



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

JOÃO VÍTOR CORRÊA QUEIRÓZ MENDONÇA

**UM ESTUDO DA *MISE EN ABYME* EM *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE, E
EM *O GRIFO DE ABDERA*, DE LOURENÇO MUTARELLI**

Campo Grande/MS
2026

JOÃO VÍTOR CORRÊA QUEIRÓZ MENDONÇA

**UM ESTUDO DA *MISE EN ABYME* EM *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE, E
EM *O GRIFO DE ABDERA*, DE LOURENÇO MUTARELLI**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, 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
2026

M495e Mendonça, João Vitor Corrêa Queiroz

Um estudo da *mise en abyme* em Budapeste, de Chico Buarque, e em O grifo de Abdera, de Lourenço Mutarelli / João Vitor Corrêa Queiroz Mendonça. – Campo Grande, MS : UEMS, 2026.

155 p.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2026.

Orientador: Prof. Dr. Altamir Botoso.

1. Buarque, Chico, 1944- 2. Mutarelli, Lourenço, 1964- 3. Romances 4.
Literatura brasileira contemporânea I. Botoso, Altamir II. Título

CDD 23. ed. - B869.3

JOÃO VÍTOR CORRÊA QUEIRÓZ MENDONÇA

**UM ESTUDO DA *MISE EN ABYME* EM *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE, E
EM *O GRIFO DE ABDERA*, DE LOURENÇO MUTARELLI**

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

Área de concentração: ESTUDOS LITERÁRIOS

COMISSÃO EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS
- Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Prof. Dr.^a Mariângela Alonso
Universidade de Lima, Peru, e FATEC-SP

Prof. Dr.^a Juliana Ciambra Rhae Bertin- Suplente
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

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

Campo Grande/MS, 19 de fevereiro de 2026.

Dedico este trabalho aos que sempre acreditaram em mim.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Glaucy Meyre Corrêa de Queiróz e Jean Carlos Mendonça da Silva, que sempre me apoiaram e me ofereceram pilares fundamentais para que este estudo fosse possível, além de terem sofrido comigo e por mim ao ouvirem mais de uma vez eu explicando cada passo do meu trabalho, desde o estágio mais primitivo da pesquisa até a sua conclusão. Meus heróis que me ensinaram a nunca desistir, que persistir é a chave, sempre ser resistente e resiliente, dedico este trabalho a vocês e agradeço por tudo que ensinaram e o amor que me deram. Cada lágrima e dificuldade está sendo convertida em sucesso e prosperidade.

Ao Prof. Dr. Orientador Altamir Botoso, agradeço pela paciência e persistência, por me apresentar um dos objetos deste trabalho, que foi *O grifo de Abdera*, além de ter me ensinado tanto durante a graduação e o mestrado. Sem o carinho e a dedicação em muitos momentos tempestuosos isso não seria possível. Meu primeiro professor da universidade e que me inspira a querer continuar no caminho acadêmico. Agradeço também ao meu querido professor Wellington Furtado Ramos que me desorientou e me apresentou *Budapeste*, outro dos objetos desta pesquisa e à professora Mariângela Alonso, que fez sugestões valiosas, quando iniciei esta pesquisa, e também pelas contribuições durante o exame de qualificação e no momento da defesa deste trabalho, além das palavras sábias em seus estudos sobre a referida técnica que este trabalho busca analisar.

Agradeço em especial aos meus amigos Patrick Araújo Pereira, um grande amigo, meu Frodo Bolseiro, ou Legolas, com suas conversas inspiradoras e uma amizade inesperada a qual estimo tanto, e André Rezende Benatti, que sempre me ajudou, me ouviu e me incentivou. A estes amigos que sempre me apoiaram, incentivaram e ajudaram a sempre melhorar e buscar fazer o mestrado, dar o melhor de mim eu agradeço imensamente. Agradeço também a minha amiga Marina de Arruda Flores pelo incentivo, investimento e fé, ao meu amigo e cobaia que sempre me ouviu enquanto eu escrevia e pensava em voz alta, Otair Cintra, obrigado por aguentar minhas maluquices e sempre ter fé por nós dois. Que nosso companheirismo dure enquanto o sol nascer no céu.

Agradeço aos meus familiares que sempre me apoiaram, aos meus irmãos, aos meus amigos que ficaram e não pude citar todos e aos que se foram. Cada um teve sua marca no caminho.

E por último, mas não menos importante, agradeço a Deus que me proporcionou tantas bênçãos e conquistas por ter excelentes pais, amigos, colegas e irmãos.

Só agora a criança se despe enfim de tudo que foi. Suas origens tornam-se remotas como seu destino e nunca mais outra vez por mais voltas que o mundo dê haverá plagas tão selvagens e bárbaras a ponto de pôr à prova se a matéria da criação pode ser moldada à vontade do homem ou se o seu próprio coração não é uma argila de outro tipo.

(McCarthy, 2020, p. 10-11)

MENDONÇA, João Vítor Corrêa Queiróz Mendonça. *Um estudo da mise en abyme em Budapeste, de Chico Buarque, e em O grifo de Abdera, de Lourenço Mutarelli*. 2026. 155 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2026.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar os romances *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, e *O grifo de Abdera* (2015), de Lourenço Mutarelli, a partir da técnica da *mise en abyme* e do autor *en abyme*. Os dois romances selecionados para este estudo são obras de grande sucesso de seus autores. Mesmo constituídos por estruturas narrativas distintas, um com uma prosa tradicional comparado ao segundo que imiscui história em quadrinhos para compor sua narrativa, ambos possuem similaridades que os aproximam. A *mise en abyme* é uma técnica de desdobramento interno que revela sua própria construção textual e/ou o desenlace da narrativa para as próprias personagens que se inserem na narrativa, surtindo algum efeito nelas, seja tal efeito antecipatório ou de estranhamento, além de um efeito de vertigem no leitor, efeito este que, muitas vezes, quebra a barreira existente entre leitor e romance e é espelhado do personagem no leitor. A pesquisa, assim, busca analisar e compreender a construção de ambos os romances em seus pontos de convergência e analisá-los à luz da teoria proposta, de maneira a deslindar as diversas possibilidades do uso da técnica. Como embasamento teórico, foram consultados os estudos de Lucien Dällenbach (1991), Mariângela Alonso (2015a, 2015b, 2024a, 2024b), Gérard Genette (1995), Gustavo Bernardo (2010), Alain Goulet (2006), Rodica Stanciu-Capotă (2004), Lucia Helena Carvalho (1983), Jean Ricardou (1973), dentre outros.

Palavras-chave: *Mise en abyme*; Chico Buarque; Lourenço Mutarelli; Literatura brasileira contemporânea, *Budapeste*, *O grifo de Abdera*.

MENDONÇA, João Vítor Corrêa Queiróz Mendonça. *A study of the mise en abyme in Budapeste, by Chico Buarque, and in O grifo de Abdera, by Lourenço Mutarelli*. 2026. 155 p. Dissertation – Master in Letters and Arts - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2026.

ABSTRACT

The present dissertation aims to analyze the novels *Budapeste* (2003), by Chico Buarque, and *O grifo de Abdera* (2015), by Lourenço Mutarelli, based on the technique of *mise en abyme* and *auteur en abyme*. The two novels selected for this study are highly successful works by their respective authors. Although constituted by distinct narrative structures—one with traditional prose compared to the second, which intermixes comic strips (HQs) to compose its narrative—both possess similarities that bring them together. *Mise en abyme* is a technique of internal reduplication that reveals its own textual construction and/or the narrative climax to the characters inserted within the narrative, generating an effect on them, whether anticipatory or one of estrangement. It also creates an effect of vertigo in the reader, an effect that often breaks the existing barrier between reader and novel and is mirrored from the character to the reader. The research, therefore, seeks to analyze and understand the construction of both novels at their points of convergence and analyze them in light of the proposed theory, in order to unravel the diverse possibilities of using the technique. For theoretical foundation, the studies of Lucien Dällenbach (1991), Mariângela Alonso (2015a, 2015b, 2024a, 2024b), Gérard Genette (1995), Gustavo Bernardo (2010), Alain Goulet (2006), Rodica Stanciu-Capotă (2004), Lucia Helena Carvalho (1983), Jean Ricardou (1973) among others, were consulted.

Keywords: *Mise en abyme*, Chico Buarque, Lourenço Mutarelli, Contemporary Brazilian literature, *Budapeste*, *O grifo de Abdera*.

Sumário

Considerações iniciais	12
1. Espelhos, reflexividade e construção em abismo.....	17
1.1 Reduplicações do autor, personagens e outras ponderações a respeito do artifício da <i>mise en abyme</i> e da metalepse.....	42
1.2 Fractais, ficcionalização do autor e outras possibilidades das construções em abismo	56
2. As construções em abismo em <i>Budapeste</i>	63
2.1 Quem é o autor? Um estrangeiro e a questão da autoria	65
2.2 Relações problemáticas: Kaspar Krabbe, um reflexo de Costa	75
2.3 Jogos especulares entre <i>Budapeste</i> , <i>Budapest</i> , <i>O Ginógrafo</i> , <i>Tercetos Secretos</i>	88
3. O grifo de Abdera, de Lourenço Mutarelli ou de Mauro Tule Cornelli	99
3.1 Dois corpos, uma consciência: o livro do fantasma	103
3.2 Os livros dentro (ou fora) dos livros: a auto intertextualidade como narrativa	118
3.3 O quadrinho de um defunto, “fechem este maldito livro”, a <i>metalepse</i>	130
Considerações finais.....	144
Referências	148

Lista de figuras

Figura 1: O casal Arnolfini (1434), de Jan van Eyck.....	25
Figura 2: Zoom do espelho atrás do Casal Arnolfini.....	26
Figura 3: O banqueiro e sua esposa (1514), de Quentin Matsys.....	28
Figura 4: As meninas (1656), de Diego Velázquez.	30
Figura 5: Primeira capa do livro Budapeste (2003), de Chico Buarque.	89
Figura 6: Contracapa de Budapeste (2003), de Chico Buarque.	90
Figura 7: Reprodução de imagem da História em Quadrinhos (HQ).	109
Figura 8: Reprodução da imagem de HQ.	110
Figura 9: Lourenço Mutarelli e Nilton Bicudo na página de autor.	111
Figura 10: Imagem grotesca que abre a HQ <i>Transubstanciação</i> , de Mutarelli.	122
Figura 11: Reprodução de imagem do capítulo 8: Fúria e Morte.	123
Figura 12: Reprodução de imagem do capítulo 3: Ecos.	125
Figura 13: Foto da contracapa de Mutarelli nos trilhos inserida em <i>Transubstanciação</i>	128
Figura 14: Zoster.	134
Figura 15: Reprodução da imagem de HQ.	136
Figura 16: O Astronauta na HQ XXX.	137
Figura 17: Reprodução de imagem da HQ.	138
Figura 18: Conversa entre o professor e seu irmão, “De onde eu termino e então começa você.”	139
Figura 19: Falas sem sentido em espanhol da personagem da HQ.	141

Considerações iniciais

Analisar e pensar literatura constitui um trabalho instigante, árduo e enriquecedor. Buscamos nas narrativas não somente histórias, mas compreender como elas são contadas, compreender a nossa realidade e buscar quem nós somos. Ler é um ato de espelhamento, um regresso eterno à ladeira da memória e um jogo circular onde observamos, em alguma medida, nós mesmos. Ao abrirmos um livro podemos contemplar pensamentos e histórias que passaram pela cabeça de quem os escreveu naquele momento, independente da época, e de algum modo, o texto que lemos nos diz algo, silencioso e poderoso que reverbera no nosso ser e nos coloca em diálogo com incontáveis gerações e pessoas.

Observando isso e a pluralidade de maneiras de fazer literatura e contar histórias, este trabalho volta-se para o estudo da *mise en abyme* em dois romances brasileiros contemporâneos: *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, e *O grifo de Abdera* (2015), de Lourenço Mutarelli, a partir do emprego da técnica mencionada, que será discutida mais adiante. Estes dois romances selecionados como objeto de pesquisa trabalham com narrativas especulares e com o efeito de vertigem, ou seja, utilizam da técnica da *mise en abyme* em suas construções narrativas como estratégia para borrar os limites intratextuais entre texto e contexto.

