (polyphony), and Gérard Genette (paratexts). The results indicate that while *Papel Manteiga* presents a harmonious and gentle polyphony that guides the reader to a satisfactory conclusion, *O mez da gripe* constructs a cacophony of dissonant and irreconcilable voices that intentionally frustrate any attempt at a single, coherent interpretation, requiring the reader to play an active role in constructing meaning from the chaos.

Keywords: Metafiction; Polyphony; Paratext; Mikhail Bakhtin; reader's paradox.

¹ Mestranda em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Professora substituta da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). joyce.luna@servidor.uepb.edu.br/ <https://orcid.org/0000-0002-3544-3560>

Introdução

O discurso do que é metaficção parte do pressuposto de que esta consiste em toda ficção que é voltada para si, ou seja, toda a ficção que faz referência ao seu próprio processo de criação. Desta forma, o processo se torna ainda mais importante do que a própria história, principalmente do ponto de vista do leitor, que vai do ponto de passividade², distante do autor e da história, e passa a ser cocriador do que está sendo lido. Hutcheon (1980) denomina esse fenômeno “o paradoxo do leitor”: a demanda que o texto metaficcional impõe ao seu público, exigindo que reconheça o artifício literário como obra de arte e, ao mesmo tempo, invista intelectual e emocionalmente na leitura, para além da interpretação habitual.

Neste artigo, discuto diferentes perspectivas referentes à relação entre o público e o texto metaficcional nas obras *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier, e *Papel Manteiga para embrulhar segredos*, de Cristiane Lisbôa. O primeiro argumento a ser tratado será acerca da polifonia das vozes que disputam a atenção do leitor dentro do texto metaficcional, explorando a relação de confiança e desconfiança, ou seja, a vulnerabilidade do leitor em seu relacionamento e investimento intelectual e emocional com o texto. No segundo argumento, trago considerações a serem feitas acerca do que é palpável nas obras: suas edições físicas e as implicações destas. Quando tratamos dos textos de Xavier e Lisbôa em termos da sua metaficcionalidade, podemos reparar no que é intrínseco ao texto metaficcional, como as formas emprestadas de outros gêneros textuais, que serão discutidas mais adiante.

Das narrativas e vozes (ingredientes)

O conceito de polifonia que Mikhail Bakhtin apresenta em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013) traz a multiplicidade de vozes não apenas como um sortimento, mas como as consciências distintas das personagens que se tornam parte de um entrelace complexo. Vale distinguir, aqui, dois conceitos bakhtinianos frequentemente associados: o dialogismo, que é uma noção mais ampla, segundo a qual toda linguagem é

² Quando tratamos da diferença na participação do leitor entre o romance tradicional e o texto metaficcional, vale frisar que a diferença está na participação compulsória no caso deste. Pois, enquanto no texto tradicional é perfeitamente possível ir do início ao fim sem reparar nas nuances, ainda há possibilidade de alguma forma de compreensão, enquanto no texto metaficcional não há compreensão sem “montar o quebra-cabeça”.

constitutivamente dialógica, atravessada por outras vozes e discursos, e a polifonia, conceito mais restrito, que descreve um tipo específico de romance no qual as consciências das personagens preservam sua autonomia em relação à voz do autor. É esta última noção que orienta a análise das obras em questão. Bakhtin atribui a consolidação do *romance polifônico* a Dostoiévski, e contrapõe o autor a Tolstói, seu contemporâneo, analisando a posição do autor em relação à obra. No conto *três mortes*, de Tolstói, Bakhtin estranha a relação que Tolstói-autor tem com as personagens, pois o ponto de vista dele não é transferido para estas, permanecendo com suas consciências incorruptas pela onisciência do autor. O ponto de vista do autor permaneceria, segundo Bakhtin, um patamar acima das personagens e livre de qualquer atrito com os outros pontos de vista, o que, desta forma, as objetifica. Ainda que estas não sejam completamente incomunicáveis umas entre si, sua comunicação é apenas parcial, longe do ponto de vista privilegiado do autor. A verdade compreendida sobre as personagens pertence apenas a ele, que fala sobre elas, não dialoga com elas, enquanto em Dostoiévski não há espaço para uma palavra final. Vejamos, então, de quem são as vozes que chegam a nós em *O mez da gripe* e *Papel Manteiga para embrulhar segredos*, e de que forma o conceito de polifonia pode ser aplicado dentro das relações das personagens do texto metaficcional.

