



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

ANA PAULA ALMEIDA MENDES

**AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES DA *MISE EN ABYME* EM
*UM SOPRO DE VIDA E O MATADOR***

Campo Grande/MS
2025

ANA PAULA ALMEIDA MENDES

**AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES DA *MISE EN ABYME* EM
*UM SOPRO DE VIDA E O MATADOR***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Altamir Botoso

Campo Grande/MS
2025

M49m Mendes, Ana Paula Almeida

As múltiplas possibilidades da *mise en abyme* em Um sopro de vida e O matador / Ana Paula Almeida Mendes. – Campo Grande, MS: UEMS, 2025.

116 f.

Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2025.

Orientador: Prof. Dr. Altamir Botoso

1. *Mise en abyme*. 2. Literatura brasileira – Análise e crítica. 3. Clarice Lispector – Um sopro de vida. 4. Patrícia Melo – O matador I. Botoso, Altamir II. Título

CDD 23. ed. - 869.935

ANA PAULA ALMEIDA MENDES

**AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES DA *MISE EN ABYME* EM
*UM SOPRO DE VIDA E O MATADOR***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Altamir Botoso (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Profa. Dra. Mariângela Alonso
Universidade Federal do ABC/UFABC

Prof. Dr. Rony Marcio Cardoso Ferreira
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. André Rezende Benatti (Suplente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Profa. Dra. Betania Vasconcelos da Cruz (Suplente)
Universidade Federal de Mato Grosso/UFMT

Campo Grande/MS, 10 de fevereiro de 2025.

Dedico este trabalho de pesquisa a Deus e à minha família que formam a base da minha existência e sem os quais não sou capaz de prosseguir.

AGRADECIMENTOS

Agradecer não é algo simples. O percurso do mestrado é longo e muitas pessoas passam por nossa vida nesse intervalo. Logo, os agradecimentos já começam com a certeza de que alguns não serão diretamente citados.

Inicialmente sou grata a Deus. Ele é fonte de tudo que considero bom e agradável. Nele, eu acredito.

Em seguida, sou grata a minha linda família. A base que vocês formam é absolutamente fundamental. Ao meu marido, companheiro de uma longa caminhada, todo amor de uma vida compartilhada. Está sendo um percurso muito bom.

Ao meu filho, Marcus Vinícius, e a minha filha, Ana Manoela, dedico o ar que respiro. Tudo que há de melhor em mim está em vocês.

A origem jamais pode ser esquecida. Meu pai, Manoel, e minha mãe, Mercedes (em memória) são exemplos de força, caráter e humildade. Sem eles, nada disso seria possível. A partir deles, eu pude compartilhar a vida com dois irmãos maravilhosos, sobrinhos queridos e tantos outros familiares.

Chego, então, aos amigos, que são irmãos encontrados durante o percurso. Há, ainda, os muitos professores e colegas de turma que compartilham saberes, corrigem equívocos e indicam caminhos. Nesse singelo texto de agradecimento, todos esses – amigos e professores - serão representados na pessoa do professor Altamir Botoso, meu orientador nesse trabalho de pesquisa.

Professor, muito obrigada por acreditar em mim. Obrigada por enxergar um potencial que eu mesma duvidava ter. Sua generosidade com seus alunos é notável. Seu compromisso com a literatura é inspirador. Seu profissionalismo é exemplo a ser seguido. E sua amizade é um grande presente que a vida me deu.

Agradeço, ainda, aos professores Rony Marcio Cardoso Ferreira, Ravel Giordano de Lima Faria Paz e Mariângela Alonso pela participação nas bancas de qualificação e de defesa e cujas contribuições foram muito importantes para o aprimoramento desta pesquisa.

Sou grata, imensamente. Porém, se ao agradecer não fiz justiça a todos que, de alguma maneira, contribuíram durante esse mestrado, meu desejo é que também se sintam homenageados.

MENDES, ANA PAULA ALMEIDA. *As múltiplas possibilidades da mise en abyme em Um sopro de vida e O matador*. 2025. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2025.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar os romances *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, e *O matador*, de Patrícia Melo, a partir da técnica da *mise en abyme*. Os dois romances, objetos deste estudo, são obras de grande sucesso de suas respectivas autoras e, tanto em relação à temática, quanto em relação aos seus estilos, são bastante diferentes entre si. Considerada como uma técnica de produção na qual o autor explora o próprio fazer literário, a *mise en abyme* permite diversas possibilidades de reduplicação do texto a partir de vários pontos de origem. O texto pode ser duplicado a partir de sua abordagem temática, de alguma personagem e, até mesmo, partindo de seu autor empírico. Com seu uso, o escritor pode provocar em seu leitor uma sensação de reduplicação infinita, tornando a experiência de leitura algo singular. A pesquisa, assim, busca identificar trechos nas obras supracitadas e analisá-los à luz da teoria a respeito da *mise en abyme* estabelecida nos últimos anos, de maneira a comprovar as diversas possibilidades do uso da técnica, independentemente do estilo da obra literária. Para embasamento teórico, serão empregados os estudos de Lucien Dällenbach (1979, 1991), Mariângela Alonso (2017, 2024), Gérard Genette (1995), Affonso Romano de Sant'Anna (2012), Tzvetan Todorov (2006), dentre outros.

Palavras-chave: Mise en abyme; Patrícia Melo; Clarice Lispector; Literatura brasileira contemporânea, *O matador*, *Um sopro de vida*.

MENDES, ANA PAULA ALMEIDA. *The multiple possibilities of mise en abyme in Um sopro de vida and O matador*. 2025. 116 p. Dissertation (master's in literature) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2025.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to analyze the novels *Um sopro de vida*, by Clarice Lispector and *O matador*, by Patrícia Melo, from the *mise en abyme* technique use. The two novels that are the subject of this study are successful works by their respective authors and, in terms of both their themes and their styles, they are quite different from each other. Since it is considered a production technique in which the author explores the literary process itself, it allows for various possibilities of reduplicating the text from various points of origin. The text can be duplicated from its thematic approach, from a character or even from its empirical author. Using it, the writer can provoke in the reader a sensation of infinite reduplication, making the reading experience something unique. The research, therefore, seeks to identify excerpts in the aforementioned works and analyze them in the light of the theory regarding *mise en abyme* established in recent years, in order to prove the different possibilities for using the technique, regardless of the style of the literary work. For theoretical basis, we used the studies of Lucien Dällenbach (1979, 1991), Mariângela Alonso (2017, 2024), Gérard Genette (1995), Affonso Romano de Sant'Anna (2012), Tzvetan Todorov (2006), among others.

Keywords: *Mise en abyme*, Patrícia Melo, Clarice Lispector, Contemporary Brazilian literature, *O matador*, *Um sopro de vida*.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
1 ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE A MISE EN ABYME	16
1.1 André Gide e seu diário.....	25
1.2 Lucien Dällenbach e o conceito inicial.....	27
1.3 <i>A mise en abyme</i> e os estudos atuais.....	34
1.4 Alain Goulet e o autor em abismo.....	38
2 AS AUTORAS: VIDAS E OBRAS.....	43
2.1 Clarice Lispector: aspectos autobiográficos e percursos literários.....	44
2.2 <i>Um sopro de vida</i> – alguns estudos analíticos.....	54
2.3 Patrícia Melo: elementos autobiográficos e um passeio por seus escritos	56
2.4 <i>O matador</i> – diferentes olhares em três estudos da obra.....	60
3 ANÁLISE DOS ROMANCES: UM SOPRO DE VIDA E O MATADOR.....	64
3.1 <i>Um sopro de vida</i> : personagens romancistas.....	65
3.2 Ângela Pralini e seu romance dentro de <i>Um sopro de vida</i>	72
3.3 <i>O matador</i> : Máiquel e sua incursão pelo universo da escrita ficcional	79
3.4 A(s) ficção(ões) dentro da ficção em <i>O matador</i>	88
3.5 Convergências e divergências no emprego da <i>mise en abyme</i> em <i>Um sopro de vida</i> e <i>O matador</i>	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	111

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – *As meninas* (1656), de Diego Velázquez

FIGURA 2 – Detalhe do espelho que reflete o rei e a rainha em *As meninas*

FIGURA 3 – *O casal de Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck

FIGURA 4 – Detalhe do espelho e da frase em *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck

FIGURA 5 – *Mise en abyme* (2021), de Laure Barret

FIGURA 6 – Embalagem do Cacau *Droste*

FIGURA 7 – Embalagem do *cream cheese The laughing cow*

FIGURA 8 – Clarice Lispector em foto de família

FIGURA 9 – Capa da revista *Pan*

FIGURA 10 – Detalhe da página da revista *Pan*

FIGURA 11 – cartaz do filme *O homem do ano*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O trabalho de um escritor certamente envolve muito mais transpiração que inspiração. Essa afirmação é antiga e apesar de não sabermos exatamente seu autor, lembramos de tê-la lido em diversos lugares, às vezes com pequenas variações, porém sempre mostrando o que consideramos a realidade do exercício autoral. Contrariando Maurice Blanchot¹ (1907-2003), que afirma ser a obra de Proust (1871-1922) não “um livro habilmente arranjado, mas uma obra recebida como um dom, vinda dele e não produzida por ele” (2005, p. 28), entendemos que tanto os textos narrativos, como os poéticos, passando também pelos dramáticos são, normalmente, fruto de dedicação e pesquisa que demandam tempo e esforço. É necessária uma preocupação que envolve a criatividade e a inovação, além da estética da obra que está sendo elaborada. Contudo, a capacidade de pensar acontecimentos, moldar personagens em tempo e espaço determinados traz, algumas vezes, uma certa aura de superpoder.

Entretanto, sabemos que a realidade não se configura exatamente assim. Por mais glamurosa que pareça, a vida de um escritor é repleta de árduo trabalho. Tanto as obras daqueles que viveram em um passado remoto quanto os textos contemporâneos têm suas particularidades e seus desafios.

Nos dias atuais, uma publicação de material literário é bem mais simples do que era no passado. Contamos com um aparato tecnológico que permite ampla divulgação dos lançamentos. Assim como temos uma distribuição mais ágil e barata, principalmente se levarmos em consideração os livros digitais disponíveis instantaneamente após a compra, sem exigir do leitor uma ida à livraria ou uma espera pela entrega do livro físico, em sua casa. Antes, porém, a impressão gráfica era muito cara e precária, e poucos tinham acesso aos livros. Além dessa dificuldade, grande era o número de analfabetos. Dessa maneira, muitas histórias eram compartilhadas somente através da oralidade.

Por outro lado, as relações sociais, que são matéria prima de grande parte das narrativas, nunca foram tão complexas. Concordamos com a antropóloga Michèle Petit, quando ela afirma que “em todas as culturas existem narrações que associam

¹ No capítulo II de *O livro por vir*, intitulado “A experiência de Proust”, Maurice Blanchot faz uma análise da obra *À la recherche du temps perdu (Em busca do tempo perdido)*, de Marcel Proust, que foi publicada em sete partes, entre os anos de 1913 e 1927.

os eventos, instauram uma continuidade em uma história posta em cena, em perspectiva” (2010, p. 126). Na contemporaneidade, as muitas vozes, que antes eram ignoradas ou abafadas pela violência e pela repressão, hoje querem ser ouvidas. Isso enriquece as narrativas sobremaneira, mas ao mesmo tempo as fragmenta, abrindo um leque de possibilidades nas temáticas possíveis e fazendo com que o trabalho de escrita exija muito do autor.

Os desafios, dessa maneira, se mostram diferentes de acordo com o tempo histórico de cada produção literária. Contudo, independentemente disso, eles sempre existiram. Podemos acrescentar à tais adversidades, a publicação de textos de autoria feminina. Ao longo de muitos séculos, mulheres não tinham permissão para escrever; a grande maioria não tinha sequer direito a ser alfabetizada. Quando transpunham essas barreiras e conseguiam escrever, as raras publicações se davam constantemente através de pseudônimos masculinos. Essa submissão, na qual eram compulsoriamente inseridas, criou um vácuo na literatura mundial e, por muito tempo, prevaleceram as obras produzidas por homens, mesmo que somente na assinatura.

A própria Clarice Lispector (1920-1977), autora de um dos livros que analisaremos nessa pesquisa, usou pseudônimos em sua carreira, especialmente em textos publicados em colunas de jornais. Na maioria das vezes, Lispector empregou nomes femininos nessas publicações, porém um convite para publicação de contos eróticos fez com que ela desejasse assinar como Cláudio Lemos. A recusa dessa mudança, por parte do idealizador do projeto, o jornalista e poeta Álvaro Pacheco (1933-), foi solucionada com o uso da sigla CL, que atendia tanto ao nome da autora quanto ao do escritor forjado.

No caso de Clarice Lispector, diferentemente das autoras que viveram em tempo pregresso, a ideia do uso do pseudônimo foi sua. Contudo, entre os diversos motivos para tal escolha, estava também o desejo de que os filhos não tivessem acesso o material erótico produzido pela mãe. Portanto, a pressão social imposta às mulheres e a necessidade da preservação da imagem teve, certamente, seu papel em tal escolha. Não cabe, entretanto, nesse texto, qualquer julgamento em relação à posição da autora. A ideia é trazer à lume um exemplo contemporâneo que, se ocorrido com um escritor homem, provavelmente teria outro desfecho.

Essa realidade é diferente atualmente, e a escrita feminina está a pleno vapor, produzindo material relevante, que aborda o contexto social da mulher, mas não somente. Dentre tantos nomes que formam o cenário nacional podemos citar Lygia

Fagundes Telles (1918-2022), Nelida Piñon (1937-2022), Raquel de Queiroz (1910-2003), e as mais contemporâneas Conceição Evaristo (1946-), Maria Valéria Rezende (1942-), Jarid Arraes (1991-), Micheline Verunschik (1972-), Socorro Acirole (1975-) entre tantas outras.

Para a dissertação que segue, analisaremos dois romances brasileiros do século XX que são de autoria feminina: *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector e *O matador*, de Patrícia Melo (1962-). Cada uma delas, em seu tempo, enfrentou os mais diversos desafios na elaboração de seus textos literários. Essa seleção se deu como forma de prestigiar dois textos de alta qualidade e suas autoras, que são nomes relevantes no cenário da Literatura Brasileira.

A escolha de tais obras, propriamente dita, se baseou especialmente em suas diferenças de tema e estilo, principalmente. Onde encontrar pontos em comum em textos que mais se afastam que se aproximam? Onde estaria um possível ponto de interseção entre obras de duas autoras com estilos tão distantes? Pode, a *mise en abyme*, fazer esse papel de conectar essas duas obras? Seria possível identificá-la em parte dos escritos de ambas as autoras e dessa maneira evidenciar a ampla possibilidade do uso da técnica, indo além de “obra dentro da obra”? Se sim, que elementos narrativos se destacam na construção em abismo de cada uma delas? Esses foram os questionamentos que nos moveram a empreender o presente estudo.

Assim posto, procuramos compreender o trabalho de criação dessas narrativas através da técnica² da *mise en abyme*, que insere o leitor num vórtice literário, sendo ela capaz de produzir efeitos vertiginosos, colocando em evidência, entre outras coisas, a escritura de um livro dentro de uma narrativa maior.

A presente dissertação estrutura-se em três capítulos. No primeiro, intitulado de “Aspectos teóricos sobre a *mise en abyme*”, abordamos brevemente a trajetória dos estudos sobre a técnica, partindo desde as primeiras observações feitas pelo escritor André Gide. Em seguida, o enfoque será mais detalhado nos estudos do teórico Lucien Dällenbach, procurando moldar a teoria que nos serviu como principal suporte ao longo desse texto. E, finalmente, chegamos a alguns pesquisadores que trazem estudos mais contemporâneos, com novas abordagens sobre a *mise en abyme*, seus usos e efeitos, como Mariângela Alonso, assim como os pesquisadores Linda Hutcheon, Jean Ricardou, Véronique Labeille, entre outros.

² Optamos por denominar “técnica da *mise en abyme*”, pois compreendemos que é um recurso facultativo ao autor, e que pode ser por ele manipulado de forma a produzir um determinado efeito.

No final desse primeiro capítulo, discutimos mais de perto a teoria de Alain Goulet, apresentada no artigo “*L’auteur mis en abyme (Valéry et Gide)*”, com suas considerações a respeito do “autor *en abyme*”, visto a atuação do indivíduo produtor de um texto literário estar presente em ambos os romances analisados. Dessa maneira, traçamos o percurso da técnica ao longo do tempo e, paralelamente, expomos as teorias que serviram de base para o trabalho que segue.

No segundo capítulo, que nomeamos como “As autoras: vidas e obras”, o objetivo é trazer a lume algumas informações biográficas sobre Clarice Lispector e Patrícia Melo que julgamos relevantes para essa pesquisa, assim como a fortuna crítica das obras em tela. Dividido em quatro partes, traz, em seu primeiro momento no tópico “Clarice Lispector: aspectos autobiográficos e percursos literários”, um breve perfil biográfico de Clarice Lispector. Além disso, listamos alguns de seus romances com o intuito de exemplificar sua produção sem, contudo, esgotá-la, visto nos determos somente em textos do gênero romanesco. Em seguida nos debruçamos sobre *Um sopro de vida*, citando alguns dos inúmeros trabalhos que já analisaram o romance a partir dos mais diversos pontos de vista.

Na sequência, adotamos procedimento semelhante em relação à Patrícia Melo. Citamos algumas de suas obras e, de maneira breve, um pouco de sua biografia. A fortuna crítica de *O matador*, de igual maneira, foi pesquisada e compôs a parte final desse capítulo. Com essas abordagens, tivemos por objetivo compartilhar com os leitores desse trabalho parte das produções das autoras escolhidas, e também o *corpus* dessa dissertação.

O terceiro e último capítulo versa sobre a análise do material literário selecionado propriamente dito. Com o título de “Análises dos romances *Um sopro de vida* e *O matador*”, está dividido em quatro diferentes partes. A primeira, “*Um sopro de vida: personagens romancistas*”, apresenta um resumo da obra clariciana. A segunda, que recebe o título de “Ângela Pralini e seu romance dentro de *Um sopro de vida*” é o momento no qual relacionamos a técnica da *mise en abyme*, a partir da teoria estudada e previamente discutida, com trechos selecionados do referido livro. A terceira parte desse capítulo é dedicada a uma síntese de *O matador*, e tem como título “*O matador: Máiquel e sua incursão pelo universo da escrita ficcional*”. A quarta parte, seguindo a mesma sequência lógica, traz a análise do romance de Patrícia Melo a partir da mesma base teórica e foi nomeada de “A(s) ficção(ões) dentro da ficção em *O matador*”.

E, finalmente, no encerramento do capítulo, retomamos o objetivo dessa pesquisa com a comparação entre as duas análises e a percepção da presença e dos efeitos da *mise en abyme* em ambas as produções literárias. Intitulada de “Convergências e divergências no emprego da *mise en abyme* em *Um sopro de vida* e *O matador*”, é o momento da pesquisa no qual confrontamos as diversas manifestações da técnica e provamos sua versatilidade.

No início do século XX, o escritor André Gide (1869-1951), através da elaboração de um diário no qual relatava sua rotina como escritor, além de suas angústias, deixou um valioso material que foi base para um relevante estudo sobre a *mise en abyme*. Lucien Dällenbach (1940-), pesquisador suíço, se debruçou sobre o material deixado por Gide e escreveu *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*³. Esse estudo, que serve como base fundamental para essa dissertação, foi traduzido para o espanhol e para o inglês. Em nosso trabalho de pesquisa, a versão espanhola foi a mais amplamente consultada.

Dessa maneira, na sequência deste texto, procuraremos identificar o uso da *mise en abyme* assim como verificar o efeito provocado por ela, com similaridades e/ou distanciamentos que tornam singulares as obras literárias selecionadas das autoras supracitadas. Assim posto, procuraremos demonstrar a versatilidade da *mise en abyme*, cujo aparecimento pode se dar em obras diversas. Nesse caso, são textos que se diferem sobremaneira em suas características básicas, mas se aproximam a partir do seu uso do recurso em abismo. Por se tratar de uma técnica que confere aos escritos perfis únicos e interessantes e, ainda, por ser um tema relativamente recente, a pesquisa que se segue pretende contribuir com os estudos sobre as obras, as autoras e a *mise en abyme*, propriamente dita.

³ Traduzido para o português, o título poderia ser *A narrativa especular: um ensaio sobre mise en abyme*. Entretanto, salientamos que ainda não há uma versão do referido material para a língua portuguesa. Fizemos a tradução do título somente para facilitar na compreensão do que aborda a obra em termos gerais.

1. ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE A *MISE EN ABYME*

La mise en abyme es un mercenario textual.
(Dällenbach, 1991, p. 91)

Em uma tentativa de definição inicial, datada da década de 1970, pelo teórico Lucien Dällenbach, a *mise en abyme*⁴ nos é apresentada como um desdobramento do texto literário dentro de si mesmo. Manifestando-se, assim, como uma versão “pequena” que, inserida na parte “maior”, a repete integral ou parcialmente, criando uma espécie de *looping*, por vezes, com aspecto de infinitude. Para ilustrar esse movimento espiralado, o escritor e teórico francês André Gide, que foi o precursor na identificação e na análise da técnica, usou os estudos da heráldica⁵ e as imagens de brasões. Por poder conter, em seu interior, suas próprias miniaturas, essas figuras revelaram-se ótimas formas de exemplificar, imagetivamente, os efeitos das narrativas em abismo ou reduplicadas.

Todavia, seus estudos não foram objetivos e deixaram muitas lacunas a serem preenchidas. O próprio Gide, depois de listar vários modelos de obras de arte, tanto pictóricas, quanto textuais, para tentar explicar a técnica, chega à conclusão de que “nenhum desses exemplos é absolutamente adequado”⁶ (Dällenbach, 1991, p. 15, tradução nossa). E não são apropriados justamente porque trazem reduplicações distintas, algumas vezes completas, outras parciais, criando a impossibilidade de se chegar a um exemplo suficientemente compatível com a teoria elaborada.

O termo *mise em abyme* pode ser compreendido na língua portuguesa como “construção em abismo”⁷, visto que não há um correspondente direto que o traduza. Seu significado, portanto, se volta para esse movimento de encadeamento que gera

⁴ O termo também pode ser grafado como “*mise en abime*”.

⁵ De acordo com o dicionário *Michaelis* – versão online – heráldica pode ser definida como: 1. Ciência ou arte de descrever os brasões de armas ou escudos. 2. Sistema originário da Idade Média que identifica determinados indivíduos por meio de insígnias hereditárias. 3. O estudo da história e da evolução dos emblemas blasônicos, bem como das normas que regem seu uso e sua transmissão. Disponível em:

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/her%C3%A1ldica/>. Acesso em: 22 jan. 24.

⁶ Original em espanhol: “*Ninguno de estos ejemplos es absolutamente adecuado.*”

⁷ Há várias possíveis traduções para o termo que podem ser encontradas em diferentes textos teóricos. Optamos por utilizar “construção em abismo”, inicialmente cunhada por Pierre Lafille no texto *André Gide romancier*, de 1954, porque concordamos que reflete de maneira apropriada nosso entendimento sobre o uso da técnica nas obras literárias.

uma sensação vertiginosa, e que pode ser até mesmo ininterrupta, de algo que contém, inserido em si mesmo, um outro semelhante. Essa técnica de elaboração do trabalho artístico, que reflete e/ou reduplica uma parte em outra similar, não se faz presente somente em obras literárias.

Apesar de não serem o objeto de nossa análise, cremos ser bastante pertinente a observação, mesmo que brevemente, a respeito da presença da técnica em outras expressões artísticas. O próprio André Gide assim o fez com as pinturas, conforme menciona Dällenbach em seu estudo. De fato, há diversos quadros que instigam o observador e geram as sensações tradicionalmente vinculadas a *mise en abyme*.

Em uma obra muito famosa de Diego Velázquez (1599-1660), denominada *As meninas* (figura 1), datada de 1656, há um pequeno espelho (figura 2) que exhibe algo que está “fora do alcance” do que naturalmente seria percebido pelos nossos olhos:

Figura 1 - *As meninas* (1656), de Diego Velázquez



Fonte: <https://www.culturagenial.com/quadro-as-meninas-velazquez/>

A seguir, reproduzimos o espelho que reflete parte do quadro de Velázquez:

Figura 2 – Detalhe do espelho que reflete o rei e a rainha em *As meninas*



Fonte: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-detalhe-misterioso-e-despercebido-em-meninas-de-velazquez.phtml>

Na pintura em apreço, estão refletidas no pequeno espelho retangular, as figuras do rei e de sua esposa, que parecem estar “observando” a cena da jovem princesa e sua corte, do mesmo ponto de referência de onde nós olhamos uma tela exposta em um museu ou em uma galeria, por exemplo. Além dessa peculiaridade, o próprio pintor se retratou no quadro em questão. A direção do seu olhar nos permite algumas possíveis interpretações, todas muito interessantes. Inicialmente, ele parece observar os admiradores da sua tela, isto é, ele nos observa - podemos dizer em uma posição até narcisística.

O pintor pode ter, ainda, registrado sua própria postura no ato de retratar os monarcas, que estariam ali posando para ele. Dessa maneira, teria sido capaz de eternizar o modo como realizava seu ofício em um de seus quadros. É possível também uma outra interpretação na qual ele simplesmente “vê” o casal real (que se aproxima?). Podemos inferir tais interpretações, visto que a presença das figuras é comprovada pelos seus reflexos no espelho, que ademais denunciam até mesmo as suas posições. Esse jogo de olhar e de espelhamento que nos permite essas diferentes análises também nos conduz nesse desafio abismal do que está inserido ou não na obra “maior”.

Outra obra de arte da pintura que surge como um excelente exemplo, de forma que é constantemente citada nos estudos sobre a *mise en abyme*, é o quadro *O casal Arnolfini* (figura 3), de 1434, de Jan van Eyck (1390-1441):

Figura 3 - O casal de Arnolfini (1434), de Jan van Eyck



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-casal-arnolfini-jan-van-eyck/>

Nessa tela, está representada uma cena de casamento e, na parede atrás dos noivos, novamente surge o objeto espelho que reflete duas testemunhas, até então ocultas, da cerimônia. A presença dessas duas personagens no quadro só se concretiza por meio de seus reflexos no espelho. Assim como na obra anteriormente citada, o artefato amplia o nosso poder de visão deixando à mostra o que “naturalmente” não seria percebido. E, da mesma maneira que Velázquez, o autor dessa pintura deixa uma marca de sua presença “ficcional”, quando escreve “*Johannes de Eyck fuit hic*”⁸, que significa “Jan van Eyck estava presente” (figura 4), conforme se pode verificar na figura que apresentamos abaixo:

⁸ Frase escrita em Latim. Tradução disponível em: <https://ahistoriadaarte.com.br/obras-de-arte-famosas/retrato-casal-arnolfini-jan-van-eyck/>. Acesso em: 27 fev. 2024.

Figura 4 – Detalhe do espelho e da frase em *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck



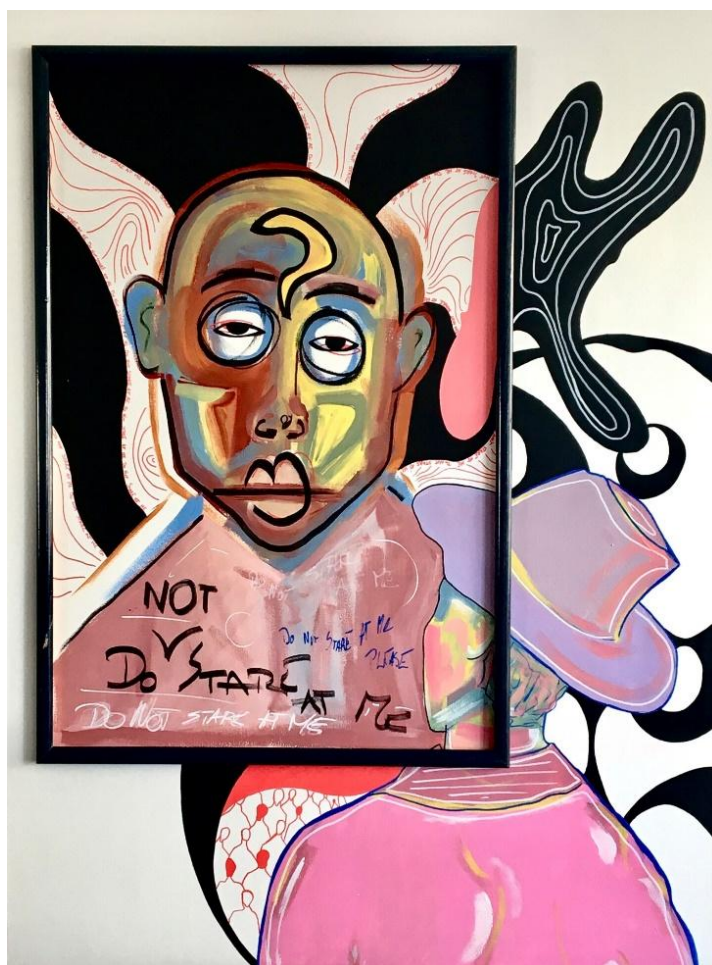
Fonte: <https://ahistoriadaarte.com.br/obras-de-arte-famosas/retrato-casal-arnolfini-jan-van-eyck/>

Logo, o artista também se insere em sua própria obra, deixando a dúvida quanto ao fato de que a cena retratada pudesse ser um evento que realmente aconteceu ou não. Dessa maneira, nos remete às diversas possibilidades interpretativas dentro de uma perspectiva de abismo encadeada pelo que está inserido dentro da imagem do quadro.

Há, ainda, obras contemporâneas que afloram no cenário artístico e nos ajudam na percepção das impressões deixadas pela técnica, tanto da maneira como nos foram apresentadas inicialmente, como da forma que são compreendidas na contemporaneidade. De autoria da artista Laure Barret⁹, a pintura *Mise en Abyme* (figura 5) é uma interessante maneira de demonstrar os efeitos já citados, da mesma forma que abre portas para novas e inquietantes interpretações. Observemos o referido quadro:

⁹ Não foram encontradas maiores informações sobre a biografia da artista francesa. Entre os dados levantados, apurou se que ela está em treinamento até 2025 na *École de design Lyon*, França. Disponível em: <https://www.artmajeur.com/lbarret8/pt/artworks/15019193/mise-en-abyme>. Acesso em: 25 jan. 2024.

Figura 5 - *Mise en abyme* (2021), de Laure Barret



Fonte: <https://www.artmajeur.com/lbarret8/pt/artworks/15019193/mise-en-abyme>

Datado de 2021, ele exhibe, em seu segmento maior, alguém que ao admirar o trabalho, tem parte de seu rosto inserido no espaço menor da peça. Seria, então, uma espécie de consequência diante da desobediência ao que está escrito na própria tela: “Não me encare”¹⁰ (tradução nossa). Na descrição da obra, que pode ser encontrada no site que a comercializa, lemos a seguinte justificativa: ao olhar pode-se ficar “tão fascinado por uma obra que você sente que a está absorvendo”¹¹ (tradução nossa).