A *mise en abyme*, antes de entrarmos propriamente em discussão sobre ela e sua conceituação, é uma técnica privilegiada, e talvez por seu caráter filosófico, matemático, emblemático, cause certa reverberação. Necessitamos recorrer a tantos outros campos, que normalmente não necessitamos para analisar certos textos literários, apenas para explicar esta técnica que possui uma perspectiva que nos apreende apenas em seu horizonte de eventos, nunca em seu verdadeiro cerne, talvez ela revele a incompletude do ser, o desejo de retornar a si, uma verdadeira *lemniscata*.¹

Busca-se como objetivo deste trabalho observar como os autores empregam esta técnica em suas obras, como ela impacta no efeito que as obras causam nos leitores, suas construções narrativas e expandir a discussão da referida técnica dentro

¹ Figura geométrica em forma de hélice, que serve para indicar o sinal matemático do infinito (∞). *Michaelis* – Dicionário da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/yVy03/lemniscata/>. Acesso em: 21 dez. 2025.

dos objetos selecionados. Estudar como a técnica se desenvolve em diferentes romances e contextos é importante para compreendermos mais a diversidade de estratégias criativas empregadas na construção de textos literários. Neste sentido, esta dissertação busca observar a pluralidade e as diferentes maneiras de empregar o efeito de vertigem provocado pela *mise en abyme*, como é o caso em *O grifo de Abdera*, no qual o autor cria uma modalidade nova de leitura ao inserir duas expressões artísticas distintas para constituir sua narrativa, a narrativa tradicional e as histórias em quadrinhos (doravante HQs).

Budapeste, obra de Chico Buarque, narra a história de José Costa, um *ghostwriter* que acaba se apaixonando por Budapeste e a língua magiar. A partir dessa paixão, ele encontra-se dividido entre duas cidades, Budapeste e Rio de Janeiro, todavia não somente geograficamente se vê dividido, mas seu coração, e também suas noções de autoria. Não só isso, mas a narrativa em sua estrutura, seja em mídia física do livro, ou em sua construção de palavras corroboram para contar a história do romance, criando uma relação tripartite. Em *Budapeste* se reflete sobre o ato da escrita, da própria autoria, sobre a própria narrativa na qual se insere uma figura autoral; sua construção, podemos dizer, é tripartida, como mencionado acima, já que o romance de Chico Buarque nos revelará, como é discutido mais adiante no trabalho, uma construção de três livros em seu interior², estes livros representam, ou no caso com o uso da técnica da *mise en abyme*, refletem a realidade em que se inserem, assim como o romance de Mutarelli construirá em seu interior três romances que acabam por constituir capítulos de seu livro.

Em *O grifo de Abdera*, romance de Lourenço Mutarelli, misturam-se elementos de ficção e realidade por meio do emprego de dados da vida do próprio autor e de seus demais romances como elementos do enredo. A narrativa conta a história de Mauro, um conhecido escritor de quadrinhos, que após receber uma moeda antiga chamado grifo de Abdera, estabeleceu uma estranha conexão com Oliver, um professor de educação física, o qual, depois deste evento, vê a sua vida desandar. O romance ainda insere uma HQ que podemos considerar o núcleo do livro, no qual o personagem-autor Oliver roteiriza e desenha, e em cujo interior vem refletido o que os demais personagens do romance de Mutarelli estão passando. Sua construção

² Um destes romances e um dos personagens que aparece, apesar de refletirem partes da obra, servem como dobradiça da narrativa, ou seja, são elementos que auxiliam na transposição e separam um elemento do outro, mantendo um elo de ligação.

também é moldada a partir de três livros, sendo eles: O livro do fantasma, o livro do duplo e o livro do livro.

A escolha pelos dois romances pode ser justificada pelo fato de se observar uma engenhosa construção narrativa, que dialoga com os estudos efetuados na área de estudos literários e dos estudos metanarrativos. Além disso, busca-se provocar uma discussão e debate a respeito da técnica empregada e das obras, as quais, apesar de certo prestígio, não têm sido exploradas em profundidade no que tange à questão da técnica da *mise en abyme*. Observa-se que, apesar de citar a técnica em alguns trabalhos, as pesquisas não se aprofundaram ou exploraram este lado propriamente dito de maneira mais profunda, logo o trabalho se faz necessário não somente para aproximar as obras e estabelecer certa relação, mas também tentar expor e expandir a discussão sobre a referida técnica.

Podemos mencionar como trabalhos selecionados acerca dos romances escolhidos como objetos, a começar por *Budapeste*, e que foram selecionados para compor e contribuir em alguma medida com as análises empreendidas neste trabalho os seguintes estudos: Barreiros (2009), Vargas (2011), Birck e Sousa (2013), Wisnik (2004), e ressaltamos que há também outros como: Oliveira (2018), Martha (2013), destaque para Martha que produz um trabalho bem interessante sobre esse romance de Chico Buarque, Naputano e Justo (2016), Costa (2013), Meireles (2014), Teixeira (2020), Mello e Machado (2024), Viotto (2013), Sanseverino (2009), Viana (2009), Perez (2014) e Chites (2012), todos estes que de alguma maneira contribuíram para as pesquisas a respeito do romance buarquiano.

Como principais referências para compor o trabalho de análise de *O grifo de Abdera*, podemos citar os trabalhos de Castanho (2018) com o título de “*Fechem este maldito livro*”: as insuficiências da escrita em *O grifo de Abdera*, sendo este um dos trabalhos que foi possível observar ser um dos mais citados para compor outros que analisam o romance; além disso temos Santos (2021), Doretto (2019), Mota (2016), Araújo (2020), Erthal (2023), Zeni (2020), todos trabalhando com algum aspecto específico, como a fragmentação ou a performance dentro da obra, ou relacionando *O grifo de Abdera* com algum outro romance do próprio autor.

O tema da nossa pesquisa possibilitará ampliar a leitura e compreensão dos livros *Budapeste* e *O grifo de Abdera*. Observar o uso da *mise en abyme* nestes romances nos auxilia, enquanto leitores, a compreender como a técnica contribui para a construção da narrativa e os múltiplos sentidos que se podem descobrir por meio do

seu estudo. Destacamos ainda que há poucos trabalhos com estas obras abordando a questão da *mise en abyme* e como tal técnica ganha relevo na construção de seus enredos. Nota-se que outros aspectos dessas obras têm sido explorados, por serem contemporâneos, mas são muito pouco estudados pela perspectiva proposta neste trabalho.

Além de possibilitar novos diálogos com futuras leituras, a curiosidade de compreender as questões postas nos romances propicia uma busca maior para compreender essas narrativas e a técnica que as estrutura. Outro ponto relevante desta pesquisa é contribuir com a fortuna crítica de Chico Buarque e Lourenço Mutarelli em relação aos dois livros escolhidos como foco da dissertação e também oferecer, dentro do possível, novas perspectivas a respeito do emprego da técnica da *mise en abyme* em narrativas ficcionais brasileiras.

A metodologia adotada para este estudo é qualitativa com abordagem crítica, com momentos contrastivos entre as duas obras, sendo utilizado como procedimento a pesquisa bibliográfica, com a leitura dos romances *Budapeste*, de Chico Buarque, e *O grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli, além de suas respectivas análises. No que tange à questão teórica, serão utilizados como aporte autores e pesquisadores que abordaram os romances e a técnica da *mise en abyme* e outros que se mostraram pertinentes em alguma medida para a pesquisa e o diálogo das duas obras estudadas, como: Mariângela Alonso (2015 a, 2015 b, 2024 a, 2024 b), Lucien Dällenbach (1991), Gérard Genette (1995), Gustavo Bernardo (2010), Alain Goulet (2006), Rodica Stanciu-Capotă (2004), Lucia Helena Carvalho (1983), Mülayim (2023), Linda Hutcheon (1980), dentre outros.

Este trabalho é dividido em três capítulos. O primeiro capítulo busca discutir a teoria de *mise en abyme* e do autor *en abyme* utilizando diversos textos de apoio com diferentes perspectivas para tal proposta.

O segundo busca analisar o romance *Budapeste*, de Chico Buarque, e como sua construção denuncia o próprio processo de escrita e expõe o próprio autor ao longo da narrativa, além de trazer à luz o jogo especular estabelecido entre as personagens e os livros inseridos dentro dele, um verdadeiro jogo de espelhos onde perde-se o referencial de início.

O terceiro e último capítulo é voltado para o segundo romance, *O grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli, e busca também analisar e trazer à luz sua construção narrativa, os jogos duplos, ou melhor dizendo, jogos triplos, entre as personagens e

as narrativas que se encerram dentro de um mesmo objeto. Os dois livros selecionados como *corpus* para este estudo lidam com construções muito bem engendradas e intrigantes com argúcia e reveladoras do talento e da capacidade inventiva desses escritores.

Ao observarmos suas construções únicas vemos que possuem similaridades consideráveis e que a técnica da *mise en abyme* foi empregada de maneira distinta de tantos outros exemplos que poderíamos observar, construindo narrativas únicas e que brincam com o jogo de autoria para compor suas obras pri(s)mas que contém uma diversidade de possibilidades de interpretações e perspectivas de análise.

1. Espelhos, reflexividade e construção em abismo

O meu começo é o meu fim, e o meu fim é o meu começo. [...]

(Ricardou, 1973, p. 59, tradução nossa)³

A literatura ocupa um lugar especial dentro das artes ao buscar representar a realidade através de signos e *ekphrasis*⁴ que formam em cada indivíduo um efeito e uma imagem única, incapaz de ser reproduzida, apenas expressada. Em outras palavras, “A literatura é uma recriação verbal da realidade através da imaginação do artista” (Ataíde, 1973, p. 3); entramos dentro da mente desta figura criadora e nos defrontamos com questões que dialogam conosco, que de alguma forma direcionam nossas perspectivas e as transformam em perspectivas multifacetadas, condicionando a uma função prismática.

Tendo consciência destes conceitos e preceitos, que vem desde a poética de Aristóteles, “Ao homem é natural imitar desde a infância”⁵ (1999, p. 40), uma diversidade de obras foram se constituindo e apresentando reflexos de si em seus interiores, observando sua própria construção interna e seus processos constituintes. As experiências espelhadas de alguma maneira oferecem um movimento paradoxal de aproximação e distanciamento, que serão tratados ao longo da dissertação, para compreendermos melhor a narrativa em que se insere e que lemos, como é o caso de *Hamlet*, de Shakespeare⁶, em que o próprio Hamlet assiste a uma peça de teatro na qual é encenada a própria peça em que assistimos, ou de *Don Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, em que o personagem toma consciência de um autor escrevendo as aventuras do cavaleiro Don Quixote e decide por confrontá-lo sobre isso, além de tantos outros exemplos possíveis.

Confrontar a obra com a própria obra dentro de si, as experiências narrativas com as próprias experiências narrativas, oferece ao leitor, e principalmente ao escritor, a possibilidade de observar por dentro a construção da narrativa, explorar as múltiplas

³ Trecho original: “*Mon commencement est ma fin ; ma fin, mon commencement.*” (Ricardou, 1973, p. 59).

⁴ *Ekphrasis* corresponde à descrição pela escrita de uma imagem de um objeto que foi construída com o exercício retórico, seja este objeto real ou imaginário.

⁵ Aristóteles está falando neste sentido sobre o processo de formação da poesia e em como a arte representa questões da vida.

⁶ Utilizando-se de uma citação de Hugo, Jean Ricardou (1973) explicita como estes ecos de duplos são questões puramente shakespearianas e do século XVI, e que havia um espírito da época voltado totalmente para os espelhos.

possibilidades que uma realidade pode nos proporcionar algo que nos faz questionar nossa própria percepção de existência, já que nada nos garante que não abriremos um livro e não encontraremos nossa própria história lá contida.

Todas estas obras carregam em comum a mesma técnica que foi percebida e discutida por André Gide (1869-1951), escritor francês, em 1891, após a descoberta do brasão presente na heráldica, denominada de *mise en abyme*. Vale tomar nota que o termo *mise en abyme* não aparece nos textos de Gide. O termo foi criado por C. E. Magny, e se destacava em relação às outras expressões usadas para designar a técnica, como “construção” e “composição em abismo”, concebidas por Lafille ou “estrutura em abismo” por G. Genette. Todavia, esta perspectiva pode gerar alguma discussão, já que no texto de Stanciu-Capotă (2004, p. 56), ela é incisiva ao afirmar que André Gide é “quem nomeou e definiu este processo artístico [...]”, o que é reforçado por Jean Ricardou⁷ (1973, p. 47, tradução nossa) quando ele afirma: “Quanto a este procedimento, admite-se comumente hoje que Gide está entre aqueles que o definiram mais claramente”.⁸

Gide refletiu sobre isso em seus diários, principalmente, para escrever algumas de suas obras e voltar um olhar mais aguçado e crítico para o ato da própria escrita, “Muitas vezes a *mise en abyme* contém uma crítica do próprio texto” (Hutcheon, 1980, p. 55, tradução nossa)⁹. Todavia, um dos principais estudos que geraram frutos são o de Lucien Dällenbach (1940-2025), ensaísta suíço, que, a partir dos diários de Gide e de outros estudos, desenvolveu a respeito do assunto discussões que perduram até hoje por meio de seu texto *Le récit spéculaire*, de 1977. Linda Hutcheon resume bem o texto de Dällenbach ao ponderar que:

O extenso estudo de Lucien Dällenbach sobre esta modalidade reflexiva, em *Le Récit spéculaire* (Paris: Seuil, 1977), remonta o próprio termo através de sua herança crítica nas obras de C.E. Magny e P. Lafille na década de 1950, até o uso do próprio Gide, tomado a partir da imagem heráldica de um escudo que traz no centro uma

⁷ Dorrit Cohn irá apontar que “O novo romancista [*nouveau romancier*] Jean Ricardou é provavelmente aquele que mais levou a estrutura da *mise en abyme* pura adiante”. Trecho original: “Le nouveau romancier Jean Ricardou est probablement celui qui a poussé la structure de la pure *mise en abyme* le plus loin” (Cohn, 2003, n. p.). E de fato, Ricardou oferece perspectivas interessantes a respeito da técnica e sua natureza.