No texto de Lisbôa, observamos a troca de cartas entre Antônia e sua bisavó (BisAna), enquanto aquela está em uma cidadezinha não especificada na Europa, no que pode ser descrito como um internato ou estágio culinário com a Senhorita Virgínia. As cartas clandestinas relatam brevemente o ambiente novo e estranho, assim como as experiências vividas pela protagonista. As cartas incluem, inicialmente, dois elementos: os escritos de Antônia à bisavó e as receitas aprendidas com Virgínia, a professora de culinária que abomina receitas ou qualquer forma de transcrição do processo culinário, pois acredita que a cozinheira deve confiar na sua memória degustativa. Na quinta carta de Antônia à BisAna, somos apresentados a um terceiro elemento na estrutura linguística das cartas, as “Lembranças da Virgínia”, que surgem depois que Antônia descreve a história de como a mãe de Virgínia, que odiava cozinhar, conheceu seu pai, que era vendedor de batatas. Antônia conta encantadamente tal história, criando a expectativa de outras narrativas sobre a vida de sua tutora, mas não é exatamente assim que as memórias aparecem. Depois da introdução das lembranças, por boa parte da obra, a estrutura é a seguinte: carta de Antônia, receita e lembranças de Virgínia. As lembranças acabam funcionando como um apêndice da receita, ou uma versão estendida do modo de preparo, com uma mistura de instruções práticas e abstratas, como, por exemplo, no trecho após a

receita do Creme de Coroinha: “Coloque o frango na panela, tempere com sal, pimenta e um beijo” (p. 20), ou outras que são simplesmente abstratas, como na receita de Palmiers: “Lembre-se de usar anis dentro do sutiã” (p. 91), ou simples comentários, como quando Virgínia escreve apenas um comentário de Virgínia acerca da escrita de Antônia - “Você me faz rir.” (p. 94). Ora, o que há de engraçado em uma receita de um bolo de maçã? Descobrimos mais adiante no texto, nas cartas doces, que vêm após as receitas salgadas – como é próprio da estrutura do livro culinário –, que era a própria Virgínia quem lia as cartas de Antônia e incluía as lembranças e as enviava com suas correspondências. Até a seção das cartas doces, existia a tensão da possível descoberta das cartas por parte de Virgínia, pois Antônia explicita diversas vezes a severidade com a qual ela e antigos aprendizes eram tratados, assim como as punições aplicadas, como, por exemplo, comer terra após errar mais de duas vezes a mesma instrução. Desta forma, *Papel Manteiga* (para encurtar o título) traz uma versão da polifonia de Bakhtin, adaptada ao texto metaficcional, além de acontecer de uma maneira branda e afetuosa, mas esses aspectos serão discutidos mais adiante.

Por sua vez, no texto de Xavier, identificamos quatro vozes narrativas. A primeira é a dos jornais de Curitiba, que retratam a chegada da gripe espanhola em 1918 e o fim da Primeira Guerra Mundial. A segunda pertence a dona Lúcia, sobrevivente da época, que narra em breves trechos suas vivências e impressões. A terceira é uma voz lírica, misteriosa e quase incompreensível à primeira vista, que registra um acontecimento de natureza sexual violenta sem relação aparente com as demais — é o que Rocha e Costa (2020) chamam “estuprador”, denominação que também adoto aqui. Por fim, a quarta voz parece ser a de um residente errático do Hospício Nossa Senhora da Luz, que, como os demais, viveu em Curitiba nos meses finais de 1918. Ao refletir sobre quem deveria integrar essa lista, percebi que a categorização proposta só funciona até certo ponto — tornando-se praticamente inútil à medida que o raciocínio avança. Naturalmente, alguma simplificação é necessária ao apresentar informações novas, com o intuito de orientar o leitor inicialmente. Passo, então, a examinar as limitações dessa simplificação. A primeira dessas problemáticas é a voz dos próprios jornais – visto que o próprio gênero jornalístico é composto de múltiplas vozes, como citado por Reichmann e Sandrini (2018) a respeito dos jornais d’*O mez da gripe*:

que versam sobre a epidemia e a guerra, a medicina sanitária, o espiritismo e a homeopatia, a hostilidade entre brasileiros e alemães, a anistia entre os países em guerra, o término da guerra e o aumento do número de mortos pela epidemia no início de novembro, a propaganda de lojas, desinfetantes, xaropes, pomadas para os seios, etc., a vida social de Curitiba. Deparamo-nos também

com reproduções de informações e recomendações do Dr. Trajano Reis, Diretor do Serviço Sanitário; do Sr. Ricardo Negrão Filho, Secretário do Serviço Sanitário; do Ministério de Justiça e Negócios Interiores – Serviço de Profilaxia Rural do Paraná; e com o Decreto 133 do Sr. João Antonio Xavier, Prefeito de Curitiba. Desenhos que caracterizam a cidade e pessoas de Curitiba na época: o Largo da Ordem, Praça Municipal de Curitiba, Sede do Jornal Diário da Tarde, Hospício N. S. da Luz, assim como reproduções de cartões postais com dizeres em alemão ou português e telegramas sobre o término da guerra. (Reichmann; Sandrini, 2018, p.8)

É notável a quantidade de vozes distintas que Xavier Venâncio traz dentro de cada fração do seu texto, o que faz com que categorizar esses narradores de maneira tão reducionista resulte em uma descrição insuficiente da engenhosidade da obra. Para as outras três vozes narrativas, podemos notar como a gripe, tema central da obra, não é o centro da vida das personagens, digo, pode-se supor que se não existisse a doença em questão, a natureza das interações entre elas mudaria pouca coisa. O louco ainda estaria no hospício ;Dona Lúcia parece ser alguém mais atenta às movimentações e eventualidades da cidade e das pessoas ao seu redor do que a questões de natureza mais ampla; e o esturpador, que viu a oportunidade de violentar uma pessoa vulnerável, possivelmente o faria a alguma outra pessoa que julgasse convenientemente fragilizada.

Para complementar meu ponto anterior, Bakhtin afirma sobre as personagens de Dostoiévski que, para o autor, pouco importa como estas estão situadas no panorama histórico-social dentro da realidade, mas sim a relação que a personagem tem com ela mesma, e quais são as diferentes ligações que elas formam umas com as outras. Mais adiante retornarei à voz de Dona Lúcia, mas se considerarmos a personagem para além do fato de ela ter estado em Curitiba no ano de 1918, existem perguntas que levam a caminhos mais interessantes do que questionamentos de ordem biográfica. A título de exemplo, “Dona Lúcia era a filha mais nova de Dona Maria, que era viúva de Seu Osvaldo e que era filho de imigrantes portugueses”³. Se tomarmos o caminho que Bakhtin propõe, as perguntas passam a ser: qual é a relação da sua voz com o que é dito (ou omitido) pelos jornais sobre a doença? Qual relação podemos estabelecer entre sua voz e a do esturpador, visto que são nessas entrelinhas que podemos encontrar Clara, vítima do esturpador? Há alguma relação entre o casal de alemães no Brasil e o estado da Alemanha no período em que se passa a obra? Será que o que o louco diz tem alguma fundamentação na realidade (i.e., ele fala sandices ou somos nós que simplesmente não sabemos quais são as perguntas

³ Estas informações foram inventadas por mim de forma ilustrativa, não estando presentes no texto ou sendo determináveis a partir dele.

certas a serem formuladas para que possamos realizar ligações que implicam termos além da nossa compreensão)?

Hutcheon (1980, p.14) afirma que metaficção é o processo de escrita que se tornou aparente. Desta forma, podemos entender como textos de tal ordem modificam o posicionamento do leitor em relação às ligações entre os elementos da obra. Ele deixa de ser mero leitor das relações para tornar-se diretamente interpelado e implicado no processo de construí-las. Até o posicionamento do próprio autor é colocado em jogo, pois seria quase sobre-humano esperar que Venâncio seja o detentor onisciente de todas as respostas, já que a própria Curitiba criada por ele é grande demais para ser explorada de forma tão minuciosa. Se, para Bakhtin, os discursos formam um rosário de réplicas, o rosário d'*O mez da gripe* foi colocado dentro de um bolso e retirado após obter numerosos emaranhados entre as ligações. Tomo a liberdade (não muito seriamente) de me referir à polifonia da obra como “cacofonia”, não apenas pelas poucas (em quantidade, não em complexidade) ligações que Valêncio nos mostra, mas também pela forma como as vozes são apresentadas, sendo este o próximo ponto a ser discutido.