Além do cenário pictórico, a título de ilustração, podemos também encontrar invólucros de produtos diversos cujas imagens trazem o efeito da *mise en abyme*.¹²

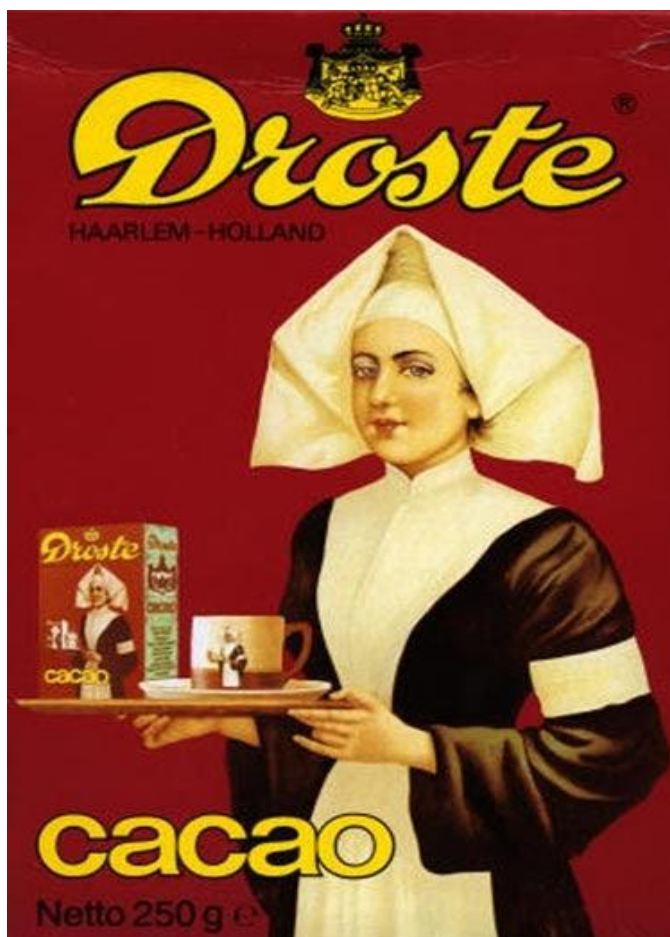
¹⁰ Original: *Do not stare at me.*

¹¹ Trecho original: “Être tellement fasciné par une œuvre, qu'on a l'impression d'être absorber.” Esta descrição encontra-se no website que consultamos, para obter mais informações sobre a obra e sua autora, assim como a data em que foi produzida. Disponível em: <https://www.artmajeur.com/lbarret8/pt/artworks/15019193/mise-en-abyme>. Acesso em: 25 jan.2024.

¹² Os exemplos comentados aqui baseiam-se naqueles levantados por Mariângela Alonso (2017, p. 155-156) em seu estudo *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*.

Desde a embalagem do cacau Droste (figura 6), e também na do fermento em pó Royal e na da Aveia Quaker, verifica-se a reduplicação de imagens:

Figura 6 – Embalagem do Cacau Droste



Fonte: <https://dan-scientia.blogspot.com/2009/08/efeito-droste.html>

Esse nome, inclusive, é usado como sinônimo de espelhamento, especialmente no universo das propagandas, mostrando uma imagem que se duplica em miniatura e que segue em repetição constante, uma dentro da outra, nos dando a sensação de um movimento que não tem fim. Há ainda outros exemplos, como a embalagem do *creamy-cheese* “*The laughing cow*”¹³ (figura 7):

¹³ A vaca risonha (tradução nossa).

Figura 7 – Embalagem do *cream cheese* The laughing cow



Fonte: <https://www.thelaughingcow.com/>

No cartaz publicitário, a protagonista da foto aparece usando um par de brincos que é a miniatura do próprio produto e, assim, surge uma cena dentro da outra sucessiva e infinitamente. Além desses, também encontramos representações da técnica em capas de CD, fotografias, entre outros itens que usam o efeito para criar suas identidades imagéticas.

Na literatura, vários são os textos que podem ser citados para tentar exemplificar a técnica. *Hamlet* (2013), peça escrita entre 1599 e 1601, é uma obra clássica de William Shakespeare (1564-1616), e tornou-se um dos exemplos mais mencionados. Isso ocorre, porque, inserida no texto dramático principal, está uma peça de teatro na qual os atores representam um fato ocorrido na vida “real” das personagens. O texto da apresentação é escrito pelo próprio Hamlet, que acredita na fala do fantasma de seu pai, cuja revelação traz à tona a traição do tio e da mãe do rapaz. Com a representação do *modus operandi* do assassinato do rei, a obra teatral em miniatura reduplica aquela que a contém, interferindo de maneira fundamental no desfecho da trama.

Essa inserção de uma espécie de miniatura ao texto principal é um ótimo exemplo da *mise em abyme* simples, assim denominada por Dällenbach, ao elaborar uma definição inicial para a técnica. Tal definição será mais amplamente discutida no capítulo que versa sobre a teoria em si, a partir dos estudos desse pesquisador.

Assim como nas telas de Eyck e Velázquez, a dramatização que está inserida em *Hamlet* amplia o nosso poder de visão. No caso do texto, nos remete a um acontecimento anterior ao início da história, já conhecido pela fala do espectro, porém somente confirmado a partir das reações dos assassinos frente ao seu crime, na representação teatral orquestrada pelo protagonista da peça.

A obra *São Bernardo* (2012), de Graciliano Ramos (1892-1953), é outro exemplo do uso da *mise en abyme* em textos literários. Na narrativa brasileira, o narrador e protagonista Paulo Honório inicia declarando seu desejo de escrever sua própria história. Para tal tarefa, ele convoca a ajuda de alguns conhecidos, que a partir dos seus diferentes talentos vão auxiliar a elaborar o livro e “construí-lo pela divisão do trabalho” (Ramos, 2012, p. 7). O mutirão literário não dá certo e o protagonista decide, por si só, escrever o texto. As dificuldades que se apresentam diante do desejo de contar sua saga não são ignoradas por ele e são relatadas na narrativa principal. Ele afirma:

Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. (Ramos, 2012, p.11)

Nesse trecho, o efeito de reduplicação, de uma obra inserida na outra, nos transporta entre as narrativas, ao mesmo tempo que expõe as dificuldades e incertezas na elaboração da ficção encadeada, em uma *mise en abyme* metatextual. Verifica-se, dessa maneira, a sensação de vertigem que o efeito da técnica é capaz de produzir.

A obra realista do escritor português Eça de Queiroz (1845-1900), *O primo Basílio* (1981), também traz em seu enredo uma construção em abismo que vale a pena ser citada. No livro, a personagem Ernestinho Ledesma, primo de Jorge, que é marido da protagonista Luísa, escreve uma peça de teatro que tem como tema o adultério. Ignorando a situação conflituosa pela qual está passando a jovem, justamente por estar em um relacionamento extraconjugal e, por essa razão, sofrer chantagem por parte da empregada Juliana, o escritor-personagem segue fazendo observações sobre sua obra e compartilhando com ela os preparativos para a futura encenação, de maneira a angustiar ainda mais a moça. Nesse caso, o mote central da obra principal, o adultério e suas possíveis consequências, está refletido no texto encadeado. O efeito de abismo se dá, então, a partir da temática de ambas as criações

ficcionalis. Sendo assim, a reflexividade nesta obra “resulta da relação entre os elementos textuais e suas tensões” (Alonso, 2023, p. 3).

Há, certamente, diversos outros exemplos, literários ou não, que poderíamos incluir nessa breve lista e que seriam ótimas fontes de referência para uma melhor compreensão dos efeitos que a *mise en abyme* pode suscitar. Apesar de marcar presença em narrativas datadas de séculos passados, é sobretudo nos romances mais atuais que o uso dessas estruturas vertiginosas, oriundas de uma variedade de situações que se assemelham e se encaixam, são bastante recorrentes. Tais espelhamentos também podem ser considerados como procedimentos metaficcionalis e esses textos ficcionais que falam sobre a elaboração de outras histórias seguem sendo alvo do interesse de diversos teóricos. Leyla Perrone-Moisés (1936-), a partir dos estudos de Linda Hutcheon (1947-), afirma que a técnica

foi praticada em séculos passados por Cervantes, Sterne, Diderot, Machado de Assis e outros. Seria mais justo dizer que essa tendência autorreferencial da literatura se acentuou na modernidade e se tornou ainda mais frequente na modernidade tardia. (Perrone-Moisés, 2016, p. 93).

Sem querer adentrar aqui nas discussões que procuram atribuir uma definição para o termo modernidade, entendemos que há realmente um aparecimento mais acentuado da técnica na literatura produzida mais contemporaneamente.

1.1 André Gide e seu diário

Retomando as contribuições fundamentais de André Gide, verificamos que foi usando o sintagma *mise en abyme*¹⁴ e seus estudos a partir da heráldica, que ele escreveu uma de suas mais importantes obras literárias, o romance *Les faux-monnayeurs*¹⁵ (2022). Na narrativa de Gide, há uma personagem-escritora chamada Édouard, o qual está produzindo um livro homônimo à obra empírica. “Por meio de Édouard, o romancista dramatiza os percalços e frustrações do escritor moderno” (Santiago, 2007). Deve-se destacar uma peculiaridade dessa obra pois, de maneira concomitante, o autor escreveu um diário denominado *Journal des Faux-Monnayeurs*

¹⁴ Na crítica literária, a técnica só recebeu essa denominação posteriormente, cunhada por Claude-Edmond Magny, na sua obra *Historie du roman français depuis 1918*. Em seus estudos, André Gide cita somente o termo “*abyme*”.

¹⁵ *Os moedeiros falsos*.

(2009)¹⁶, entre os anos de 1919 e 1925. O material expôs a sua jornada durante a criação do livro, os conflitos e angústias que esse movimento, desde a gênese da narrativa, proporcionou. Seu processo criativo e seus “diálogos” com as personagens também são parte dessa obra.

É também de autoria do escritor francês outro diário de extrema relevância nos estudos que se seguiram sobre a *mise en abyme*, um texto no qual relata seu cotidiano e sua experiência enquanto produzia suas obras literárias. *Journal* (1889-1939), como é denominado, ainda hoje é fonte de pesquisa para muitos estudiosos. A partir da leitura do documento verificou-se que

a proposta de Gide em tornar conhecidas as hesitações de um autor, ganha corpo por justamente se revelar enquanto processo de criação, enquanto matéria de dúvidas e incertezas, de fraquezas e contradições que geralmente tentam ser escondidas, ou vencidas pelo silêncio. (Mendonça, 2016, p. 5017).

E certamente todo esse material foi fundamental para elaboração de um dos estudos mais completos sobre a técnica até os dias de hoje, realizado por Lucien Dällenbach em 1977. Desse relevante conteúdo, resultou o livro *El relato especular* (1991)¹⁷, que surge como uma das bases teóricas desta pesquisa.

Em uma interessante iniciativa de registrar suas atividades cotidianas em um diário, André Gide ofereceu um material pertinente para os estudos de literatura. Durante cinquenta anos, mais precisamente entre os anos de 1889 e 1939, o escritor francês refletiu a respeito não só de sua vida pessoal, mas também de sua criação literária. Nesse diário, de caráter mais geral do que o anterior, que se referia especificamente ao livro *Os moedeiros falsos*, ele

[...] registra suas impressões diárias, suas atividades de pianista e de botânico, seus encontros, a correspondência que mantém com os mais variados personagens, suas reflexões sobre a escrita, a *sinceridade do autor* e demais comentários. (Campos, 2009, p. 29, grifo nosso)

Tais apontamentos, mesmo sendo mais voltados para a categoria das personagens, que foi o ponto no qual André Gide centrou mais intensamente as suas contribuições, trouxeram dados que possibilitaram a Dällenbach realizar uma análise

¹⁶ *Diário dos moedeiros falsos* (tradução nossa).

¹⁷ O título original da obra é em francês: “*Le récit spéculaire*”. Para este trabalho de pesquisa usamos como referência a versão em espanhol, publicada no ano de 1991.

mais profunda de seus trabalhos, especialmente no que diz respeito ao uso da técnica da *mise en abyme*.

1.2 Lucien Dällenbach e o conceito inicial

O estudo de Dällenbach já começa com a árdua tentativa de buscar uma possível definição para a técnica. Inicialmente, ele a considera como “todo enclave que guarde relação de semelhança com a obra que o contém”¹⁸ (Dällenbach, 1991, p. 16, tradução nossa). De certa maneira, essa definição se aproxima das considerações de André Gide e seu uso da heráldica como base explicativa. Durante certo tempo, os estudos da *mise en abyme* se pautaram fortemente nesses posicionamentos iniciais. Contudo, verificou-se que o conceito apresentava uma certa limitação, reconhecida, inclusive, pelo seu próprio autor. Compreender a técnica como uma mera repetição pode ser uma maneira banal de apreender seus efeitos, principalmente nos textos literários. Assim, “pode-se dizer que o escritor francês, ao pensar sua própria obra, eternizou o conceito de *mise en abyme*, que se viu a partir de então equivocado e reduzido ao encaixe narrativo e a seus sentidos metalinguísticos” (Alonso, 2023, p. 2).

Ao relacionar similaridades e diferenças entre as obras literárias usadas como exemplo pelo próprio Gide, Dällenbach compreende que a definição primeira não é suficiente para abarcar todas as possibilidades oferecidas pela técnica. Ademais desse efeito reduplicador que a *mise en abyme* permite a uma obra literária, os avanços dos estudos verificaram também um efeito de espelhamento. Trata-se, portanto, de uma obra que é refletida em sua similar a partir de diferentes origens, e por ser um reflexo, não é exatamente igual a original, mas uma representação dela. “A imagem de um objeto refletida pelo espelho pressupõe o objeto ainda que não seja o objeto, propriamente” (Alonso, 2017, p. 45). Essa representação, como uma metáfora especular, multiplica os acontecimentos e, conseqüentemente, permite variadas interpretações de um mesmo material. Além de abarcar “as trocas transtextuais e os mecanismos subjacentes a ela” (Alonso, 2023, p. 9).

A partir dessas análises, uma nova abordagem da técnica foi elaborada e o estudioso francês afirma então que “é a *mise en abyme* todo espelho interno no qual

¹⁸ Original em espanhol: “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene.”

se reflete o conjunto do relato por reduplicação simples, repetida ou paradoxal”¹⁹ (Dällenbach, 1991, p. 49, tradução nossa). Por reduplicação simples, ele entende a relação entre uma obra principal e um fragmento que a duplica. Seria, nesse caso, o que se determina como uma obra dentro de outra obra. A repetida, por sua vez, engloba esse mesmo movimento anterior, porém de maneira infinita, isto é, um fragmento que se relaciona com a obra que o contém, mas que também contém um fragmento que se relaciona consigo mesmo e, assim, sucessivamente. E, finalmente, a reduplicação paradoxal, na qual o fragmento inclui a obra que, inicialmente, também o inclui; e acaba criando um amálgama e complexificando sobremaneira a interpretação.

Vale ressaltar, contudo, que essas formas de percepção da técnica normalmente não se apresentam de maneira isolada, ao contrário, podem coexistir dentro de uma mesma obra. Como exemplifica o próprio Dällenbach, ao afirmar que “*Os moedeiros falsos* parece participar de todas e de cada uma destas categorias”²⁰ (Dällenbach, 1991, p. 35, tradução nossa).

A partir dessas ponderações do teórico francês, as análises também são pautadas pelas representações de reflexo e o objeto espelho surge como uma ilustração adequada para a apreensão dos efeitos da técnica. Com os exemplos pictóricos previamente estabelecidos, nos quais as sensações envolvem, entre outras, uma ampliação da nossa capacidade de ver a cena além do que naturalmente seria possível, independentemente do tipo de espelho no qual esteja refletido (convexo ou não), o que se busca são as possíveis provocações desse procedimento na literatura.

O espelho, enquanto objeto, sempre foi alvo de admiração e de superstição por povos de diferentes culturas. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001, p. 393), esse termo recebe, portanto, a qualidade de uma “superfície que reflete, [e] seja o suporte de simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento.” Surgem, dessa maneira, várias crenças e usos para o artefato que podem ser de ordem cultural e até mesmo religiosa. Assim posto, sua reflexividade estaria diretamente relacionada com a verdade e pureza. Ademais

¹⁹ Original em espanhol: “es la mise en abyme todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa.”

²⁰ Original em espanhol: “*Les Faux-Monnayeurs* parece participar de todas y cada una de estas categorías.”

desse caráter de superioridade, traria uma relação muito próxima com a sabedoria e a criatividade.

Nas mais diversas doutrinas, espalhadas tanto no Ocidente quanto no Oriente, o espelho, entre outras possibilidades, é capaz de recontar o passado e desvendar o futuro, refletindo o que está no interior e criando uma conexão entre “o sujeito contemplado e o espelho que contempla” (Chevalier, Gheerbrant, 2001, p. 396). Crenças mais populares incluem ainda o objeto como retentor de almas ou dolosamente responsável por sete anos de azar para aquele que o quebrar. Nas fábulas que envolvem vampiros, seus reflexos não aparecem na superfície do objeto justamente por serem criaturas mortas-vivas, logo sem alma e, portanto, impedidas de ter uma conexão com a realidade refletida nos espelhos. Assim posto, sendo um artefato que gera tantas possibilidades interpretativas, sua presença constante, na literatura, não surpreende.

Na Literatura Brasileira, podemos destacar dois contos homônimos, chamados “O espelho”. O primeiro, de Machado de Assis (1839-1908), publicado no livro *Papéis avulsos* (2011) conta um período da vida da personagem Jacobina. Já na maturidade, esse homem revela a quatro amigos uma situação que viveu no passado e que ajudou a moldar a pessoa que ele se tornou. Após receber o título de alferes da Guarda Nacional, recebe tratamento diferenciado por parte das pessoas com as quais se relaciona, deixando inclusive de ser chamado de Joãozinho para receber o tratamento condizente com seu novo posto.

Em visita a casa de uma tia, ganha cuidados especiais justamente por causa de sua nova situação e da vestimenta que o acompanha em tal posição. Sua tia deixa bem claro o orgulho que ela sente dele por conta do posto conquistado. Em certo momento da estada de Jacobina no sítio, a tia precisa fazer uma viagem e, aproveitando a ausência da senhora, os escravos do sítio também se vão. Ao se ver totalmente sozinho no local, Jacobina perde todos os confortos que sua posição lhe proporcionou. Esse sentimento de solidão só é amenizado enquanto dorme, pois nos sonhos reencontra o tratamento diferenciado que julgava merecer.

Em certo momento, mira-se em um grande espelho e vê um reflexo difuso. Após vestir a farda, retorna à frente do objeto e o que vê é uma figura integral. Logo, essa aparência moldada pela farda reflete a sua “alma exterior”, aquela que está diretamente relacionada ao que os outros pensam. A “alma interior”, no caso, é a que

guarda a verdadeira essência do ser e que muitas vezes é preterida por não ser exatamente o que se espera do sujeito.

Outro conto que traz o espelho como objeto central da história é o texto publicado no livro *Primeiras estórias* (2008), de Guimarães Rosa (1908-1967), que discorre sobre o objeto que dá título ao conto, relacionando-o com a busca, pelo narrador, de sua própria identidade. Em uma narrativa moldada como um diálogo tácito, o leitor é colocado como interlocutor desse narrador que, em primeira pessoa, conta sua experiência ao longo do tempo. Ele relata que, em certo momento da vida, ao observar seu reflexo, se assusta com o que vê. O que se reflete é algo que não faz parte do que seria padrão ou esperado na sociedade.

Após inúmeras tentativas de se moldar, ele para de se olhar e, com o tempo, sua imagem simplesmente desaparece. Assim, percebemos que, muitas vezes, para nos enquadrarmos, nos perdemos de nós mesmos e ignoramos a nossa própria identidade. Com a maturidade, ele tenta novamente observar seu reflexo e consegue ver uma imagem de si mesmo. Contudo, se trata de uma imagem que perdeu a sua nitidez.

O tema espelho, na arte em geral, certamente desperta grande interesse dos pesquisadores. Por sua característica única, que pode ampliar ou reduzir o que está a sua volta, muitas análises podem ser elaboradas. Podemos dizer que a presença desse objeto amplia nosso poder de visão quando, a exemplo das obras de arte anteriormente citadas, somos capazes de ver além do que seria possível. De igual maneira, podemos afirmar que ele reduz algo, quando percebemos “a relação de dependência que o espelho, como um fenômeno físico, mantém com o objeto” (Alonso, 2017, p. 43). Isso quer dizer que para ser de fato um espelho, com poder de refletir uma imagem, ele precisa manter, com o que será refletido, um vínculo. Um necessita do outro para que a reflexividade de fato ocorra. O espelho precisa do objeto para refletir e o objeto, do espelho, para ser refletido.

O espelho pode, inclusive, nos colocar numa posição de cumplicidade com sua própria “mentira”. Umberto Eco aborda tal ideia no livro *Sobre espelhos e outros ensaios* (1989). No capítulo no qual discorre sobre “espelhos deformantes”, Eco destaca os espelhos que deformam as imagens, objetos muito comuns em parques de diversões, por exemplo, justamente pela peculiaridade do modo como refletem as imagens. Ao fazerem isso, eles criam “funções alucinatórias” (Eco, 1989, p. 26). Diante dele, ao aceitarmos a deformidade da imagem que se apresenta, mesmo que a

expectativas sejam que o espelho sempre fale a verdade, entramos nessa posição de conluio. Desse modo, deixamos de dar atenção ao “referente para fantasiar sobre o conteúdo” (Eco, 1989, p. 28) e a percepção surpreendente da imagem anormal assim como a do canal que a reflete ganham mais relevância que a imagem em si e o objeto de origem.

Além dessa dependência mútua e dessa subversão, outras formas de reflexividades são possíveis dentro do espaço literário. Na novela da escritora portuguesa Maria Judite de Carvalho (1921-1998), denominada *As palavras poupadas* (1973), o objeto em apreço surge numa relação de autoidentificação da protagonista. Ao lembrar fatos importantes de sua vida, quando retorna para sua antiga casa, depois da morte do pai, os momentos em que passa diante de um espelho antigo que está na residência, possibilitam que a protagonista vivencie diferentes emoções: “Os espelhos, pensava, eram feitos para a gente se estudar, de frente ou a três quartos, com atenção, durante alguns segundos, e para depois deixarem de existir” (Carvalho, 1973, p. 23). E ao deixar de existir, isto é, ao deixar de se olhar de frente, a imagem que se vê pelo “canto do olho” é distorcida, porque para se conhecer, é preciso se encarar, enfrentar o que se vê, e mergulhar em seu próprio íntimo para compreender questões das quais a personagem tenta fugir ao longo da história narrada.

A reflexividade, entretanto, não é uma ação que se concretiza somente com o espelho. Ela pode ocorrer na água, no vidro de uma janela ou de uma porta, nas lentes dos óculos de alguém que nos observa. Um exemplo dessa variedade reflexiva possível vem do mito de Narciso, o belo jovem que rejeita a ninfa Eco, outras ninfas, mulheres humanas e até deusas, a ponto de provocar a ira delas e ser condenado a um amor impossível. Como nunca tinha visto seu próprio reflexo, ignorava a sua impactante beleza, fonte de todo o problema. Ao beber água em um rio, após uma caçada exaustiva, ele se vê pela primeira vez no reflexo da água e então

ficou olhando com admiração para os olhos brilhantes, para os cabelos anelados [...], o rosto oval, o pescoço de marfim, os lábios entreabertos e o aspecto saudável e animado do conjunto. Apaixonou-se por si mesmo. (Bulfinch, 2006, p. 108)

Sem entender que se tratava de sua própria imagem, estende os braços para alcançar o ser amado e, ao tocar na água, o reflexo desaparece. Tenta repetidas vezes esse contato, mas sempre fracassa. Definha de amor até a morte, e quando

buscam seu corpo para o funeral, só encontram uma flor, que é chamada Flor de Narciso.

Essa possibilidade múltipla da origem reflexiva, citada nessa dissertação somente a título de exemplificação e para auxiliar na compreensão do nosso estudo, não passou despercebida por Dällenbach, que elabora uma tese na qual adota um trio de possibilidades no emprego da *mise en abyme*, levando em consideração não só o tema da história contada, mas também o sujeito que a conta.

O primeiro tipo, denominado *mise en abyme* de enunciado ou ficcional é aquele que reflete o conteúdo de uma narrativa encadeadora, como uma forma de citação ou resumo. Por essa razão, é marcado pela redundância e por uma inevitável intertextualidade. Pode apresentar-se de duas maneiras distintas, a primeira age particularizando ou criando “modelos reduzidos” que, como o nome já diz, condensam o enunciado que refletem, restringindo sua significação. A segunda, de caráter generalizante ou por “transposições”, amplia as possibilidades semânticas do texto, coisa que ele não seria capaz por si só. Essa distinção, contudo, não restringe as interpretações, ao contrário, pois,

[a]dmitido o fato de que esta última pode ocorrer por analogia ou contraste mais ou menos certos, tem-se que reconhecer que entre a produção quase mimética e a transposição livre existe um leque de possibilidades, e que cada uma delas supõe uma maneira diferente de seguir o jogo da narrativa.²¹ (Dällenbach, 1991, p. 74, tradução nossa)

A *mise en abyme* de enunciado, entretanto, esbarra na problemática da temporalidade. Por ser “incapaz de dizer o mesmo que esta [a narrativa principal] e ao mesmo tempo – diz em outra parte, em tempo diferente, sabotando assim o avanço sucessivo do relato”²² (Dällenbach, 1991, p. 77, tradução nossa). A partir desse entendimento, de que ela não é capaz de ocorrer em simultaneidade com obra que a encaixa, fez-se necessária uma divisão em três possíveis realidades temporais para melhor identificá-la e compreendê-la.

A primeira, denominada prospectiva, apresenta um caráter profético, porque tem a capacidade de anunciar o que está por vir, dando ao leitor ciência do seu percurso de leitura. Em seguida, o modelo que aborda acontecimentos do passado é

²¹ Trecho original em espanhol: “Admitido el hecho de que esta última puede efectuarse por analogía o contraste más o menos netos, hay que reconocer que entre la reproducción cuasi mimética y la libre transposición existe todo un abanico de posibilidades, y que cada una de ellas supone una manera distinta de seguir el juego del relato.”

²² Trecho original em espanhol: “incapaz de decir lo mismo que ésta y al mismo tiempo -, lo dice en otra parte, a contratiempo, saboteando así el avance sucesivo del relato.”

denominado retrospectivo e traz o que já é conhecido, o fato ocorrido. Por não expressar qualquer novidade, ambiciona ser somente uma imitação da obra que o contém. E, por fim, a *mise en abyme* retroprospectiva situa-se entre as duas anteriores, isto é, está entre o que “já foi” e o que “está por vir”, entre o passado e o presente. Assim, Dällenbach (1991, p. 78, tradução nossa) conclui que “determinados estudos nos fazem pensar que a implantação de uma *mise en abyme* ficcional é frágil no começo, irrelevante no final, mas muito forte na metade do relato.”²³

A segunda possibilidade reflexiva elaborada por Dällenbach é a *mise en abyme* de enunciação ou narrativa, e como o próprio nome já deixa evidente, engloba o processo de produção do texto narrativo. Este “caracteriza-se por colocar em cena o agente e o processo desta mesma produção: o produtor, o receptor e o contexto que condiciona a produção-recepção” (Alonso, 2017, p. 62). Dessa maneira, insere o leitor no cotidiano autoral desnudando o que a priori estaria oculto nos bastidores da criação narrativa.

Essa revelação laboral pode ocorrer em qualquer instância do texto, como por exemplo a do próprio escritor, cuja intenção primeira, normalmente é segregar o escritor empírico e incluir em seu lugar o “indivíduo literário”. Contrapondo-se a isso, “ao colocar o escritor em ação, a *mise en abyme* tenta capturar o sujeito da enunciação no próprio enunciado” (Ribeiro, 2010, p. 63). Podemos nos arriscar a afirmar que é uma maneira de tornar o leitor coparticipativo, e “esse artifício é muito valorizado por escritores pós-modernos, que renegam a fé no realismo tradicional ao expor o mecanismo de seus constructos ficcionais” (Lodge, 2020, p. 25).

Nas duas obras que configuram objetos de estudo desta pesquisa percebe-se a presença da *mise en abyme* de enunciação, ao nos depararmos com o cotidiano desse agente produtor do texto literário. No romance clariciano, as questões levantadas pelo Autor e Ângela Pralini no percurso da escrita abrem os bastidores da produção textual para o leitor, deixando assim de ser algo exclusivo do universo do autor, seja ele empírico ou ficcional. Já no texto de Patrícia Melo, a presença da *mise en abyme* narrativa se dá com a elaboração de um livro a partir de seu material físico e, ainda, na construção de um enredo que tem sua gênese na violência exercida pelo próprio narrador.

²³ Trecho original em espanhol: “determinados sondeos hacen pensar que la implantación de la *mise en abyme* ficcional es débil al inicio y depreciable al final, pero muy fuerte en mitad del relato.”

A terceira e última possibilidade é denominada *mise en abyme* do código ou metatextual. Sua finalidade relaciona-se como a iluminação do fazer da obra, que diferentemente da anterior, volta-se mais para “um debate estético acerca de ideais artísticos” (Alonso, 2017, p. 63). É imprescindível, entretanto, que tais percepções estejam colocadas de maneira clara, para que operem como facilitadoras da tarefa de interpretação, delegada ao leitor.

1.3 A *mise en abyme* e os estudos atuais

Muitos são os estudos que seguem se debruçando sobre o tema da técnica que estamos pesquisando, os quais propiciam uma valiosa teia de possibilidades interpretativas que enriquecem a análise literária. Contudo, a dificuldade aparente de definir a *mise en abyme*, por vezes, cria um cenário movediço e um embate teórico. Assim,

as muitas inconsistências críticas sobre a ideia de Gide se devem principalmente ao desacordo generalizado sobre um candidato adequado – ou conjunto de candidatos – para definir o que a *mise en abyme* realmente significa.²⁴ (Snow, 2016, p. 21, tradução nossa)

A professora e pesquisadora brasileira, Mariângela Alonso, é um nome que se destaca nos estudos da *mise en abyme* no Brasil. Em seu livro *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector* (2017), ela aborda de maneira primorosa o estudo de Dällenbach. Além de dissertar sobre os trabalhos originários que trouxeram à luz a técnica, cita também outros nomes de estudiosos estrangeiros que de igual modo contribuíram e ainda contribuem para o material teórico ao qual atualmente temos acesso. Não podendo ser de outra maneira, a obra da pesquisadora também faz parte do material amplamente consultado para a elaboração desta dissertação.