⁸ Trecho original: “*Cette procédure, on admet communément aujourd'hui que Gide compte parmi ceux qui l'ont le plus nettement définie*” (Ricardou, 1973, p. 47).

⁹ Trecho original: “*Often the mise en abyme contains a critique of the text itself*” (Hutcheon, 1980, p. 55).

réplica em miniatura de si mesmo. (Hutcheon, 1980, p. 55, tradução nossa)¹⁰

A *mise en abyme*¹¹, ou *mise en coeur*¹², consiste em uma técnica de reduplicação narrativa, na qual uma segunda narrativa é encerrada dentro de uma primeira, e esta reflete algum aspecto sobre a que a envolve; nas palavras de Dällenbach (1991, p. 16, tradução nossa): “é *mise en abyme* todo fragmento que estabelece uma relação de similaridade com a obra que o contém”¹³, ou seja, uma reduplicação precisa do todo bem no centro da imagem:

A relação que se estabelece entre este coração e o todo é a relação entre o recipiente e o conteúdo. A linguagem da heráldica, uma das linguagens mais metafóricas, identifica “o abismo” com “o coração”, o coração que não é o núcleo sólido em torno do qual se desenvolve o organismo ideal, mas o seu “vazio” central. Esta linguagem identifica também o “coração” com a dimensão abissal do psiquismo, representando o ponto onde o possível deixa de ser ao mesmo tempo o princípio e o germe do seu desaparecimento no tempo. (Stanciu-Capotă, 2004, p. 55, tradução nossa)¹⁴

Rodica Stanciu-Capotă (2004, p. 57, tradução nossa) oferece talvez uma das definições mais curtas e assertivas que podemos considerar: “Colocar *en abyme* ou *en coeur* é na verdade - poeticamente falando - criar um centro, um coração onde o texto reflete sobre si mesmo”¹⁵. Neste sentido é possível ir além ao colocarmos não somente o texto refletindo sobre si, mas as personagens e o próprio autor se

¹⁰ Trecho original: “Lucien Dällenbach's extensive study of this reflexive modality, in *Le Récit spéculaire* (Paris: Seuil, 1977), traces the term itself back through its critical heritage in the works of C. E. Magny and P. Lafille in the 1950s, to Gide's own use, taken from the heraldic image of an escutcheon bearing in its centre a miniature replica of itself.” (Hutcheon, 1980, p. 55).

¹¹ Ramón Buenaventura, tradutor de *Le récit spéculaire* para o espanhol, comenta em uma nota que “o termo *mise en abyme* poderia ser traduzido como ‘abismamento’, todavia por possuir um caráter técnico recomenda-se a forma francesa do termo.” (Buenaventura, 1991, p. 9, nota do tradutor, tradução nossa). Trecho original: “El término *mise en abyme* podría traducirse por ‘abismamiento’. Pero su carácter técnico aconseja atenerse a la forma francesa.” (Dällenbach, 1991, p. 9, nota do tradutor).

¹² Vale tomar nota que o nome estabelecido pelos estudiosos da teoria a respeito da técnica é *mise en abyme* e o termo *mise en coeur* (colocado em coração) é um termo mais utilizado pela Rodica Stanciu-Capotă que toma este termo emprestado de Victor Hugo.

¹³ Trecho original: “es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (Dällenbach, 1991, p. 16).

¹⁴ Trecho original: “La relation qui s'établit entre ce cœur et l'ensemble est la relation entre le contenant et le contenu. Le langage de la héraldique, un des langages le plus métaphoriques, identifié ‘l'abyme’ avec ‘le cœur’, le cœur qui n'est pas le noyau plein autour duquel se développe l'organisme idéal, mais son ‘vide’ central. Ce langage identifie aussi le ‘cœur’ avec la dimension abissale du psychisme, représentant le point où le possible ne cesse d'être à la fois le principe et le germe de sa disparition en temps” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 55).

¹⁵ Trecho original: “Mettre en abyme/en coeur est en fait - poétiquement parlant - créer un centre, un coeur où le texte réfléchisse sur lui-même” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 57).

colocando nesse local de vulnerabilidade, como é o caso de exemplos pictóricos que serão apresentadas a seguir, para questionar os próprios meios criativos e diferentes maneiras de controlar e influenciar sua própria narrativa, de influenciar o efeito gerado no leitor observador.

O trecho supracitado dialoga com o que Dällenbach (1991) nos apresenta com relação à técnica passar por questões de deformação ocorrida na mensagem ao ser transmitida e recebida. A mensagem transmitida pelo emissor é recebida por ele mesmo de forma invertida dentro da *mise en abyme*, em outras palavras, “ao fazer-me me contra-faço” (Dällenbach, 1991, p. 22, tradução nossa)¹⁶, ou seja, há uma forte autoconsciência narrativa que se perpetua dentro das narrativas que se utilizam desta técnica. Assim sendo,

[...] se exclui do circuito (de)formante a presença do outro, apenas para substituí-la pelo personagem romanesco, cativante e não menos auspicioso. [...]

A gente não deixa de ser convidado a relacionar este desdobramento narcisista com a experiência originária que J. Lacan distingue pelo nome de “estado” ou “fase do espelho”, porque este dispositivo escritural de autogeração delata uma corrupção do simbólico que se conclui com uma gravíssima recaída no imaginário. [...] (Dällenbach, 1991, p. 22, tradução nossa)¹⁷

Pelo fato de a *mise en abyme* passar por um processo de “falha” da linguagem e só a partir dela há uma complementação maior de si, Stanciu-Capotă (2004) se pauta em Michel Foucault ao expressar os motivos de Gide ter se voltado com interesse para a heráldica e a auto reflexividade; há um “vazio essencial onde a linguagem adquire o seu espaço... a linguagem é este vazio, este exterior dentro do qual nunca deixa de falar” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56, tradução nossa)¹⁸. Para Stanciu-Capotă, a *mise en abyme* seria uma “revolta estrutural de um fragmento da história contra o todo que o contém’ [5:181] que joga nos três níveis jakobsonianos:

¹⁶ Trecho original: “*al hacerme, me contrahace*” (Dällenbach, 1991, p. 22).

¹⁷ Trecho original: “[...] se excluye del circuito la (de)formante persona del otro, pero sólo para sustituirla por el personaje novelesco, cautivador y no menos capcioso [...]. No deja uno de sentirse invitado a relacionar este desdoblamiento narcisista con la experiencia originaria que J. Lacan distingue por el nombre de ‘estado’ o ‘fase del espejo’, porque este dispositivo escritural de autogeneración delata una corrupción de lo simbólico que se salda con una gravísima recaída en lo imaginario.” (Dällenbach, 1991, p. 22).

¹⁸ Trecho original: “*vide essentiel où le langage acquiert son espace... le langage est ce vide, cet extérieur à l’intérieur duquel il ne cesse de parler*” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56).

enunciado, enunciação, código da história” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 57, tradução nossa)¹⁹.

Jean Ricardou (1973), com seu estudo em *Le nouveau roman*, expande as noções apresentadas no parágrafo anterior e nos traz luz sobre a natureza da *mise en abyme* e não tanto sobre seus efeitos, algo que é importante para a técnica, como ela se comporta e sua natureza, não somente seus efeitos causados, ao lermos as histórias que empregam a técnica:

Mas, nós o notamos, é também enquanto é fundamentalmente antitética que a *mise en abyme* contesta a narrativa. Com efeito, embora talvez não se tenha notado demasiado, toda *mise en abyme* contradiz o funcionamento global do texto que a contém. O texto tende para a unidade propondo uma narrativa única ou um grupo de narrativas unitárias hierarquizadas sob uma delas, e a *mise en abyme* opera contra a corrente. Passa-se então «seguramente um fato estranho», Hugo o havia entrevisto: «a unidade cortada em dois». Na medida, frequente, em que se multiplica, a *mise en abyme* contesta essa unidade postulada, submetendo-a ao relançamento infinito de cisões sempre novas. Pois a *mise en abyme* não redobra a unidade do texto, como poderia fazê-lo um reflexo externo. Enquanto cintilação interna, ela nunca pode senão desdobrá-la. Tudo a leva a pôr em causa a unidade da narrativa na fecunda múltipla de uma multidão de semelhanças, para além da semelhança dos quais são mil diversidades que são sub-repticiamente introduzidas. [...] Em suma, tal elemento só se põe em abyme enlaçando com o texto uma relação de similaridade pela qual ele se desprende proporcionalmente de seu assujeitamento local. Ou ainda, se se preferir, a *mise en abyme* tende a quebrar a unidade metonímica da narrativa segundo uma estratificação de narrativas metafóricas. (Ricardou, 1973, p. 73, tradução nossa)²⁰

¹⁹ Trecho original: “*révolte structurelle d’un fragment du récit contre l’ensemble qui le contient*’ [5:181] qui joue sur les trois niveaux jakobsoniens: énoncé, énonciation, code du récit” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 57).

²⁰ Trecho original: “*Mais, nous l’avons noté, c’est aussi en ce qu’elle est foncièrement antithétique que la mise en abyme conteste le récit. En effet, bien qu’on ne l’ait peut-être point trop remarqué, toute mise en abyme contredit le fonctionnement global du texte qui le contient. 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 opere à contre-courant. Il se passe alors « assurément un fait étrange », Hugo l’avait entrevu: « l’unité coupée en deux ». Dans la mesure, fréquente, où elle se multiplie, la mise en abyme conteste cette unité postulée, en la soumettant à la relance infinie de scissions toujours nouvelles. Car la mise en abyme ne redouble pas l’unité du texte, comme pourrait le faire un reflet externe. En tant que miroitement interne, elle ne peut jamais que la dédoubler. Tout la porte à mettre en cause l’unité du récit en la foisonnante multitude d’une foule de semblables, au-delà de la ressemblance desquels c’est mille diversités qui sont subrepticement introduites [...]. En somme, tel élément ne se met jamais en abyme qu’en nouant avec le texte une relation de similitude par laquelle il se dégage proportionnellement de son assujettissement local. Ou encore, si l’on préfère, la mise en abyme tend à briser l’unité métonymique du récit selon une stratification de récits métaphoriques.*” (Ricardou, 1973, p. 73).

Para Jean Ricardou (1973) a técnica possui um caráter revelador, de repetição, condensação e antecipação e além de postular estes caracteres ainda desenvolve sobre sua natureza que chama a narrativa para si, e não ao contrário, e função referencial, invertendo assim os papéis; não é a história que constrói a *mise en abyme*, é justamente o oposto, ele ainda vai além ao discorrer sobre sua natureza:

Inversamente, o texto se dá como fragmentação propondo uma sequência fragmentada de narrativas incertamente articuladas, e a *mise en abyme* opera contra a corrente. Na medida em que procede por similaridade e redução, ela multiplica as semelhanças e os reagrupamentos. Diminuídos por sua dispersão, tais eventos se fortalecem porque a *mise en abyme* os repete e podem se articular porque ela os aproxima. (Ricardou, 1973, p. 73, tradução nossa)²¹

O que possivelmente justifica a técnica da *mise en abyme* existir e possuir este caráter único seja o fato de, segundo Barbara Hardy (*apud* Hutcheon, 1980), a narrativa apresentar uma função humana primária. Para Hutcheon (1980, p. 48, tradução nossa) não seria “irrealista ter romances sobre os processos narrativos reais”²² justamente pelo fato de o ato de narrar histórias, e transcrevê-las conseqüentemente, seja tão natural ao ser humano, o que dialoga com o que foi proposto por Aristóteles em sua poética. Hutcheon (1980) complementa essa noção ao afirmar que:

Em grande parte da metaficção, o leitor fica com a impressão de que, uma vez que toda ficção é uma espécie de paródia da vida, por mais verossímil que pretenda ser, a ficção mais autêntica e honesta pode muito bem ser aquela que mais livremente reconhece a sua ficcionalidade. (Hutcheon, 1980, p. 49, tradução nossa)²³

Outra possibilidade seja talvez uma certa exaustão na maneira de narrar histórias, a necessidade de pensar novas maneiras de expor as narrativas vivenciadas e inventadas cria um caráter novo e único para representação da realidade, seja com

²¹ Trecho original: “*Inversement, le texte se donne-t-il comme morcellement en proposant une suite fragmentée de récits incertainement articulés, et la mise en abyme opere à contre-courant. Dans la mesure ou elle procede par similitude et réduction, elle multiplie les ressemblances et les rassemblements. Diminués par leur dispersion, tels événements se confortent parce que la mise en abyme les répète et peuvent s'articuler parce qu'elle les rapproche. [...]*” (Ricardou, 1973, p. 73).