O texto metaficcional (modo de preparo)

É importante ressaltar que a forma física do texto metaficcional pode ser manipulada de inúmeras formas, por meio das quais o leitor se submerge na imensidade de possibilidades de leitura. Trata-se do que Gérard Genette (2009) chama de peritexto editorial, que inclui o que estaria sob responsabilidade do editor, dizendo respeito ao que é material: a capa, o tipo de papel, a composição tipográfica, entre outras coisas.

Há uma comparação a ser feita entre o texto metaficcional e o *livre d'artiste*, que é a obra de arte em forma de livro. Para entender esta, Butler (2012) nos dá uma descrição sucinta ao falar das cópias físicas de livros das artes visuais, atestando a importância da parte visual para o espectador:

Para artistas visuais, forma e estrutura podem ser explorados através do desenvolvimento da linguagem visual: isto é, o uso de meios visuais como a composição, escala, linha, cor, como meio de distinguir conteúdo, para permitir que o espectador compreenda, ou ao menos interprete o trabalho. (...) Dentro do livro, a linguagem é construída através das lacunas e das paginações de página dupla, ao invés de uma única imagem. Essas paginações podem conter uma única imagem, múltiplas imagens, texto e imagem, ou até mesmo páginas em branco – a linguagem se auto revela nos relacionamentos entre suas páginas. Assim como outras formas sequenciais, a sequência tem um começo e um fim, fazendo com que esses relacionamentos sejam parte de uma estrutura

finita, que permite a formação de compasso, repetição e ritmo como parte da linguagem. (Butler, 2012, pp. 143-144, tradução minha) ⁴

Textos com pistas visuais se distinguem no que diz respeito ao relacionamento tátil e sensorial com o leitor: virar a página, sentir o cheiro do livro, sentir a textura da folha, observar e notar os inúmeros detalhes dos elementos paratextuais, assim por diante. Vale mencionar o que pode ser considerado o cúmulo desses elementos no que diz respeito ao texto metaficcional: o livro *S.*, de J.J. Abrams e Doug Dorst, como descrito por Rosa (2021), que chama a obra de livro-objeto:

Ele é composto pelo romance *O navio de Teseu*, escrito pelo autor fictício V. M. Straka, e pelos muitos paratextos que o emolduram, todos eles ficcionais: o prefácio e as notas de F. X. Caldeira e a narrativa paralela de Eric, doutorando que estuda Straka, e Jen, que cursa o último ano de graduação em Literatura. A história de Jen e Eric, que é narrada “à mão” às margens do livro e se mistura com anotações e pesquisas de ambos sobre o livro e seu autor, é apresentada de forma não linear, com alguma marcação de “antes” e “depois” possível de ser percebida pela cor da caneta utilizada –em determinado momento, em que estão juntos, mas ainda escrevendo no livro, a tinta se torna da mesma cor. (Rosa, 2021, p. 2)

Em *S.*, além dos escritos nas margens do livro, suas edições são de capa dura e contém diversos elementos manipuláveis como cartas com papel timbrado, recortes de jornais, cartões postais, guardanapo rabiscado de um restaurante ficcional, entre outros. Lançada pela intrínseca em 2013, a primeira edição foi comercializada por volta de 50 reais, mas 11 anos após seu lançamento, uma edição nova do livro custa 699 reais no site da Amazon⁵. Acerca da precificação e viabilidade de produção de obras que têm elementos do tipo, Butler (2012) argumenta que elas se tornam praticamente artesanais e que, antes dos anos 60, muitas vezes eram *sui generis*, sendo apenas itens colecionáveis, e não de distribuição em massa, o que as tornava inacessíveis para a maior parte dos consumidores. Se visualizarmos uma escala na qual, em um extremo, temos o livro do artista e, no outro extremo, livros impressos na formatação mais comum, os de metaficção têm a possibilidade de ocorrer em pontos variados dessa escala.

⁴ No original: “For the visual artist, form and structure can be exploited through the development of visual language: that is the use of visual means such as composition, scale, line, colour, as distinct from content, to allow the viewer a way to understand, or at least interpret the work. (...) Within the book, language is built up of openings or double-page spread, rather than single images. These spreads might contain a single image, multiple images, text and image, just text or even blank pages – the language reveals itself in the relationships between one spread and another. As with other sequential forms, the sequence has a start and end so that these relationships are pressed into a finite structure allowing pace, repetition and rhythm to form part of the language.”