A seguir, trazemos algumas ponderações pautadas em Alonso (2017), que ressaltam alguns nomes de teóricos contemporâneos, cujos estudos, conforme referido acima, contribuem para desembaraçar as compreensões sobre a *mise en abyme*. Contudo, vale ressaltar, que a totalidade dos estudiosos não se limita somente aos citados. A intenção, neste caso, é somente listar alguns, de maneira a exemplificar o movimento atual dos estudos sobre a técnica que é o foco de nossa pesquisa.

²⁴ Trecho original em inglês: “The many critical inconsistencies about Gide’s idea are mainly due to the widespread disagreement about a suitable candidate—or set of candidates—to define what the *mise en abyme* really means.”

Iniciaremos destacando o nome da teórica francesa Mieke Bal (1946-), que “defende o fenômeno da *mise en abyme* pensando-o a partir de seu signo básico, ou seja, o próprio espelho, enquanto forma, modo de significação e referente” (Alonso, 2017, p. 67). Em sua publicação *Mise en abyme et iconicité*, de 1978, ela revisita o estudo de Dällenbach e reescreve a sua definição da técnica, fazendo algumas alterações de forma que se aproxime mais da maneira como ela a entende.

Em linhas gerais, sua tese defende que a *mise en abyme* necessita de um amparo no mundo físico para que a reflexividade de fato se realize. Assim como para que o espelho reflita algo, é necessário que seja algo do mundo empírico, caso contrário, a reflexividade não se concretiza. O novo conceito por ela elaborado afirma que é a “*mise en abyme* todo **signo** tendo por **referente** um aspecto pertinente e contínuo do texto, da narrativa ou da história, que ele **significa**, através da semelhança, uma ou várias vezes”²⁵ (Bal *apud* Alonso, 2017, p. 67-68).

O estudo que defende a *mise en abyme* como uma relação textual, que pode se dar por aproximação ou por distanciamento, criado por Gérard Genette (1930-2018), valoriza a transtextualidade. A partir dela, a técnica pode reduzir ou ampliar o texto que pretende modificar, sendo dessa maneira capaz de empregar o antecedente pelo conseqüente e vice-versa. Tal contato permite encontros por analogia ou por contraste. O teórico francês também cataloga a relação entre uma história “metadiagética” e aquela que a contém em três diferentes tipos que, ao serem analisadas, deixam evidente o crescimento, em termos de relevância, da esfera da narrativa.

A primeira, de caráter direto, adquire um perfil explicativo, e não passando e/ou interferindo na narrativa é facilmente dispensada. A seguinte “consiste numa relação puramente temática, que não implica, pois, nenhuma continuidade espaciotemporal entre metadiegeese e diegeese” (Genette, 1995, p. 232). E, por último, a terceira relação traz, na sua gênese, a própria narração como entidade atuante no relato, seja uma “função de distração, por exemplo, e/ou de obstrução” (Genette, 1995, p. 232).

Jean Ricardou (1932-2016), outro teórico francês, em *Le nouveau roman* (1978), exemplificou os seus estudos sobre a técnica principalmente com obras do

²⁵ Conforme informado na obra de Mariângela Alonso, os grifos são de responsabilidade da própria autora do texto, a teórica Mieke Bal.

*nouveau roman*²⁶, configurando o que ele considerou como uma *mise en abyme* construída através de um par de conceitos, que se opõem. Inicialmente, e de maneira muito resumida, podemos dizer que a sua primeira concepção aborda uma *mise en abyme* reveladora ou “satellite narrative” (Snow, 2016, p. 48), que multiplica aquilo que imita e, com a ação de repetir condensa, mas também antecipa fatos. Por serem miniaturas de extrema semelhança à macro narrativa que as contém, podem provocar um desequilíbrio na história. “A revelação corre o risco de ser tão ativa que toda a história pode sofrer um curto-circuito” (Ricardou, 1978, p. 50, tradução nossa).²⁷

Além dessa, há também a *mise en abyme* antitética²⁸ ou “oppositional”²⁹, cuja construção vai de encontro ao desenvolvimento global do texto, contestando-o. Também funcionando por meio de repetições, ela, por sua vez, pode ter o *savoir-faire* de reformular os acontecimentos do texto. “O texto tende à unidade ao propor uma narrativa única ou um grupo de narrativas unitárias hierarquizadas sob uma delas, e a *mise en abyme* opera contra a corrente” (Ricardou, 1978, p. 73, tradução nossa).³⁰

E, finalmente, destacamos a professora canadense Linda Hutcheon (1991), com publicações relevantes sob uma abordagem mais psicológica da *mise en abyme*, que não distancia o autor de suas características humanas. Valendo-se das referências narcisísticas, a teórica defende que o narrador contemporâneo parece ter uma fascinação por falar de si e de seu processo criativo, como um espelhamento interminável. Ancorando também seu tema na paródia e na alegoria, como fatores narrativos que podem explicar, mesmo que não completamente o que ela entende por *mise en abyme*.

A partir dessas considerações, ela conclui que a técnica se divide em dois tipos, a primeira compreendida num sentido horizontal, que estaria conectada ao nível da própria ficção e seus traços não realísticos, aquilo que se consideraria como uma ficção dentro da ficção. A segunda, posta em posição inversa, como uma base “real” dentro da ficção, que engendra seu funcionamento e que foge ao controle das personagens. São situações distintas e até simultâneas no mundo ficcional que interferem na narrativa e trazem uma esperada verossimilhança à fábula.

²⁶ Do francês: “Novo romance” que designa um conjunto de romances franceses publicados a partir de 1945, no pós-guerra.

²⁷ Trecho em francês: “*La révélation risque d’être si active que tout le récit peut en être court-circuité*”

²⁸ Em francês: *la mise en abyme antithétique*

²⁹ Termo em inglês usado por Marcus Snow (2016) em seus estudos.

³⁰ Trecho em francês: “*Le texte tend-il vers l’unité en proposant un récit unique ou un groupe de récits unitaires hiérarchisés sous l’un d’eux, et la mise en abyme opère à contre-courant*”

Ademais desses estudos que compreendem a *mise en abyme* a partir de uma visão mais estruturalista, localizando-a dentro do texto literário e salientando as diversas e possíveis relações dele consigo mesmo e com outros textos, temos, ainda, estudos que trazem um enfoque social.

Véronique Labeille no artigo "*Manipulation de figure. Le miror de la mise en abyme*" (2011)³¹, propõe uma abordagem diferente das que têm sido mais amplamente pesquisadas em relação à técnica. Em sua argumentação, defende uma análise menos estruturalista, como já citado, e mais voltada a um contexto social.

A referida estudiosa questiona o posicionamento do objeto espelho como figura central na definição da *mise en abyme*, afirmando que essa prática limita as diversas possibilidades da técnica no texto literário.

Preferimos pensar em relações de semelhança e um enclave entre o elemento incorporador e o elemento embutido como os dois pontos fundamentais da *mise en abyme* teorizada por Dällenbach, e a analogia com o espelho como um dos conceitos contidos na *mise en abyme*, aquele baseado na reflexão, nas semelhanças da narrativa embutida com a narrativa incorporada, sem se reduzir a isso. (Labeille, 2011, p. 97, tradução nossa)³²

Para exemplificar sua teoria, que propõe a figura do prisma como opção a do espelho, justamente por sua maior capacidade de refletir, visto apresentar vários lados, Labeille, em seu texto, usa cenas que ocorrem no espaço "teatro", e que são representadas dentro de romances. Diferentemente de *Hamlet*, texto dramático que tem em seu interior outro texto do mesmo tipo e é um exemplo amplamente usado nas pesquisas que tratam do assunto, o estudo dela demonstra como a *mise en abyme* atua quando as personagens são postas assistindo uma peça de teatro, a partir de seus comportamentos e reações. A relação abismal, nesse caso, se dá com a análise dessa "exibição social", trazendo à tona um "código cultural" empírico que está refletido na narrativa e no comportamento das personagens.

Certamente, essa breve abordagem das diferentes interpretações que surgem a respeito dos efeitos da *mise en abyme* servem para comprovar a multiplicidade de possibilidades que a técnica permite. As contribuições desses pesquisadores vão

³¹ Título em português: "Manipulação de figuras. O espelho da *mise en abyme*" (tradução nossa)

³² Trecho original em francês: *Nous préférons penser les relations de similitude et d'enclave entre l'élément enchâssant et l'élément enchâssé comme les deux points fondamentaux de la mise en abyme théorisée par Dällenbach, et l'analogie avec le miroir comme un des concepts contenus dans la mise en abyme, celui fondé sur la réflexion, sur les similitudes du récit enchâssant avec le récit enchâssé, sans pour autant se réduire à cela.*

muito além daquilo que conseguimos apontar aqui. Suas teses se aprofundam sobremaneira em relação ao assunto relativo a essa técnica. Contudo, nossa intenção é, a partir das teorias de Dällenbach e Goulet, estudadas e discutidas nesse tópico, identificar e analisar a construção em abismo nos romances *Um sopro de vida* e *O matador*.

1.4 Alain Goulet e o autor em abismo

A presença da técnica da *mise en abyme* em diferentes produções literárias produz efeitos diversos e interessantes que desafiam não somente os leitores, mas também os escritores. Os primeiros são colocados diante de acontecimentos singulares, de maneira que sentem a agonia da posição abismal proporcionada pela leitura. Já os autores podem ter, a partir do uso da técnica, a oportunidade de criar aspectos inusitados, instigando seu leitor ao desafio de adentrar em uma espécie de vórtice literário que a *mise en abyme* pode desencadear.

No que diz respeito ao agente produtor do texto literário, uma divisão se faz necessária e merece nossa atenção. Temos, na origem da obra, o autor empírico, aquele a partir do qual uma ideia transforma-se em um texto que, independentemente do gênero, nasce da imaginação e da ação de alguém. Nessa perspectiva, vale a constatação de que “[n]o fundo, no fundo o que é a literatura, senão a representação de algo, o espelho de um real, a construção simbólica da realidade, o outro do real, a mimesis da mimesis da mimesis [...]” (Mucci, 2006, n.p.)

O autor empírico é aquele que cria o universo no qual o leitor vai adentrar. Por ter todo esse poder, a ele é permitido o uso de diferentes técnicas cujos efeitos, a princípio, serão sentidos pelo leitor final. O universo construído, portanto, apresenta elementos que o tornam coerente com a história contada. Nesse espaço ficcional, esses componentes, constantemente e amplamente discutidos e analisados ao longo do tempo nos estudos literários, são manipulados com propósito determinado. Nesse sentido, “[a] criação de textos literários, com seus diversos temas e a maneira peculiar de manipular a palavra, possibilita um determinado efeito, provoca e instiga o interesse de leitores ao longo do tempo” (Mendes, Botoso, 2023, p. 397).

Esse criador encarrega-se de fazer a sua história acontecer em lugar e em tempo por ele especificados. Como agentes de sua diegese, normalmente, narradores

e personagens surgem e dão à palavra uma ação específica, conduzindo o leitor no que foi pensado e executado pelo autor.

[...] quando pensamos no enredo[sic], pensamos simultaneamente [sic] nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente [sic] na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida e determinadas condições de ambiente. (Candido, 1970, p. 51)

Na criação dessas diferentes entidades, muitas vezes, os papéis podem se mesclar. Os narradores, por exemplo, durante muito tempo, tiveram como principal função contar a história do outro.

No romance do século passado a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade foram criadas por uma espécie de truque: o romancista onisciente [...] enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança [...] conduzindo-os ao longo de um enredo cronológico (Rosenfeld, 2006, p. 91)

Mais frequente, nos romances contemporâneos, percebemos um narrador que se aproxima da história por ele contada, muitas vezes como personagem, ora protagonista, ora secundário, porém limitado a ser um dos participantes do enredo. São, por conseguinte, aqueles que perderam a aura de divindade e se posicionam, conseqüentemente, como mais um sobre os quais narram. Com esse novo *status*, as suas emoções e sentimentos passam a fazer parte do relato, chegando ao ponto, inclusive, de colocar em dúvida seus ditos.

Um exemplo recorrente dessa dinâmica que limita o poder do narrador é a personagem Bentinho, do livro *Dom Casmurro* (1997), de Machado de Assis (1839-1908). Nesse clássico da Literatura Brasileira, toda a narrativa deve ser compreendida como a voz de uma única personagem, em cujo relato certamente não há uma imparcialidade, visto os acontecimentos fazerem parte de sua própria trajetória e o atingirem diretamente, comprometendo nossa crença absoluta no que está sendo contado. Desse modo, “[a] história de um adultério, por exemplo – de qualquer adultério – causa-nos impressões diferentes se for contada pela pessoa infiel, pelo cônjuge traído ou pela terceira pessoa – ou ainda por um observador externo” (Lodge, 2020, p. 42).

Até os dias atuais, as discussões sobre a veracidade do que relatou o já maduro Bento Santiago sobre sua adolescência, seu casamento e sua vida ao lado de Capitu geram debates. Se o que ele conta é verdade ou não, decerto ficará para sempre sem uma resposta definitiva. Contudo, a crença relativa quanto aos fatos, por ser ele mesmo que os conta, é algo que não pode ser ignorado ao longo da leitura e da análise da obra. Além disso, é possível concluir que “[n]enhuma objetividade existe, quando a narrativa se desenvolve na primeira pessoa, operação em que o sujeito que narra se coloca inteiro, representando um papel” (Mucci, 2006, s/p.).

Assim posto, compreendemos que passamos a conhecer tanto os fatos como as outras personagens a partir de um só ponto de vista, tal percepção, dessa maneira, não está isenta da subjetividade de quem a apresenta. Esse narrador, tão próximo da diegese ganha ainda mais complexidade quando ele mesmo também compartilha o ofício de escritor. Conforme afirma Alain Goulet,

[p]or meio de seu autor colocado *en abyme*, o escritor está ansiosamente apoiado nos bastidores de sua obra, ansioso por captar, abaixo da escrita, o encadeamento de seus processos, a energia desenvolvida e as metamorfoses que se operam. (Goulet, 2006, p. 56, tradução de Mariângela Alonso).³³

A partir dessa prática, temos um autor empírico que, de certa forma, pode transferir para o seu autor ficcional parte de suas emoções e angústias, seus desafios e sucessos, aproximando o leitor de seu cotidiano, por meio de uma espécie de *alter ego*. “A ficção moderna tende a suprimir ou a eliminar a voz do autor, apresentando a ação por meio da consciência dos personagens ou delegando a eles a tarefa de narrar” (Lodge, 2020, p. 24). Utilizando tal recurso, o autor empírico é capaz de compartilhar com seu leitor parte de sua experiência na gênese das criações literárias. Dessa forma, ele se mostra e se vê, como diante de um espelho.

Ao comentar particularidades a respeito do autor “em abismo” nos escritos de André Gide, Goulet (2006, p. 53, tradução de Mariângela Alonso) tece a seguinte observação:

O que Gide instala com seu autor *en abyme* é um exame crítico da subjetividade e da idiosincrasia do autor lutando consigo mesmo, seu meio, suas experiências e o romance a ser feito, esta é a própria maneira pela qual toda sua vida e seus pensamentos são orientados,

³³ Trecho original em francês: *Par son auteur placé en abyme, l'écrivain est avidement penché sur les coulisses de son œuvre, désireux de capter l'en deçà de l'écriture, l'enchaînement de ses processus, l'énergie déployée, et les métamorphoses qui s'y opèrent.*

flexionados – como para os autores anteriores – pelo trabalho a ser escrito. O resultado é uma espécie de estratificação crítica do personagem autor.³⁴

Em síntese, para Goulet (2006, p. 56), o autor *en abyme* é um exercício de questionamento, às vezes de escárnio ou autoflagelação de si mesmo, que se assemelha à história de Ícaro, é “o efeito das consequências dos sonhos do autor mago, profeta e demiurgo, do rei que se encontra nu”.³⁵ Nesse sentido, o autor “em abismo” mantém estreitas conexões com o autor empírico, desvelando as suas emoções, as dificuldades da escrita, a maneira como concebe um enredo, personagens, espaços, manipula os aspectos temporais etc.

Muito já se foi debatido sobre os efeitos da *mise en abyme* nas obras literárias em todas as esferas, desde o “livro dentro do livro” até relações abismais mais complexas que envolvem entidades narrativas, temas e, até mesmo, o autor “real” da obra. E, a partir da expectativa de que haja muito mais a se considerar, realizamos este trabalho de pesquisa com a intenção de que nosso estudo possa acrescentar dados úteis ao corpo teórico já construído. Dessarte, buscamos colaborar para que as novas formas de interpretar as mais diversas obras literárias enriqueçam ainda mais esse vasto campo do conhecimento.

Partindo, portanto, dessas considerações teóricas apresentadas, nossa intenção é analisar, primeiramente, sob a ótica da *mise en abyme*, o livro *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector. O estudo se dará, mais precisamente, na criação do *livro de Ângela*, terceira e última parte do romance. Procuramos identificar a *mise en abyme* e os efeitos por ela provocados nessa parte do texto clariciano. Ademais faremos considerações sobre as relações entre as três diferentes entidades que compõem o quadro autoral da narrativa. Dessa maneira, pretendemos demonstrar as diversas possibilidades que a técnica pode proporcionar ao autor. Além do enriquecimento do material literário enquanto objeto de apreciação e análise por parte de seus múltiplos leitores.

³⁴ Trecho original em francês: *Ce que Gide installe avec son auteur en abyme, c'est un examen critique de la subjectivité et de l'idiosyncrasie de l'auteur aux prises avec lui-même, son entourage, ses expériences et le roman à faire, c'est la manière même dont toute sa vie et ses pensées sont orientées, infléchies – comme pour ses précédents auteurs – par l'œuvre à écrire. Il en résulte une sorte de feuilleté critique du personnage de l'auteur.*

³⁵ No original em francês: “l'effet des retombées des rêves de l'auteur mage, prophète et demiurge, du roi qui se retrouve nu.”

E, também, traçaremos sob a mesma ótica mencionada, a análise do livro *O matador*, da autora brasileira Patrícia Melo, no qual o protagonista-narrador Máiquel elabora um livro a partir de um álbum de fotografias para bebês. E, ainda, discorrer sobre a presença de uma personagem, que surge na narrativa de Melo migrando de um outro texto literário que a precede, cujas características são semelhantes à da obra analisada.

2. AS AUTORAS: VIDAS E OBRAS

Eu pensava que livro era como árvore, é como bicho: coisa que nasce! Não descobria que era um autor. Lá pelas tantas, eu descobri que era um autor! Aí disse: 'Eu também quero!'.
(Lispector, 1976)

A vida, sem literatura, é como a vida sem o sonho. É pobre. Uma vida reduzida.
(Melo, 2021)

O trabalho de pesquisa que segue analisará dois romances da literatura brasileira contemporânea e ambos foram escritos por mulheres. A escolha de tais obras se deu como uma maneira de prestigiar a qualidade dos textos, escolhidos dentre tantos outros possíveis, assim como o primoroso trabalho das autoras. Nos debruçaremos sobre os livros *Um sopro de vida*³⁶ (2020d), de Clarice Lispector e *O matador* (2008b), de Patrícia Melo.

Contudo, antes de adentrarmos na análise das obras propriamente ditas, relacionando-as com a técnica da *mise en abyme*, que é a proposta de nossos estudos, discorreremos brevemente sobre as vidas e as demais obras das escritoras. Isso porque acreditamos que conhecer o percurso literário, assim como o perfil de cada uma delas, enriquecerá sobremaneira o conteúdo aqui desenvolvido, visto serem mulheres de épocas diferentes, com trajetórias igualmente distintas. E, independentemente de suas dissimilaridades, podem ter suas obras analisadas a partir de um mesmo cabedal teórico. São carreiras intensas, com publicações extremamente impactantes, e não nos parece justo deixá-las de lado.

³⁶ O livro *Um sopro de vida* foi publicado postumamente, em 1978. A biógrafa e pesquisadora Nádya Battella Gotlib, em seu livro *Clarice: uma vida que se conta*, relata que a publicação desta obra se deu a partir do trabalho de uma amiga e assistente da escritora, que a ajudava depois do incêndio do qual foi vítima e que a deixou com sequelas na mão direita, o que a impedia de escrever. Dessa forma, “os manuscritos dos últimos quatro anos de vida de Clarice, Olga Borelli terá de reunir sozinha, o que fez em seis meses de trabalho e resultou na publicação de *Um sopro de vida*” (Gotlib, 2011, p. 590). Em sua tese de doutorado, Maria Lucia Homem questiona se essa compilação feita por Olga não resultaria numa coautoria, visto que “não se pode afirmar com segurança ter Clarice escolhido o material que faria, ou não, parte do livro, e ainda, estipulado a ordenação precisa dos manuscritos” (Homem, 2001, p. 164). Em nossa pesquisa, não pretendemos nos aprofundar nessa discussão, e nos referiremos ao livro como sendo de autoria de Clarice Lispector.

A respeito das referidas escritoras, é válido destacar que ambas nasceram no século XX, entretanto, em momentos distintos desse período. Sendo assim, cada uma delas conheceu e conhece um universo autoral diferente, marcado por costumes e comportamentos que, de certa maneira, ajudaram a moldar a sociedade que conhecemos atualmente. Em suas trajetórias, viveram ambas a realidade de ser mulher e escritora, os desafios e os benefícios que fazer parte desse universo pode promover. A primeira já não se encontra entre nós, faleceu em dezembro de 1977, na véspera de seu aniversário, na cidade do Rio de Janeiro. Patrícia Melo, felizmente, segue brindando a literatura e seus fãs com livros potentes que retratam, em sua maioria, o cotidiano de vidas marcadas pela violência e por aquilo que de mais abjeto podemos encontrar no comportamento de seres humanos.

2.1 Clarice Lispector: aspectos autobiográficos e percursos literários

Clarice Lispector não era brasileira de nascimento. Veio para o Brasil ainda bebê, com dois meses de vida, de acordo com seus próprios relatos, com um pouco mais de um ano, como escreve o biógrafo da escritora, Benjamin Moser (1976-). Ele relata que Clarice afirmava ter “apenas dois meses de idade quando sua família [aqui] desembarcou. Tinha mais de um ano, porém, como ela bem sabia. É uma pequena diferença – era muito nova, de todo modo, para se lembrar de qualquer outra pátria” (2017, posição 156). Era ucraniana, mais especificamente da aldeia de *Tchechelnik*, contudo seu nascimento nessa pequena cidade se deu porque os Lispector estavam de passagem por lá, fugindo de um conflito, a Guerra Civil Russa (1918-1921). De família judia, inicialmente recebeu o nome de Haia e, já no Brasil, passou a ser chamada de Clarice. Nasceu em dez de dezembro de 1920.

Na imagem abaixo, podemos ver Clarice, ainda menina com seus pais e irmãos.

Figura 8 – Clarice Lispector em foto de família



Fonte: página do *Jornal da USP*³⁷

Todavia, apesar do nascimento em outro país, era brasileira de alma. “Eu, enfim, sou brasileira [...] pronto e pronto” (Moser, 2017, posição 128). Depois de percorrer um longo caminho até o Brasil, a família se instalou na cidade de Maceió, na Região Nordeste brasileira. Algum tempo depois, mudaram para Recife, capital do estado de Pernambuco, também na mesma região apontada. Nesse local, a jovem entrou para escola, aprendeu a ler e teve contato com as primeiras obras literárias, fator que mudou sua vida: “Assim, o livro torna-se mais que um objeto de leitura, pois marca simbolicamente a entrada num diferente universo e funciona como marca desse ritual de passagem” (Gotlib, 2011, p. 107).

Clarice Lispector, ainda criança, chegou a mandar contos para uma página do *Diário de Pernambuco*³⁸, que mantinha um espaço dedicado ao público infantil, contudo não teve seus textos publicados. Esse interesse precoce pelos livros e pela escrita foi determinante para sua conexão tão intensa com a literatura e o sucesso futuro como escritora.

Alguns anos depois da perda da mãe, que ocorreu quando tinha somente oito anos de idade, mudou-se com seu pai e irmãs para o Rio de Janeiro onde esteve até

³⁷ Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/clarice-lispector-e-uma-bruxa-que-encanta-e-o-leitor-nunca-mais-deixara-de-ser-seu/>. Acesso em: 21 abr. 2024.

³⁸ “O *Diário de Pernambuco* é o jornal mais antigo em circulação da América Latina e surgiu no ano de 1825.” Fonte: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/politica/2023/11/diario-de-pernambuco-recebe-homenagem-da-alepe-pelos-198-anos.html>. Acesso em: 21 abr. 2024.

a vida adulta. Formou-se em Direito, e afirmava que optou por tal curso visto não ter nenhuma orientação sobre o que poderia estudar.

No entanto, apesar de ter concluído o curso superior e ter trabalhado em outras áreas, foi na escrita que Clarice encontrou sua verdadeira vocação. Mesmo afirmando categoricamente não ser – e não querer ser – uma profissional, para manter sua liberdade de escrever no momento que sentisse vontade, foi nesse ofício que ingressou e pelo qual recebeu remuneração. Contudo, declara que não era possível viver exclusivamente de literatura, mesmo com o reconhecimento que já havia conquistado, como podemos depreender pela leitura de uma entrevista concedida pela escritora, na biografia da professora Teresa Montero (2021, p. 47).

Iniciou publicando contos, sendo o primeiro deles em 25 de maio de 1940, para uma revista denominada *Pan*³⁹. O conto era intitulado “Triunfo”. Abaixo, podemos ver duas imagens. A primeira, mostra a capa da revista supracitada.

Figura 9: Capa da revista *Pan*



A seguir, temos a imagem em detalhe da página na qual foi publicado o conto em questão. Ambas foram extraídas do mesmo *site* da Internet.

³⁹ A revista PAN estreou no Brasil em 1935. Tratava-se de um semanário e foi fundada pelo imigrante italiano José Scortecchi. Disponível em: https://www.joao.scortecchi.nom.br/materias.php?cd_secao=85. Acesso em: 17 abr. 2024.

Figura 10 – Detalhe da página da revista Pan



Fonte: site João Scortecci⁴⁰

No conto inaugural, Clarice nos relata a história de uma jovem chamada Luísa que durante um amanhecer, muito bem delineado pela autora, se dá conta que o seu amado partiu. A protagonista acorda e em meio ao silêncio provocado pela solidão e com a lembrança da noite anterior, revive os últimos momentos de Jorge naquela casa e a conversa definitiva que levou à separação. O motivo seria sua insatisfação por não encontrar inspiração para escrever.

Tratava-se, portanto, de um escritor em busca de iluminação, que não estava conseguindo desenvolver seu trabalho de maneira satisfatória. Alegava que “precisava de condições próprias para produzir, para continuar seu romance, ceifado logo de início por uma incapacidade absoluta de se concentrar. Foi embora para onde encontrasse ‘o ambiente’” (Moser, 2017, posição 1940). E assim, logo em sua primeira obra, a autora nos apresenta, mesmo que brevemente, uma personagem que sofre as angústias do ofício de um escritor, fazendo-nos perceber uma reflexividade entre o labor autoral empírico e ficcional.

Clarice Lispector escreveu, além dos romances, inúmeros contos e crônicas que foram publicados em diferentes espaços, desde cadernos especiais nos jornais impressos, datados aproximadamente na metade do século XX, até coletâneas, algumas inclusive organizadas por grandes estudiosos de sua vida e obra. Sempre com uma escrita intimista e intensa, que rendeu à escritora, por parte dos críticos e dos leitores, a fama de ser um dos grandes nomes da Literatura Brasileira. Sua variedade temática era tão diversificada e a escrita tão marcante, que é difícil imaginar,

⁴⁰ Disponível em: https://www.joao.scortecci.nom.br/materias.php?cd_secao=29&codant=&friurl=_-Clarice-Lispector-Revista-PAN-e-JosAe-Scortecci_-. Acesso em: 29 mar. 2024.

em uma roda de conversa sobre livros e literatura, que seu nome ou mesmo algum de seus textos não sejam constantemente citados.

Apesar dessa vasta e rica produção, que inclui também obras para o público infantil, abordaremos neste capítulo que trata sobre a fortuna crítica das autoras, somente os seus romances. A justificativa para esse recorte, além da questão do espaço no texto propriamente dito, se dá porque nosso objeto de análise é um desses romances. Sendo assim, não deixaremos de visitar outros trabalhos de Lispector, porém sem nos distanciarmos das características que os conectam ao objeto da nossa pesquisa, e que, ademais, servirão para conhecermos um pouco de sua trajetória profissional.

Seu primeiro livro foi *Perto do coração selvagem* (2019), de 1943, história de Joana, que envolve a análise de sua própria vida a partir de acontecimentos da infância e, também, da idade adulta quando já está casada. Pode ser considerado um romance de formação, visto podermos acompanhar o percurso da protagonista ao longo de vários anos. Joana, que é órfã de mãe, também perde o pai ainda criança e vai morar com os tios. Eles têm uma relação bastante conflituosa, a ponto de sua tia considerá-la uma “víbora”. Joana passa a vida tentando se encontrar e apresenta uma personalidade que nos faz transitar por sentimentos ora bons, ora ruins, todavia sempre intensos, numa permanente busca em compreender o ser humano.

Assim, as variadas camadas do romance nos presenteiam com muito mais do que uma simples saga. *Perto do coração selvagem* foi, desde seu lançamento, uma obra impactante e que suscitou reações de diversos críticos. Antonio Candido (1918-2017), ao citar a autora em texto intitulado “A nova narrativa”, publicado no livro *A educação pela noite e outros ensaios*, de 1989, coloca-a como “a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios” (Candido, 1989, p. 209).

O *lustre* (2015) é o segundo romance da ainda jovem autora, e foi escrito no período em que vivia na Europa, por conta de seu casamento com um diplomata brasileiro, Maury Gurgel Valente (1921-1994). Publicado em 1946, traz a história de mais uma protagonista feminina, Virgínia. Assim como o anterior, a narrativa apresenta a vida da personagem desde a sua infância até a sua morte. Com um caráter de retomada, Virgínia revive fatos de seu passado, baseados em relações familiares bastante peculiares, principalmente com seu irmão Daniel. Já madura, ela

tenta se encontrar como pessoa, em meio a inúmeros traumas e fracassos em suas relações interpessoais.

Vinda de uma família patriarcal, na qual a figura dominante era a do pai, passando pela relação abusiva com o irmão, um casamento fracassado e um relacionamento extraconjugal, a vida de Virgínia se encerra no asfalto de uma via da cidade onde morava, ao sofrer um atropelamento. Mais uma vez, Clarice nos oferece uma obra na qual o fluxo de consciência se sobressai aos fatos em si, nos enredando no mais íntimo da personagem que, de maneira fragmentada, se faz conhecer através de um narrador em terceira pessoa.

A cidade sitiada (2015) é a obra que se segue, publicada em 1949. Segundo a própria autora, em entrevista dada à TV Cultura, foi um dos livros mais difíceis que escreveu. Inicialmente, a obra não agradou ao público e aos críticos, e isso se deu, principalmente, pela linguagem usada por Clarice, muito diferente daquela que compunha as duas obras precedentes. Além disso, havia uma alta expectativa quanto à obra, pois as anteriores alcançaram grande sucesso.