²² Trecho original: “*it would not be "unrealistic" to have novels about the actual narrative processes.*” (Hutcheon, 1980, p. 48).

²³ Trecho original: “*In much metafiction the reader is left with the impression that, since all fiction is a kind of parody of life, no matter how verisimilar it pretends to be, the most authentic and honest fiction might well be that which most freely acknowledges its fictionality.*” (Hutcheon, 1980, p. 49).

dispositivos de paródia ou *mise en abyme* que, segundo Hutcheon (1980, p. 56, tradução nossa), acaba “a certa altura [...] a *mise en abyme* torna-se tão extensa que pode ser melhor descrita como uma espécie de alegoria”²⁴. Nesta perspectiva, Hutcheon afirma de forma enfática que “narciso continua vivo”, algo que expressa bem este processo.

Barth escreveu certa vez sobre uma moderna “literatura da exaustão”, que, por meios como a paródia e os espelhamentos e alegorizações internas [...], procurou utilizar todas as possibilidades da arte - mas nunca conseguiu. Narciso continua vivo, ou nos termos do próprio Barth: “a exaustão é apenas um convite para administrar ressuscitação artificial aos aparentemente mortos. Mas quero que o resultado seja a vida real, não uma vida como a de Lázaro.” As implicações desta identidade de arte e do processo artístico como “reais” são o que agora deve ser enfrentado e investigado. (Hutcheon, 1980, p. 56, tradução nossa)²⁵

Para Stanciu-Capotă (2004), apesar de ser uma técnica que possui um caráter muito mais popularizado a partir de tempos mais contemporâneos, não é algo novo e inventado e sim uma consequência de uma conscientização cada vez maior da literatura e de seus processos, “[...] o que consideramos hoje como a auto-reflexividade do texto, como metatextualidade imanente, não é uma descoberta do século passado, mas uma evolução ‘natural’ da literatura e de seus processos” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56, tradução nossa)²⁶. Ao citar esta evolução dos processos literários, Stanciu-Capotă (2004) utiliza-se de Balzac como exemplo para tal.

Neste sentido, o leitor, ou observador, possui um papel importante para a concretização do efeito da técnica e da obra, quando há um certo distanciamento do mundo com o texto, pois “o leitor pode compartilhar, com o autor, o prazer da criação imaginativa.” (Hutcheon, 1980, p. 49, tradução nossa)²⁷. Hutcheon (1980) expressa

²⁴ Trecho original: “At a certain point [...] the *mise en abyme* becomes so extended in size that it is better described as a kind of allegory.” (Hutcheon, 1980, p. 56).

²⁵ Trecho original: “Barth once wrote about a modern ‘literature of exhaustion,’ one that, by such means as the parody and the internal mirrorings and allegorizings [...], sought to use up all the possibilities of art but never succeeded. Narcissus lives on, or in Barth’s own terms: ‘exhaustion is just an invitation to administer artificial resuscitation to the apparently dead. But I want the result to be real life, not some Lazarus like life.’ The implications of this identity of art and of the artistic process as ‘real’ are what must now be faced and investigated.” (Hutcheon, 1980, p. 56).

²⁶ Trecho original: “[...] nous considérons aujourd’hui comme autoréflexivité du texte, comme métatextualité immanente, n’est pas une découverte du dernier siècle, mais une évolution ‘naturelle’ de la littérature et de ses procédés.” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56).

²⁷ Trecho original: “the reader can share, with the author, the pleasure of its imaginative creation.” (Hutcheon, 1980, p. 49).

bem este ponto por situar o leitor como responsável pelos fios narrativos criados e por se tornar cada vez mais exigente. Nesse sentido,

O universo que ele cria, ele deve então reconhecer como ficcional e de sua própria criação. Com este último reconhecimento, a sua relação consciente com o texto altera-se. [...] a paródia e a auto reflexão da narrativa narcisista funcionam para impedir a identificação do leitor com qualquer personagem e forçar-lhe uma relação de pensamento nova e mais ativa. (Hutcheon, 1980, p. 49, tradução nossa)²⁸

A proposição de Hutcheon dialoga com o que Mariângela expõe em seu trabalho sobre o papel do leitor, ao afirmar que: “Portanto o leitor é parte integrante da reflexão especular. Porém seu papel é paradoxal, uma vez que ao mesmo tempo é lembrado ser a obra metaficcional e artifício, não hesita em vivenciá-la” (Alonso, 2024b, p. 141).

Este papel ativo do observador e o efeito de vertigem causado pela técnica e por essa deturpação da transmissão da mensagem apresentados anteriormente, ou narrativa dentro de uma obra de arte, são possíveis observar de maneira muito mais clara e didática ao utilizarmos exemplos pictóricos para tal. Dällenbach, assim como outros que escreveram a esse respeito, utilizam destes exemplos pictóricos já consolidados para a discussão para demonstrar como a técnica se manifesta.

Uma das principais obras utilizadas para figurativizar a técnica é *O casa/Arnolfini*, de Jan Van Eyck (1330-1441), pintada em 1434, como é reproduzida abaixo.

²⁸ Trecho original: “*The universe he thus creates, he must then acknowledge as fictional and of his own making. With this latter recognition his conscious relation to the text alters. [...] the parody and self-reflection of narcissistic narrative work to prevent the reader's identification with any character and to force a new, more active, thinking relationship upon him.*” (Hutcheon, 1980, p. 49).

Figura 1: O casal Arnolfini (1434), de Jan van Eyck.



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>

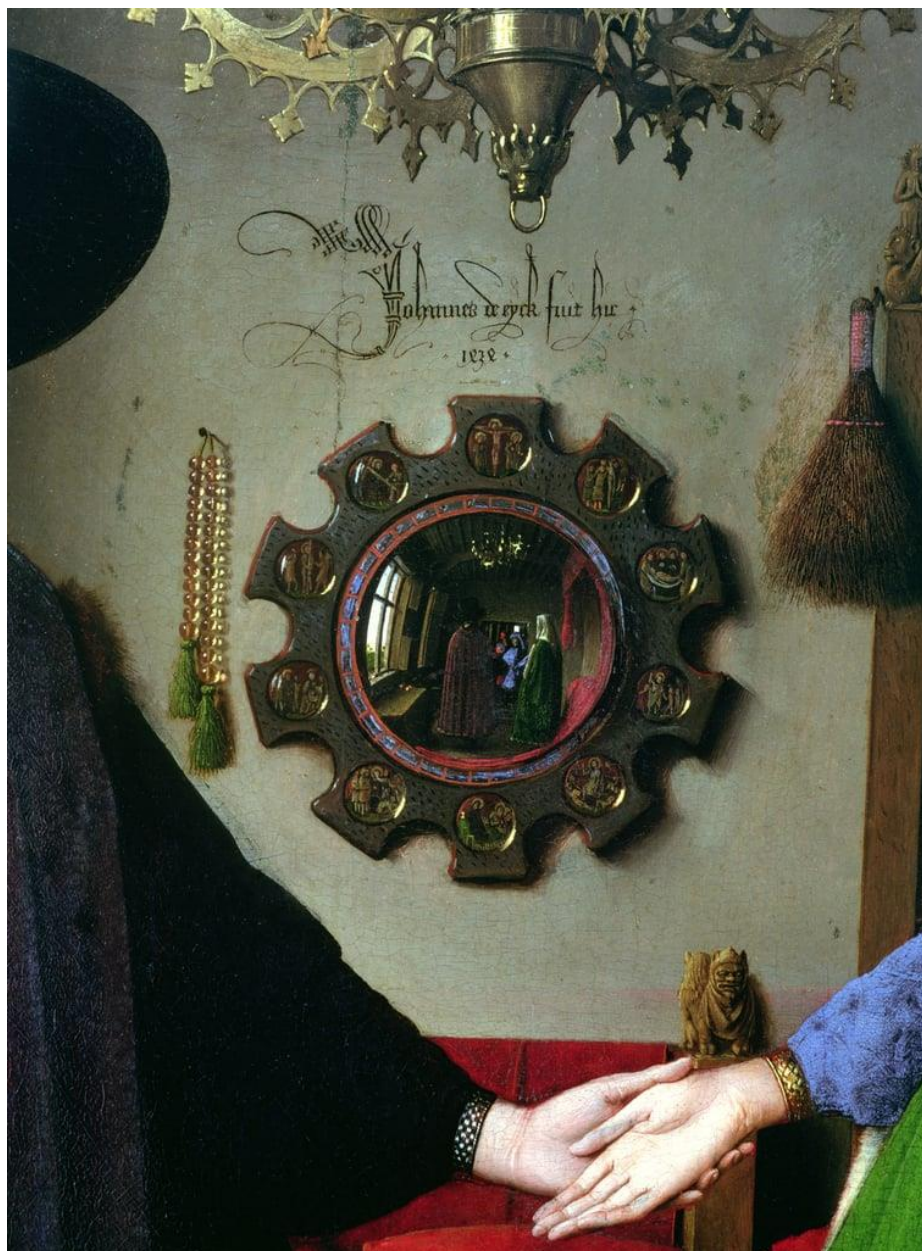
Nessa obra, é representado em primeiro plano o casal que dá nome à pintura, de mãos dadas para celebrar a união. Essa obra se destaca, não só pela sua beleza e trabalho estético considerável, mas pelo detalhe inserido no centro da imagem, um espelho que reflete a imagem da parte de trás da cena e o próprio pintor, além de nos oferecer um possível vislumbre de um ambiente externo que é mostrado através da janela refletida.

“O invisível se torna igualmente visível por meio deste subterfúgio” (Dällenbach, 1991, p. 17, tradução nossa)²⁹, o espelho se torna uma espécie de “espião” que nos

²⁹ Trecho original: “*lo invisible se hace igualmente visible por mediación del mismo subterfugio.*” (Dällenbach, 1991, p. 17).

oferece perspectivas de fugas e imagens que até então seriam percebidas apenas pelos olhos das personagens sendo retratadas, que é, no caso, de vislumbrar o pintor.

Figura 2: Zoom do espelho atrás do Casal Arnolfini.



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>

Nota-se ainda que a presença da assinatura do autor e de seu reflexo na obra já o colocam em *abismo*, sua presença inserida expõe não somente o processo artístico, mas a persona que o fez, ele controla a obra ao colocar sua assinatura e sua presença nela; aqui já está o autor *en abyme*. Há uma quebra de um pacto implícito

dentro disso entre pintor e observador, já que o invisível é revelado e o que, supostamente, não era para ser visto é posto à luz, em reflexo, para quem os observa.

Dentro disso podemos expandir a discussão e expor elementos de base para que a reflexividade possa existir, além dos suportes da *mise en abyme*, não devemos esquecer que o suporte primário desta técnica metanarrativa é expressar na realidade a infinitude e a estrutura formal da obra. Como suportes fundamentais podemos destacar o objeto do reflexo, o reflexo refletido e o sujeito e o desdobramento, ou seja, para que a *mise en abyme* funcione, é indispensável que a parte interna (o reflexo) guarde uma relação de identidade ou analogia com o todo (a obra principal). Podemos ir além e citar também as construções voltadas para a enunciação, do relato e do código, cada uma refletindo um aspecto específico da narrativa, sendo elas, respectivamente: o ato narrativo e de produção da obra, a própria história ali contida e o jogo de regras internas, os sistemas e a linguagem que moldam aquela narrativa.

Vamos além, dentro da narrativa podemos assumir que na verdade não é o centro que espelha a moldura, aquele que o insere e sim, nas narrativas, é a moldura, aquele que abriga o centro que o reflete, a origem não seria do macro para o microcosmos, muito pelo contrário, essas questões poderiam dialogar facilmente com o surrealismo e algumas pinturas de Magritte. Tende-se a pensar que quanto mais nos aproximamos da narrativa em abismo menos enxergamos, é possível propor totalmente o contrário e que a visão e compreensão faria o mesmo movimento de um *tesseract*³⁰ ao infinito, observando multifacetadas da obra e de possíveis interpretações. O centro ser a origem não exclui esse jogo de multiplicação, só nos insere como mais uma camada da vertigem.