⁵ Na era dos pdfs e e-books, J.J. Abrams e Doug Dorst não são os primeiros a criar obras que supervaloriza a edição física, principalmente quando reparamos na quantidade de boxes e edições de luxo que são lançadas com frequência pela editoras.

No que diz respeito a edição de *Papel Manteiga para embrulhar segredos*, esta se assemelha a um livro de receita: a capa mostra uma xícara de chá com uma colher, e a contracapa tem elementos que remetem ao universo da culinária. Além disso, o livro traz receitas e instruções reais que dividem o espaço da carta com o que Antônia escreve, divididas em “cartas salgadas” e “cartas doces”. Por fim, há o índice. Para investigar propriamente o livro como livro de receitas, procurei, em minha casa, obras puramente culinárias (i.e., sem caráter ficcional) para compará-las com o livro culinário fictício, e todas traziam fotos de comida ao longo da publicação, enquanto não se tem nenhum registro do tipo em *Papel Manteiga*. Outra diferença que me chamou atenção foi o uso do papel utilizado para a impressão, pois na obra literária verifica-se papel pólen 90 gramas, enquanto nos livros exclusivamente culinários, a escolha unânime foi de gramaturas variadas de papel couchê brilho. É curioso pensar até que ponto, na escala mencionada anteriormente, a publicação de um texto metaficcional pode ser levado. Pode-se argumentar que não há fotos acompanhando a receita pelo fato de Antônia possuir acesso restrito ao papel das cartas e nenhum meio de fotografar seus pratos. Ou será que ela publicou as cartas depois que saiu da convivência de Virgínia? E se o texto pudesse ser publicado com diferentes tipos de papel, incluindo papel manteiga, para emular a composição de Antônia e Virgínia? Seria talvez uma forma de desenvolver (e encarecer) a publicação da obra.

No sentido de como as obras foram publicadas, *O mez da gripe* não se distancia de *Papel Manteiga*, pois, apesar de também apresentarem possibilidades engenhosas a partir da narrativa, estas permanecem simples na impressão. Mas são as variadas tipografias que impressionam em sua complexidade, além de direcionar o leitor para cada voz, de modo que este possa montar o quebra-cabeça. Reichmann e Sandrini (2018) classificam o texto como *graphic novel*⁶, e descrevem a edição física da seguinte forma:

O mez da gripe, é uma edição *paperback*, pb, inclusive a capa, gramatura que deixa transparecer sombras das imagens impressas no verso da página; é também um livro para adultos, um texto híbrido composto por desenhos, reproduções e colagens, notícias e propagandas publicadas em jornais, narrativas reduzidas e fragmentadas, estrofes de poemas, espaços vazios. (Reichmann e Sandrini, 2018, p. 93)

⁶ A definição dada por Reichmann e Sandrini (2018, p.92) veio do blog Censanet, cuja url não é mais acessível através de ferramentas de pesquisa: “contém uma história fechada, com início, meio e fim. As Graphic Novels não são periódicos, porém como os filmes, podem adquirir uma sequência ou continuação, mas nunca serão séries de banca. Outra característica comum é a estilização do artista. Por serem histórias fechadas, são histórias mais longas, com maior desenvolvimento e por isso são escolhidos bons artistas para concebê-las graficamente. Seu formato e sua impressão também ganham mais destaque. Devido ao tamanho da história, um formato pequeno exigiria maior número de páginas o que a tornaria desconfortável para ler. Normalmente a encadernação é mais detalhada, e a qualidade do papel é superior.”

As publicações mais antigas da obra eram intituladas *O mez da gripe e outros livros*, que traziam mais quatro outras histórias de Xavier. A edição a que tive acesso é de 1998, da Companhia das Letras, mas em 2020 a editora Arte e Letra publicou edições capa dura contendo apenas *O mez da gripe*. Como dito anteriormente (nota de rodapé 4), o mercado editorial da época, não justificava o lançamento de um livro de 70 páginas, enquanto a forma de mercado editorial vigente possibilita tais publicações. Ainda que tenha apenas uma única história curta, *O mez da gripe*, dada a sua formatação de compilação de episódios daquele período, apresenta uma existência coerente do ponto de vista de quem a lê de forma independente. As informações dos jornais são as mais variadas, mas a maior parte delas incompleta, inclusive parecendo recortes de cópias feitas em uma máquina de xerox obsoleta. A página, que mostra apenas um recorte do jornal Diário da Tarde, evidencia, no topo, uma coluna sobre a gripe espanhola, mas o que encontramos é uma grande lacuna, muito provavelmente resultado de censura por alguma autoridade local, como mostrado na figura abaixo:

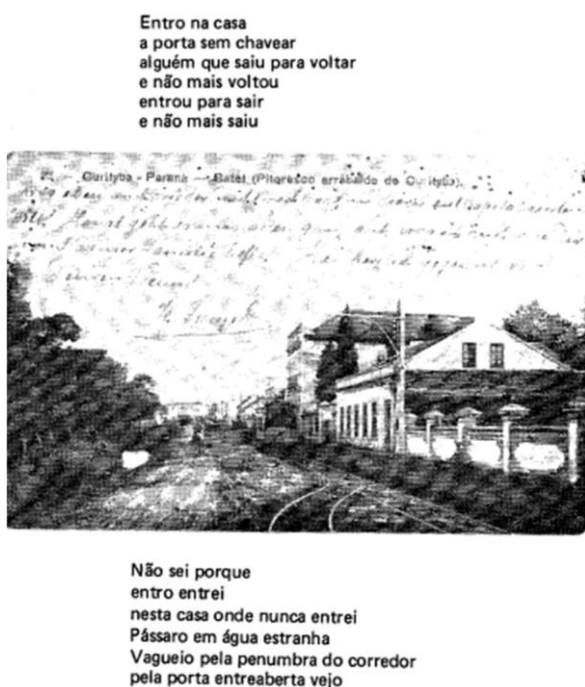
Figura 1: Recorte do Diário da Tarde



Fonte: *O Mez da Gripe*, p. 17.

Há também as mais variadas propagandas, imagens, fotos, cartões postais, entre outros, mas o texto evidencia outras vozes entre os elementos paratextuais, que nos fazem questionar se há de fato alguma relação entre o que está sendo dito e o que está sendo mostrado. Aqui temos um cartão postal da cidade de Curitiba cercado pela voz do estuprador:

Figura 2: Cartão postal de Curitiba e falas do estuprador



Fonte: *O Mez da Gripe*, p.18.

As vozes de Dona Lúcia e do louco aparecem fortuitamente entre as compilações, seja entre notícias, às vezes mais de uma vez por página, ou várias páginas seguidas sem aparecer, ou como da seguinte forma, respectivamente ao final e ao começo da página, como mostra a figura 3. Reichmann e Sandrini (2018, p. 97) notam também que não se sabe quem é o interlocutor de Dona Lúcia, que há momentos em que parece que ela apenas está contando acontecimentos daquele período, mas que às vezes parece que ela está respondendo uma pergunta direta.

De toda forma, é perceptível o emaranhado das vozes, que se confundem e brigam por espaço nas páginas, intrigando o leitor. Dona Lúcia dá informações conflitantes acerca de Clara, que se supõe que seja a mulher alemã estuprada. A narradora afirma, em diferentes momentos, que Clara era casada e tinha um filho, que ela era solteira, que tinha apenas um filho, que teve vários filhos, que morreu de gripe, que tinha depressão e que se suicidou. As únicas informações que não são conflitantes são o nome e a descrição física da moça (muito branca, alta e loira), ainda que o nome seja inverificável, e o fato de a aparência física de Clara coincidir com a descrição que o estuprador dá da mulher estuprada. As informações distribuídas pela obra se encontram em ordem cronológica, mas são encontradas de maneira difusa ao longo do texto, conferindo um nível a mais de

complexidade em sua leitura.

Considerações finais (sirva)

Em *Papel Manteiga para embrulhar segredos*, a polifonia entre Antônia, a voz de BisAna, que se faz presente através da bisneta, e de Virgínia, se misturam em uma massa homogênea adoçada pela proximidade das personagens, que pode ir ao forno pré-aquecido para fazer a *pâtisserie*, que alimenta e satisfaz o leitor sem exageros (rende quantas fatias forem necessárias). Em contraste, a cacofonia das múltiplas vozes atordoa quem lê *O mez da gripe*, pois todos querem ser ouvidos, mas não há ouvidos para todos. O resultado é que todas as falas se tornam visões parciais da situação: não apenas deixam de se complementar para contar uma história coesa, como também se atrapalham mutuamente, apresentando ao leitor pontos de vista desconexos (propagandas aleatórias, contagens de corpos, poema erótico, entre outros). É uma mistura heterogênea melindrosa, o que não se refere à qualidade do texto de Xavier, mas sim ao fato de ser uma experiência de leitura diferenciada e complexa, que não é para o paladar acanhado.