A narrativa aborda a história de Lucrecia Neves, uma jovem que vivia em uma cidade pacata, onde nada acontecia. A protagonista tem uma relação muito intensa com esse lugar, chamado São Geraldo. Em "*A cidade sitiada*, intensifica-se o sentido do lugar, da localização espacial da protagonista, Lucrecia Neves, como ambiente que circunscreve os seus atos e lhes dá sentido" (Nunes, 2004, p. 294). Antes de se casar, desejava deixar o local. Se casa e finalmente sai da cidade, todavia seu casamento fica abaixo das expectativas que foram criadas por ela mesma, ao longo de sua vida, e por isso não é feliz. Ao ficar viúva e ter que regressar a São Geraldo, não se sente mais pertencente àquele mundo, pois ambas, mulher e cidade, mudaram ao longo do tempo. Essa conexão com a cidade está bastante relacionada com a busca da própria identidade. Nesse vai e vem, Lucrecia tenta se encontrar, mas não consegue, e demonstra estar "sitiada" dentro de sua própria existência sem propósito.

A maçã no escuro (2016), de 1961, narra a trajetória de Martim e sua angústia por ter cometido um crime. Trata-se de um indivíduo em busca da sua própria existência. Apesar de ser um livro que começa evidenciando um crime e seu autor, não se trata de uma história policial, não há qualquer mistério a ser desvendado ou um detetive que persiga a verdade. Há, contudo, um homem em busca de si mesmo. E durante todo o período que foge, procura recriar-se (ou criar-se).

Com inúmeras referências a textos bíblicos, a narrativa apresenta mais uma vez um intenso fluxo de consciência, marca comum nas obras da escritora. A história nos é apresentada em sequência linear e trata-se do maior livro de Clarice, em número de páginas. De acordo com a professora Teresa Montero, em seu livro *A procura da própria coisa* (2021), *A maçã no escuro* causou grande impacto editorial. Por sua extensão, era caro para o poder aquisitivo dos leitores da época a ponto de que “alguns livreiros se recusaram a pedi-lo, e os leitores, ao verem o preço, desistiram da compra” (2021, p. 314).

Além dessa questão, houve um interessante embate em relação ao livro nas páginas do Suplemento Literário⁴¹ do jornal *O Estado de S. Paulo* em novembro de 1961. Nele o crítico Wilson Martins (1921-2010) declara que a “originalidade de estilo da escritora” havia decaído e que não havia renovação na Literatura Brasileira. A crítica foi questionada e, certa maneira, repreendida pela jovem poeta Marly de Oliveira (1935-2007), que enviou nota ao jornal, afirmando ser necessário saber diferenciar as variadas formas de narrativas, para compreender e “aceitar” o formato da nova obra de Clarice. Essa interposição, da ainda estudante de graduação da PUC-Rio, resultou numa amizade com a escritora que perdurou por muitos anos.

Esse elo que se formou entre Clarice e Mary foi ponto determinante para a escrita do próximo romance da autora, *A paixão segundo GH* (2020b), de 1964. Isso porque, a narrativa, ainda de acordo com biógrafa Teresa Montero, surgiu “a partir de um jogo de perguntas e respostas por escrito” (2021, p. 326) entre as amigas. Esse diálogo foi fundamental para que Clarice, sofrendo de uma depressão na época, desse seguimento ao projeto de escrita do livro. Há dúvidas quanto ao período exato em que foi escrito, pois a pesquisadora encontrou dois capítulos da obra publicados na revista *Senhor*⁴², de 1962. *A paixão segundo GH* é uma obra intimista e considerada, por muitos críticos, como o auge da escrita da autora. De acordo com o filósofo e

⁴¹ “Publicado pela primeira vez em 6 de outubro de 1956, o *Suplemento Literário* do *Estadão* foi um dos marcos da imprensa cultural brasileira. Além de divulgar textos inéditos de grandes nomes da literatura como Carlos Drummond de Andrade e Lygia Fagundes Telles - ou da crítica, como Sábato Magaldi e Villém Fluxer -, o *Suplemento* soube também divulgar a obra de alguns entre os melhores artistas da época. Planejada por Antonio Cândido, realizada por Julio de Mesquita Filho e dirigida pelo crítico teatral Décio de Almeida Prado, a publicação não ficou confinada às letras, e destinava um espaço generoso à produção visual.” Disponível em: <https://www.estadao.com.br/brasil/arquivo/suplemento-literario-do-estado-paginas-que-revelam-uma-epoca/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

⁴² A revista *Senhor* surgiu em 1959 e é considerada, até os dias de hoje, como um marco da imprensa brasileira pela inovação. A partir da edição de agosto de 1961, a revista entra numa nova fase, dando ênfase a crítica de publicações literárias. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101429/memoria21.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2024.

estudioso das obras de Clarice, Benedito Nunes (1929-2011), “[é] em *A paixão segundo G. H.* que Clarice Lispector leva ao extremo o jogo da linguagem iniciado em *Perto do coração selvagem*, e já plenamente desenvolvido em *A maçã no escuro*” (2009, p. 129).

Trata-se de um livro desafiador para o leitor, justamente por suas diversas camadas e intensidade metafórica. Mais uma vez o fluxo de consciência domina a obra que aborda as reações de uma mulher ao encontrar, no quarto da antiga empregada, uma barata. Era um cômodo simples que contrastava com o restante da decoração da casa, muito mais sofisticada. Apesar da expectativa de encontrar o quarto em desordem, ela chega a um aposento arrumado, no entanto, com alguns desenhos na parede e uma barata dentro do armário. Essa situação comum no dia a dia de qualquer pessoa e que, normalmente, não causaria estranhamento, é fator desencadeante para as considerações sobre a vida e a existência feitas pela personagem. A epifania provocada por essa situação inusitada (o encontro com a barata e o fato de a protagonista provar da substância que sai de seu corpo) é o que dá ao livro essa essência profunda e até mesmo mística. A experiência subjetiva da personagem alimenta grande parte da trama, que é contextualizada a partir de breves referências à vida de GH.

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (2013), datado de 1969, conta a história da personagem Lori (Loreley), que deixa sua cidade natal para viver e trabalhar no Rio de Janeiro. Essa mudança não se dá por questões de necessidade financeira, mas pela busca de uma liberdade que não lhe era permitida na antiga localidade. Na capital, conhece um professor de filosofia, chamado Ulisses, com o qual vive uma história de amor singular, na qual há um intenso jogo de sedução. Ele surge como uma espécie de tutor da jovem, responsável por ensiná-la a se reconhecer e a ser ela mesma, vivendo o seu “eu” em sua completude. Algumas vezes, inclusive, seus ensinamentos o tornam desagradável, visto procurar interferir em questões muito íntimas da vida dela.

Algo bastante inusitado sobre esse livro é que ele começa com uma “vírgula”, o que demonstra a existência de acontecimentos anteriores ao início da narrativa. Sendo assim, aponta que há fatos na vida da protagonista que desconhecemos, sendo a narrativa um recorte temporal. E a história termina com a colocação de “dois pontos”, antes de uma fala de Ulisses. Dessa vez, a ideia é que as vidas deles

seguem, apesar do fim do relato, não dando um final para a história, antes criando expectativas que não conheceremos.

As questões existenciais estão bastante presentes, e esse se conhecer, na obra, não se restringe ao caráter subjetivo de Lori, mas também ao seu próprio corpo e a descoberta do prazer que ele pode e deve usufruir e proporcionar. O livro traz várias passagens que nos remetem aos textos bíblicos, incluindo o próprio título. “*O livro dos prazeres*, título alternado de *Uma aprendizagem*, que nos lembra outros sintagmas bíblicos: *O livro dos Reis*, *O livro dos Provérbios*, *O livro da Sabedoria*, etc...” (Sá, 1993, p. 159).

Água viva (2020c) foi o romance escrito em sequência, no ano de 1973. A história traz as reflexões de uma pintora sobre a vida e o suposto fim de um relacionamento. Migrando entre a arte da escrita e da pintura, essa mulher, que não é nomeada, escreve a um tu masculino, que por vezes se confunde com o leitor. Esse diálogo insere o interlocutor-leitor num texto com características poéticas e filosóficas, sobre a morte e a vida, e ainda sobre o próprio ato de criar. Por ter muita aproximação com a própria vida de Clarice, por vezes, concede-se ao texto um caráter autobiográfico.

Valem as observações de José Américo Pessanha, quando indaga se seriam anotações, pensamentos, trechos autobiográficos, diário, retrato de uma escritora em seu cotidiano, porque o livro pode ser tudo isso. E, de fato, é. (Montero, 2021, p. 511).

Por essa razão, afirmam os estudiosos, a autora, antes de publicar, fez algumas mudanças de maneira que pudesse disfarçar essa relação muito próxima com sua vida particular. Ela mesma declara que durante três anos foi realizando diversos cortes para deixar o texto a seu gosto. Uma das mudanças se dá justamente na profissão da narradora, que passa a ser uma pintora. Contudo, a própria Clarice estava, na ocasião da escrita da obra, se aventurando nas artes plásticas. Algo, inclusive, que fez com bastante competência, tanto que as suas telas aparecem como capas nas novas edições de seus livros, que estão sendo publicadas pela editora Rocco⁴³. Na orelha do livro, a tela é retratada na íntegra, nos proporcionando contato não só com a escritora, mas com a pintora Clarice.

⁴³ A editora Rocco foi criada em 1975. Atualmente é responsável pela publicação das obras de Clarice Lispector. Fonte: <https://rocco.com.br/rocco/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

A hora da estrela (2020a), datado seis anos depois da obra anterior, aborda a trajetória da nordestina Macabéa que, na cidade do Rio de Janeiro, ao tentar se encontrar, se perde em uma andança marcada pela miséria e pela realidade inclemente de muitos brasileiros migrantes, daquele período. Novamente, uma mulher protagoniza a narrativa de Lispector e agora é uma datilógrafa, que vivendo na cidade grande, sofre pela falta de dinheiro, que somente lhe permite praticamente comer cachorro-quente e morar em más condições. Macabéa é uma das personagens mais conhecidas, se não a mais, das obras da autora. Uma moça ingênua que aparentemente não percebe a miséria e a infelicidade na qual vive e segue sua trajetória sem, contudo, tornar-se protagonista de sua própria vida. O livro virou filme, em 1985, com direção da cineasta Suzana Amaral (1932-2020), que foi remasterizado e voltou às salas de cinema em maio de 2024.

O último romance de Clarice Lispector é justamente um dos objetos de nossa pesquisa. Publicado postumamente, o livro é um grande mosaico de anotações da escritora que foram feitas em diferentes lugares, e compilados pela amiga e auxiliar da escritora, Olga Borelli (1930-2002). *Um sopro de vida*, de 1978, é uma extensa troca de elucubrações entre um autor e sua personagem, no ato da criação desta. Nessa alternância de falas, o autor expõe as angústias da criação de Ângela Pralini. Enquanto a elabora, esse processo se revolve em seu íntimo, e nos insere em um vai e vem entre as falas de ambos, autor e Ângela. Criador e criatura, mais uma vez em intenso fluxo de consciência, procuram mostrar os seus sentimentos mais perturbadores sobre o processo de “nascer”. Surgem, de tal maneira, duas personagens ficcionais que são criadoras e criaturas. Há, ainda, um nascer textual a partir da ação e reação desses agentes diante do processo de escrita.

Nesse caso, estão nascendo autor e personagem, numa narrativa que traz a marca da sua autora empírica, seu autor ficcional e a personagem que está por ele sendo moldada. Autor – do qual não sabemos o nome – e Ângela Pralini são como o verso e o reverso de uma mesma moeda. Se complementam, mas sem serem iguais. Esse espelhamento será justamente alvo de nossa análise, relacionando trechos da narrativa com a técnica da *mise en abyme*, anteriormente mencionada e discutida.

Podemos afirmar, com bastante segurança, que Clarice Lispector é um dos expoentes da produção literária nacional, com obras que ainda hoje desafiam o leitor, quanto às múltiplas possibilidades de interpretações. Entre os mistérios que envolvem a sua ficção e recaem sobre sua vida real, ela nos ofereceu romances em cujos

conflitos se dão muito mais na subjetividade das personagens que em suas vidas “empíricas”. São textos que nos retiram da zona de conforto e levam a questionamentos sobre a existência. Essa aura enigmática que circunda seus livros se choca com o empirismo empregado em suas crônicas, por exemplo.

As crônicas de Clarice em sua coluna no *Jornal do Brasil*, que, em geral, não são propriamente literárias [...], realizam-se também “com a ponta dos dedos”, deixando entrever uma outra Clarice diversa da escritora-esfinge, capaz de aderir ao uso pragmático da linguagem, dispondo-se a uma relação empática com o leitor comum, num pacto de leitura que rompe os limites da relação erudita entre o escritor e seu público mediada pela forma literária. (Pinheiro Filho, 2021, p. 262)

Nesses textos, publicados em sua maioria em colunas de jornais, o que se vê é uma mulher de cotidiano bastante comum, com ocupações regulares e práticas. Todavia, com a prevalência dessa bruma ao redor de suas obras, é a Clarice dos romances subjetivos que acaba se sobrepujando, a ponto de ser comparada a uma esfinge. Nadia Gotlib (1946-), citando Antonio Callado (1917-1997), afirma que “Clarice era uma estrangeira na terra. Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noite numa cidade desconhecida onde há greve geral de transportes” (2011, p. 22). Esse aspecto de estrangeira e inadaptada acaba reverberando em todos os seus escritos, sejam eles contos, romances ou crônicas.

2.2 Um sopro de vida – alguns estudos analíticos

Como parte do *corpus* escolhido para essa pesquisa, o livro *Um sopro de vida*, assim como praticamente toda a obra de Clarice Lispector, apresenta uma vasta fortuna crítica. Para fazer parte desse capítulo, contudo, destacamos três estudos que, em suas abordagens, aproximam-se, mesmo que de maneira sutil, de questões discutidas nessa dissertação.

Em dissertação, apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia, em 2005, intitulada *Autoria e Escritura nos Fragmentos metadiscursivos de Um Sopro de Vida (Pulsações) de Clarice Lispector*, a autora Marli Silva Fróes reflete sobre a relação entre a autoria e a escritura, a partir da análise da polifonia presente na obra. Essa variedade de vozes, construída por aquela que vem da própria da autora empírica e, ainda, as que têm origem em suas criações, conferem ao texto clariceano a singularidade que tradicionalmente o caracteriza.

Reconhecendo o valor da leitura dos textos teóricos para a análise de *Um sopro de vida*, a autora conclui "provisoriamente", como diz o próprio título do capítulo, que a multiplicidade de sujeitos cria fissuras nas narrativas que são muito mais "espaços para a proliferação de heterogeneidades" do que um local destituído de sentido.

Em artigo, denominado "Metaficcionalidade em Um sopro de vida de Clarice Lispector", de 2019, a autora Luana Uchoa Torres propõe uma abordagem da obra a partir de aspectos comumente relacionados ao texto metaficcional. Dividindo o romance em três narrativas distintas, ela define seus autores sendo a primeira protagonizada por Autor, personagem que não recebe um nome próprio. A segunda, sendo de Ângela Pralini o protagonismo, na qual ela conta a história da elaboração de seu livro "A história das coisas". E, finalmente, a terceira e última parte como um trabalho de Autor e Ângela, compartilhando o processo de escrita de seus materiais literários. Partindo das considerações já consolidadas sobre a *mise en abyme*, busca identificar a autorreflexividade na obra, adjetivando o texto como uma "narrativa metaficcional".

O artigo reconhece a diversidade de nomenclaturas que esse tipo de texto recebe dentro dos diversos estudos que o abordam, contudo, todas elas tratam de um texto que se volta para si mesmo. Como narrativa narcisística, termo defendido pela teórica Linda Hutcheon (1991), há um desnudamento da construção artística. Tal característica encontra-se, portanto, presente em *Um sopro de vida*, de maneira a discutir "sobre o processo de construção da sua personagem, apontando os problemas de escrita, suas indagações de como se deve, ou de como ele deve escrever" (Torres, 2019, p. 60)

Destacando, ainda, a intertextualidade como parte da obra de Clarice Lispector, o artigo afirma que esse tipo de texto exige um leitor ativo, que não se comporte somente como um mero receptor, visto ser ele testemunha das dificuldades que a gênese do texto implica.

Já na tese intitulada *Um narrador e sua criatura: uma leitura do duplo em Um sopro de vida*, de Clarice Lispector (2015), apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Maria Eloísa de Souza Ivan faz uma leitura da obra póstuma clariceana analisando o duplo como elemento base na construção da narrativa. A partir dos recortes que focam no narrador-Autor, e sua relação com Ângela Pralini, a pergunta que a pesquisadora procurou responder ao longo do percurso do trabalho é: "quem é o duplo de quem?"

As relações dos duplos, Autor e Ângela Pralini, nas quais a pesquisa se pautou, partiram de diferentes origens: Deus, vós, espelho e morte. No capítulo denominado Entre o eu e os outros: feito à imagem e semelhança de Deus, a análise se dá enumerando diversas passagens que fazem referência ao Deus cristão, assim como o papel do Autor como uma espécie de criador, aproximando-se assim da figura divina.

Na segunda parte, a duplicação vem associada ao objeto espelho. O capítulo se chama “Entre o eu e os outros: um reflexo no espelho”, e aborda, entre outras coisas, a impossibilidade de o objeto refletir algo em sua essência. Sendo possível, somente, mostrar um reflexo do que exatamente era. Já em relação ao "vós", a abordagem ocorre nas relações entre o eu e o outro (tu/vós). Partindo do conceito de alteridade, traz para o corpo da análise a figura do leitor, ficcional ou não, como uma espécie de duplo do narrador.

E, finalmente, a temática da morte, que se apresenta como algo constante nas produções clariceanas. No intenso processo de pensar a existência, desde a sua gênese até seu momento derradeiro, a consciência de vida e morte, início e fim, em *Um sopro de vida*, torna-se ainda mais intensa nas falas do Autor e Ângela.

A seguir, nos dedicamos a apontar alguns dados relevantes sobre a autora de *O matador* e também resenhamos alguns estudos críticos que nos possibilitam compreender aspectos relevantes da narrativa que será analisada nesta dissertação.

2.3 Patrícia Melo: elementos autobiográficos e um passeio por seus escritos

Patrícia Melo, autora do outro romance sobre o qual nos debruçaremos no decorrer deste trabalho, não é somente uma renomada escritora da Literatura Brasileira, mas também já atuou como roteirista, dramaturga e artista plástica. Nasceu em dois de outubro de 1962, na cidade de Assis, interior do estado de São Paulo, Região Sudeste do Brasil. Atualmente vive na Europa, mais precisamente na Suíça, onde segue trabalhando e publicando narrativas com temáticas que, em sua maioria, abordam a crueldade e as facetas mais abjetas dos indivíduos, e em cujas páginas pode-se presenciar um retrato da infeliz realidade, especialmente brasileira, da contemporaneidade.

Justamente por esse motivo, a obra da escritora ainda se apresenta como um desafio em ser analisada de forma mais aprofundada, visto compartilharmos do

mesmo tempo e de experienciarmos aspectos relacionados a uma mesma contemporaneidade que nos rodeia:

Partindo do pressuposto que discorrer sobre a obra de Patrícia Melo exige que nos debrucemos sobre o presente, ficamos prejudicados pela cumplicidade histórica que compartilhamos: leitores, críticos e autora. (Pereira, 2005, p. 43)

As questões que permeiam seu trabalho estão intensamente presentes na vida comum de cada um de nós, seja como testemunha empírica de algo que se passa em nossas ruas, a nossa volta todos os dias, seja, ainda, por um simples e rápido acesso às notícias cotidianas, especialmente nas páginas policiais.

E é justamente esse perfil quase jornalístico, dinâmico e objetivo, que não se deleita em digressões, mas conta diretamente a que veio, que caracteriza a escrita da autora paulista. Suas obras costumam ser determinadas por alguns críticos como “literatura policial”, termo rechaçado pela própria Patrícia Melo, que justifica a rejeição por não haver, em suas narrativas, um crime e um criminoso a serem desvelados, como nas tramas de Agatha Christie⁴⁴, por exemplo. Essa reação contra a classificação que procura delimitar sua narrativa é confirmada em entrevista concedida para Antônio Abujamra (1932-2015), no programa *Provocações*⁴⁵, da Tv Cultura, disponibilizado no canal do *YouTube* da emissora.

Ela afirma que, em seus textos, o crime é somente um pretexto para falar sobre a sordidez dos indivíduos. Diferentemente da literatura policial tradicional, na qual o ato hediondo é o tema central. Para ela, seu trabalho procura mostrar o que de pior há nos seres humanos, suas personagens agem ora por impulso, ora propositalmente, deixando um rastro de destruição e morte que são temas, infelizmente, comuns em nossa sociedade. Contudo, tais ações não compõem um mistério a ser resolvido, estão escancaradas na narrativa e trazem consigo as consequências desse perfil desumano e cruel.

A carreira da escritora começou com documentários para a televisão brasileira. Em seguida, trabalhou com roteiros de minisséries e novelas em grandes emissoras,

⁴⁴ Agatha Christie (1890-1976) foi uma escritora inglesa que é mundialmente conhecida por seus livros repletos de crimes e mistérios, magistralmente investigados, em sua maioria, pelo detetive ficcional Hercule Poirot.

⁴⁵ O programa *Provocações* está no ar desde 06 de agosto de 2000 na TV Cultura. Em estilo *talk show*, traz entrevistas com as mais variadas personalidades brasileiras. Foi apresentado inicialmente pelo ator e diretor Antônio Abujamra. Atualmente, é comandado pelo apresentador Marcelo Tas. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/noticias/126_programa-provocacoes-comemora-16-anos.html. Acesso em: 15 abr. 2024.

e tanto aqui quanto em Portugal, a atividade lhe rendeu reconhecimento. Já no universo literário, escreveu romances e um livro de contos, totalizando 12 obras, das quais detalharemos brevemente as que consideramos mais relevantes. A produção de Patrícia Melo é vasta, com obras como *Valsa Negra* (2003), *Mundo perdido* (2006), *Jonas, o copromanta* (2008), *Fogo-fátuo* (2014) e *Gog Magog* (2017), entre outras. Essa configuração quanto aos textos visitados, todavia, se dá sem qualquer critério judicativo, mas por razão do sucesso que elas alcançaram entre críticos e público. Vale ressaltar, entretanto, que as suas narrativas seguem estrutura semelhante, tanto na temática com a perspectiva de desnudamento dos lados mais obscuros das relações humanas, quanto no estilo, impactante e direto.

Acqua Toffana (2009) foi o livro de estreia da autora, lançado em 1994. A obra é dividida em duas partes e cada uma delas nos insere no universo das mentes de dois psicopatas. O título faz referência a um veneno insípido, inodoro e incolor, que tem o poder de matar aos poucos. Por esta razão, poderia oferecer ao criminoso a chance de cometer um crime perfeito. Na primeira parte da obra, vemos a partir dos olhos da esposa do pretense criminoso que, de forma perturbadora, começa a se dar conta de que será a provável próxima vítima. Ela desconfia que ele é o assassino em série, que está causando terror na cidade e sendo procurado pela polícia, conhecido como “estuprador da Lapa”.

A segunda parte do livro, por sua vez, traz a visão a partir do ponto de vista do próprio criminoso, que se esconde atrás de um homem comum e livre de qualquer suspeita. Casado, pai de filhos, trabalhador, esse indivíduo, que pode ser encontrado para lá e para cá em todos os lugares, tem seu lado sombrio deflagrado a partir de uma situação cotidiana com uma vizinha. Esse episódio desencadeia os atos criminosos e nos permite conhecer as engrenagens dessa mente perturbada. Desta maneira, somos apresentados ao mundo violento e desconexo desse ser. As duas partes do livro não se conectam, senão pela inserção à mente criminosa, o que pode gerar confusão em um leitor mais desatento.

O livro *Inferno* (2000), se passa na cidade do Rio de Janeiro. Apesar da nomenclatura remeter a uma possível temática relacionada à religiosidade, o caos ali retratado é bastante atual e recorrente e faz parte do dia a dia de muitos. Ele nos apresenta parte da trajetória de um menino, chamado José Luiz, vulgo Reizinho, que

crece em uma favela do Rio de Janeiro e vai de um simples “aviãozinho”⁴⁶ do tráfico até chefe da criminalidade na comunidade. O jovem sobrevive a esse universo de drogas e criminalidade, no qual impera a violência. Juntamente com essa narrativa que nos faz conhecer a saga do protagonista, outras histórias de vidas, marcadas pela opressão social e econômica, nos são apresentadas.

Ladrão de cadáveres, de 2010 é uma obra que sai do circuito das grandes metrópoles e se passa, em grande parte, na cidade de Corumbá, no estado do Mato Grosso, Centro-Oeste brasileiro. A história começa quando um ex-gerente de telemarketing é demitido de sua função. O motivo para o desligamento dele é o suicídio de uma de suas subordinadas, que havia sido humilhada e agredida por ele dias antes. A perda de seu posto de trabalho, assim como toda situação que circunda o ocorrido, provoca grande estresse nesse homem que vê na mudança de cidade uma perspectiva de melhora.

Ao chegar na cidade de Corumbá, o destino o coloca frente a frente com uma situação inusitada. Ele testemunha a queda de um avião e, junto ao corpo do piloto, encontra uma quantidade importante de cocaína. O corpo, contudo, não é de alguém desconhecido, mas do herdeiro de um dos maiores fazendeiros daquele local. A partir daí, entram em cena mentiras e ambições que fazem com que essa personagem cometa todo tipo de delitos e erros ao longo da narrativa. Dessa forma, mais uma vez Patrícia Melo demonstra o que há de pior nos seres humanos e como ações deploráveis são facilmente cometidas em prol de vaidades não saciadas.

Mulheres empilhadas é o penúltimo romance lançado pela escritora, de 2019. Seguindo a temática que evidencia a violência e a maldade humana, a gênese dessa narrativa se dá na ficção, contudo o seu percurso tem como pano de fundo julgamentos reais de casos de violência contra a mulher. Sua intenção era, conforme afirmou em entrevista ao *website Paiol Literário*, “juntar essas notícias que estão todas fragmentadas e fazer uma coisa que fosse como uma punhalada, uma facada”, referindo-se ao uso de casos reais em sua narrativa.

⁴⁶ “Aviãozinho” ou “Avião” é o “termo utilizado para designar aquele que se encarrega de fazer as tarefas solicitadas pelo gerente ou dono de boca desde levar algum recado até entregar drogas para os vendedores na boca.” Disponível em: <https://www.auditorioibirapuera.com.br/o-que-significa-aviaozinho-no-traffic-de-drogas/>. Acesso em: 16 abr. 2024.

E, finalmente, o livro *Menos que um*, de 2022, que é o romance mais recente da autora. De acordo com ela própria, em um breve depoimento no canal da editora LeYa⁴⁷, no *Youtube*, essa obra é seu romance de caráter mais realista. A narrativa traz um cenário de opressão social, no qual a supressão do indivíduo segrega e define destinos de várias personagens. Aparentado, por ela mesma, com o livro *Capitães de areia* (2009), de Jorge Amado (1912-2001)⁴⁸, a temática também gira em torno de pessoas que vivem à margem da sociedade, sem receberem as condições mínimas necessárias para sobreviver dignamente.

Patrícia Melo é um dos grandes nomes da Literatura Brasileira contemporânea. Seus textos, como qualquer outro, não agradam unanimemente e há manifestações das mais diversas, por parte de leitores e críticos. Entretanto, eles certamente impactam. Seja pelo formato, que exige fôlego do leitor durante o processo de leitura, visto serem textos narrados de maneira acelerada, diretos e objetivos, seja pela temática, que despe a hipocrisia e desvela o que está evidente, mas muitas vezes nos negamos a enxergar. Certamente, a obra da escritora paulista não passa incólume. Seus textos deixam marcas, assim como as cicatrizes que a violência deixa nos corpos e no cotidiano de todos nós e que, de maneira muito competente, por Patrícia Melo é recriada no âmbito ficcional com maestria e argúcia, cativando leitores e problematizando a realidade violenta observada nos grandes centros urbanos.

2.4 O matador: diferentes olhares em três estudos da obra

O *matador*, de 1995, que é a obra de Patrícia Melo com a qual trabalharemos nessa dissertação, com enfoque na parte em que o protagonista elabora um livro de registro profissional a partir de um álbum de retratos para bebê. Procuraremos demonstrar o uso da *mise en abyme*, teoria anteriormente abordada, nesse peculiar trabalho de autoria do jovem matador. A narrativa é contada em primeira pessoa e, assim como as demais, com forte teor jornalístico em sua realização.

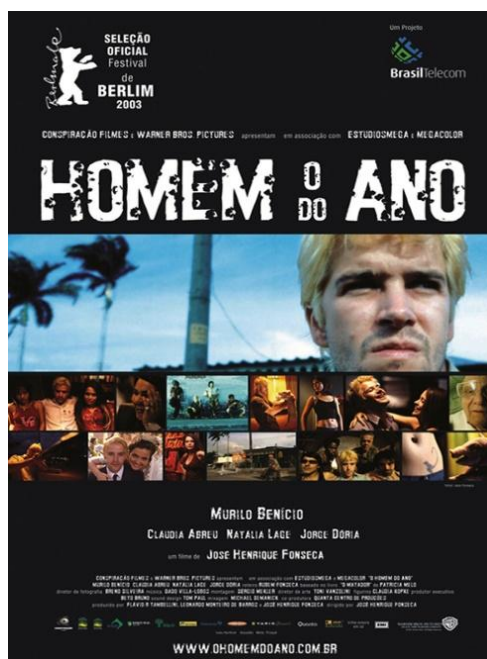
O livro foi ganhador dos prêmios literários *Deux Océans*, na França, em 1996 e *Deutsch Krimi Preis*, prêmio alemão de literatura policial, em 1998. A obra foi

⁴⁷ Depoimento de Patrícia Melo sobre a obra *Menos que um* ao canal da editora LeYa Brasil na plataforma *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=duwf55Y3jyA>. Acesso em: 07 abr. 2024.

⁴⁸ Jorge Amado foi um premiado escritor brasileiro, nascido no estado da Bahia, cuja vasta produção literária já foi traduzida para diversos idiomas e adaptadas tanto para a televisão quanto para o cinema. Disponível em: <https://www.jorgeamado.org.br/sobre/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

traduzida para várias línguas, o que deu à escritora paulista um vasto reconhecimento internacional. A história do Jovem Máiquel, que vai de um rapaz suburbano comum a um célebre matador, ganhou muitos leitores e inspirou, inclusive, um longa-metragem denominado *O homem do ano*, em 2003.

Figura 11 – cartaz do filme *O homem do ano*



Fonte: *website* Papo de Cinema⁴⁹

Nos meios acadêmicos, não há muitos estudos sobre o texto e, dentre os que encontramos, destacamos três. O primeiro, denominado “Máiquel, o herói da morte: uma análise mitológica do romance *O matador* de Patrícia Melo”, foi publicado em janeiro do ano 2000, no *Anuário de Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina* (UFSC).