O espelho³¹ representado em um contexto pictórico nos leva para outro grande exemplo que é do Quentin Matsys (1466-1530), com sua pintura *O banqueiro e sua esposa*, concebida em 1514. Nesta obra flamenca, é colocada a figura de um banqueiro pesando o dinheiro e contabilizando-o, junto com sua esposa ao lado, que

³⁰ Forma geométrica que é o equivalente quadridimensional de um cubo tridimensional. Como um *tesseract* não pode ser representado com precisão em duas ou três dimensões, ele é frequentemente aproximado como um cubo dentro de um cubo. *Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/tesseract>. Acesso em: 21 dez. 2025.

³¹ Umberto Eco pontua, ao ler Lacan, que: “O espelho é um fenômeno-limiar, que marca os limites entre imaginário e simbólico. [...] A experiência especular emerge ainda do imaginário, tal como do imaginário emerge a experiência do ramo de flores produzido como imagem ilusória pelo espelho esférico descrito em ‘Tópico do Imaginário’” (Eco, 2016, p. 16).

folheia um livro enquanto olha para algo que nos foge à percepção, como podemos observar logo abaixo.

Figura 3: *O banqueiro e sua esposa* (1514), de Quentin Matsys.



Fonte: <https://tendimag.com/2016/06/28/as-mui-ricas-horas/quentin-massys-o-banqueiro-e-sua-esposa-1514-louvre/>

Um dos principais objetos que nos rouba a atenção é o espelho convexo localizado na parte de baixo da pintura, que reflete a imagem de um espelho e possivelmente do pintor ou de um cliente, de modo que a visão da esposa parece estar voltada para esta direção.

Nesta obra de Quentin Matsys, o espelho convexo desempenha a mesma função de “espionagem” que em *O casal Arnolfini*, descobrindo, ao fundo e à parte, um personagem vestido de vermelho e com um papel em sua mão (o próprio pintor ou, o que é mais verossímil, o cliente do banqueiro), além de uma janela cujo

tratamento em perspectiva acusa uma influência italiana. (Dällenbach, 1991, p. 18, tradução nossa)³²

Algo a ser destacado dentro das duas pinturas apresentadas é a presença do espelho e em como ele é empregado para representar a *mise en abyme* já que “nos confins do interior e do exterior, o reflexo constitui, para uma superfície de duas dimensões, uma maneira de ultrapassar os limites” (Dällenbach, 1991, p. 19, tradução nossa)³³. Em uma perspectiva gideana, talvez as pinturas e os reflexos não seriam suficientes para representar o que ele pensava sobre a técnica e o efeito causado, algo que é consensual entre os estudiosos da técnica e que Hutcheon (1980) sugere após sua exposição sobre exemplos do uso da técnica de que: “[...] pode existir mais do que apenas uma simples *mise en abyme* espelhada. E esse é realmente o caso” (Hutcheon, 1980, p. 55, tradução nossa)³⁴.

Os espelhos então oferecem uma refração e mudança de perspectiva dentro da obra, alterando assim o direcionamento de nossa atenção e do foco narrativo, o que destoa da heráldica proposta por Gide e que Dällenbach (1991) reconhece, para que a *mise en abyme* funcione, é indispensável que a parte interna (o reflexo) guarde uma relação de identidade ou analogia com o todo (a obra principal), ou seja, em um sentido gideano deveria haver uma reprodução fiel que estabelecesse um elo de conexão com a obra, todavia pela própria natureza reflexiva do espelho isso acaba por se tornar uma imagem não tão fiel do que é reproduzido; os espelhos oferecem uma fuga do objeto e não um aprofundamento vertiginoso como os brasões da heráldica.

Justamente pelas questões divergentes encontradas dentro das representações especulares em exemplos pictóricos, e por se tratar de uma arte diferente da literatura, André Gide, Lucien Dällenbach (1991) e Rodica Stanciu-Capotă (2004), entre outros, irão concordar que nenhum dos exemplos é justo com a técnica da *mise en abyme*, todavia há uma tentativa de diálogo intersemiótico ao buscar com

³² Trecho original: “*En esta obra de Quentin Matzys, el espejo convexo desempeña la misma función de ‘espionaje’ que en El Matrimonio Arnolfini, descubriendo, al fondo y aparte, un personaje tocado de rojo y con un papel en la mano (el propio pintor o, lo que es más verosímil, el cliente del usurero), además de una ventana cuyo tratamiento en perspectiva acusa influencia italiana.*” (Dällenbach, 1991, p. 18).

³³ Trecho original: “*en los confines del interior y del exterior, el reflejo constituye, para una superficie de dos dimensiones, una manera de traspasar el límite.*” (Dällenbach, 1991, p. 19).

³⁴ Trecho original: “[...] *may exist more than just a simple mirroring mise en abyme. And such is indeed the case.*” (Hutcheon, 1980, p. 55).

as imagens a transposição de significados e de perspectivas geradas pelos efeitos especulares, algo que dialoga com a deformidade que a mensagem sofre e retorna para si.

Neste sentido, o espelho constitui uma figura ambígua dentro das obras, pois, ao empregarem a reflexão, esta não seria um fenômeno fiel de representação com o ambiente que a insere e ainda proporciona uma mudança de foco, direcionando nossa atenção para outra direção, como é o caso na pintura de Quentin Matsys, com *O banqueiro e sua esposa*, ou a de Diego Velázquez (1599-1660), pintor retratista do período barroco espanhol, com a obra *As meninas*.

Figura 4: *As meninas* (1656), de Diego Velázquez.



Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_%28Vel%C3%A1zquez%29#/media/Ficheiro:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg

As meninas, de Velázquez, pintada em 1656, como mostrado acima, representa talvez a expressão de *mise en abyme*, ou *mise en coeur*, dentro do contexto pictórico em sua maior complexidade. Em primeiro plano, observamos as meninas, que são um dos principais focos da pintura. Todavia, elas observam algo, olham diretamente para o observador (leitor da pintura), que, no caso, é quem Velázquez, que está também representado na própria obra, deveria pintar. Em último plano, observamos a figura de um homem na escada e ao seu lado um espelho que reflete quem realmente todos ali na sala observam a serem pintados, Rei Felipe IV e sua esposa.

A pintura de Velázquez talvez merecesse maior atenção por parte da crítica que analisa a *mise en abyme* devido ao fato de representar uma espécie de abismo performático, muito similar ao que ocorre com a técnica dentro da literatura em um contexto contemporâneo. O observador acaba por fazer parte constituinte indissociável da obra para que ela exista.

O efeito de vertigem causado na pintura ocorre pela mudança de foco e pela inserção do observador como personagem dentro da obra, ao observarmos a pintura nós nos tornamos o próprio Rei Felipe IV. Há algo que é representado que é a representação de dois espelhos, um formado pelo espelho explícito no fundo da sala que reflete o casal e o outro são os olhares de todos ali para o observador, ou o verdadeiro reflexo; há um jogo simbólico dentro deste quadro que é quase como se a obra olhasse para fora dela, como se quisesse trespassar os seus limites e fronteiras com o real. É possível observar com as pinturas apresentadas que sempre está presente a figura do espelho e seus reflexos.

No fundo da sala, ignorado por todos, o espelho inesperado faz as figuras que o pintor olha [...]; mas também as figuras que olham para o pintor [...]. Estas duas figuras são tão inacessíveis umas às outras, mas de uma forma diferente: primeiro por um efeito composicional específico da pintura; o segundo, pela lei que rege a própria existência de toda pintura em geral. Aqui, o jogo da representação consiste em trazer um ao lugar do outro, em uma superposição instável, essas duas formas de invisibilidade[...]. O espelho [...] mostra, no centro da

tela, que a pintura é duas vezes necessariamente invisível. (Foucault *apud* Goulet, 2006, p. 42, tradução nossa)³⁵

Foucault nos mostra, conforme se depreende do trecho acima, uma boa leitura acerca da obra, o que nos auxilia a compreender não somente a pintura, mas também os efeitos que ela proporciona, o que dialoga com o efeito de espelhamento provocado no campo da literatura. Estes espelhamentos proporcionarão uma espécie de vertigem no leitor e indagações quanto à obra que este observa, ou quanto a ser observado pela obra. Dentro da pintura de Velázquez, sua construção é tão curiosa que Foucault afirma: “O espelho [...] mostra, no centro da tela, que a pintura é duas vezes necessariamente invisível”, evidenciando o êxito no efeito proporcionado.

Mostra-se então que seria correto colocar em questão os espelhos dentro das obras, pictóricas e literárias, uma vez que este oferece outra perspectiva de um mesmo objeto, um reflexo, que não seria totalmente fiel em refletir aquele que o insere, algo que Alain Goulet (2006) tratará e que será discutido mais à frente neste capítulo. Dällenbach afirma com relação ao espelho nas pinturas que:

Estes espelhos refletem somente em parte “o interior da instância em que se desenvolve a cena pintada” e, ademais, a duplicação que estabelecem, longe de ser impecável, torna-se subjetiva pela convexidade do espelho ou, em todo caso, pela inversão de esquerda e direita. (Dällenbach, 1991, p. 19, tradução nossa)³⁶

Stanciu-Capotă (2004) oferece uma dimensão histórica de influências pictóricas mais claras do que as apresentadas e desenvolvidas no texto de Dällenbach, apesar de utilizar os mesmos exemplos: “O termo *mise en abyme*, passando por uma interpretação pictórica [...], passou a definir um conceito literário” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 55, tradução nossa)³⁷. E segue complementando sobre as questões da influência da pintura dentro da literatura ao afirmar que:

³⁵ Trecho original: “*Au fond de la pièce, ignoré de tous, le miroir inattendu fait luire les figures que regarde le peintre [...]; mais aussi bien les figures qui regardent le peintre [...]. Ces deux figures sont aussi inaccessibles l'une que l'autre, mais de façon différente: la première par un effet de composition qui est propre au tableau; la seconde par la loi qui préside à l'existence même de tout tableau en général. Ici, le jeu de la représentation consiste à amener l'une à la place de l'autre, dans une superposition instable, ces deux formes de l'invisibilité [...]. Le miroir [...] fait voir, au centre de la toile, ce qui du tableau est deux fois nécessairement invisible.*” (Foucault *apud* Goulet, 2006, p. 42).

³⁶ Trecho original: “*Estos espejos sólo reflejan en parte 'el interior de la estancia en que se desarrolla la escena pintada' y, además, la duplicación que establecen, lejos de ser irreprochable, queda subvertida por la convexidad del espejo o, en todo caso, por la inversión de izquierda y derecha.*” (Dällenbach, 1991, p. 19).

³⁷ Trecho original: “*Le terme de mise en abyme, passant par une interprétation picturale [...], est arrivé à définir un concept littéraire.*” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 55).

Se na pintura os espelhos refletem de forma “complementar”, ou seja, refletem algo que não se encontra na nossa esfera visual, na literatura, esta técnica reflexiva retoma, espelha o próprio sujeito, portanto algo que existe em nossa esfera da percepção, na literatura, sendo colocado no abismo ou no coração o sujeito que conhecemos ou que vamos conhecer. (Stanciu-Capotă, 2004, p. 55, tradução nossa)³⁸

Entretanto, as representações pictóricas para descrever a técnica, como dito anteriormente, não se mostram suficientes para expressá-la, Stanciu-Capotă (2004) concorda com Gide ao asseverar que:

Nenhum destes exemplos é absolutamente justo, porque a técnica da *mise en abyme* literária reivindica a retomada miniatura do sujeito, reivindica a reflexão deste, porque é antes a comparação com este processo do brasão, que consiste no primeiro em colocar o segundo no abismo. (Gide *apud* Stanciu-Capotă, 2004, p. 55, tradução nossa)³⁹

Rodica Stanciu-Capotă (2004) nos evidencia bem o porquê do uso de pinturas para explicar um conceito literário ao tecer o seguinte comentário:

A *mise en abyme*, esta técnica, este processo surpreendente, é uma descoberta de toda uma literatura que está cansada de descrever um mundo externo e que olha para si mesma, para o seu funcionamento, para a sua própria imagem. Esta é uma das técnicas que a literatura emprestou de outras artes. (Stanciu-Capotă, 2004, p. 57, tradução nossa)⁴⁰

Neste ponto, observamos o impacto que as pinturas tiveram para o campo literário, o reflexo é utilizado dentro das narrativas para refletir o eu ali presente, e questionar e refletir sobre os processos de criação e de personagem dentro da obra. O reflexo é como um eco, ao soltarmos uma menção de consciência o *abyme* formado,

³⁸ Trecho original: “*Si en peinture les miroirs reflètent d’une manière ‘complétive’, c’est-à-dire ils reflètent quelque chose qui ne se trouve pas dans notre sphère visuelle, en littérature, cette technique réflexive reprend, miroite le sujet même, donc quelque chose qui existe dans notre sphère de perception, en littérature, étant mis en abyme ou en coeur le sujet que nous connaissons ou que nous allons connaître.*” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 55).