Ademais, as vozes de Virgínia e Antônia se complementam ao longo do texto, para ao final se encaixarem de maneira satisfatória, o que não acontece em *O mez da gripe*, visto que, como foi dito previamente, as vozes não se misturam, fazendo com que não haja conclusão satisfatória para nenhum dos caminhos apresentados: os jornais não apresentam dados confiáveis a respeito da doença e, para evitá-la, falam de maneira superficial dos assuntos escolhidos (a primeira guerra mundial, o boletim da vida social da cidade, propagandas sobre produtos de eficácia duvidosa, etc), não há confirmação do que é verdade e o que é devaneio nas falas de Dona Lúcia, e as da pessoa do hospício menos ainda. A única voz que conta a história completa a que se propõe é a do estuprador, mas não há explicação clara de porque os versos estão ali, exigindo do leitor a formulação de hipóteses a respeito do sentido dessa mistura.

Para chegar ao meu comentário final, me permito um desvio: uma das máximas mais conhecidas a respeito das combinações entre vinhos e comidas é a “what grows together, goes together”, ou em uma tradução minha “o que cresce no mesmo lugar combina”. É a ideia básica de que uvas de determinadas regiões fazem boas combinações com alimentos típicos do mesmo lugar, como o *Sauvignon Blanc* e queijo de cabra, que vêm de uma região montanhosa na França. Para o meu segundo (e último) ponto de digressão, me lembro do chefe Anthony Bourdain explicando o processo de criação do

coquetel de origem italiana chamado Negroni, que leva Campari, Gin e Vermute. Para Bourdain, nenhum desses ingredientes por si são particularmente atraentes ou parecem valer o esforço, mas juntos se tornam, nas palavras dele, “satanicamente deliciosas”. Cheguei, enfim, ao meu ponto: a metaficção é facilmente comparável a uma receita da senhorita Virgínia, visto que ela tem partes variadas, mas instruções diretas têm o potencial de tolher parte do prazer inerente ao texto metaficcional, pois o deleite parte das descobertas feitas a partir da exploração de como as partes se relacionam entre si. No caso das cartas de *Papel Manteiga*, elas são como vinhos e comidas que se combinam porque se complementam, enquanto *O mez da gripe* é uma combinação inesperada que pode funcionar para alguns gostos, mas digo - contrariando o que dizem – que gosto ~~não~~ se discute.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 4ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BUTLER, Jim. The Printmaker and the Challenge of the Editioned Book. In: MACHADO, Graciela et al. **Da impressão ao livro de artista: contextos de edição**. Porto, U.Porto Press, 2012, p.140-147.

CORDEIRO DA ROCHA, F. T., & Prudente Costa, V. (2020). As Vozes De Dona Lúcia e do Estuprador em ‘O Mez Da Gripe’, de Valêncio Xavier. **Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, ISSN: 2358-212X, 9 (2). Disponível em: <https://teste-periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3697>. Acesso em 14 de setembro de 2025.

DE FARIA, Zênia. A metaficção revisitada: uma introdução. **Signótica**, Goiânia, v. 24, n. 1, p. 237–251, 2012. DOI: 10.5216/sig.v24i1.18739. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/18739>. Acesso em: 17 jun. 2024.

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

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The metafictional paradox**. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

LISBÔA, Cristiane. **Papel manteiga para embrulhar segredos: cartas culinárias**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2006

REICHMANN, Brunilda; SANDRINI, Paulo. O mez da gripe: da calamidade pública à estética híbrida. **Scripta Uniandrade**, v. 16, n. 3, 2018, p.90-109.

SCHNAIDERMAN, Boris. **O mez da gripe – um coro a muitas vozes**. *Revista USP*, n. 16, 1992-1993, p. 103-108.

XAVIER, Valêncio. **O mez da gripe**. Curitiba: Casa Romário Martins, Fundação Cultural de Curitiba, 1981.