No artigo, a autora Rosana Cacciatore Silveira (2000) traça um panorama no qual compara o livro de Patrícia Melo com aspectos sobre violência e mitologia, defendidos por René Girard (1923-2015) e Joseph Campbell (1904-1987), respectivamente. A partir das ideias de Girard, ela defende uma relação da violência de Máiquel como uma espécie de sacrifício do herói trágico, visto que o narrador atrai para si a violência que atinge todos. E, além disso, divide o texto em diferentes partes, relacionando cada uma delas a um estágio do percurso comum a um herói mitológico,

⁴⁹ Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/o-homem-do-ano/fotos/>. Acesso em: 21 abr. 2024.

de acordo com a classificação de Campbell. A análise se dá desde o chamado que dá início à aventura, passando pelas oscilações e ações que permeiam o percurso, até culminar na ação derradeira do herói, que no caso de Máiquel se efetiva no momento de sua fuga.

O segundo artigo que aborda o livro de Patrícia Melo e que incluiremos na fortuna crítica da obra se denomina “A violência no romance *O matador* de Patrícia Melo”, escrito por Thomas Johnen (2009). No texto, o autor afirma que a escritora paulista é uma espécie de herdeira do estilo de Rubem Fonseca (1925-2020), porém isso nem sempre foi algo bem-visto e não impediu que ela recebesse algumas críticas pela maneira como trata o tema da violência.

Sendo o livro escrito sob a ótica de Máiquel, protagonista e narrador da história, temos um criminoso que é comparado, mais uma vez, a um herói mitológico. De acordo com o autor do artigo, Máiquel apresenta todas as características que esse tipo de herói costuma ter. Ele recebeu um chamado à aventura, e mesmo tendo cogitado recusar, lançou-se sob uma ajuda “sobrenatural” - no caso, do dentista, Dr. Carvalho - chegando, finalmente, a uma situação apoteótica, que nesse caso é o momento no qual é homenageado e recebe o prêmio na festa Cidadão do Ano. O autor ainda afirma que em *O matador*, por não apresentar uma solução para o problema da violência, Patrícia Melo deixa para o seu leitor a tarefa de emitir um julgamento ético a partir da análise dos acontecimentos.

E, finalizando com o terceiro texto escolhido para compor essa parte do capítulo, a dissertação de Maria de Fátima da Silva Pereira, apresentada ao Programa de estudos pós-graduados em literatura e crítica literária, da PUC-SP, em 2005, intitulada *O narrador na fronteira entre deixar e apagar marcas: um estudo sobre O matador*, de Patrícia Melo, analisa a obra a partir da entidade narrador, traçando paralelos com teorias que estudam o comportamento narrativo contemporâneo. De acordo com a autora, a “presentificação” atua como legitimadora e, também, como responsável por fazer do narrador, em certos momentos, um simples espectador de sua própria história.

Essa postura que valoriza o “agora”, em um relato que busca a instantaneidade, faz com que muitas vezes, o narrador observe os fatos como quem olha para uma tela, ofuscando, assim, sua própria subjetividade. A pesquisa procura identificar tais características na personagem Máiquel, protagonista do livro de Patrícia Melo, na

maneira como ele, ao longo do romance, nos faz conhecer os fatos que o levaram de um jovem comum a um criminoso procurado.

Percebemos, ao contemplar trabalhos já realizados sobre o romance *O matador*, que apesar de não serem numerosos, trazem em seu escopo temas bastante interessantes e atuais, variando entre a mitologia, estruturas narrativas e, ainda, versando sobre o comportamento social contemporâneo.

Após tecer observações a respeito de Clarice Lispector e Patrícia Melo e também a respeito de suas obras e particularidades de suas escritas, nos voltamos, no próximo capítulo, para a tarefa de perscrutar o emprego da técnica da *mise en abyme* nas narrativas selecionadas para este estudo.

3. ANÁLISE DOS ROMANCES *UM SOPRO DE VIDA E O MATADOR*

[...] quando se pode ler um livro no livro, uma origem na origem, um centro no centro, é o abismo, o sem fundo da reduplicação infinita. [...] (Derrida, 1995, p. 76)

[...] a construção em abismo se oferece como procedimento retórico extremamente válido na produção de interessantes jogos de reflexos dentro da narrativa. Da mesma forma que os espelhos convexos funcionam na pintura flamenga, redimensionando o espaço frontal e limitado da tela, no romance, histórias encaixadas no discurso-tutor desdobram, de maneira às vezes vertiginosa, os episódios da ação central, abrindo ao processo de significação uma dimensão insondável.

(Carvalho, 1983, p. 6-7)

Neste capítulo, objetivamos analisar o emprego da construção em abismo nas duas obras que constituem o *corpus* desta pesquisa: *Um sopro de vida* e *O matador*. Aqui, o nosso foco será direcionado para as partes desses romances nas quais a técnica é empregada e buscamos interpretá-la, apontando suas especificidades e a sua importância dentro das duas narrativas. Longe de ser um artifício da literatura da contemporaneidade, é válido ressaltar que

[...] a presença da *mise en abyme* é identificada desde os primórdios da história literária. Para ficarmos no terreno da tradição, podemos pensar, por exemplo, nas obras poéticas de Homero, no canto XIV da *Odisseia*, quando a narrativa interna que reflete a história moldura do poema mostra-nos Odisseu construindo com maestria sua própria narrativa. Ou, ainda, no canto VI da *Ilíada*, no momento em que a poesia encontra-se consigo mesma, revelando o traço autorreferente no diálogo antecipatório de Helena com Heitor: “Sobre nós fez Zeus abater um destino doloroso, para que no futuro / sejamos tema de canto para homens ainda por nascer” (Homero, 2007, p. 357-358). (Alonso, 2024, p. 29)

Trata-se, portanto, de um recurso que perpassa a literatura ocidental e tem se acentuado ao longo dos séculos XX e XXI, configurando uma estratégia narrativa bastante profícua, que questiona o fazer literário, o papel do autor e do leitor, atuando no polo da construção da obra e também no de sua recepção. A seguir, damos continuidade ao desafio de comprovar e evidenciar a sua versatilidade e multiplicidade

de possibilidades no tecido narrativo dos dois textos ficcionais que foram selecionados para essa dissertação.

3.1 *Um sopro de vida*: personagens romancistas

Às vezes escrever uma só linha basta para salvar o próprio coração.

(Lispector, 2020d, p.111)

Um sopro de vida é o último livro de Clarice Lispector. Foi publicado em 1978, ano seguinte da morte da autora. A obra não foi terminada por ela mesma, foi finalizada, isso é, teve as suas diferentes partes, que foram escritas em momentos diversos, compiladas pela amiga e secretária, Olga Borelli⁵⁰.

Por conta de um incêndio em seu apartamento no ano de 1966 e que lhe feriu gravemente a mão direita, Clarice Lispector ficou impossibilitada de escrever. Sua amiga e confidente Olga foi a pessoa contratada para ajudar a fazer as atividades profissionais que a escritora não mais conseguia. O acidente provocou grande angústia em Clarice, visto a necessidade de ser submetida a diversas cirurgias e exigir, como toda queimadura, um longo período de recuperação. Após a morte da autora, a amiga ficou responsável por organizar as notas deixadas ao longo do tempo. Foram aproximadamente seis meses de trabalho de Olga e, assim, veio a lume o livro que analisamos nessa dissertação.

Como já apontamos anteriormente, há no meio acadêmico uma discussão sobre a autoria dessa obra ser ou não atribuída exclusivamente a Clarice Lispector. Foi justamente por conta dessa necessária interferência de Olga na organização desse material, que surgiram tais questionamentos. De acordo com a biógrafa Teresa Montero,

Olga ofereceu-se para ajudá-la. Pegou as anotações e começou a estruturá-las. Ao término de cada etapa, ela mostrava a Clarice o texto estruturado. Ela lia, fazia as alterações, cortava o que achava necessário (2021, p. 703).

⁵⁰ Olga Borelli foi secretária de Clarice Lispector por mais de dez anos. Além de seu trabalho para a publicação do livro *Um sopro de vida*, e de outras obras póstumas de Clarice, também foi escritora. Publicou, em 1978, o livro *Esboço para um possível retrato* que é uma obra sobre a amiga, na qual ela compartilha memórias do período em que conviveu com a autora. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0810200219.htm>. Acesso em: 21 jul. 2024.

Contudo, em nosso entendimento, a autoria é de Clarice Lispector porque como citado pela biógrafa Nádia Battella Gotilib, Olga Borelli afirmava, a respeito dessa dinâmica entre elas, que conseguiu guardar pequenos objetos manuseados por Clarice ou até mesmo usados por ela:

[e]ra um pedaço de cheque, era um papel, um guardanapo... Eu tenho algumas coisas em casa ainda, dela, e até com o cheiro do batom dela. Ela limpava o lábio e depois punha na bolsa... de repente, ela escrevia uma anotação (2011, p. 589).

Assim posto, percebemos que sua atuação foi muito mais voltada para uma espécie de organização dos escritos. Decerto, a inclusão e exclusão de diferentes partes acaba sendo algo inevitável. Não há dúvidas que o trabalho de Olga foi fundamental para a existência desse livro. Tudo poderia ter facilmente se perdido sem a intervenção da amiga da autora. Entretanto, isso não altera, de fato, a pessoa responsável pelas palavras e ideias originalmente postas nos papéis.

Vale salientar, também, que ao longo dessa dissertação, nos referiremos ao autor-personagem da narrativa criada por Clarice Lispector usando o termo “autor” com letra maiúscula, visto ele não ter recebido um nome que o singularizasse e aparecer grafado com letra maiúscula no livro. Seguindo esse padrão, que é amplamente empregado em diversos outros trabalhos acadêmicos sobre esse mesmo livro, procuramos deixar clara a diferença entre a personagem e o uso do termo em sua forma genérica, evitando mal-entendidos.

A narrativa *Um sopro de vida* é uma grande troca de falas entre um autor e sua personagem. Contudo, não se trata especificamente de um diálogo propriamente dito. Essa troca se dá porque cada uma das enunciações foi disposta, na construção do romance, de maneira intercalada. Percebe-se, em realidade, dois monólogos que trazem as falas de cada um deles, Autor e Ângela Pralini.

De acordo com o estudioso Ronaldes de Melo e Souza (1946-), o que temos nesse caso, é um “monodialogo”, isso é, “a forma ficcional em que se representa o drama do personagem cindido em polêmica consigo mesmo” (2010, p.11). Podemos assim classificá-las porque elas nos permitem conhecer os conflitos internos das personagens e, assim, compreendê-las mais de perto. Dessa maneira, somos apresentados às suas questões existenciais e aos seus desassossegos.

E nesse vai e vem interior conhecemos um autor que se vê refletido e fragmentado na sua própria criação ficcional. Essa incerteza diante de sua identidade provoca uma angústia que o faz questionar quem de fato está dando vida a quem. Se

ele, como inventor de Ângela Pralini é quem lhe dá vida, ou se ela, ao nascer, oferece existência ao seu criador. O sopro de vida, como ação que desencadeia a pulsação, sai dele e para ele retorna na pessoa da sua personagem. Além de Autor, tomamos ciência de quem é Ângela Pralini, que desponta repleta de questionamentos e determinada a escrever o seu próprio livro sobre as “coisas”.

Um sopro de vida inicia com um texto curto e sem título, semelhante a um prólogo, escrito pelo próprio Autor. Nessa parte, ele fala da narrativa de forma generalizada, apresentando brevemente o que pretende na elaboração de seu texto. De certa maneira, ele já começa a demonstrar as angústias que o acompanharão por toda a escrita. “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras?” (Lispector, 2020d, p. 13). Com sinceridade, discorre sobre seus medos, por acreditar que escrever é algo perigoso, porque as palavras podem trazer consigo algumas ciladas.

Nesse momento do livro, ele ainda não começou a criar sua personagem. Antes, se trata de uma prévia dos seus sentimentos diante do desafio autoral, e das exigências do antes e do durante desse trabalho. Percebe-se uma certa falta de autoconfiança quando declara: “Quanto a mim, não sei de nada” (Lispector, 2020d, p. 17). Ainda nessa parte inicial, o Autor percebe a necessidade de criar uma personagem que o auxiliará a compreender a vida. Já aí, ele define seu nome – Ângela Pralini – e se confunde com ela. “Talvez através de **nós** eu possa entender essa falta de definição da vida (Lispector, 2020d, p. 18, grifo nosso).

A partir daí, a obra se divide em três partes. A primeira é denominada de “O sonho acordado é que é a realidade”. A segunda e menor delas recebe o título de “Como tornar tudo um sonho acordado?”. E, finalmente, a terceira e última que se chama “Livro de Ângela”, e que será alvo de nossa análise a partir da técnica da *mise en abyme*. Todas as três partes são dispostas pelas falas intercaladas de Autor e de Ângela, como observado anteriormente. Não há, contudo, um protagonismo. Antes, existe uma troca que se dá sem um interlocutor que a transforme num diálogo propriamente dito.

Em “O sonho acordado é que é a realidade”, o Autor discorre sobre como “inventou” Ângela. Ele questiona se sua personagem não seria seu próprio “reflexo”. Em uma fala posterior, logo após esse questionamento, ele a define como seu *fac-símile*, dando à essa mulher, que tenta construir, ainda mais proximidade consigo mesmo. Apesar disso, confessa: “[...] Não sei o que esperar dela: terei apenas que transcrevê-la? Tenho que ter paciência para não me perder dentro de mim: vivo me

perdendo de vista” (Lispector, 2020d, p. 28). Assim, nessa espécie de indecisão sobre si mesmo, ele segue, no início dessa primeira parte, nos mostrando como Ângela Pralini vai surgindo, aos poucos e sob forte angústia de seu criador.

Analisando mais de perto o título dessa primeira parte: “O sonho acordado é que é a realidade”, temos a ideia de que o Autor está “sonhando” com a elaboração de seu livro e com a criação de Ângela Pralini, porém ao realizar esse processo de construção “acordado”, faz desse nascimento parte de sua “realidade”. Ele dá uma concretude ao surgimento dessa personagem, descrevendo o processo dessa gênese ficcional.

Nesse ponto, o ato de escrever, como ofício do Autor, se incorpora ao seu imaginário, mesclando a fronteira entre a fabulação de um autor e a vida “real” do Autor ficcional de Clarice Lispector. Ângela, assim, passa a ser parte do desenvolvimento de seu próprio “eu”.

Com isto, o sujeito-romancista quebra a ilusão do real e desmistifica ao mesmo tempo o texto ilusório, desarticulando a tranquilidade do leitor, que já não sabe mais em quem deve acreditar, em que jogo deve se engajar, se no da ilusão ou no da realidade. (Carvalho, 1983, p. 101)

Isso ocorre, assim posto, porque a presença dessa personagem que está sendo construída e imaginada desloca-se para além das páginas do romance, antes dialoga diretamente com a vida do Autor e, em certa medida, interfere no seu autoconhecimento.

Geralmente, quem sonha acordado está imaginando situações agradáveis que, caso se realizem, serão possíveis fonte de prazer e felicidade. Assim, compreendemos suas expectativas em relação à sua criação. Ângela, portanto, posiciona-se definitivamente dentro da realidade desse criador, que lhe oferece existência e a deixa penetrar na sua vida, como edificação de sua identidade, trazendo uma dualidade que se concretiza nas falas intercaladas que vemos ao longo da narrativa.

O Autor questiona, ainda nesse início, se a sua personagem teria consciência de quem realmente é, isso é, se ela sabe se tratar de um ser forjado, visto não ter uma imagem clara de si mesma. E como escultor que cria uma escultura, ele exterioriza a mulher que “[...] só quer o clímax da vida” (Lispector, 2020d, p. 31). Concebendo sua personagem, ele afirma que está se inventando também.

A sequência continua trazendo as falas do Autor, repletas de suas perturbações quanto ao ser que está construindo: “Ângela está continuamente sendo feita e não tem nenhum compromisso com a própria vida nem com a literatura nem com qualquer arte, ela é desproposital” (Lispector, 2020d, p. 34). E com tal espontaneidade, ela vai surgindo como plágio dele mesmo, como reconhece o próprio Autor. E como uma cópia quase ilegal, a personagem traz muito de seu criador a ponto de confundi-lo.

Na sequência dessa primeira parte, finalmente Ângela surge com suas primeiras palavras nesse “monodialogo”. Contudo, apesar de ambos estarem, a partir desse ponto da narrativa, se manifestando, há uma diferença identificada pelo Autor que, de certa maneira, os define: “Eu escrevo à meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre” (Lispector, 2020d, p. 37). Percebemos, assim, que nesse momento, o Autor compreende sua personagem como uma espécie de representação de seu lado iluminado e mais leve. Ele demonstra exaustão e se retira para deixar sua personagem falar. E as primeiras palavras que ela exterioriza são: “Viver me deixa trêmula” (Lispector, 2020d, p. 38).

Desse momento em diante, até o final do livro, as falas da personagem criada pelo personagem/narrador Autor se tornam constantes na obra, mesclando-se com as dele, ora os aproximando, ora os afastando dentro dos seus discursos e de suas expectativas quanto aos seus próprios projetos literários. O Autor conclui que Ângela está “[...] falando como se fosse comigo mas fala para o ar e nem sequer para si mesma e só eu aproveito do que ela fala porque ela é de mim para mim” (Lispector, 2020d, p. 40).

Por mais que sejam pronunciamentos que nos remetem aos questionamentos do processo de criação de um texto literário, assim como do trabalho autoral necessário para tal, nessa primeira parte encontramos alguns poucos traços do mundo ao qual o autor ficcional de Clarice pertence. Ele menciona ter mulher e filhos, além disso, confessa não ter dormido com sua mulher, “[...] porque mulher é luxo e luxúria, e faz dois de mim, e eu quero ser apenas para não ser um número divisível por nenhum outro” (Lispector, 2020d, p 44).

Ângela Pralini também tem, mesmo que brevemente, seu perfil descrito nessa parte do texto que começa, na página 45 da edição que estamos analisando (2020), com a didascália⁵¹ “[*Autor narrando os fatos da vida de Ângela*]”. Ele próprio afirma

⁵¹ O romance *Um sopro de vida* apresenta uma estrutura semelhante a uma peça teatral, na qual constam as falas do personagem Autor e de Ângela Pralini.

que trará os traços biográficos de sua personagem sem muitos detalhes, visto que fatos o aborrecem. E então, na sequência, nos informa que ela nasceu na cidade do Rio de Janeiro, e apesar de ser filha de pais pobres, é considerada bem-nascida. A idade da personagem, que tem 34 anos, além de sua estatura – 1,70 m – nos ajudam a delinear um pouco mais dos seus traços.

Ainda na mesma sequência de descrições pessoais, a personagem Ângela nos fala sobre ser “fichada no instituto Felix Pacheco”⁵² (Lispector, 2020d, p. 45). Com essa informação, podemos inferir que ela tem uma identidade não só criada pelo Autor, mas ficcionalmente outorgada por um órgão governamental oficial. O que nos insere ainda mais na sensação abismal da construção dessa personagem, que é fruto da fabulação de uma personagem-autora, mas tem uma identidade que, de certa maneira, está muito mais ancorada no que consideramos real, isso é, verossímil, do que seu próprio criador.

Na segunda parte do livro, a estrutura permanece semelhante à da primeira, com falas intercaladas e com um aprofundamento em assuntos sobre a natureza dos sonhos. Trazendo no seu título um questionamento: “Como tornar tudo um sonho acordado?”, é a menor dentre as três partes do livro. Inicia trazendo a impressão de cada um deles sobre o ato de escrever. Para o Autor, é uma necessidade e exige entrega: “Eu não escrevo por querer não. Eu escrevo porque preciso. Se não o que fazer de mim?” (Lispector, 2020d, p. 103). Logo, sendo o sonho acordado o que de fato é “realidade”, para ele, escrever é uma maneira de tornar tudo um “sonho acordado”, respondendo à pergunta anteriormente proferida.

Já Ângela afirma gostar das palavras e estar escrevendo um diário. E, nele, pretende ser livre, não ter compromisso em “fazer sentido”. Afirma não crer que tem talento e, até mesmo, sente vergonha de escrever. Acaba demonstrando um certo alívio ao dizer “[a]inda bem que não publico” (Lispector, 2020d, p. 103).

A terceira e última parte é justamente quando o Autor percebe que sua personagem, Ângela Pralini, pretende escrever um livro:

Ângela ao que parece quer escrever um livro estudando as coisas e objetos e sua aura. Mas duvido que ela aguento o compromisso. Suas observações em vez de serem construídas em livro saem descompromissadamente de seu modo de falar. Como ela gosta de

⁵² O Instituto de Identificação Félix Pacheco (IIFP) “é um órgão governamental especializado em identificação através de impressões digitais subordinado à Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro.” Disponível em: <http://www.policiacivilrj.net.br/iifp.php>. Acesso em: 11 jul. 2024.

escrever, eu quase não escrevo sobre ela, deixo ela mesma falar (Lispector, 2020d, p. 109-110).

E ela declara que deseja escrever o “romance das coisas”. Porém não recebe muita credibilidade por parte do seu criador, que a considera uma pseudoescritora, incapaz de concluir aquilo que começa.

O projeto dela consiste em “[...] escrever um livro estudando as coisas e objetos e sua aura” (Lispector, 2020d, p.109). E mesmo reconhecendo que a vontade de redigir é algo pertinente àqueles que um dia aprenderam a ler e escrever, o ofício exige muito mais do que simplesmente vontade.

Ângela inicia a feitura de sua obra selecionando as coisas sobre as quais pretende discorrer e, assim, poder criar seu livro. Nessa parte do texto, ela faz pequenos relatos sobre cada um dos elementos escolhidos a partir de seu ponto de vista. Ora “coisifica” o humano, quando inicia escrevendo sobre “Mulher-Coisa”, ora humaniza objetos, quando reflete sobre a solidão que uma caixa de prata “sente”, por exemplo. Nesse processo, chega a dar voz a uma “Lata de Lixo”.

Dentre os artigos que ela inclui no repertório de seu romance há alguns banais, que fazem parte do dia a dia de todos nós, como relógio, vitrola ou carro. Há os que não compreendemos exatamente como “coisas”, como mulher, mãe e borboleta. E, também, refere-se a um deserto, chamando-o de “Estado de Coisa”, além de “O Indescritível”, que nada mais é do que um enfeite, semelhante a um móbile de mesa, muito comum na década de 70, como adorno nas casas brasileiras.

Ainda com um certo tom de crítica e não dando crédito à capacidade de Ângela Pralini de executar o ofício de escritora com eficiência, o Autor declara que ela, “[...] se realmente pudesse escrever – noticiaria ideias em bruto por ser incapaz de se dirigir a um leitor possível com a falta espontânea de ordem que usa para escrever este livro” (Lispector, 2020d, p.127).

O Autor, então, declara-se apaixonado por sua criação e se questiona o que ela pensa sobre ele: “Quando Ângela pensa em Deus, será que ela se refere a Deus ou a mim?” (Lispector, 2020d, p. 136). A partir daí, ambos seguem conjecturando a respeito de seus relacionamentos com Deus, e sobre a vida e a morte. A personagem-criadora sente-se confusa quanto aos seus sentimentos por Ângela, ora de amor, ora de ódio. Declara-se exausto de si e de sua personagem, e resolve deixar uma página em branco. Na edição publicada pela Nova Fronteira, no ano de 1978, há, de fato,

uma página em branco, que infelizmente não foi mantida no livro que foi publicado pela editora Rocco, em 2020, com o qual estamos trabalhando nessa dissertação.

Seguem, ambos, referindo-se a Deus e buscando compreender, além de tudo, o que é o futuro. Consequentemente, o assunto chega ao tema morte, que é ampla e profundamente discutido por cada um deles. O Autor considera, inclusive, fazer com que sua personagem cometa suicídio. A confusão emocional é tão intensa que, mesmo pensando em eliminá-la, preocupa-se em dar-lhe um rosto, acrescentando um lembrete para esse fim: “Nota: quero ver se não esqueci de dar um rosto a Ângela” (Lispector, 2020d, p. 163).

A última parte do livro, traz uma didascália que nos indica o afastamento de criador e criatura: “[Quando o olhar dele vai distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece então o AUTOR diz:]” (Lispector, 2020d, p. 174, grifos do autor). Insinuando que eles estavam em um espaço extraterreno, ele nos revela que o afastamento de ambos foi necessário porque Ângela “[...] interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias” (Lispector, 2020d, p. 174-175).

Dessa maneira, o Autor faz um relato sobre o ofício de escrever e sobre a essência da personagem que está criando em sua narrativa ficcional. “Assim, a linguagem, tematizada na obra de Clarice Lispector, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação” (Nunes, 2009, p. 130).

Através desse monólogo, ele busca dar um sentido para a criação de Ângela e para a sua própria existência: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (Lispector, 2020d, p. 11). E, dessa forma, discorre sobre o tema, sempre trazendo à tona o quanto a atividade de escrita o impacta e exige dele.

3.2 Ângela Pralini e seu romance dentro de *Um sopro de vida*

As obras de Clarice Lispector são amplamente conhecidas por sua introspecção. Suas personagens costumam desnudar os mais profundos sentimentos e reagir aos acontecimentos que as cercam, muito mais do que agir sobre eles. *Um sopro de vida* também apresenta essa característica, de maneira bastante intensa,

inclusive. Os dilemas vividos pelo Autor e por Ângela Pralini nos inserem nas múltiplas nuances de suas psiquês.

No livro em tela, Clarice Lispector nos apresenta uma personagem-escritora que dá ciência do quão angustiante pode ser para um autor moldar uma personagem. O envolvimento dele com Ângela Pralini vai além de traçar palavras em uma folha de papel. Ele a sente, e sua gênese se dá quase como um parto, com suas dores e incertezas. Ao contrário, contudo, o resultado desse aparecimento não é um recém-nascido como conhecemos, antes é um ser que, ficcionalmente, tem seus próprios questionamentos a respeito dos mais diversos assuntos e, ademais, deseja escrever seu próprio livro.

A conexão nas relações dos autores que fazem parte do livro *Um sopro de vida*, tanto empírica quanto ficcionalmente, se dá de maneira “triangular”, isso é, ele parte da autora Clarice Lispector e para ela retorna, passando pelas duas personagens que compartilham desejos e angústias similares. A autora original cria o Autor, que cria Ângela Pralini. Entretanto, sendo ele mesmo fruto de fabulação, sua criatura é, de fato, pensada e moldada por Lispector. Assim, percebe-se esse triângulo autoral, que nos promove um movimento espiralado. E tanto esse espelhamento quanto essa reduplicação, permitem que a *mise en abyme* autoral nos proporcione a sensação vertiginosa que lhe é tão particular.

O espelhamento entre a personagem-escritora e sua inventora se dá justamente quando o Autor reflete sobre o processo criador de Ângela Pralini. Imerso em dúvidas e indagações, demonstra o percurso provável de seu próprio surgimento, visto ser ele também personagem pensado/criado/concebido por alguém⁵³. Ele nos conduz pelo nascer dela, traçando esse caminho quase como algo sagrado, fazendo refletir algumas de suas falas por meio de textos bíblicos. Ao se colocar numa posição próxima a de uma divindade criadora, afirma que, apesar de serem seres diferentes,

Ângela é minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o incógnito. É por coincidência que eu sou eu. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou. Ângela não é um “personagem”. É evolução de um sentimento. Ela é uma ideia encarnada no ser. **No começo só havia a ideia. Depois o verbo veio ao encontro da ideia.** E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela. (Lispector, 2020d, p. 31, grifo nosso)

⁵³ O Autor é uma criação ficcional de Clarice Lispector, o qual acaba funcionando como uma espécie de *alter ego* dela e acaba assumindo também o papel de criador de um ente ficcional.

A passagem que destacamos no excerto acima se espelha em escritos semelhantes encontrados no texto sagrado cristão, que já no seu primeiro versículo declara o que existia no princípio de tudo. No Evangelho de João, no livro do Novo Testamento, ao tentar explicar a divindade de Jesus e como se deu sua vinda ao plano terrestre, o compara ao verbo que se fez carne. Esse sopro de vida abarca, assim entendido, uma conexão com a gênese do mundo, conforme crença pregada pelo cristianismo.

Essa *mise en abyme* narrativa, que se percebe logo no início do livro de Clarice Lispector, conforme defende Dällenbach (1991), aborda esse espelhamento do sofrer da produção textual. As ações de Autor e as angústias provocadas por sua ação criadora são exemplos claros desses efeitos que percebemos. Quando Ângela Pralini também esbarra nos obstáculos durante a elaboração de seu próprio texto, reflete a perturbação de seu criador. Sendo ambos reflexos das sensações oriundas da própria Clarice, a espiral proporcionada pela *mise en abyme* narrativa atinge um alto grau de complexidade.

Já a reduplicação é percebida quando esse Autor, que já é o duplo da autora empírica, se reduplica em sua criatura, ao fazer com que ela tenha o desejo de escrever seu próprio livro. Ângela Pralini, que não sabe estar sendo inventada, deseja fabular. Ao se manifestar, ansiosa por elaborar seu próprio texto, torna-se uma reduplicação também de Clarice, inclusive de uma maneira muito mais próxima do que o Autor e sua criadora. São proximidades que podem ser percebidas pelo modo como suas falas se conectam com a realidade conhecida da autora empírica.

A própria personagem Ângela Pralini é fonte de reduplicação em textos distintos de Clarice Lispector. Ela surge em 1974, no conto “A partida do trem”, que foi publicado pela primeira vez, no mesmo ano, na coletânea *Onde estivestes de noite?* (1999) e, reaparece no livro que seguimos analisando. “A partida era na Central com seu relógio enorme, o maior do mundo. Marcava seis horas da manhã. Ângela Pralini pagou o taxi e pegou sua pequena valise” (Lispector, 1999, p. 18). Logo, podemos inferir que Clarice Lispector já havia vivido o processo da gênese dessa personagem, antes mesmo de compartilhar com o Autor os detalhes dessa criação.

Assim como Lispector, Pralini gosta de escrever, tem essa necessidade, inclusive. E também o faz de maneira fragmentada, de acordo com as observações feitas pelo seu próprio criador que claramente duvida de sua capacidade:

Não começará nada. Primeiro porque Ângela nunca acaba o que começou. Segundo porque suas esparsas notas para seu livro são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e construir. Ela nunca será escritora [...] (Lispector, 2020d, p. 110).

Esse *modus operandi* dela nos remete ao modo como *Um sopro de vida* foi constituído. Por um longo período, Clarice Lispector escreveu trechos soltos das falas de Autor e Ângela, nos mais diversos lugares. Nas primeiras edições publicadas,

[u]ma nota de Olga Borelli dava conta do fato de ter testemunhado o processo criativo da autora: 'Eu anotava pensamentos, datilografava manuscritos e, principalmente, partilhava dos momentos de inspiração de Clarice.' Há um dado relevante referido nesta nota proemial e que diz respeito ao tempo da escrita do livro, entre 1974 e 1977 (Sousa, 2020, p. 181).