³⁹ Trecho original: “*Aucun de ces exemples n’est absolument juste, car la technique de la mise en abyme littéraire prétend la reprise miniaturale du sujet, prétend la réflexion de celui-ci, car c’est plutôt ‘la comparaison avec ce procédé du blason, qui consiste dans le premier à en mettre le second en abyme’.* [2:41]” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 55).

⁴⁰ Trecho original: “*La mise en abyme, cette technique, ce procédé surprenant, est la découverte de toute une littérature qui en a assez de décrire un monde extérieur et qui se penche sur elle-même, sur son fonctionnement, sur sa propre image. C’est une des techniques que la littérature a empruntée aux autres arts.*” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 57).

ou o outro semelhante, nos observa e escuta, assim como nós o escutamos e observamos aquele simulacro, causando um efeito de estranheza, ou seja, se é possível observamos o nosso reflexo ou o reflexo dentro das narrativas, o que nos garante, partindo de uma perspectiva borgeana⁴¹, que não é possível ela nos observar também.

Dentro desta perspectiva, o espelho, ou a obra dentro da obra, pode ser empregado para dar enfoque em outros pontos específicos da obra que não estavam em evidência em primeiro plano, como é o caso dos exemplos pictóricos apresentados, ou para antecipar algo que ocorrerá, além de refletir sobre questões dentro do próprio romance, como o próprio Gide fez para escrever alguns de seus romances mais famosos.

Stanciu-Capotă (2004) reforça como Gide enxergava que a técnica da *mise en abyme* atuava em diferentes níveis dentro da obra, transpassando o sujeito e as personagens até atingir o universo do escritor-escritor, conforme proposição de Stanciu-Capotă, algo que nos mostra em sua teorização como o *feedback* está presente em sua técnica.

Este fenômeno da *mise en abyme*, afirma Gide, não atua apenas no nível do sujeito ou dos personagens, mas também no nível da relação escritor-escritor; ele denuncia, portanto, o que hoje chamamos de escritor-escritor: “[...] nenhuma ação sobre uma coisa fica sem *feedback* dessa coisa sobre o sujeito atuante. É esta reciprocidade que quis indicar. não mais nas relações com os outros, mas consigo mesmo”. [2:42]. Uma divisão narcisista é revelada. Recordemos a fase da experiência original que Lacan chamou de “fase do espelho” [3:298] [...] (Stanciu-Capotă, 2004, p. 57, tradução nossa)⁴²

É consenso na crítica afirmar que *Hamlet* contém a manifestação em seu estado mais puro da técnica. Conhecida como “a peça dentro da peça” de Hamlet, o

⁴¹ Jorge Luís Borges (2007) propõe, em seu texto “Magias parciais do Quixote”, que da mesma maneira que Don Quixote consegue ler seu próprio romance e Hamlet consegue ver sua própria peça, o que nos garante que o mesmo não pode ocorrer conosco ao abrirmos um livro ou consumirmos alguma outra forma de arte? “[...] tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios” (Borges, 2007, p. 65).

⁴² Trecho original: “Ce phénomène de *mise en abyme*, affirme Gide, ne joue pas seulement au niveau du sujet ou des personnages, mais aussi au niveau du rapport écrivain-écriture; il dénonce donc ce qu’on appelle de nos jours, l’écrivain-écrivain: ‘Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C’est cette réciprocité que j’ai voulu indiquer; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même.’ [2: 42]. Un dédoublement narcissique se dévoile. Rappelons-nous la phase de l’expérience originare que Lacan appelait ‘la phase du miroir’ [3:298]” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 57).

protagonista atribui ao teatro “a função permanente de ‘oferecer um espelho à vida’⁴³” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56, tradução nossa)⁴⁴. A peça em si reflete os conflitos que estão dentro da peça de *Hamlet*, trazendo o crime à tona, a traição ao rei, a infidelidade da rainha, tornando algo que escancara os próprios crimes para o culpado dentro da peça.

Não há na história da literatura nenhuma duplicação exterior mais famosa que “a obra da obra” que se representa em *Hamlet*. A crítica não tem problema em admitir que representa a forma em seu estado mais puro, atribuindo ainda um valor de paradigma. [...] *Hamlet* assinala ao teatro a constante função de “to hold as twere the mirror up to Nature” [“como segurar um espelho diante da Natureza”]. [...] (Dällenbach, 1991, p. 19, tradução nossa)⁴⁵

Com relação a Shakespeare, é dado um direcionamento interessante quando Stanciu-Capotă (2004) cita Jean Ricardou, que por sua vez menciona Victor Hugo, ao afirmar que, com exceção de duas peças de William Shakespeare, sendo elas *Macbeth* e *Romeu e Julieta*, todas as suas peças transmitem ações de duplos que correspondem a uma característica shakespeariana e são um sinal do século XVI, uma “ideia bifurcada, a ideia que se ecoa, um drama menor copiando e acompanhando o drama principal, a ação arrastando a sua lua, uma ação menor que a sua igual; unidade cortada em duas [...]” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56, tradução nossa)⁴⁶.

Todavia, no texto de Stanciu-Capotă (2004) são abertas novas discussões e propostas de análise ao expor escritores que contribuíram para a evolução e o tratamento da técnica, como por exemplo o próprio Shakespeare e, além dele: “[...] Poe, Melville, Hoffman, Flaubert, Zola, Maupassant, Proust, Gide, os Novos

⁴³ Este trecho dialoga com a tradução que Dällenbach (1991) fez sobre a função constante de *Hamlet* “to hold as twere the mirror up to Nature”, e que seu tradutor para o espanhol, Ramón Buenaventura aponta em uma nota de rodapé como sendo: “oferecer para a vida um espelho” (tradução nossa), sendo a nota original e completa: “Gide traduce ‘ofrecer a la vida un espejo’, ‘offrir à la vie un miroir’”. (Dällenbach, 1991, p. 28).

⁴⁴ Trecho original: “[...] la fonction permanente ‘d’offrir à la vie un miroir’.” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56).

⁴⁵ Trecho original: “No hay en la historia de la literatura ninguna duplicación exterior más famosa que la ‘obra dentro de la obra’ que se representa en *Hamlet*. La crítica no tiene inconveniente en admitir que representa la forma en estado puro, atribuyéndole además valor de paradigma. [...] *Hamlet* asigna al teatro la constante función de ‘to hold as twere the mirror up to Nature’” (Dällenbach, 1991, p. 19).

⁴⁶ Trecho original: “L’idée bifurquée, l’idée se faisant écho à elle-même, un drame moindre copiant et couloyant le drame principal, l’action traînant sa lune, une action plus petite que sa pareille; l’unité coupée en deux [...].” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56).

Romancistas [franceses]” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 55, tradução nossa)⁴⁷, e ainda oferece uma perspectiva de começarmos a observar o emprego da referida técnica a partir de clássicos gregos.

Seu trabalho ainda expõe Victor Hugo como possível precursor da teoria, justamente por estabelecer um inventário de elementos constituintes característicos, sendo eles “duplicação, ideia bifurcada, ação satélite, unidade dividida em duas, espírito de espelhos [...]” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56, tradução nossa)⁴⁸, e que Edgar Allan Poe será um forte nome como teórico da técnica do brasão literário, além de refletir sobre Flaubert ser um possível antecessor dos escritores contemporâneos no uso da técnica com seu romance *Madame Bovary*, de 1856, apesar de ainda considerar André Gide como quem “nomeou e definiu este processo artístico” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56, tradução nossa)⁴⁹.

Victor Hugo poderia, portanto, ser considerado um primeiro teórico da *mise en abyme*, porque faz, por assim dizer, um inventário dos elementos característicos desta técnica que remonta a uma longa história da literatura. [...] A esta primeira tentativa de abordagem daquilo que se tomará um conceito-chave da nova crítica literária será seguida na época por E. A. Poe, citado por Jean Ricardou: “Tudo no poema como num romance, num soneto como num conto, deve contribuir para o resultado. Um bom autor já tem em mente a última linha quando escreve a primeira”. [5:190]. Estes dois escritores não só continuarão a ser os teóricos desta técnica do brasão, como a aplicarão nas suas obras (O homem que ri - Victor Hugo, A queda da Casa de Usher - E. A. Poe). (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56, tradução nossa)⁵⁰

⁴⁷ Trecho original: “Poe, Malville, Hoffmann, Flaubert, Zola, Maupassant – et jusqu’à la prise de conscience de cette technique – Proust, Gide, les Nouveaux Romanciers.” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 55).

⁴⁸ Trecho original: “*Dédoublement, idée bifurquée, action satellite, unité coupée en deux, esprit des miroirs [...].*” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56).

⁴⁹ Trecho original: “[...] *nomma et définit ce procédé artistique [...].*” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56).

⁵⁰ Trecho original: “*Victor Hugo pourrait être donc considéré comme un premier théoricien de la mise en abyme, car il fait pour ainsi dire, un inventaire des éléments caractéristiques à cette technique qui renvoie loin dans l’histoire de la littérature. [...] Cette première tentative d’aborder ce qui va devenir un concept-clé de la nouvelle critique littéraire sera suivie par le moment E.A.Poe, cité par Jean Ricardou: ‘Tout dans le poème comme dans un roman, dans un sonnet comme dans une nouvelle, doit concourir au dénouement. Un bon auteur, a déjà sa dernière ligne en vue quand il écrit la première.’ [5:190]. Ces deux écrivains ne resteront pas seulement les théoriciens de cette technique du blason, mais ils vont l’appliquer même dans leurs œuvres (L’homme qui rit – Victor Hugo, La chute de la maison Usher – E.A. Poe).*” (Stanciu-Capotă, 2004, p. 56).

Há outros exemplos muito utilizados para expressar técnica dentro da literatura, como é o caso do conto “A queda da casa Usher”, de Edgar Allan Poe, ou *Contraponto*, de Aldous Huxley. Ambas as obras, assim como muitas outras, nos passam a ideia de uma profundidade, de uma vertigem causada pela leitura.

Em especial, em “A queda da casa Usher”, vemos uma *mise en abyme* que não necessariamente causa uma vertigem, mas a sua presença provoca uma mudança dentro da obra que a insere, como uma espécie de alçamento narrativo que o faz sair do livro que o encerra, algo que ocorre ao contrário, ao lermos “Continuidade dos Parques”, de Julio Cortázar, no qual há uma sensação de mergulho para dentro da narrativa, ou seja, enquanto no conto de Cortázar temos a sensação de um “mergulho”, na de Poe há, além do espelhamento dos fatos que ocorrem, uma sensação de que os fatos lidos emergiram deste mergulho para influenciar a narrativa em que está inserida.

Linda Hutcheon (1980) argumenta que, para Dällenbach, a figura do espelho é uma peça central para a concretização da técnica da *mise en abyme*, todavia existem três tipos distinguíveis. Tratando sobre as maneiras que podemos observar e categorizar a manifestação da técnica, Dällenbach (1991), utilizando-se dos estudos de C. E. Magny, propõe três possíveis agrupamentos, sendo eles:

- 1) Reflexo “simples”, representado pelo brasão dentro do brasão, o microcosmos e a mônada⁵¹ (exemplos literários: *Ulisses* e *Um amor de Swann*);
- 2) O reflexo até o infinito, simbolizado também pelas mônadas, mas especialmente pela referência matemática, o infinito de espelhos paralelos [...], a embalagem da *Quaker* [...] (exemplos literários: a novela utópica de Philip Quarles, portavoz de Huxley);
- 3) O reflexo paradoxal, ilustrado pelo comentário de Magny sobre a frase de Wahl - e pela própria frase, que se faz as vezes de parafuso sem fim. *Os moedeiros falsos*⁵² parece participar de todas e cada uma destas categorias [...]. (Dällenbach, 1991, p. 35, tradução nossa)⁵³

⁵¹ Em um sentido filosófico, proposto principalmente por Leibniz, mônada é uma substância simples que existe por si só, sendo indivisível, elas compõem tudo que existe, assim como os átomos, todavia ambas se diferem por um possuir um corpo e extensão, no caso do átomo, e outro não. As mônadas no sentido que é colocado no texto é o que une a filosofia com o conceito grego pelo qual foi cunhada, a de substância simples que compõe o universo, *monas*. Segundo Leibniz ela não possui partes, extensão, nem figura nem divisibilidade possível.

⁵² Se faz importante lembrar que os objetos de estudo vão além de *Os moedeiros falsos*, Gide comenta apenas sobre a sua própria obra, os objetos têm outros suportes e quebram os encaixamentos moldados.