Todos esses escritos, distribuídos em diferentes lugares, foram organizados por uma terceira pessoa. Logo, assim como a personagem de sua personagem, Clarice Lispector apresentava certa inconstância na sua atividade como escritora. Ela se multiplicava em anotações esparsas e, aparentemente, não se mostrava interessada em concluir aquilo que fora iniciado. Essas considerações podem ser confirmadas a partir de diferentes fontes consultadas para escrita de suas biografias. *A mise en abyme* surge justamente nessa relação do comportamento de ambas as autoras, empírica e ficcional, duplicando-as face as suas rotinas autorais.

Logo no início da terceira e última parte, que recebe o título de "O livro de Ângela", há uma interessante referência à figura de uma esfinge. Essa entidade enigmática já foi fruto de comparações com a escritora empírica. Essa relação que liga Clarice à figura egípcia teve início quando, em uma crônica, ela relata uma visita ao Egito. No texto ela conta que, de maneira inesperada e sem planejar, acabou passando três dias no país africano. Por lá, teve a oportunidade de fazer alguns passeios, e entre eles, foi conhecer os monumentos turísticos. Sobre a esfinge, especificamente, ela relatou na crônica: "Eu não a decifrei, mas ela também não me decifrou. Ela me acertou, eu a acertei. Cada um com seu próprio mistério" (Lispector, 2018, posição 5103).

Sendo os textos de Clarice fonte de inúmeras interpretações ao longo do tempo, normalmente trazendo temas intensos e profundos sobre a mentalidade e o comportamento humano, fazer essa relação com um ser tão enigmático é algo bastante pertinente, justamente por sugerir esse contexto de mistério. Em *Um sopro de vida*, o Autor cita a esfinge falando a respeito de Ângela, analisando o

comportamento de sua criação, e declara o seguinte: "Ao mesmo tempo ela se dá ao luxo de ser esfingética" (Lispector, 2020d, p. 169). Em uma fala posterior, a própria Ângela se autorrelaciona a esse ser mitológico, quando afirma, ao contrário de Clarice, saber qual é o segredo da esfinge e, por ser conhecedora dessa valiosa informação, não foi devorada. Além disso, se coloca como desafio para a entidade: "Mas eu sou um enigma para a esfinge e, no entanto, não a devorei. Decifra-me, disse eu à esfinge. E esta ficou muda" (Lispector, 2020d, p. 112).

Essa relação de duplicidade entre Clarice e Ângela se aprofunda ainda mais em algumas outras passagens do romance, quando a escritora ficcional afirma serem suas várias criações da autora empírica. Ângela Pralini cita, durante suas falas, produções literárias que são de autoria de Clarice Lispector. Ela faz essa referência como se os textos fossem seus, fruto do passado, quando os teria escrito. "Ângela também escreve e Ângela é Clarice na mais explícita das reflexões metadiscursivas que no texto aparecem" (Souza, 2004, p. 179)

Ângela Pralini menciona, por exemplo, uma obra de Clarice usando o pronome possessivo "meu", observação que confere ainda mais credibilidade à sua fala: "No **meu** livro *A cidade sitiada* eu falo no mistério da coisa" (Lispector, 2020d, p. 113, grifo nosso). Ou ainda ao se referir a um famoso conto da autora empírica, que foi publicado pela primeira vez em 1964. Em o "*Ovo e a Galinha falo* no guindaste" (Lispector, 2020d, p. 113, grifo nosso). E, nesse caso, o uso do verbo na primeira pessoa do singular nos transmite uma sensação de posse proporcionando uma verossimilhança, até certo ponto, perturbadora, provocada pela *mise en abyme* que aproxima as escritoras, reduplicando-as.

Há algumas referências feitas pela personagem criada pelo Autor que não são tão diretas, mas que ainda assim são facilmente relacionadas com as obras de Clarice. O relógio *Sveglia* e o telefone, por exemplo, são duas referências que nos remetem ao livro *A hora da estrela* (2020a), de 1977, escrito simultaneamente à obra que analisamos nessa pesquisa. O relógio era um objeto de valor de Macabéa, protagonista do livro, que era uma moça pobre e não tinha muitas posses. E o telefone foi usado por ela, quando em um momento de grande tristeza, entra em contato com uma rádio em busca de aconselhamento amoroso.

Outras relações semelhantes podem ser percebidas. Observemos uma passagem da obra na qual Ângela Pralini tece ponderações a respeito da vida, aproximando esta ao universo da ópera:

Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores do gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920 (Lispector, 2020d, p. 113).

A respeito dessa mesma citação, de igual maneira, podemos observar que a referência a “patinadores do gelo” estabelece conexões com a obra *A paixão segundo GH*. Quando a protagonista usa a dificuldade desses patinadores para ficarem de pé como uma metáfora para compreender as dificuldades da vida e tentar manter o equilíbrio face aos problemas. Ou ainda “o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920”, que tem relação com a obra de 1961, *A maçã no escuro* e a constante tentativa do protagonista de buscar compreender a existência humana e tudo o que ela esconde.

De fato, a partir dessas análises, concordamos com Alain Goulet, ao afirmar que “[...] a *mise en abyme* se revela, então, como uma ferramenta valiosa para o estabelecimento de estruturas, funcionamentos e, portanto, significados da obra” (2006, p. 41, tradução nossa).⁵⁴

Isso porque, ao inserir tais elementos de sua própria produção como pertencentes à personagem Ângela Pralini, Clarice Lispector, através de seu narrador, ancora a ficção na realidade, permitindo ao leitor criar tais relações, caso seja conhecedor das informações precedentes. Contudo, se não possuir esses dados anteriores, a compreensão do texto não fica prejudicada.

Aprofundando ainda mais esse poder multiplicador proporcionado pela *mise en abyme*, na relação de ambas as autoras, não podemos deixar de apontar outras aproximações que o intensificam e o comprovam. Quando Ângela Pralini finalmente começa a escrever seu próprio livro, inicia falando sobre “Mulher-Coisa”. A descrição que ela faz sobre esse primeiro “item” se aproxima, de alguma maneira da aparência física da própria Clarice Lispector:

[...] Uso batom Escarlata nos meus lábios: isto é a minha provocação. Tenho sobrancelhas que perguntam sem parar mas não insistem, são delicadas. Esse rosto-objeto tem um nariz pequeno e arredondado que serve a esse objeto que sou para farejar que nem cão de caça. Tenho um segredo: meus olhos são verdes tão escuros que se confundem com o negro. Em fotografia desse rosto de que vos falo com certa solenidade os olhos se negam a ser verdes: fotografada sai uma cara estranha de olhos pretos e levemente orientais. (Lispector, 2020d, p. 118)

⁵⁴ Trecho original em francês: *La mise en abyme se révèle donc un précieux outil permettant d'établir des structures, des fonctionnements, et donc des significations de l'œuvre.*

A sequência dos objetos que fazem parte do Livro de Ângela inclui os mais diversos itens de uso cotidiano na vida da maioria das pessoas. Inicialmente ela coisifica seres, ao falar de "Mulher-Coisa" e "Mãe-Coisa". Em seguida, humaniza objetos inanimados, dando-lhes sentimentos e uma aura particular. Enquanto enumera as "coisas" de seu livro, o constrói.

Mais percepções da similaridade entre ambas surge, ainda, quando Ângela Pralini cita algumas pessoas que, no mundo empírico, fizeram realmente parte da vida de Clarice Lispector. Ao escrever sobre o objeto "carro", ela cita o fotógrafo Francis Giacobetti⁵⁵, que ficou famoso, em Paris, por trazer um novo olhar ao nu feminino. Ele era fotógrafo da revista *Lu*⁵⁶ e Clarice o conheceu pessoalmente. Ângela cita também o professor paraense Francisco Paulo Mendes (1910-1999), que foi amigo da autora empírica, questionando sua ausência: "Cadê o desaparecido Francisco Paulo Mendes? Morreu? Me abandonou, achou que eu era muito importante..." (Lispector, 2020d, p 107).

No mote do mesmo conto no qual Ângela Pralini surge pela primeira vez como personagem, e que foi apontado anteriormente, a protagonista sofre com o fim de um relacionamento com um rapaz chamado Eduardo. Esse fato era o motivo de sua partida da cidade onde vivia para o interior. Ela demonstra preocupação com o que seria feito de um cachorro chamado Ulisses e transmite um certo sentimento de culpa por abandoná-lo: "Ângela de súbito estremeceu: quem daria o último dia de vermífugo ao cachorro. Ah, Ulisses, pensou ela para o cão, não te abandonei por querer" (Lispector, 1999, p. 23).

Nas biografias de Clarice, há algumas referências sobre seu relacionamento com animais. Ela foi tutora de um cachorro chamado Dilermando, quando viveu na Europa, porém teve que abandoná-lo por força dos compromissos de vida. Já no Brasil, o animal que lhe fez companhia no período em que morava no Rio de Janeiro também era um cachorro, seu nome era Ulisses. Esse mesmo animal aparece mais de uma vez nas obras da autora. Em *Um sopro de vida*, sua participação acontece

⁵⁵ Francis Giacobetti é um célebre fotógrafo francês, nascido em 1939.

⁵⁶ *Lui* foi uma revista erótica francesa que deixou de ser publicada em 1994. Foi considerada um ícone de erotismo nos anos 70 e trouxe, em suas capas, pessoas muito famosas. Disponível em: <https://www.cmjornal.pt/tv-media/detalhe/revista-erotica-francesa-lui-volta-as-bancas>. Acesso em: 29 jul. 2024.

como animal de companhia de Ângela: “Eu e **meu** cachorro Ulisses somos vira-latas” (Lispector, 2020d, p. 64, grifo nosso).

Mais uma vez a presença do possessivo “meu” dá ainda mais ênfase nessa duplicação Clarice/Ângela, a partir da posse do animal, que por sua vez também é duplicado transtextualmente. Esse sentimento em relação aos animais domésticos facilmente poderia ser algo real na vida de Clarice por conta de um grande apreço aos animais: “Assim, pode-se aventar que os relacionamentos com os bichos – e o modo como Ela os posicionava e se posicionava diante deles – remontam, de certa forma, a relacionamentos interpessoais e a itinerários que marcariam a sua experiência de vida” (Scorsolini-Comin, 2023, p. 3).

A *mise en abyme*, assim posta, vem com sua espiral interpretativa que nos leva entre diferentes obras, personagens e seres do mundo empírico, criando o movimento de abismo e de angústia que lhe é intrínseca. Logo, concordamos com Alain Goulet quando ele afirma que “[...] o autor en abyme é mais um exercício de questionamento, às vezes de escárnio ou mesmo autoflagelação de si mesmo”⁵⁷ (2006, p. 56, tradução de Mariângela Alonso).

Desse modo, partimos dos sentimentos conflitantes de Clarice Lispector e, na linha de chegada, nos deparamos com esses mesmos questionamentos mais uma vez. Esse movimento triangular, que se reflete um no outro, é a evidência da presença da *mise en abyme*. O abismo que nos leva a questionar quem de fato é quem, nos insere em um movimento especular e de reduplicação. Ela, Clarice, cria o Autor que, por sua vez, cria Ângela, sendo essa nada menos que um *alter ego* da própria Clarice. Assim essa dinâmica da técnica, na terceira parte do livro analisado, expõe um esforço para criar um novo ser, para soprar em suas narinas o fôlego da vida ficcional.

3.3 O *matador*: Máiquel e sua incursão pelo universo da escrita ficcional

Eu queria era tomar vodca, pensar na Érica e
chegar na Argentina o mais depressa possível.
(Melo, 2008b, p. 191)

Patrícia Melo nos apresenta uma narrativa escrita em primeira pessoa. O narrador, Máiquel, relata sua trajetória durante um determinado período de sua vida.

⁵⁷ Trecho original em francês: *L’auteur en abyme relève bien plutôt d’un exercice d’interrogation, parfois d’auto dérision ou même d’auto flagellation*. A professora Mariângela Alonso traduziu do original em francês e gentilmente cedeu cópia desse seu trabalho exclusivamente para fins acadêmicos.

Recorrendo à memória, “que não é feita de lembranças, e sim de rastros materialmente inscritos num território” (Rancière, 2021, p. 116), ele nos aproxima dos fatos que o levaram de um jovem suburbano, pobre e que tinha uma vida cotidiana regular; até se tornar um homem violento, cruel, perigoso e foragido da polícia. Suas decisões, ao longo desse percurso, mudaram não somente sua vida, mas as vidas de várias outras personagens que, direta ou indiretamente, cruzaram seu caminho.

Contada em ordem cronológica, a história nos insere não somente em um deslocamento que se ancora em uma linha de tempo, mas caminha junto com as transformações psicológicas e comportamentais do jovem narrador. Ambientada na cidade de São Paulo, metrópole da Região Sudeste do Brasil, a narrativa nos desloca entre estabelecimentos comerciais, ruas e casas, demonstrando um cenário próximo daqueles que vemos nas grandes cidades brasileiras.

O texto se apresenta como um tipo de “narrativa interessada predominantemente em descrever e criticar o espaço real, afirmando-se por meios dos princípios de verossimilhança externa” (Sant’Anna, 2012, p. 47). Cientes de que estamos conhecendo o lado da história contado pelo protagonista, portanto contaminado por suas emoções e subjetividade, caminhamos ora indignados, ora perplexos por uma história que se inicia da seguinte maneira: “Tudo começou quando eu perdi uma aposta” (Melo, 2008b, p. 9).

De fato, esse é o acontecimento que desencadeia toda a sua trajetória como um célebre matador e sua ascensão e declínio no mundo do crime. Por conta da derrota de seu time de futebol, o São Paulo Futebol Clube⁵⁸, Máiquel se vê obrigado a pintar os cabelos de castanho-aloirado. Contudo, o procedimento não sai como esperado, pois ambos, cliente e cabeleireira se distraem quanto ao tempo de aplicação do produto, enquanto se relacionam sexualmente no estabelecimento. Por conta dessa situação, o rapaz fica completamente loiro. Apesar da mudança radical, ele gosta do resultado. Afirma que não se achava um homem bonito. No entanto,

de repente, todos os meus traços tornaram-se harmônicos, a boca, que sempre fora caída, continuava caída, o nariz continuava redondo, as pálpebras inchadas, porém tudo isso era bobagem porque havia algo maior, mais importante, a moldura. Havia luz na minha face, e não era uma luz artificial de refletores. Era aquela luz que a gente vê em imagens religiosas, a luz de quem é iluminado por Deus. Foi assim que me senti, próximo de Deus. (Melo, 2008b, p. 10)

⁵⁸ São Paulo Futebol Clube é um clube poliesportivo brasileiro da cidade de São Paulo, no Brasil.

Diferentemente do cliente, a cabeleireira não gosta do resultado do seu trabalho, contudo isso não impede Máiquel de sair bastante satisfeito com sua nova aparência. Sentindo-se bem consigo mesmo, ele vai às compras e conhece uma jovem vendedora chamada Cledir, que logo se torna sua namorada.

O breve momento de felicidade é interrompido quando, em companhia de Cledir, encontra uns amigos. Entre eles está um rapaz chamado Suel, que reage achando graça do novo visual de Máiquel, dizendo que ele estava parecendo um gringo⁵⁹. Ofendido, por associar a palavra “gringo” com o termo “gay”, que no contexto refere-se a um indivíduo homossexual, sem pensar, o jovem propõe um duelo, como forma de reparação à ofensa que ele julga ter recebido.

Mesmo com toda a insistência de Cledir para que ele não se envolvesse no embate, Máiquel, já arrependido, segue com seu plano, muito mais por orgulho do que por coragem. Em posse de uma arma que conseguiu na casa de um tio, ele se prepara. Tinha consciência de que não era capaz de manejar o armamento adequadamente, visto nunca ter manuseado uma arma. Contudo, na sequência dos acontecimentos, termina por cometer o seu primeiro crime, matando Suel com dois tiros pelas costas. O matador afirma que “[...] até isso acontecer, eu era apenas um garoto que vendia carros usados e torcia para o São Paulo Futebol Clube” (Melo, 2008b, p. 16).

A partir do ocorrido, o rapaz vê sua vida se transformar completamente. Passa a ser um foragido da polícia e, com a ajuda de Cledir, evade-se do local do crime. O que ele não esperava, era a reviravolta que aconteceria pouco tempo depois. Sem compreender, deixa a condição de “procurado pela polícia” para “admirado pela comunidade”. Isso porque Suel não era uma pessoa querida pelos moradores locais, por ter um perfil violento e intimidador. Ao eliminá-lo do convívio com os demais, de certa maneira, Máiquel prestou um serviço àquela sociedade. Assim sendo, o agora matador passa a receber elogios e favores, ao contrário do tratamento que naturalmente seria dispensado a um criminoso.

A partir desse momento, Máiquel não só passa a circular entre as pessoas daquela comunidade livremente, como também obtém prestígio e favores, a ponto dele mesmo, por vezes, não compreender a situação em que se encontrava:

⁵⁹ Gringo: Indivíduo que não é natural do país onde vive, especialmente quando louro ou ruivo e falante de língua não vernácula. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/gringo/>. Acesso em: 20 maio 2024.

Depois que matei Suel, muita coisa mudou na minha vida. Acabou-se a lógica. Eu ia pela margem, no escuro, eu andava na contramão e tudo bem margens e contramão. Eu fazia tudo errado, ninguém via, e se via não ligava e se ligava, esquecia, porque a vida é assim, já foi dito que tudo acaba assim, no esgoto do esquecimento. [...] Ganhei mais presentes. Gente que não me cumprimentava passou a me dizer bom dia, Máiquel. Boa noite, Máiquel. Como vai? Eu vou indo, vou bem, só essa dor de dente que está acabando comigo. (Melo, 2008b, p. 23-24)

Em um desses encontros, justamente para tentar solucionar a intensa dor de dentes que o perseguia há dias, ele se dirige ao consultório de um dentista local, chamado Dr. Carvalho. Entre os cuidados com os dentes do jovem, que se encontravam em estado lastimável, o profissional pergunta, sem rodeios, se o rapaz era realmente o responsável por eliminar Suel, o mal elemento que causava problemas para as pessoas do bairro, e cuja morte foi bem-merecida.

Sem esconder ou pelo menos tentar disfarçar seu ódio pelo morto, assim como seu preconceito racial contra pessoas de pele preta, o dentista se oferece para tratar os problemas nos dentes de Máiquel sem cobrar por isso. Contudo, aproveitando-se da situação de vulnerabilidade do jovem, propõe uma troca de favores para que um tenha os dentes tratados e o outro, os inimigos eliminados. “Podemos nos ajudar. Você me ajuda, eu te ajudo” (Melo, 2008b, p. 31). Dessa maneira, em uma espécie de acordo de cavalheiros, Máiquel recebe o serviço que tanto necessita e pelo qual não tem condições de pagar. E o dentista tem a possibilidade de ver morto o bandido que estuprou sua filha. Mesmo não apreciando a ideia de matar novamente, Máiquel aceita a proposta. Assim começa, então, a carreira do matador.

Pouco tempo depois, ele conhece a jovem Érica, que era namorada de Suel. A imagem da moça aos prantos, diante do corpo do namorado provocava no matador grande sentimento de remorso. A postura audaciosa da menina, ao impor sua presença na casa e na vida de Máiquel, é algo que faz toda diferença no relacionamento deles. A alegação para essa entrada abrupta foi porque a moça era dependente financeiramente do namorado morto e, por conta do ocorrido, daquele momento por diante, viveria na casa de Máiquel e ele seria o responsável por sustentá-la. Essa relação que começa como uma espécie de reparação, baseada em um sentimento de pena, diante ao desamparo vivido por Érica, transforma-se em um intenso relacionamento amoroso.

Apesar de oficializar sua união com Cledir, que engravida, após ele estuprá-la, Máiquel mantém com Érica uma violenta e arrebatadora paixão. Ambos os acontecimentos, gravidez de Cledir e paixão por Érica, se dão ao mesmo tempo em que ele comete o seu segundo crime e ainda não se sente confortável com essa nova realidade “profissional” em sua vida. A dúvida diante da responsabilidade exigida face à chegada do bebê e à paixão pela ex-namorada de Suel, resulta em grande angústia para ele:

Aquela moça que estava na minha frente era uma moça para se amar, era sorte na minha vida, e aquele homem era eu mesmo, um sujeito de sorte. [...] Aquilo não tinha nada a ver com Cledir, com Érica, nada a ver com a criança que ia nascer, com o casamento, nada a ver, aquilo tinha a ver comigo mesmo, com os meus buracos. [...] Cledir, eu não vou me casar. Você pode fazer aborto, um monte de mulheres faz isso. Você pode ter o filho, eu ajudo com grana, casar não dá. Não dá porque eu não quero. [...] Casaríamos no sábado. [...] Moraríamos na casa dela e Érica iria comigo, Cledir não se importava. (Melo, 2008b, p. 55-56)

Esse paradoxo, entre a vida que poderia ser e a vida que de fato era a sua própria, é algo que acompanha o protagonista ao longo de sua narrativa, e ela evolui não somente seus sentimentos em relação às duas mulheres, mas sua situação econômica, visto agora fazer parte do círculo de amigos do dentista. A vida dele, então, segue marcada por uma certa errância e imprevisibilidade:

Enquanto caminhava e olhava para os meus sapatos fodidos, eu pensava que a vida é uma coisa engraçada. Ela vai sozinha, como um rio, se você deixar. Você também pode botar um cabresto, fazer da vida o seu cavalo. A gente faz da vida o que quer. Cada um escolhe a sua sina, cavalo ou rio. (Melo, 2008b, p. 62)

As duas mulheres se colocam de maneira distinta em sua vida. Uma surge como segurança e equilíbrio de uma vida regular, padronizada pelas convenções sociais que conhecemos e, muitas vezes de maneira automática, seguimos. É a outra ergue-se, audaciosa e imprevisível, contudo, sedutora. Algumas vezes com um comportamento peculiar e até mesmo considerado “errado”, conforme os padrões morais da sociedade e, que para ele, entretanto, é irresistível.

Toda essa vontade, ou pelo menos esforço, de tentar levar uma vida padrão se dissipa quando Cledir mata e assa o porco de estimação do rapaz. O animal é considerado por ele um bicho que lhe fazia companhia, ao qual ele, de fato, tinha apego. Sua esposa, sem compreender, oferece um jantar especial em comemoração ao aniversário do marido, e serve o animal como prato principal. Para a ocasião, ela

convida uma amiga do trabalho e seu namorado. Quando Máiquel se dá conta do ocorrido, enfurece-se sobremaneira, a ponto de jogar fora o belo par de sapatos que havia ganhado de presente dela.

Mais uma vez o item sapato surge como objeto significativo na narrativa do matador. “Os sapatos eram bonitos mesmo” (Melo, 2008b, p. 76). E mesmo sendo o acessório alvo de desejo do rapaz e, para ele, representante de um *status* social elevado e almejado, reage e assim se expressa:

[...] joguei os sapatos na cara dela, eu quero os meus sapatos velhos, não preciso que você fique comprando sapatos para mim, eu revirava o armário, olhava embaixo da cama, cadê os meus sapatos? Eu joguei fora, ela disse (Melo, 2008b, p. 77).

Em busca de profissionalizar o seu trabalho e, ainda, de prestar contas dos seus feitos aos que contrataram os serviços, Máiquel adquire em uma papelaria, um álbum fotográfico destinado, originalmente, para fotos de bebês. Apesar de tentar comprar um item que não tivesse qualquer tipo de decoração, mesmo depois de a vendedora procurar com cuidado, ele acaba levando um álbum “de capa azul, minhas lembranças, este é o mais simples. Não era o ideal, mas mesmo assim eu o comprei” (Melo, 2008b, p. 93). Já em casa, elabora seu livro a partir de recortes de imagens e notícias que extraía dos jornais em circulação, dando informações a respeito dos indivíduos que ele assassinava:

O corpo de Pedro dos Santos, vulgo Conan, foi descoberto por um morador da região, numa estreita estrada de terra conhecida como Itupu, na Zona Sul da cidade. Eu estava indo para o trabalho, dizia o jornal, achei que era um bêbado dormindo. Só quando cheguei bem perto é que vi. O cara estava mortinho da Silva.” (Melo, 2008b, p. 93)

Em reunião com os poderosos do local, na casa do Dr. Carvalho, que buscavam por sua própria justiça contratando seus serviços, ele apresenta seu livro. Passando de mão em mão, o material produzido por Máiquel agrada. “Seis filhos-da-puta a menos, disse o fabricante de espuma, contando os cadáveres do álbum, oito, eu corriji, tem dois que não estão aí, o Suel e o Ezequiel. Rimos” (Melo, 2008b, p. 94). E com a ilusão de estar sendo aceito, de fazer parte daquele grupo seleta, o matador devaneia sobre uma vida semelhante àquela. Ele projeta estar naquela casa com Érica, ser o dono dos objetos que ali estão e poder viver aquela rotina, na qual sapatos bons, pistaches e móveis de mogno seriam reflexo de sucesso, prosperidade e

felicidade: “Gostava de cruzar as pernas e pensar que ela era minha, que eu vivia ali com Érica, que eu era dentista, oi, amor, como foi seu dia?” (Melo, 2008b, p. 94).

Após o nascimento da filha, mais uma vez Máiquel faz planos de se portar conforme ele considerava que um homem honesto agiria. Porém, sua personalidade desequilibrada e violenta o leva a matar Cledir, estrangulando-a, num ato impulsivo do qual ele imediatamente se arrepende. Com a ajuda de Érica, enterra o corpo da esposa numa mata. Entretanto, angustiado com o rumo dos acontecimentos, desenterra e transfere o cadáver para o quintal da casa de um amigo, conhecido como Marcão. Simultaneamente a essa confusão em sua vida particular, ele ascende profissionalmente quando firma um contrato social com uma autoridade policial local. O objetivo era oferecer segurança a todos os moradores do bairro. O delegado “Santana entraria com o escritório, as secretárias, o telefone, a placa da firma, o advogado e, claro, ele disse com o poder, as influências, a cobertura. Eu entraria comigo mesmo” (Melo, 2008b, p. 117).

Na segunda parte da narrativa, há um salto temporal e Máiquel surge levando uma vida bastante confortável materialmente. Em novo endereço, divide com a filha e com Érica um apartamento de três quartos. Dispõem de boa alimentação, roupas, piscina e tudo mais que o dinheiro dos negócios pode comprar. Contudo, os questionamentos de outras pessoas a respeito do paradeiro de Cledir seguem perturbando o casal.

Quando a vida de Máiquel parece atingir uma certa normalidade, apesar da peculiaridade de sua atividade profissional criminosa, Marcão, em cujo quintal estava enterrado o corpo de Cledir, é preso em posse de uma considerável quantidade de drogas. Por conta de ter sido detido em flagrante delito, pouca coisa os amigos poderosos de Máiquel podem fazer para ajudar. Em busca policial na casa do preso, na tentativa de encontrar mais entorpecentes, um corpo da mulher é descoberto, mas sem ser identificado, inicialmente, como os restos mortais de Cledir.

A solução encontrada pelo sócio do rapaz para contornar a situação complicada é matar Marcão. O assassinato do amigo e a aceitação, por parte do namorado, de tudo aquilo que os senhores ilustres e influentes estavam fazendo revoltam Érica, que já estava considerando ir embora e mudar seu destino e o de Samanta, filha de Máiquel. Essa ideia se fixa com mais força depois que ela conquista a amizade de um religioso, que se torna conselheiro e oferece ajuda para uma possível mudança de vida.

Esse novo relacionamento amistoso provoca grande ciúme em Máiquel, que mais uma vez agindo com violência, deixa a namorada trancada no apartamento onde vivem. Paralelamente aos acontecimentos pessoais, Máiquel é convidado para um evento social de grande prestígio, no qual seria um dos homenageados: “O Clube Recreativo de Santo Amaro tem o prazer de convidá-lo para a festa Cidadão do Ano, onde Vossa Excelência será homenageada pelos serviços prestados à comunidade (Melo, 2008b, p. 139).

Entre o convite recebido e o evento propriamente dito, dois fatos ocorrem e se tornam fonte de problemas para o matador. O primeiro é um erro de execução em um dos crimes, no qual uma das vítimas sobrevive. Ao ser interpelado pelo contratante, sente-se pressionado a resolver a questão: “Disse meu cliente, eu não quero ter problemas” (Melo, 2008b, p. 141). Para reparar a falha cometida por um de seus parceiros de crime chamado Enoque, ele vai ao hospital onde o sobrevivente está internado e, simulando necessitar de atendimento, mata o jovem no leito hospitalar. O outro problema a ser enfrentado por Máiquel é a descoberta de uma pulseira nos restos mortais de Cledir, que foi retirado do quintal de Marcão. O objeto seria suficiente para identificação do corpo e para ligação dele com o assassinato da esposa.

Chega o dia do evento no qual o prêmio Cidadão do Ano seria concedido. Érica se recusa a acompanhar o namorado e, soando como a voz da razão, procura alertá-lo sobre o tipo de consideração que os homens influentes tinham por ele, e no que esses relacionamentos o transformaram:

Foi isso que aconteceu com você, ela disse, e é por isso que você vai ganhar uma medalha. Eles estão orgulhosos porque te ensinaram isso, o ódio, a lama, e você ama esse ódio e essa lama, essa porcaria toda, você ama, ama como um cãozinho medroso ama a matilha... (Melo, 2008b, p. 155)

Ofendido, Máiquel a agride com uma bofetada e vai para a festa. No evento, recebe a tão esperada condecoração e todas as seduções que vêm agregadas a ela. Chegando em casa, porém, a realidade mostra-se mais uma vez ao encontrar um bilhete de Érica dizendo ter fugido com Samanta. Ambas, ajudadas pelo seu amigo e pastor, que por ciúmes havia sido agredido pelo matador, dias antes. No papel ela declara seu amor e sua fidelidade, e, também, que havia levado vinte mil dólares que estavam no cofre. O amigo de Érica, além da ajuda na fuga, vai à delegacia e denuncia que o corpo encontrado no quintal do traficante morto é de Cledir, esposa de Máiquel.

Todas essas ocorrências colocam a polícia atrás do matador que, amedrontado, sai em busca de ajuda.