⁵³ Trecho original: “1) el reflejo ‘simple’, representado por el blasón dentro del blasón, el microcosmos y la mônada (ejemplos literarios: *Ulisses* y *Un amour de Swann*); 2) el reflejo hasta el infinito, simbolizado también por las mônadas, pero especialmente por la referencia matemática, el infinito de espejos paralelos [...], el envase de *Quaker Oats* [...] (ejemplos literarios: la novela utópica de Philip Quarles, portavoz de Huxley); 3) el reflejo paradójico, ilustrado por el comentario de Magny sobre la

Linda Hutcheon expõe estes três tipos apresentados acima de maneira didática para compreensão ao mencionar Dällenbach, sintetizando os tipos de *mises en abyme* nos seguintes termos:

[...] existem três tipos distinguíveis. Uma é a reduplicação simples, na qual o fragmento espelhado mantém uma relação de semelhança com o todo que o contém. Um segundo tipo é uma reduplicação repetida “*in infinitum*”, na qual o fragmento de espelhamento acima mencionado carrega dentro de si outro fragmento de espelhamento, e assim por diante. O terceiro tipo de duplicação é denominado “aporístico”, e aqui o fragmento deve incluir a obra na qual ele próprio está incluído. (Hutcheon, 1980, p. 55-56, tradução nossa)⁵⁴

E a estudiosa segue discorrendo e explicando sobre estas distinções de tipos que a *mise en abyme*, para um estudo diacrônico, que Dällenbach fará suas análises podendo se manifestar nestes “três níveis estruturais de reflexão” (Hutcheon, 1980, p. 56, tradução nossa)⁵⁵:

[...] a *mise en abyme* pode consistir em uma enunciação que reflete a enunciação do texto, sua história. Isso pode assumir a forma de qualquer tipo de resumo da trama, em narrativa ou em qualquer outra forma de arte. Por exemplo, em *Trou de mémoire*, de Hubert Aquin, é a pintura de Holbein, “Os Dois Embaixadores”, que cumpre essa função de maneira muito consciente. Nesse nível, também é importante observar a posição da *mise en abyme* no texto e a direção para a qual ela aponta, pois pode direcionar o leitor a eventos futuros, ainda não lidos, ou a eventos passados, tanto dentro quanto anteriores ao texto. O segundo nível de reflexão de Dällenbach é ainda mais interessante para um estudo da ficção narcisista explícita, pois, nesse caso, uma enunciação reflete sobre a enunciação ou o processo, a produção, realizada pelos agentes, tanto autor quanto leitor. Um terceiro nível, no qual é o próprio código (narrativo ou linguístico) que é refletido, é obviamente aquele em que podem operar tanto em modos explícitos quanto implícitos de metaficção. (Hutcheon, 1980, p. 56, tradução nossa)⁵⁶

frase de Wahl - y por la propia frase, que hace las veces de tornillos sin fin. Le Faux-Monnayeurs parece participar de todas y cada una de estas categorías [...].” (Dällenbach, 1991, p. 35).

⁵⁴ Trecho original: “[...] there are three distinguishable kinds. One is a simple reduplication, in which the mirroring fragment has a relation of similitude with the whole that contains it. A second type is a repeated reduplication “*in infinitum*” in which the above mentioned mirroring fragment bears within itself another mirroring fragment, and so on. The third type of doubling is labelled “*aporistique*,” and here the fragment is supposed to include the work in which it itself is included.” (Hutcheon, 1980, p. 55-56).

⁵⁵ Trecho original: “three structural levels of reflection.” (Hutcheon, 1980, p. 56).

⁵⁶ Trecho original: “[...] *mise en abyme* might consist of an *énoncé* which reflects the text’s *énoncé*, its story. This could take the shape of any kind of plot résumé, in narrative or in any other art form. For instance, in Hubert Aquin’s *Trou de mémoire*, it is Holbein’s painting of the “Two Ambassadors” which fulfils this function in a very self-conscious manner. At this level it is also important to note the position

Para compreendermos melhor o desenvolvimento da técnica, é importante expandirmos a discussão para noções cartesianas da teoria estabelecendo abismos horizontais que geralmente são circulares, assim como manifestado em “As ruínas circulares”, de Jorge Luís Borges (1998), ou abismos verticais, como, no já citado conto, “Continuidade dos parques”, de Julio Cortázar (1971). Devemos estabelecer estas noções porque, enquanto observadores, em certas obras temos a sensação de vertigem, de mergulho, dentro da obra, enquanto outras nos inserem no próprio jogo de moldá-las, nós constituímos parte importante dentro da obra, seja como espectador, ou como agente ativo.

Na narrativa de Borges nos vemos envoltos por uma espécie de circularidade, é cíclico e sem uma sensação de queda para dentro daquela narrativa, mesmo que onírica em alguma medida, logo podemos estabelecer que a narrativa se constitui em um plano horizontal, ou eixo x, por estabelecer suas relações com o encadeamento de narrativas e de fatos que acabam por retornar a si. Já na de Cortázar temos uma sensação de mergulho, de queda para dentro do próprio livro, o movimento cíclico, ou circular se torna vertical, eixo y, caímos, quase que em queda livre, em um movimento em que a narrativa, em alguma medida, estabelece níveis que o objeto inserido nos auxilia a separar.

É importante pontuarmos que Linda Hutcheon (1980) trabalha, até certo ponto, com noções cartesianas da técnica, todavia ela expressa a horizontalidade e a verticalidade na criação literária, no ato da escrita:

Uma *mise en abyme* horizontal no nível da “ficção”, por exemplo, talvez chame a atenção para a natureza repetitiva e “não realista” da trama, mas os esforços (interrogatórios) de Ricardou para tornar isso narcisicamente funcional permanecem um tanto pouco convincentes. [...] Se, como afirma Ricardou, o fascínio que as aventuras da “ficção” exercem é inversamente proporcional à exibição dos procedimentos generativos, produtivos (p. 76), então serão tanto as *mises en abyme* que operarão sobre o nível da “narração” - verbal e estruturalmente -

of the mise en abyme in the text, and the direction in which it points, for it can direct the reader to future events, yet unread, or to past ones, both within and preceding the text. Dällenbach's second level of reflection is of even more interest to a study of overt narcissistic fiction for in this case an énoncé reflects on the énonciation or the process, the production, carried out by the agents both author and reader. A third level, in which it is the code itself (either narrative or linguistic) that is reflected, is obviously that at which both overt and covert modes of metafiction can operate.” (Hutcheon, 1980, p. 56).

e aqueles que envolvem tanto a “narração” quanto a “ficção” [...]. (Hutcheon, 1980, p. 54, tradução nossa)⁵⁷

Hutcheon (1980) em certa medida coloca a *mise en abyme* horizontal se estabelecendo no nível da “ficção”, criando encadeamentos ou repetições internas na obra num mesmo nível, e a vertical se estabelecendo no nível da “narratividade”, o que cria dispositivos narrativos que estabelecem diferentes níveis narrativos, o que estabelece de certa maneira uma hierarquia podendo gerar confusão entre os encadeamentos construídos no plano horizontal.

Os níveis horizontais permanecem no mesmo nível da personagem que os produz, sem a sensação de vertigem causada usualmente, como é o caso de Borges citado acima, há um encadeamento de narrativas que se mantém no mesmo nível, entretanto possuem um caráter circular e de espelhamento de experiências e narrativas vividas pelos personagens.

Já os verticais causam o efeito de mergulho ou alçamento, ou *abyme* propriamente dito, dentro da narrativa sentida pelo leitor, há um sentimento de hierarquização, e de camadas sendo transpostas e superadas, seja em um sentido de “sair do livro”, que afeta o mundo em que se insere como é o caso de “A queda da Casa de Usher”, de Poe, ou de mergulho como em “Continuidade dos Parques”, de Cortázar, algo que colocaria o efeito em outro nível além da própria personagem que narra a história, o que aproxima essa noção a uma noção gideana de problemática com o sujeito e as narrativas primárias e secundárias.

Há uma passagem no texto “Sobre os espelhos” de Umberto Eco (2016) que nos ajuda a compreender que, apesar de constituir uma ideia cartesiana da técnica, o movimento circular proposto pouco importa se é vertical ou horizontal, justamente por constituir um efeito circular: “Se é de círculo que se trata, tanto fará entrar por este ponto ou por aquele. Decidimos entrar pelo espelho (como veremos, sem ficar *lá dentro*) dado que a ótica parece saber muito sobre os espelhos, ao passo que o que a semiótica sabe sobre os signos é duvidoso.” (Eco, 2016, p. 17), ou seja, poderíamos

⁵⁷ Trecho original: “A horizontal *mise en abyme* on the level of “fiction,” for example, will perhaps call attention to the repetitive, “un lifelike” nature of the plot, but Ricardou’s (interrogatory) efforts at making this narcissistically functional remain somewhat unconvincing [...]. If, as Ricardou states, the fascination which the adventures of the “fiction” exercise is inversely proportionate to the exhibition of the generative, productive procedures (p. 76), then it will be both the *mises en abyme* which operate on the “narration” level verbally and structurally and those which involve both the “narration” and the “fiction” [...]” (Hutcheon, 1980, p. 54).

entrar, em alguns casos, em qualquer momento da narrativa que ainda sentiríamos o efeito circular que ela provoca.

Dällenbach (1991) ainda trará outras perspectivas e apontamentos com relação à crítica e como os efeitos da *mise en abyme* funcionam, além de analisar de maneira mais abrangente questões que Gide coloca, como o caso de que para ser *mise en abyme* a narrativa, segundo o autor de *Os moedeiros falsos*, deveria obedecer uma ordem de fatores como: Narrador; Relato; narrador; relato, ou seja, deve haver um narrador maior ou primário (N), que conduzirá um relato primário (R), que neste relato ocorrerá a narrativa do narrador secundário, ou menor, (n), que conduzirá o relato secundário (r), este refletindo o primeiro que o insere. Segundo Dällenbach (1991), o que distingue estruturalmente a *mise en abyme* gideana é:

[...] o fato de atribuir a um personagem do relato a atividade própria do narrador que se ocupa deste. [...] em Gide, reflete o primeiro à medida em que resulta indispensável, para que haja retroação⁵⁸, que exista analogia entre a situação do personagem e a do narrador ou - por expressar de outro modo - entre o conteúdo temático do relato-marco e do relato intercalado. Cabe, então, definir a *mise en abyme* gideana como o emparelhamento de duas atividades aplicadas a um objeto similar, [...] como relação de relações, porque a relação do narrador N com seu relato R é homóloga a do personagem-narrador n com seu relato r. (Dällenbach, 1991, p. 24, tradução nossa)⁵⁹

Todavia, Dällenbach abandona a definição gideana e foca em seu texto nas definições de *en coeur* de “obra dentro da obra” ou “duplicação interior”. Em uma perspectiva proposta por André Gide, a técnica se aproxima muito mais de um autor *en abyme* proposta por Goulet (2006) e que Dällenbach trabalhará de maneira breve em seu texto. Ele segue ainda observando outros pontos para a técnica, todavia é interessante observarmos outros críticos, para termos uma visão mais ampliada sobre a técnica da *mise en abyme*, mas Hutcheon em seu texto pontua que “A certa altura,

⁵⁸ Dällenbach (1991, p. 22) estabelece em seu texto que a *mise en abyme* passa por um processo de “ao fazer-me eu me contra-faço”, ou seja, a especularização narrativa se constitui no ato de conduzir o relato. Ele ainda cita o exemplo de um balde que, ao jogarmos a água de um, sentimos o efeito contrário da água sendo despejada do balde.

⁵⁹ Trecho original: “[...] el hecho de atribuir un personaje del relato la actividad propia del narrador que se ocupa de éste. [...] en Gide, refleja al primero en la medida en que resulta indispensable, para que haya retroacción, que exista analogía entre la situación del personaje y la del narrador o - por expresarlo de otro modo-, entre el contenido temático del relato-marco y el del relato intercalado. Cabe, pues, definir *mise en abyme* gideana como emparejamiento o hermanamiento de dos actividades aplicadas a un objeto similar, [...] como relación de relaciones, porque la relación del narrador N con su relato R es homóloga a la del personaje-narrador n con su relato r.” (Dällenbach, 1991, p. 24).

porém, a *mise en abyme* torna-se tão extensa que pode ser melhor descrita como uma espécie de alegoria” (Hutcheon, 1980, p. 56, tradução nossa)⁶⁰.

De certa forma, o apontamento dela se faz necessário e totalmente pertinente, já que há um esgotamento de certos aspectos dos estudos em que tudo acaba por se transformar em uma parte da *mise en abyme*, como uma espécie de metanarrativa⁶¹, deixando o trabalho da teoria sobre a técnica ao nível de observações e pensamentos sobre alegorias das próprias histórias. Neste sentido, os estudos carecem de uma distinção de natureza e efeito, este último já muito bem estabelecido na literatura sobre a técnica.