Na casa do Dr. Carvalho, ele se depara com um homem distante, diferente do pretenso amigo. Ao ouvir de Gabriella, filha do dentista, que ela seria internada numa clínica de reabilitação por ser viciada em cocaína e, ainda, ao perceber a reação do pai da moça diante do segredo de família revelado, Máiquel se dá conta que

O problema não era o fato da filha ser cocainômana. O problema era a filha dele ter contado para mim que ia ser internada, era isso que ele não podia tolerar, as pessoas saberem. Cheirar pó, tudo bem. Dar o cu, tudo bem. Roubar do sócio, matar crianças, tudo bem. O problema, esses caras sempre pensam assim, o problema é quando os canos estouram. A água suja que escorre. O que é que os vizinhos vão pensar? Esses caras vivem para os vizinhos. Compram carro novo para humilhar o vizinho. Viajam para a Europa para humilhar o vizinho. Demorei para sacar estes caras. (Melo, 2008b, p. 163)

Desnortado com a percepção da situação real, o matador sai pela cidade e embriaga-se. Inundado por lembranças da sua infância, tem uma alucinação ao ver um adolescente sobre um *skate*, parado em um semáforo. Fora de si, atira e mata o adolescente que por uma fatalidade do destino estava no local e no momento errados. Sem noção do que estava fazendo, Máiquel ainda pega um pedaço de papel no porta-luvas de seu carro e escreve com o sangue da vítima a frase “viva o futuro!” (Melo, 2008b, p. 165)

Sem ter o cuidado em não deixar pistas, logo é identificado pela polícia como responsável por aquele assassinato. Uma das provas que facilitaram a solução rápida para o caso, foi o fato de o bilhete deixado junto ao adolescente morto ter sido escrito no cartão de visitas da firma de segurança do matador. A acusação de um crime cometido contra um adolescente de apenas quinze anos, de boa família, filho único de um médico pediatra e de uma dona de boutique, choca a comunidade local. Com o agravamento do caso, Máiquel se dá conta do real cenário por meio das palavras de seu sócio e delegado da comunidade, Santana:

A sua situação, ele disse, a sua situação é muito grave. Gravíssima, eu diria. Você mexeu com os defensores dos direitos humanos, com os bispos, os cardeais, essa turma, eu vou te dizer, essa turma é da pesada, eles fazem um barulho da porra. (Melo, 2008b, p. 171)

O acordo que ambos entabulam é que Santana realizaria a prisão diante de toda a imprensa e da sociedade, dessa maneira ele garantiria um tratamento digno para o preso e o caso se daria por resolvido, acalmando a sociedade que cobrava por

uma solução. E, assim que fosse possível, também ajudaria o matador a se livrar daquela situação complicada. Esse plano, contudo, era somente parte de uma fachada que ocultava a verdadeira intenção do delegado, eliminar Máiquel e qualquer ligação que pudesse haver entre ambos.

Assim que o matador é preso, um companheiro de cela tenta matá-lo e, sem obter sucesso no ato, confessa ao jovem ter sido contratado por Santana. Máiquel, então, escapa da prisão, mata seu antigo sócio de maneira bastante violenta, dentro de um restaurante. Em seguida, como espécie de último ato, atira na barriga do Dr. Carvalho. Acompanhado de Enoque, foge com destino à Argentina em um carro roubado. Contudo, resolve deixar o parceiro pelo caminho, alegando que não era Enoque que estava sendo procurado pelas autoridades. Sem conseguir esquecer Érica e a vida que poderiam ter levado juntos, segue seu destino.

3.4 A(s) ficção(ões) dentro da ficção em *O matador*

A partir de nossas considerações teóricas a respeito da técnica literária de produção textual denominada *mise en abyme*, discorreremos sobre um trecho específico da obra de Patrícia Melo que será citado adiante, na íntegra. E, ainda, faremos algumas observações sobre uma relação entre essa obra e outra que a antecede, que nos insere nos efeitos ímpares que a técnica produz.

Inicialmente, analisaremos o fragmento do romance no qual, ao tentar formalizar e, de certa maneira, dar aos seus serviços de matador um caráter mais profissional, Máiquel elabora um livro de registros. Partindo de um objeto deslocado de sua função original, um álbum de fotografias para bebês, o narrador-protagonista, em trabalho autoral estruturado por palavras de terceiros, compõe uma narrativa de horror e morte:

Meu bebê, estava escrito na capa. Não quero nada de meu bebê, meus primeiros passos, nada disso, eu quero um álbum simples, sem dourado, sem frescura. A vendedora mexeu mais um pouco nas prateleiras e me deu um de capa azul, minhas lembranças, este é o mais simples. Não era o ideal, mas mesmo assim eu o comprei. Fui para casa, Cledir ainda não tinha chegado do Mappin, abri o armário da cozinha, peguei álcool e tirei os desenhos de flores que enfeitavam as laterais. Recortei a notícia: Jovem executado em Guarapiranga. O corpo de Pedro dos Santos, vulgo Conan, foi descoberto por um morador da região, numa estreita estrada de terra conhecida por Itupu, na Zona Sul da cidade. Eu estava indo para o trabalho, dizia o jornal, achei que era um bêbado dormindo. Só quando cheguei bem perto é

que vi. O cara estava mortinho da Silva. Colei o recorte no meu álbum novo, e escrevi embaixo: Conan, ladrão de carros. Eram sete horas. Eles deviam estar me esperando. (Melo, 2008b, p. 93)

Quando a escritora Patrícia Melo decide que o protagonista de seu romance vai registrar seus crimes, de modo a prestar conta de seus serviços àqueles que o contrataram, ela cria uma dinâmica metaliterária em sua obra. Dessa maneira, sua narrativa, que traça uma sequência de fatos da vida de um jovem, traz, inserida dentro de tais acontecimentos, a criação de um outro livro. A qualidade do conteúdo assim como as características ímpares que as diferentes entidades narrativas apresentam, nos permitem elaborar uma análise partindo de variados pontos, sempre, contudo, procurando identificar e compreender a presença da *mise en abyme* e seu poder especular em cada um deles.

O estudo pode ser pautado no material empírico no qual o livro do matador foi produzido e no desconforto provocado pela paradoxal relação entre nascimento e morte, alegria e tristeza, início e fim que se dá entre a finalidade primeira do objeto e seu uso pelo matador. “Onde se espera ler ‘primeira papinha’, ‘primeira visita ao vovô e à vovó’, ‘primeiro banho de mar’, lê-se ‘estava mortinho da Silva’” (Mendes, Botoso, 2023, p. 405).

Além disso, a investigação também pode ter como alvo os elementos da narrativa tradicionalmente analisados, como narrador e personagem, por exemplo. Seus relacionamentos dentro e fora dos textos encaixante e encaixado e a dinâmica de abismo provocada por essas relações intra e extratextuais. Ademais dessas possibilidades de estudo, os próprios autores e a finalidade dos textos são particularidades que oferecem material a ser analisado.

Para descrever e caracterizar o livro de Máiquel, Patrícia Melo parte de seu aspecto físico, quando revela que o protagonista o criará a partir de um álbum de fotografias infantil. Trata-se de um objeto que, no senso comum, é usado pelas famílias como fonte de recordação, conforme ressaltamos no artigo “Metaliteratura e estranhamento em *O matador*, de Patrícia Melo” (2023), o estranhamento se dá, entre outras coisas, por ser um item normalmente utilizado para registro dos primeiros momentos de vida de um recém-nascido que acabou de chegar ao mundo. E justamente por esse perfil, são repletos de memórias de “felicidade”, diferindo do uso que Máiquel lhe atribui, ou seja, como um inventário de pessoas mortas de maneira violenta.

A partir daí, a autora permite que o leitor compreenda o material empírico no qual o texto será escrito e, assim, cria uma conexão entre sua narrativa e o mundo físico ao qual pertencemos. Essa simples ligação nos oferece uma proximidade com o real. Desde a aquisição do álbum e a preferência por um objeto cujos adereços não fossem tão infantis, até a ação do protagonista em apagar os poucos traços decorativos que persistiam em aparecer no material, a autora nos insere em um movimento dentro do que consideramos aceitável a escolha do álbum para uma outra finalidade que não aquela de mencionar o desenvolvimento e as etapas de vida de uma criança. Tais ações do narrador, nessa composição ímpar, instigam a curiosidade do leitor e amparam nossa percepção da ação do protagonista no mundo concreto, por mais absurda que nos possa parecer, se levarmos em conta a conduta socialmente esperada de alguém que se volta para o crime e faz dele o seu meio de sobrevivência.

Contudo, ressaltamos que esse realismo ao qual nos referimos deve ser compreendido como sinônimo de proximidade com o mundo empírico. Nesse sentido, salientamos que todas as formas narrativas (romance, novela, conto etc.) são recriações poéticas do universo que nos rodeia. A realidade, em maior ou menor grau, de certa forma, sempre se faz presente em todos os textos ficcionais. Essa observação faz-se pertinente, visto termos ciência da confusão teórica que o tema pode gerar, como bem esclarece o célebre texto do teórico Tzvetan Todorov denominado “Do realismo na arte”, publicado pela primeira vez em 1921. Assim posto, nossa ideia de realismo aqui mencionada se pauta em “uma corrente artística que adotou como objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e aspira ao máximo de verossimilhança” (2006, p. 110).

O cenário e as ações violentas praticadas por Máiquel são aquelas com as quais nos deparamos diariamente e que são divulgadas por jornais, pela televisão, pelo rádio e que ocorrem não só nos grandes centros, mas em todas as localidades do mundo. Em *O matador*, o personagem central constrói uma narrativa de seus crimes, pautado por recortes de jornais, configurando uma ficção dentro de outra ficção.

À vista disso, quando Patrícia Melo faz com que seu protagonista elabore um livro próprio, nos insere em uma *mise en abyme* autoral. Isso é, testemunhamos, mesmo que de maneira breve, os procedimentos adotados por Máiquel para criação de sua narrativa. Desde sua iniciativa em comprar o objeto até o momento em que

apresenta a obra “acabada” aos seus leitores. Esse movimento, que surge inserido na ficção maior é justamente a sensação abismal provocada pela técnica empregada. Mesmo que cada uma das narrativas traga suas principais características distintas, ambos os textos têm como finalidade o encontro com um leitor/receptor próprio, para o qual o efeito que a leitura provoca foi previamente pensado.

Todo esse jogo metaliterário se aproxima da proposta de Lucien Dällenbach quando, no desenvolvimento dos estudos da *mise en abyme*, elabora uma classificação, dentre as diversas possibilidades do uso da técnica, a que denomina de “enunciação” ou “narrativa”.

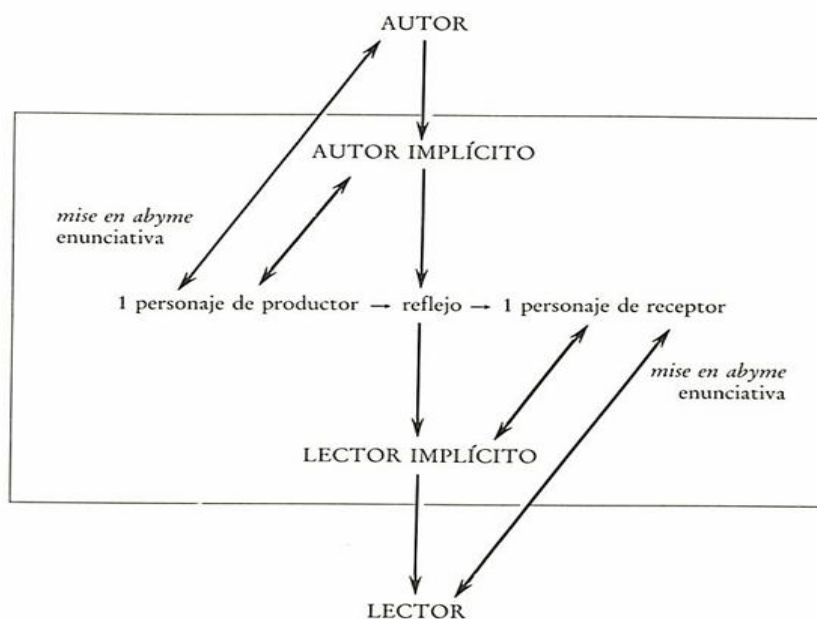
Assim, por *mise en abyme* da enunciação, entenderemos 1) a ‘presentificação’ diegética do produtor ou do receptor da história, 2) o destaque da produção ou recepção como tal, 3) a manifestação do contexto que condiciona (ou condicionou) essa produção-recepção (Dällenbach, 1991, p. 95, tradução nossa).⁶⁰

Nessa parte de seus estudos, ele leva em consideração a elaboração/leitura do texto narrativo. A *mise en abyme*, portanto, aborda o processo de trabalho autoral e ação receptiva que se encontram refletidos no texto, trazendo à tona as camadas dessa relação entre a produção e a recepção do texto narrativo.

Para a análise, tomaremos como base um esquema apresentado pelo estudioso em seu manual e que reproduzimos abaixo. Com esse auxílio visual, a compreensão de suas ideias será mais simples, assim como a percepção do movimento entre as diversas entidades narrativas, a partir do procedimento da *mise en abyme*:

Figura 12 – Esquema de *mise en abyme*

⁶⁰ Trecho original em espanhol: Así, pues, entenderemos por *mise en abyme* de la enunciación, 1) la “presentificación” diegética del productor o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción.



Fonte: Dällenbach, 1991, p. 99.

De acordo com o esquema que nos auxiliará, Patrícia Melo ocupa o espaço superior, situado fora do retângulo, visto ser a autora empírica do romance. Como escritora, munida de sua criatividade, ela cria uma história inserindo atores e fatos. Nesse trabalho autoral, pensa acontecimentos diversos e os encadeia de maneira que temos a possibilidade de acompanhar a trajetória do narrador. A criação dessa entidade narrativa fundamental exige que o autor pense o indivíduo com as mais diversas características que refletem e justificam seu comportamento ao longo do texto.

Ademais, seu trabalho também envolve ponderar sobre o tempo da narrativa, tanto no contexto da época em que se passam as ocorrências, preocupando-se com questões históricas e sociais, quanto na cronologia interna dela. Além disso, também visualiza o espaço no qual a história acontece, tendo o desafio de descrevê-lo ao leitor de maneira que ele compreenda o ambiente narrativo.

Para alcançar o resultado almejado, há muito mais do que o brevemente citado. Certamente, é necessária uma vasta pesquisa e, claro, a fabulação. Assim posto, entre muitos outros detalhes que nos passam nesse resumido percurso laboral, nasce o romance. Guardadas as devidas diferenças na composição das obras, ambos os livros, o empírico e o ficcional, isso é, o de Patrícia Melo e o de Máique, são frutos de trabalhos autorais genuínos. É possível fazer tal afirmação, visto que cada um deles tem como ponto de partida a imaginação de seus idealizadores, que os executa a

partir de um trabalho de seleção de elementos, de organização desse material, para transformá-lo em um texto ficcional.

O leitor final, que também se localiza fora da figura retangular, faz parte do mundo real que, de igual modo, está fora da narrativa. Conforme afirma Umberto Eco (1932-2016), esse “leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto” (Eco, 2024, p.16). Localizado na outra extremidade do esquema de Dällenbach, é esse indivíduo que vai ao encontro do texto literário e, a ele, soma sua subjetividade. Ao adicionar um pouco de si, tal leitor traz à tona uma interpretação única. Desse modo, se apropria dos detalhes e constrói um significado próprio, completando as lacunas textuais com um repertório particular. Nesse sentido, é possível ponderar que “Uma obra literária se caracteriza por seu inacabamento, somos levados a pensar que ela só pode realmente existir quando o leitor lhe empresta elementos de seu universo pessoal (Rouxel; Langlade; Rezende, 2013, p. 35).

O autor implícito se reflete no leitor implícito que se concretiza nas pessoas dos contratantes dos serviços prestados pelo matador. Esse que a lê, e para quem a obra é destinada, tem um interesse contratual no material. Assim, não busca entretenimento ou instrução, mas antes, a satisfação do desejo cumprido. Logo, com essa finalidade prática, a objetividade da narrativa se explica, assim como as imagens que a compõem. O receptor de Máiquel não exigiu dele o trabalho com as palavras, porém, assim como Patrícia Melo, o autor do livro do álbum também recorreu às pesquisas para elaborar seu texto e atender os anseios dos leitores. Assim posto, independentemente da finalidade, o trabalho autoral se apresenta refletido nessas duas entidades, autor e leitor implícitos.

Ambos, autor e leitor, que pode ser qualquer um de nós conforme já apontado, agem na gênese e no final do processo e suas presenças são imprescindíveis para que o todo se realize. Essas duas entidades, que se localizam fora da figura geométrica do esquema, são peças fundamentais para a existência de toda essa operação literária que se passa no centro da imagem. Elas são início e fim, e se complementam. Seja sem o autor, seja sem o leitor, a obra literária não se concretiza. Para existir, o texto-precisa tanto de quem o elabore, como de quem o leia.

A primeira observação pertinente, dentro do esquema reproduzido a partir do livro de Dällenbach, é o espelhamento entre a autora empírica, Patrícia Melo, e o

autor-personagem, Máiquel, denominado na figura como “*personaje de productur*”⁶¹. A partir dessa conexão irradiada entre ambos, podemos traçar pontos de convergência e de afastamento entre eles.

Inicialmente, percebemos um distanciamento quanto às gênesis do material que elaboram. A obra de Patrícia Melo manifesta-se como fruto exclusivamente de sua imaginação, baseada em um conhecimento de mundo da autora, que lhe confere verossimilhança, entretanto, desconectada de um compromisso em relatar o que de fato se passou no mundo empírico, embora se verifique que o tema tratado, a questão da violência, é algo recorrente na nossa vida diária.

O livro do criminoso, por sua vez, ocupa-se em fazer uma exposição de histórias factuais, dentro do contexto ficcional. E esse *status* é percebido por se tratar de relatos publicados em periódicos locais, pesquisados e selecionados pelo autor. Além desse amparo em relatos jornalísticos publicados na ocasião, as ações criminosas escolhidas e que tecem a estrutura narrativa do álbum são, de fato, executadas por seu próprio criador, o que lhes concede uma espécie de garantia de fatos ocorridos.

A narrativa macro tem um início, um clímax e um final definidos e facilmente identificados durante o processo de leitura. Mesmo deixando claro que a vida do narrador segue seu curso, o livro termina quando ele decide encerrar seu relato, contudo conseguimos perceber esse movimento de início, meio e fim. A obra do protagonista, isso é, a obra encadeada, pode ser constantemente atualizada caso o autor das mortes e do livro siga agindo e registrando seus feitos. Podemos, assim posto, afirmar que Máiquel, além de autor, acumula as funções de organizador, editor e ilustrador, mesmo que indiretamente, do “livro estranho” (Mendes, Botoso, 2023, p. 402) que é concebido como um compêndio de crimes efetuados por aquele que os praticou.

O texto de Máiquel, da mesma forma que aquele escrito por Patrícia Melo, transforma-se em uma obra ficcional. Como afirmado anteriormente, a narrativa maior tem origem na criatividade literária da autora e, por esse motivo, por mais verossímil que seja, é fruto de sua fabulação. Logo, é estética e tematicamente pensada para um leitor determinado. A sequência de ações e a escolha de palavras não são

⁶¹ Em português: “personagem produtor”, tradução nossa.

aleatórias, antes são organizadas para atingirem um objetivo previamente estabelecido.

Já o livro do matador surge como uma espécie de protocolo dos seus trabalhos. A sua criação, ao ser constituída dentro de uma obra ficcional, acaba se configurando também como algo ficcional. A narrativa primeira, cuja gênese se dá na inventividade autoral e que se concebe como uma ficção destinada a um público leitor que aprecia histórias policiais, enquanto a segunda reflete uma certa egolatria ou prazer do personagem em ter registrado seus feitos/seus assassinatos.

Essa segunda narrativa se edifica a partir de reportagens publicadas nos jornais, um tipo de relato baseado em acontecimentos do cotidiano. Nelas, entre várias outras histórias, seus crimes são citados e, desse modo, o matador encontra as fontes de sua narrativa. Assim, ele pretende mostrar seus feitos criando um portfólio de terror, cujo fim é, entre outros, prestar contas de seus trabalhos aos que o contrataram, dando, portanto, mais profissionalismo ao seu ofício a partir da credibilidade que o objeto livro pode conferir.

Ambas as narrativas se aproximam no que diz respeito à temática abordada. Morte e violência, além de diferenças na estrutura social das personagens, fazem parte das questões que as compõem. Na narrativa maior, surgem de maneira mais ampla, incluindo as relações sociais e econômicas que estão por trás dessa dinâmica de terror. Na segunda, contudo, o enfoque é mais direto e objetivo, visto que a função original do material é contratual. Nesse caso, não há tanto espaço para fabulação, antes textos e imagens são propositalmente articulados para um determinado fim. Aqui, percebe-se a reflexividade proporcionada pela *mise en abyme* ao espelhar a temática “violência urbana” entre as duas obras, assim como entre elas e o aspecto social real do espaço onde se passa a trama.

Vemos, conforme foi comentado, refletido na trama de Patrícia Melo o contexto da violência urbana da cidade do subúrbio da cidade de São Paulo. Dando sequência ao encadeamento abismal, vislumbramos também refletida na obra de Máique a mesma temática da obra “maior”. Um encadeamento triplo, cuja conexão se dá pela abordagem, aproximando todas elas e criando a sensação do *looping* anteriormente discutida.

Assim como a participação dos autores e a temática podem ser compreendidos em suas relações de proximidade e distanciamento, que nos permitem identificar as possibilidades abismais, os receptores podem, de igual maneira, ser alvos de nossa

reflexão. Na obra encaixante, os leitores são indivíduos concretos que não terão dificuldades em compreender os meandros da narrativa. Suas percepções temporais e espaciais, ademais, também não serão prejudicadas por qualquer tipo de confusão interpretativa, pois a verossimilhança da obra os aproxima de uma vida real comprovada no cotidiano. E eles

podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto (Eco, 2024, p. 16).

Trata-se de um leitor, portanto, que percorre esse material literário e tem a possibilidade de facilmente reconhecer o seu contexto.

Na leitura do livro de Máiquel, o objetivo é prático e não envolve qualquer prazer senão o da “pseudojustiça” que alguns creem que determinados indivíduos merecem. Justamente esse receptor, que no esquema de Dällenbach se denomina “*personaje de receptor*”⁶² é quem manuseia o álbum. O leitor desse catálogo criminoso é pré-determinado e tem um interesse específico. O matador, nesse caso, não tem a preocupação de conquistar sua atenção através da estética de sua criação, por exemplo. O ponto nevrálgico é demonstrar competência laboral. Não muito distante de um perfil cruel e sangrento, a intenção primeira não é assustar, mas dar conta do serviço executado. Assim, a estrutura segue um padrão único, formada por imagem e texto que a explica. A finalidade, nesse caso, se cumpre ao satisfazer a relação entre contratante e contratado.

O autor ficcional, em *O matador*, é também o narrador da história. Máiquel é o criador do livro de registros dos assassinatos. A cargo do jovem, está a responsabilidade de elaborar esse material. Como autor, pensa os aspectos de sua obra e o que pretende alcançar junto ao seu receptor, da mesma maneira que Patrícia Melo pode ter pensado, quando da gênese de seu livro. De tal modo, ambos se espelham no que tange ao trabalho autoral, sua execução e perspectivas.

Esse autor que se coloca e é colocado em *abyme*, conforme a teoria de Alain Goulet (2006), é esse indivíduo que procura uma “autorrepresentação”, algo bastante comum nas narrativas criadas ultimamente. O produtor dessa obra que reflete seu trabalho tem a possibilidade de abrir para conhecimento do seu leitor o que está por detrás e que costuma permanecer oculto, pairando somente no imaginário do

⁶² “Personagem receptor” – tradução nossa.

receptor. Ademais de uma característica reveladora, o autor em *abyme* dá ao criador uma espécie de justificativa para seu trabalho e sua existência, tornando o ato de escrever mais próximo do público que, constantemente, tem a oportunidade de apreciar somente a obra finalizada. “A mise en abyme envolveria, portanto, o autor, permitindo-lhe investir de uma forma particular na sua obra e obter dela um benefício pessoal”⁶³ (Goulet, 2006, p. 40, tradução nossa). Em outras palavras, o autor tem o benefício de compartilhar com seu leitor, mesmo que de maneira indireta, através de uma personagem, os bastidores de seu ofício. Ao mesmo tempo que enriquece sua diegese com a complexidade do trabalho autoral inserida na trama.

Diferentemente de Máiquel, que conta sua própria história e traz sua subjetividade à narrativa, de modo que tudo o que nos é apresentado surge a partir de sua memória e, por esse motivo, pode ter sua confiabilidade questionada. O narrador construído pelo matador é polifônico. Isso porque são vários, visto ser o texto composto por escritos jornalísticos, que relatam os crimes com as palavras dos diferentes periodistas e ainda, com aquelas colhidas a partir das falas das diversas testemunhas dos crimes. Assim posto, o mosaico narrativo é formado por diferentes vozes. Não temos, portanto, um narrador único, mas vários e, conseqüentemente, com estilos distintos. Por essa razão, Máiquel organiza o seu livro a partir de narradores que não autorizaram o uso de suas falas e compulsoriamente compõem a narrativa protocolar.

As personagens dessa obra também são bastante peculiares visto estarem todas mortas. Cada uma delas teve seu momento final eternizado no livro do seu algoz, sendo esse, justamente, o ponto que as conecta. Elas não se relacionam entre si nem são capazes de dialogar umas com as outras. Diferentemente das criadas por Patrícia Melo, não temos a possibilidade de destacar um protagonista, todas têm igual importância na narrativa macabra.

Ademais, ao contrário daquelas imaginadas e constituídas para a ficção maior, que só terão suas vidas pregressas reveladas para o leitor se o narrador as mencionar e assim, nos permitir conhecê-las, as personagens de Máiquel têm suas ações anteriores usadas como fonte de condenação. E são justamente esses atos pregressos, que em sua maioria desconhecemos, que as levam a fazer parte do livro.

⁶³ No original, em francês: *La mise en abyme impliquerait donc l'auteur en permettant à celui-ci de s'investir d'une façon particulière dans son œuvre et d'en retirer un bénéfice personnel.*

E esse julgamento, realizado por um tribunal não oficial, é determinante para a obra do narrador-autor, justamente por ser fonte de seu trabalho cotidiano e autoral.

Seguindo na temática das personagens, agora analisando exclusivamente a obra de Patrícia Melo, isso é, a obra maior (em primeiro plano), e nos deslocando do trecho anteriormente destacado sobre a criação do livro encaixado, observaremos mais de perto uma personagem cuja participação na obra é fundamental e singular. Dr. Carvalho é um dentista, que vive na mesma localidade que Máiquel. Logo no início da narrativa, o protagonista é acometido de uma dor de dentes e, por esse motivo, procura ajuda do profissional. Por se tratar de um trabalho custoso e Máiquel não ter condições de pagar, o narrador é levado a trocar um serviço pelo outro, ou seja, o tratamento dentário será pago com um assassinato realizado pelo protagonista de *O matador*. A partir desse contrato, a personagem entra na vida do matador e torna-se peça importante na obra.

A questão que nos levou a investigar mais de perto essa personagem é sua breve presença em outra obra literária brasileira. No conto do escritor Rubem Fonseca (2010) denominado “O cobrador”, de 1979, há uma personagem homônima, que também é um dentista. Ele vive na cidade do Rio de Janeiro, local onde a obra do autor mineiro se passa. No conto, cuja temática também envolve violência urbana, Dr. Carvalho é a primeira vítima do cobrador. Ao procurar o profissional para atendimento dentário, o criminoso criado por Rubem Fonseca não aceita ser cobrado pelo serviço já prestado. Ao contrário, ele declara, em um acesso de fúria, que todos no mundo lhe devem algo: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!” (Fonseca, 2010, p. 10).

No conto, a personagem que surge duplicada em *O matador*, ainda não mancava, visto ser uma sequela deixada pelo tiro que levou do cobrador. Em conversa com Máiquel, Dr. Carvalho conta brevemente o episódio de sua vida no qual sofreu a violência que o deixou manco e o fez mudar de cidade: “Arranquei o dente de um infeliz e ele não queria pagar, veja só, fui cobrar e levei um tiro no joelho, tive sorte de não morrer, ele disse. A violência está cada vez pior. O Rio de Janeiro acabou para mim” (Melo, 2008b, p. 29).

Assim, percebemos que a personagem é deslocada de uma obra literária para a outra, e temos a oportunidade de conhecer um pouco mais da sua história em tempo e ambientes diferentes. Esse benefício só nos é possível porque há esse jogo

especular entre as obras, proporcionado pela presença do mesmo indivíduo em ambas, configurando assim uma *mise en abyme*.

De acordo com o entendimento da técnica a partir das considerações de Gérard Genette (1995), há aqui uma relação transtextual, na qual ambas as obras se aproximam pela figura de uma personagem. A singularidade dessa conexão se dá a partir de obras de diferentes autores, publicadas em momentos distintos. E aquilo que passamos a conhecer sobre ela, independentemente de qual obra lemos primeiro, amplia nosso conhecimento a seu respeito. O conto de Rubem Fonseca, dessa forma, conta de maneira mais detalhada o motivo da deficiência física do dentista e seu ódio pela cidade na qual vivia anteriormente. Por outro lado, a narrativa posterior carrega o futuro de uma personagem cuja passagem pelo conto se deu de maneira breve. Nesse vislumbre futurista, passamos a ter conhecimento de mais detalhes sobre sua vida e, ainda, podemos testemunhar seu fim, fruto da mesma violência que o feriu no passado e que ele financiou, no futuro.

Essa relação transtextual pode ser identificada inclusive no ato da morte da personagem, cuja maneira se aproxima da violência sofrida anteriormente, relatada no conto. Ao descrever a cena do tiro no joelho, o narrador de Rubem Fonseca, o cobrador, diz que o “dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso para dar um tiro naquela barriga grande cheia de merda” (2010, p. 10). Na obra seguinte, Patrícia Melo também dá fim à vida do dentista. Máique, narrador dos fatos e executor da morte ficcional, declara que “dava gosto ver o dr. Carvalho, pelado, mancando, barrigudo, se cagando de medo, dava gosto ver. Apontei e acertei bem no meio daquela barriga cheia de merda” (2008, p.189). Assim se encerra a participação dessa personagem, confirmando que “o homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função” (Todorov, 2006, p. 128).

Apesar dessa duplicidade transtextual, cada aparição dessa personagem é única e traz “uma história virtual, que é a história de sua vida. Toda nova personagem significa uma nova intriga” (Todorov, 2006, p. 122). E, não obstante, ser o mesmo elemento, cada participação resulta em diferentes ações e relações. São histórias distintas em obras diferentes, criando uma continuidade, sem, contudo, criar dependência ou interferir na compreensão de cada uma delas, caso lidas separadamente ou ignorada a existência da transtextualidade.

Dr. Carvalho, desse modo, participa de maneira breve do conto e pode ser relacionado como o ponto de partida das ações do cobrador, com seus crimes e sua revolta diante da sociedade. No romance, por sua vez, seu aparecimento não se dá logo nas primeiras linhas, porém sua participação é basilar para o comportamento violento do narrador-protagonista. As interferências do dentista se mostram não só como estopim dos crimes, mas também como patrocinador deles. É a partir desse contato que Máiquel é apresentado a outros homens que, de igual maneira, desejam sua própria justiça. Ademais, é na vida do dentista que o jovem pobre se inspira, almejando ser como ele, ignorando o abismo social que os separava.

Podemos afirmar, ainda seguindo as considerações de Todorov (2006), que há um encaixe entre as narrativas quanto à participação de uma mesma personagem em cada uma delas. Em sua segunda aparição, surge com resquícios das intrigas anteriores. Essas conexões antes e depois, conto e romance, não são em absoluto uma coincidência. Antes, é uma relação pensada por Patrícia Melo e encaixada em sua obra, de maneira a dialogar com um texto anterior, de temática semelhante. Desde a justificativa para a deficiência física da personagem, até a razão pela qual o dentista vive na cidade de São Paulo, todos os elementos são encadeados propositalmente pela escritora paulista.

Assim posto, as ações do dentista narradas n' *O matador* podem ser explicadas se nos determos nos traumas deixados pela violência sofrida anteriormente. Partindo de uma análise comportamental, sua iniciativa em fazer justiça através de meios não legais, "com as próprias mãos", pode ser compreendida sem, contudo, ser justificada. De acordo com o teórico búlgaro, percebemos uma "causalidade mediatizada" (Todorov, 2006, p. 121), visto um traço de caráter apresentado se transformar em ação futura. O traço, em outras palavras, seria esse desvio de uma conduta legal e socialmente aceita, para uma tentativa de ter seu próprio tribunal de execução, movido pelo poder que o dinheiro pode proporcionar. Entretanto, nesse caso específico, a perturbação herdada da violência anterior, que ampara o comportamento atual, se dá em outro texto.

Esse espelhamento, assim compreendido, nos insere numa espécie de *looping* que explica o passado e revela o futuro da personagem, de acordo com a ordem da nossa leitura, trazendo mais uma vez os efeitos especulares, provando que

Cada prática da mise en abyme tem, portanto, um valor e uma beleza próprios, dependendo do período em que é produzida a obra literária.

Com base nessa observação, cabe à crítica identificar e especificar os fenômenos que estão na origem dessas particularidades. (Alonso, 2024, p. 32)

E é justamente essa vasta possibilidade, tanto para quem produz a obra literária como para quem a analisa, que nos permite confiar na relevância dos estudos sobre a *mise en abyme*, visto ela poder contribuir com uma análise particular, a partir de pontos de vista diversos, trazendo à superfície seus inúmeros efeitos.

3.5 Convergências e divergências no emprego da *mise en abyme* em *O matador* e *Um sopro de vida*

Entendida nessa dissertação como uma técnica de elaboração do texto literário que permite ao escritor inserir em sua obra os diversos meandros do fazer autoral, a duplicação da uma história, a irrupção do metaficcional, a *mise en abyme* abarca inúmeras possibilidades. Desde uma simples reduplicação de um livro dentro do outro, como era definida inicialmente por André Gide e seus estudos da heráldica, até inserções complexas, que exigem do seu leitor uma interpretação profunda e até exaustiva do material literário.

As nuances abismais podem perpassar o texto em si, no que diz respeito ao seu formato e/ou ao seu tema. Ademais, podem também se dar em relação às personagens e, até mesmo, com o próprio autor empírico da obra.

Além disso, a *mise en abyme* pode se apresentar em um breve momento da narrativa. Assim sendo, ter um aparecimento, de certa maneira, limitado no que diz respeito à extensão da obra em si sem, necessariamente, ter seu efeito reduzido. Ou pode se estender por grande parte, e até mesmo por todo um texto, transformando a leitura em uma espiral interpretativa para seu leitor.

Com toda essa diversidade, a técnica fatalmente tem em seu escopo inúmeras teorias que procuram encaixá-la e defini-la, a partir de características em comum e que se repetem. Nos dois romances que foram analisados nesse terceiro capítulo da pesquisa, os aparecimentos abismais ocorreram de maneiras diferentes. Todavia, mesmo claramente distantes, em alguns breves momentos, se aproximaram.

Em *O matador*, a *mise en abyme* que identificamos na elaboração do livro de Máiquel é breve, ocorrendo somente em parte de um dos capítulos, num acontecimento banal da narrativa. A ação dessa personagem de elaborar seu próprio

livro pode ser vista como uma proposta que se aproxima das considerações de André Gide, quando trata da heráldica e da forma como dentro de um brasão se coloca um segundo “en abyme” (*apud* Dällenbach, 1991, p. 15). Entretanto, a finalidade do material que está sendo elaborado se distingue totalmente da narrativa encadeadora, isso é, da obra empírica de Patrícia Melo.

Ao fazer com que seu protagonista compre o álbum de bebê e o manuseie de maneira a transformá-lo de acordo com seu gosto e objetivo, Patrícia Melo nos oferece uma *mise en abyme* que ganha status de algo quase palpável. A construção, assim posta, tem uma presença bruta que, de certa maneira, corresponde à escrita da autora e à temática da obra. Neste caso, não há espaço para floreios ou elucubrações. O objetivo é claro e a elaboração do livro “menor” é bastante direta. Independentemente desse teor direto e breve, a *mise en abyme* marca sua presença com a sensação inquietante que lhe confere tanto valor ao problematizar e questionar o âmbito ficcional pelo jogo especular que se estabelece entre *O matador* e o livro de Máiquel.

Já em *Um sopro de vida*, contudo, o espaço ocupado pela técnica abrange a obra do início ao fim. Desde as primeiras linhas, o leitor entra num vórtice interpretativo que, até a última fala, pode ser sentido. Ao contrário da obra de Patrícia Melo, a *mise en abyme* proposta no romance de Clarice Lispector é mais presente no texto, justamente por se colocar durante todo ele. Essa observação de maneira alguma cria uma hierarquia quanto à qualidade de uma obra em relação a outra. Antes, envolve as várias frentes que a técnica atingiu, assim como o aprofundamento necessário do agente que a interpreta, na tentativa de a absorver completamente.

Em *Um sopro de vida*, a *mise en abyme* surge na relação entre os autores – Clarice Lispector, Autor e Ângela - quanto aos seus desconfortos laborais. Aparece, também, na relação entre a autora real e a criada pela personagem Autor. Ambas compartilhando obras, objetos, amigos... em uma duplicação intensa e profunda. Entre o Autor e Ângela há uma conexão abismal de identidade que faz deles um único ser, separados pela gênese dela. Assim, enquanto “criações”, eles são/assemelham-se à Clarice, ou podem ser considerados como *alter egos* seus, em um processo que, como já defendemos anteriormente, tem uma dinâmica triangular.

Esses são, portanto, os movimentos que os espelham uns nos outros e os reduplicam. Ao se declarar “um” com Ângela, o criador se funde com sua criatura. Ao se conectar com a autora empírica através de fatos de sua vida real, Ângela se mescla à Clarice.

Um sopro de vida mantém esquema triádico de composição quanto aos personagens, semelhantes ao de *A hora da estrela*: autor interposto e personagem feminina, desta vez uma escritora (Ângela), ambos como heterônimos da romancista. Clarice Lispector, mais presente do que ausente. (Nunes, 2004, p. 299)

Sendo ambas personagens fruto da fabulação de Lispector, temos, nesse romance, uma *mise en abyme* cujo movimento, em sua espiral, nos conecta, inclusive, com o âmbito real da escritora.

Assim, o aprofundamento da *mise en abyme*, anteriormente apontado se dá nessas conexões e não é, obrigatoriamente, percebido por todos os leitores. Antes, exige um conhecimento prévio que refina a leitura, porém sua falta não a prejudica, no que diz respeito ao entendimento e à interpretação. Ademais desse aspecto interrelacional, ambas produções trazem um deslocamento transtextual entre personagens. E, nesse caso, se aproximam, resguardadas suas diferenças, obviamente.

Em *O matador*, esse deslocamento transtextual se dá por meio da personagem Dr. Carvalho, que é brilhantemente resgatada do conto “O cobrador”, de autoria de Rubem Fonseca (2010, p. 8). Assim, Patrícia Melo aparentemente homenageia seu precursor e amplia a vida de uma personagem cuja existência teria sido breve e, de certa maneira, sem relevância. Nesse caso, a personagem migra entre obra e entre autores, recebendo uma abordagem nova, porém ancorada nas suas características previamente moldadas.

Já esse movimento em *Um sopro de vida* se dá com Ângela Pralini, que ao contrário de Dr. Carvalho, é criação da mesma autora e teve, em narrativa pregressa, também um conto “A partida do trem”, um certo protagonismo. O deslocamento, então, é entre obras e não entre autores distintos. Os traços criados para essa personagem não são necessariamente resgatados, porém ela vive nova situação no romance que aqui estudamos. Logo, seu comportamento se altera, de acordo com os acontecimentos, dentro dessa nova diegese.

No reaparecimento do dentista, percebe-se uma continuidade de sua "vida". Seu relato ao protagonista Máiquel sobre o passado remete ao texto original de Rubem Fonseca. Estar naquele local, naquele momento tem conexão com fatos vividos e, de certa maneira, são consequência deles. Já os aparecimentos anteriores de Ângela Pralini não se conectam. Na retomada da personagem, em *Um sopro de vida*, Clarice Lispector não faz referência aos fatos que Ângela Pralini viveu. É,

portanto, uma personagem que revive em nova existência e renasce com um novo sopro de vida.

Ademais do retorno de Ângela Pralini, Clarice Lispector faz migrar entre mais de um texto o cachorro Ulisses. Como personagem do livro analisado, ele pertence à Ângela. Porém, sua origem está na vida real da autora, pois teve um cão chamado Ulisses como animal de estimação e que lhe acompanhava em seus momentos de solidão. Assim, a *mise en abyme* parte do real para a ficção.

Logo, podemos concluir que a técnica apresenta uma versatilidade que confere a um autor múltiplas possibilidades. Quando breve, como em *O matador*, pode até passar até despercebida. Contudo, ao ser notada, enriquece a leitura e proporciona ao leitor um ganho em seu relacionamento com o texto literário. A complexidade que a *mise en abyme* de caráter mais breve suscita pode não ser tão intensa ou facilmente identificável, porém em uma análise mais profunda, deixa seus rastros e ajuda a ampliar as possibilidades interpretativas do texto.

Se, no entanto, o uso da técnica for extenso e profundo, como comprovado na análise de *Um sopro de vida*, a complexidade da obra inevitavelmente será maior. Sua apreensão completa exigirá do leitor um esforço a mais e pode até mesmo não se concretizar em sua plenitude. Todavia, a passagem pela experiência pode ser sobremaneira mais profunda e as sensações abismais acabam deixando muitas marcas e questionamentos, pelo fato de problematizar o próprio estatuto da ficção, propor novas maneiras de se entender a obra literária e o seu papel de representação, que se concretiza pela elaboração, pela construção, por um ato racional de um escritor, que duplica uma história, recupera personagens de outros textos e lhe dá uma nova feição, um novo modo de vivenciar mundos ficcionais.

Assim posto, nesse trabalho de pesquisa, tivemos a oportunidade de comprovar que a técnica da *mise en abyme* pode ser de extrema relevância nas produções literárias. Sua presença pode, inclusive, deslocar o leitor de um lugar comum e até mesmo monótono, oferecendo dados que exigirão um olhar mais atento ao texto. Essa entrega à leitura dá ao material literário permissão de influir sobre emoções e sentimentos. A exigência, portanto, recai sobre ambos, leitor e autor, sendo que em relação ao segundo, o manuseio pode ser proposital e os efeitos previamente pensados. Ou pode ser reflexo de uma construção mais breve, deixando para os leitores atentos e profissionais a prazerosa tarefa de identificar e analisar o(s) trecho(s) nos quais se percebe a utilização da técnica da *mise en abyme*.

Em relação a *O matador* e a *Um sopro de vida*, portanto, se pode assinalar que a referida técnica foi empregada em uma pequena parte da primeira, na qual é possível observar um espelhamento entre Máiquel e a autora Patrícia Melo, uma vez que ambos criam duas obras, com propósitos distintos: o livro do personagem Máiquel é um compêndio das suas façanhas criminosas, que servirá como mostruário de suas habilidades para possíveis clientes. Já o romance de Melo tem como foco o entretenimento de leitores virtuais, que podem vir a lê-lo e experimentar sensações, medos, enfim, emoções que irão variar para cada um que aceite o desafio de adentrar a história protagonizada por Máiquel. Contudo não deixa de ser um livro, com um autor, um tema, narradores e personagens.

Já em *Um sopro de vida*, há uma personagem Autor, que concebe uma personagem Ângela Pralini e ambos são criações ficcionais de Clarice Lispector. A própria Ângela converte-se também em uma escritora, conformando uma relação triangular e especular na qual Autor e Ângela refletem Clarice, e esta projeta-se sobre suas criaturas, em um processo que irmana-os no papel de escritores de ficção: uma autora (Clarice) engendra um personagem Autor que gesta uma personagem (Ângela Pralini), que por sua vez escreve uma obra intitulada *História das coisas* (Lispector, 2020d, p. 110).⁶⁴

É válido ressaltar que tanto no caso de Máiquel, quanto no da personagem Autor e de Ângela Pralini, é possível observar uma “representação narcísica do escritor dentro do texto, no próprio ato de escrevê-lo, o chamado autor *en abyme*” (Alonso, 2024, p. 149), conforme postulado por Goulet (2006). Desse modo, tanto Clarice Lispector quanto Patrícia Melo estão representadas “como personagem e escritor, de modo a empreender um retorno autorreflexivo” (Alonso, 2024, p. 146) nos enredos das narrativas que conceberam e foram estudadas nesta dissertação.

Verifica-se, em *Um sopro de vida*, uma complexidade muito maior do emprego da *mise en abyme* do que aquela que se observa em *O matador*. Na obra clariceana,

⁶⁴ Andressa Thainá Lima Braz Monte e Marcelo de Jesus Oliveira (2021, p. 240) fazem uma leitura instigante de *Um sopro de vida* e chegam a aproximar o processo criativo de Clarice Lispector ao de Fernando Pessoa, que escrevia textos poéticos e os atribuía a distintos heterônimos (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis). Dessa maneira, tanto Pessoa quanto Clarice são criadores de seres fictícios, uma no campo da prosa e o outro, no da poesia: “O enredo de *Um sopro de vida (Pulsações)* baseia-se na história de um narrador-Autor que cria uma personagem, também escritora, a qual reflete um pouco da sua própria imagem. Ângela Pralini, gerada a partir de um “sopro de vida”, escreve em seu livro sua própria história, derrama ali seus devaneios, pensamentos mais íntimos, obscuros, enquanto Clarice Lispector se torna uma espécie de ortônimo, ao passo que o narrador-Autor e Ângela Pralini seriam espécies de heterônimos clariceanos.”

a *mise en abyme* transforma-se na própria razão da sua existência, ela é essencial para evidenciar e questionar elementos da narrativa como autoria, personagens, o ofício de escritor, as dificuldades enfrentadas no processo de criação de um texto ficcional, enquanto no livro de Patrícia Melo, seu uso é mais restrito, concentrado, mas nem por isso deixa de suscitar esses mesmos dilemas e inquietações dos personagens da autora de *A paixão segundo G. H.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar um texto literário pode trazer certa angústia, se não tivermos em mente que sua total compreensão pode não ser possível. Acreditamos, inclusive, que realmente não seja. E é justamente essa impossibilidade de apreendê-lo em sua totalidade que faz da análise literária algo desafiador.

A leitura e a releitura de um texto, outrora elaborado por um outro indivíduo, em busca de pistas que façam desse material algo ímpar, requer, além de uma mente aberta, a consulta a muitas teorias desenvolvidas por estudiosos competentes e dedicados. A mistura dessas ações gera inúmeras e interessantes pesquisas que são publicadas diariamente no meio acadêmico.

Com *O matador*, de Patrícia Melo e com *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, não foi diferente. Amparados em textos teóricos escritos sobre o tema *mise en abyme*, debruçar-nos sobre esses romances, investigar a presença da técnica e analisar os trechos escolhidos foi, antes de tudo, um grande prazer.

Os estudos sobre a técnica da *mise en abyme*, conforme abordado anteriormente nessa pesquisa, é algo relativamente novo, se levarmos em conta há quanto tempo existem os estudos sobre Teoria Literária. Apesar disso, já há uma certa quantidade de pesquisadores interessados em aprofundar os conhecimentos sobre o assunto e, assim, acrescentar ainda mais valor aos textos analisados. E, felizmente, não encontramos esses estudiosos somente fora do Brasil. Há, aqui, pesquisadores que compartilham suas pesquisas e seus conhecimentos de maneira bastante profícua.

A *mise en abyme* como técnica literária é facultativa ao escritor e quando habilmente inserida no texto, mostra um cuidado do criador em elaborar uma metaliteratura, de maneira que o leitor perceba os efeitos ao ler sobre o "fazer literário".

Em *O matador* os trechos nos quais identificamos a técnica e sobre os quais escrevemos são breves, mas exemplificam perfeitamente a técnica da qual nos ocupamos neste estudo. O "livro de Máiquel" é estranho, macabro e cruel, mas é um livro. É um registro do horror praticado por uma mente perversa e perdida na sociedade do poder e do dinheiro. A *mise en abyme* que ali se encontra traz todo esse desassossego ao leitor. Ela o transporta do trivial ao singular, do delicado ao abjeto,

quando parte de um álbum de fotografias para bebês e chega a um livro de registro de assassinatos.

Máiquel, o narrador, protagonista, assassino e, também, autor compra o álbum, elabora seu livro, e não se dá conta da inusitada situação. Por um breve momento, podemos até desconfiar de um certo desconforto, quando ele apaga os traços infantis do material adquirido na papelaria. Porém, isso não o incomoda suficientemente a ponto de fazê-lo desistir de criar seu livro. Não há como ter certeza de que tal desconforto é fruto da estranha situação ou somente uma demonstração de crueldade mesmo. Fica, assim posto, a cargo do leitor julgar a atitude desse autor de uma obra que compendia seus crimes e, conseqüentemente, conviver com ela.

As outras aparições abismais da obra de Patrícia Melo ocorrem com a personagem Dr. Carvalho, migrante entre obras de autores diferentes, e com certas aproximações entre seu texto de Melo e o conto "O cobrador", de Rubem Fonseca. Essa retomada da personagem de um texto anterior foi, certamente, orquestrada pela autora. Um "reaproveitamento" da personagem, como já observamos, enriquece a leitura de quem o percebe. Entretanto, em nada prejudica aquele leitor que desconhece a presença do dentista em outro universo ficcional.

Quando, entretanto, nossa investigação chega à obra de Clarice Lispector, a presença da *mise en abyme* é mais constante e intensa. Desde as primeiras linhas, que trazem as falas do Autor, somos inseridos nos abismos literários que a técnica é capaz de proporcionar. Algumas vezes, inclusive, amalgamando as vozes de Autor, Ângela Pralini e Clarice Lispector como uma só. Quando o Autor fala, quem de fato está falando? Se ele é quem está criando Ângela e ela se mostra tão Clarice, quem é quem nesse jogo de reduplicação constante e infinita?

Nessa obra, a *mise en abyme* surge em uma intensidade que chega a ser desconfortável, nos colocando na "beira do precipício" em sua interpretação. Usando elementos extratextuais bastante específicos, ficamos em cheque durante boa parte da leitura em relação a presença ou não da escritora empírica. Por se tratar de uma autora cujos livros já trazem em sua temática, constantemente, uma introspecção e uma busca pela essência do ser, o entrelaçamento de personagens e autora não se revela algo singular do livro analisado, mas é um fato constante e recorrente em suas produções literárias.

Títulos de livros, objetos pessoais, amigos e até animais de estimação são referenciados de maneira que somos levados para lá e para cá durante o processo de

leitura. E nessa experiência literária, quanto mais informações "externas" o leitor tem, mais profundo é o abismo no qual é inserido. Aquele que é capaz de reconhecer esses elementos que foram, muito provavelmente, intencionalmente adicionados à narrativa, usufruem de uma leitura única e arrebatadora. "Utilizando" o texto como pondera Eco (2024), cada leitor, ao inserir seu conhecimento extra livro, tem a possibilidade de experimentar um tipo particular de leitura. Quanto mais profundo o contato com a narrativa, mais da *mise en abyme* se percebe e, conseqüentemente, mais dos seus efeitos são sentidos.

Os pontos de origem, portanto, transitam entre elementos basilares de uma narrativa, como tema e personagens, por exemplo. E chegam a questões íntimas da própria Clarice. A *mise en abyme* espelha, até mesmo, a própria gênese humana, que é anunciada na Bíblia Sagrada dos cristãos. Com essa presença intensa e extensa, a leitura do texto clariciano oferece sempre uma nova experiência e abertura para novas interpretações.

Diante do exposto, durante todo percurso desta pesquisa, ficou clara a grande versatilidade da *mise en abyme*. A técnica, inicialmente estudada por André Gide e, atualmente investigada por inúmeros interessados, pode estar presente em qualquer tipo de material literário, de maneira breve, ou não. Ela pode atingir pontos específicos ou dialogar com a totalidade de um texto, expondo a metaliteratura e dando ao leitor o papel de cúmplice/testemunha, além de tornar o material literário mais extraordinário e instigante para leitores diletantes e críticos.

Muitas páginas ainda poderiam ser escritas trazendo análises e informações diversas sobre as obras dessas duas grandes escritoras brasileiras. Cada uma delas, em seu momento e com seu estilo próprio, mostrou coragem e resiliência ao se lançarem no universo literário, antes reduto exclusivamente masculino. Essa exclusão do gênero feminino das produções livrescas deixou por muito tempo um resquício de preconceito e hierarquia. Felizmente, os anos passaram e as mulheres encontraram – e estão encontrando – seus lugares no protagonismo das criações ficcionais, assim como nas cadeiras acadêmicas.

Essa inserção, mais do que uma reparação diante de uma injustiça história, é o reconhecimento da capacidade de cada uma delas em produzir material literário de qualidade, sem deixar nada a desejar e, dessa maneira, ajudar a moldar uma sociedade contemporânea mais igual para todos os seus atores, além de

problematizar e fazer os seus leitores refletirem sobre distintos momentos da nossa contemporaneidade.

Portanto, ao findarmos essa dissertação, destacamos que o emprego da técnica da *mise en abyme* é um campo promissor para o surgimento de novos estudos críticos que se proponham a estudá-la e desvelar as múltiplas possibilidades que o seu emprego propicia em obras do presente e do passado, conforme atesta o estudo que empreendemos aqui. Esperamos que ela possa contribuir tanto para a fortuna crítica das autoras quanto para futuras pesquisas que se voltem para análises da construção em abismo em outras produções ficcionais da Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Mariângela. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017. 256 p.

ALONSO, Mariângela. A reflexividade e a morte no conto Linda, uma história horrível, de Caio Fernando Abreu. *Revista e Letras*, Curitiba, v. 25, n. 47, p. 1-14, 2023. Disponível em: <https://revistas.utfpr.edu.br/rl/article/view/14870>. Acesso em: 23 fev. 2024.

ALONSO, Mariângela. *Mulheres em Abismo: a personagem feminina em Marques Rebelo*. Curitiba: Editora Appris, 2024. Edição do Kindle.

AMADO, Jorge. *Capitães de Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

ASSIS, Machado de. O espelho. In: ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo. Companhia das Letras, 2011.

BAL, Mieke. *Mise en abyme et iconicité*. *Littérature*, n. 29, 1978. P. 116-128.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: História de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMPOS, Regina Salgado. André Gide e o questionamento do romance. *Lettres Françaises*, São Paulo, n. 7, p. 27-38, 30 out. 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/issue/view/371>. Acesso em: 6 fev. 2024.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983.

CARVALHO, Maria Judite de. *As palavras poupadas*. 3. ed. Lisboa: Seara Nova, 1973.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DÄLLENBACH, Lucien. *El Relato Especular*. Tradução: Ramón Buenaventura. Madrid: A. Machado Libros S. A., 1991.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. *Intertextualidades*. Poétique, n. 27. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FONSECA, Rubem. *O cobrador*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

FRÓES, Marli da Silva. *Autoria e Escritura nos Fragmentos metadiscursivos de Um Sopro de Vida (Pulsações) de Clarice Lispector*. 2005. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, [S. l.], 2005. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp146746.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2024.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GIDE, André. *Diário dos moedeiros falsos*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GIDE, André. *Journal*. Tradução: Laura Freixas. Barcelona: Alba Minus, 1996.

GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Tradução: Débora Isidoro. Caxias do Sul: Culturama, 2022.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Edusp, 2011.

GOULET, Alain. L'auteur mis en abyme: Valéry e Gide. *Lettres française*, UNESP, Araraquara-SP, n.7, 2006. p. 39-58. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2013>. Acesso em: 29 jul. 2024.

HOMEM, Maria Lucia Stacchini Ferreira. *No limiar do silêncio e da letra: Traços da autoria em Clarice Lispector*. Orientador: Cleusa Rios Pinheiro Passos. 2001. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-17102011-104726/en.php>. Acesso em: 25 mar. 2024.

HUTCHEON, Linda. Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory and the *Mise En Abyme*. In: HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Routledge, 1991, p. 48-56.

IVAN, Maria Eloísa de Souza. *Um narrador e sua criatura: uma leitura do duplo em Um sopro de vida*, de Clarice Lispector. 2015. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UPM_da71c1a9d90b2cebf3842477c28068f5. Acesso em: 26 nov. 2024.

JOHNEN, Thomas. *A violência no romance O matador de Patrícia Melo*. In: Living between Fear and Expectation - Conference May 12-14 2009: Abstracts and Conference Proceedings, Stockholm: Latinamerika-Institut, 2009, p. 1-13. Disponível em: <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:232396>. Acesso em: 30 nov.2024.

LABELLE, Véronique. Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme. *Figures*: Montreal, p. 89-104, 2011. Disponível em: <https://oic.uqam.ca/publications/article/manipulation-de-figure-le-miroir-de-la-mise-en-abyme>. Acesso em: 6 jan. 2025.

LETRASINVERSO. *Clarice Lispector no Museu da Imagem e do Som (outubro de 1976)*. Letrasinverso, [S/I]: 2023. 1 vídeo (1h 45m 53s) Disponível em: https://youtu.be/i3Pr0NK0_J0?si=XRi3Xq0eP4ul3Wvc. Acesso em: 19 fev. 2024.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b.

LISPECTOR, Clarice. A partida do trem. In: LISPECTOR, Clarice. *Onde estiveste de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020c.

LISPECTOR, Clarice. Já andei de camelo, a esfinge, a dança do ventre (conclusão). In: *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2018. Edição do Kindle.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020d.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou Livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2020. 288 p.

MELO, Patrícia. *Acqua Toffana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MELO, Patrícia. Entrevistada por: Paiol Literário. Temporada 10: 2021. Disponível em: <https://paiolliterario.com.br/patricia-melo-2/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

MELO, Patrícia. *Fogo-fátuo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MELO, Patrícia. *Gog Magog*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MELO, Patrícia. *Jonas, o copromanta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

MELO, Patrícia. *Ladrão de cadáveres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MELO, Patrícia. *Menos que um*. Rio de Janeiro: Leya, 2022.

MELO, Patrícia. *Mulheres empilhadas*. Rio de Janeiro: Leya, 2019.

MELO, Patrícia. *Mundo perdido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

MELO, Patrícia. *Valsa negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MENDES, Ana Paula Almeida; BOTOSO, Altamir. Metaliteratura e estranhamento em o matador, de Patrícia Melo. *Revista de Estudos de Cultura, [S. l.]*, v. 9, n. 23, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/revec/article/view/20589>. Acesso em: 31 maio 2024.

MENDONÇA, Fernando. O Diário em Abismo: notas sobre a composição romanesca de André Gide. In: *XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 2016, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC. 19 a 23 de setembro de 2016. Rio de Janeiro, 2016. v. 1. p. 5016-5022.

MONTERO, Teresa. *À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. *E-book Kindle*.

MUCCI, Latuf Isaiás. O jogo especular do duplo. *Recorte: Revista de linguagem, cultura e discurso*, Minas Gerais, v. 3, n. 1, 2006. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2113>. Acesso em: 16 dez. 2024.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

NUNES, Benedito. A narração desarvorada. *Cadernos de Literatura Brasileira, [s. l.]*, n. 17 e 18, p. 292-301, 2004.

OLIVEIRA, Marcelo de Jesus de; MONTE, Andressa Tahiná Lima Braz. As personagens Ângela Pralini e o Autor como importantes elementos de segmentação narrativa em *Um sopro de vida (pulsações)* (1999), de Clarice Lispector. *REVISTA DE LETRAS - JUÇARA*, [S. l.], v. 5, n. 01, p. 239–254, 2021. DOI: 10.18817/rlj.v5i01.2505. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2505>. Acesso em: 22 ago. 2024.

PEREIRA, Maria de Fátima da Silva. *O narrador na fronteira entre deixar e apagar marcas: um estudo sobre O matador, de Patrícia Melo*. Dissertação (Mestrado) - PUC-SP, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/bitstream/handle/14821/1/Dissertacao%20.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2024.

PERRONE-MOYSES, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Tradução: Arthur Bueno, Camila Boldrini. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 304 p.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. Decifrar a esfinge: Figuração e escritura em Clarice Lispector. *Lua Nova: Revista de cultura e política*, [s. l.], n. 114, p. 253-287, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/i/2021.n114/>. Acesso em: 16 abr. 2024.

QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1981.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 93. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Tradução: Fernando Scheibe. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

RIBEIRO, Renata Rocha. *Leitura e escrita na narrativa de Osman Lins*. 2010. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010. Disponível em: https://www.lareferencia.info/vufind/Record/BR_3949d64b4eb2e8da6d460f2bf572ffd. Acesso em: 6 mar. 2024.

RICARDEAU, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1978.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de (org.). *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=CtGMarV2iwgC&lpg=PA96&hl=pt-BR&pg=PA4#v=onepage&q&f=true>. Acesso em: 2 abr. 2024.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SANTIAGO, Silvano. André Gide por Silvano Santiago. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3009200707.htm>. Acesso em: 20 fev. 2024.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio. A autora e os bichos: a vida íntima de Ulisses. *Psicologia em Estudo*, v. 28, 25 ago. 2023.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Centaur Editions, 2013. E book.

SILVEIRA, Rosana Cacciatore. Máiquel, o herói da morte: uma análise mitológica do romance O matador de Patrícia Melo. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 8, n. 8, p. 95–120, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5419>. Acesso em: 06 jan. 2025.

SNOW, Marcus. *Into the Abyss: A Study of the mise en abyme*. 2016. 239 p. Tese (Doutorado), London Metropolitan University, Londres, 2016. Disponível em: <https://repository.londonmet.ac.uk/id/eprint/1106>. Acesso em: 1 mar. 2024.

SOUZA, Carlos Mendes de. A revelação do nome. *Cadernos de Literatura Brasileira*, [s. l.], n. 17 e 18, p. 140-191, 2004.

SOUZA, Carlos Mendes de. O aço demasiado agudo da minha lâmina de vida. In: LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 177-190, 2020.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TORRES, L. U. Metaficcionalidade em Um sopro de vida de Clarice Lispector. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, [S. l.], n. 23, p. 57–73, 2019. DOI: 10.23925/1983-4373.2019i23p57-73. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/43134>. Acesso em: 21 out. 2024.