1.1 Reduplicações do autor, personagens e outras ponderações a respeito do artifício da *mise en abyme* e da metalepse

Todo o exposto até o momento sobre a técnica nos faz refletir sobre o papel do autor na obra em todo este panorama. Para compreendermos melhor a técnica da *mise en abyme* e as análises propostas neste trabalho é interessante voltarmos nossa atenção para o autor da obra, que muitas vezes é colocado *en abyme*. Neste ponto, Alain Goulet (2006) explora em seu artigo, “O autor *en abyme*: Valéry e Gide”⁶², o papel da figuração autoral em uma obra e nos ajuda a compreender a figura que se volta para si e se desenvolve perante a técnica e o romance, contribuindo com a produção de uma reflexão sobre a autoria e o alter ego do autor empírico.

Para Alain Goulet (2006, p. 40, tradução nossa)⁶³, a *mise en abyme*, em uma primeira definição, “[...] diz respeito à transposição, reduplicação ou figuração numa maquete reduzida do tema da obra exposta no interior da ficção, tendo em vista esclarecer a intenção do autor”. Somente a partir da técnica, segundo Goulet é que há uma fonte de luz interna dentro da ficção, algo que traz luz às suas estruturas e narrativas, “A *mise en abyme*, portanto, acaba por ser uma preciosa ferramenta para

⁶⁰ Trecho original: “At a certain point, however, the *mise en abyme* becomes so extended in size that it is better described as a kind of allegory.” (Hutcheon, 1980, p. 56).

⁶¹ Vale tomar nota que nem toda *mise en abyme* é metanarrativa e nem toda metanarrativa é uma *mise en abyme*, como bem postula Alencar (2025) em seu trabalho de doutorado sobre metaficção, metalepse e *mise en abyme*.

⁶² Trecho original: “L’auteur mis en abyme (Valéry et Gide)” (Goulet, 2006, p. 39)

⁶³ Trecho original: “La première définition concerne la transposition, réduplication ou figuration en modèle réduit, du sujet de l’œuvre exposé à l’intérieur de la fiction, en vue d’éclairer une intention de l’auteur.” (Goulet, 2006, p. 40).

estabelecer estruturas, operações e, portanto, significados da obra” (Goulet, 2006, p. 41, tradução nossa)⁶⁴, e expande a discussão ao afirmar, como conceituação que:

A *mise en abyme* diz respeito essencialmente à afirmação de uma identidade em relação a uma família, uma raça, uma história que já aconteceu ou mais geralmente uma referência em relação com o que queremos nos definir. Sem dúvida, essa relação desempenha dois níveis: a da história e dos personagens, por um lado, a do autor, por outro lado, que inscreve uma relação de identidade em sua obra e a insere em uma perspectiva em relação ao qual adquire sentido e legitimidade. (Goulet, 2006, p. 43-44, tradução nossa)⁶⁵

A *mise en abyme*, segundo Goulet (2006), só nasceu por consequência do autor, no caso de André Gide, observar a si mesmo enquanto produzia sua obra, ou seja, o papel do autor está mais ligado à criação da técnica do que observamos; e dessa maneira, “[n]otamos em primeiro lugar que este modo de auto representação é uma das características da modernidade literária” (Goulet, 2006, p. 44, tradução nossa)⁶⁶.

Em seu artigo, Goulet ainda utiliza exemplos pictóricos para discutir a questão dos espelhos, e coloca em foco novamente algo que Dällenbach levanta em seu texto, a ideia de que os espelhos não refletem fielmente a imagem daquele que está inserido nela. Novamente, sobre as questões pictóricas, Goulet concorda com os autores já apresentados que o espelho oferece uma descentralização e mudança de foco oferecidas ao observador, uma mudança de direcionamento de perspectiva e de narrativa. No caso de Velásquez, *As meninas*, há uma questão interessante: Alain Goulet observa que se trata da reflexão do sujeito sobre ele mesmo.

De certa forma, este quadro oferece a perspectiva oposta de *O Casal Arnolfini*, pois o pintor se representa com sua tela vista de cabeça para baixo à esquerda da pintura, com seu olhar fixado no projeto oco da pintura e do espetáculo, revelando com precisão o espelho plano no centro da pintura: o casal real, assim, “*en abyme*”. Esse espelho é completado por outro espelho, aquele formado pelos olhares de outros personagens: a criança, a dama, um anão, o cachorro e no fundo o

⁶⁴ Trecho original: “*La mise en abyme se révèle donc un précieux outil permettant d’établir des structures, des fonctionnements, et donc des significations de l’œuvre.*” (Goulet, 2006, p. 41).

⁶⁵ Trecho original: “*la mise en abyme concerne essentiellement l’affirmation d’une identité en relation avec une famille, une race, une histoire qui a déjà eu lieu ou plus généralement avec une référence par rapport à quoi on veut se définir. Sans doute cette relation joue-t-elle à deux niveaux: de l’histoire et des personnages d’une part, de l’auteur d’autre part, qui inscrit dans son œuvre une relation d’identité, et l’insère dans une perspective par rapport à quoi elle prend sens et légitimité.*” (Goulet, 2006, p. 43-44).

⁶⁶ Trecho original: “*On remarquera d’abord que ce mode d’auto-représentation est une des caractéristiques de la modernité littéraire.*” (Goulet, 2006, p. 44).

casal de cortesãos; e este outro homem assistindo toda a cena da parte inferior de uma escada. É adicionada uma série de quadros que inscrevem um contraponto em *mise en abyme*. [...] Este quadro, portanto, é composto por três temas: o primeiro, claramente anunciado pelo título apresenta a criança e sua comitiva; o segundo, colocado no abismo e virtual, é o casal real; o terceiro, criptografado e descentralizado, tem por objeto o pintor em seu cavalete em vias de ser pintado, ou seja, apresenta uma reflexão do sujeito sobre ele mesmo. (Goulet, 2006, p. 42, tradução nossa)⁶⁷

Para Goulet (2006), “O espelho central, portanto, descentraliza mais uma vez o espaço e o motivo representado, incluindo outro olhar e outra perspectiva” (Goulet, 2006, p. 42, tradução nossa)⁶⁸. Para Umberto Eco o espelho representa uma marcação primordial do *eu* como sujeito que se enxerga e se apresenta perante aquele simulacro que está diante de si: “No assumir jubilatório da imagem especular, manifesta-se uma matriz simbólica em que o “eu” se precipita em forma primordial e é a linguagem o que deverá restituir-lhe a sua própria função de sujeito do *universal*” (Eco, 2016, p, 17).

Para Eco (2016), só há uma inversão de direita e esquerda no reflexo justamente por nos colocarmos no papel daquele outro que está “dentro” do espelho, já que o espelho reflete exatamente onde está direita e esquerda: “É o observador (ingênuo, mesmo quando faz de físico) que por identificação imagina que é o homem dentro do espelho e, vendo-se, se dá conta de que traz, por exemplo, o relógio no pulso direito” (Eco, 2016, p. 19).

Concluimos então que um efeito de espelhamento dentro de uma obra, seja pictórica ou literária, não refletiria aquele que a insere, mas aquele que se enxerga no lugar daquele simulacro; a imagem seria usada para descentralizar o foco e o questionamento narrativo sobre si e sobre o que ela traz, seja pela natureza do próprio

⁶⁷ Trecho original: “*D’une certaine manière, ce tableau propose la perspective inverse des Arnolfini puisque le peintre s’est représenté avec sa toile vue à l’envers à gauche du tableau, le regard fixé sur l’objet en creux de la peinture et du spectacle, que révèle précisément le miroir plat du centre du tableau: le couple royal mis ainsi “en abyme”. Ce miroir est complété par un autre miroir, celui que forment les regards des autres personnages: l’infante, la duègne, une naine, le chien, et en arrière-plan du couple de courtisans; et de cet autre homme observant l’ensemble de la scène du bas d’un escalier. A quoi s’ajoute une série de tableaux qui inscrivent un contrepoint de nouvelles mises en abyme. [...] Ce tableau comporte donc trois sujets: le premier, clairement annoncé par le titre, présente l’infante et son entourage; le second, mis en abyme et virtuel, est le couple royal; le troisième, crypté et décentré, a pour objet le peintre à son chevalet en train de se peindre, c’est-à-dire présente une réflexion du sujet sur lui-même.*” (Goulet, 2006, p. 42).

⁶⁸ Trecho original: “*Le miroir central décentré donc, une nouvelle fois, l’espace et le motif représenté, en y incluant un autre regard et une autre perspective.*” (Goulet, 2006, p. 42).

espelho, seja pelo artifício narrativo do criador de mudar o foco para onde o espectador observa.

Adicionamos também a questão prismática na discussão da *mise en abyme*, um objeto geométrico que amplia as possibilidades de interpretação, uma vez que o espelho reduz demais as possibilidades que se pode imaginar da construção narrativa justamente pela sua natureza inerente reflexiva. Em suma, a questão prismática busca uma reflexividade que vai além da simples imitação (mimética), acomodando a noção de que o elemento inserido (o reflexo) é significativamente diferente do todo que o contém, permitindo uma análise mais ampla e contextual. Labeille (2011) irá afirmar então que:

Para garantir que o espelho não reduza o espectro de análise da *mise-en-abyme*, ele deve ser quebrado e substituído pela imagem do prisma. Mais do que um simples espelho, ele nos permite ver de diferentes ângulos, através da reduplicação, separação e bifurcação de cores e elementos, não apenas a economia do romance, mas também eventos contemporâneos, sejam eles sociais ou artísticos. É particularmente nesse aspecto que nossa perspectiva de análise da cena teatral no romance difere do estudo de Dällenbach sobre o jogo especular, que não leva em conta as dimensões sociocríticas específicas desse tema, que, no entanto, atuam como um "reflexo" (no sentido óptico e intelectual). A analogia entre a peça encenada e a narrativa é agravada pela dificuldade colocada pelo teatro como meio, e pelo fato de o espelho, em última análise, estar rachado. (Labeille, 2011, p. 100)⁶⁹

Com relação ainda sobre os prismas, eles são importantes porque dialogam com o que é possível observar que as obras em abismo carregam; é a sua estrutura em diálogo com o contexto em que ela é moldada dentro da narrativa. No caso de *Budapeste*, por exemplo, toda a obra será construída levando em consideração o contexto que engloba: a cidade, a língua, estrangeiros que vêm para o Brasil etc. A *mise en abyme* serve para esmiuçar questões em que não havíamos lançado foco e ampliá-la, logo ela é uma técnica muito atual por trazer com força aquilo que quer

⁶⁹ Trecho original: "Pour que le miroir ne réduise pas le spectre d'analyse de la mise en abyme, il faut le briser et substituer au miroir l'image du prisme. Plus que le simple miroir, il donne à voir sous des angles différents, par la reduplication, la séparation, la bifurcation des couleurs et des éléments, non seulement de l'économie du roman mais aussi de l'actualité contemporaine, qu'elle soit sociale ou artistique. Et c'est particulièrement en cela que notre perspective d'analyse de la scène de théâtre dans le roman diffère de l'étude du jeu spéculaire par Dällenbach, qui ne prend pas en compte les dimensions sociocritiques propres à ce sujet, lesquelles agissent pourtant comme une « réflexion » (au sens optique et intellectuel). L'analogie entre la pièce jouée et le récit est doublée de cette difficulté que pose le théâtre en tant que médium et que le miroir est au final fêlé." (Labeille, 2011, p. 100).

contar, dialogando muito com contextos sociais e próprios da obra, ela revela um eu oculto, faces nossas que até então não eram tão exploradas.

Goulet (2006) se voltará então para a questão do reflexo do autor dentro obra, postulando o autor *en abyme*, que se transforma em “[...] um instrumento de tomada de consciência dos processos e circunstâncias da obra durante a escrita, e, portanto, uma tentativa de controlá-los do interior” (Goulet 2006, p. 45, tradução nossa)⁷⁰. Alonso (2024b) nos auxilia a ler este processo ao ponderar sobre o autor *en abyme* que este “[...] possibilita a crítica dos personagens e procedimentos de construção, uma vez que permite o exame das estruturas fundamentais da ficção narrativa estabelecidas no jogo entre o eu e o outro” (Alonso, 2024b, p. 132).

O que justifica este olhar para o autor dentro da narrativa é que, ao pensar sobre a técnica, Goulet afirma que ela envolve o autor, e que este envolvimento permite “investir de uma maneira particular em seu trabalho e obter um benefício pessoal” (Goulet, 2006, p. 40, tradução nossa)⁷¹, o que demonstra ser, parafraseando Goulet (2006), um efeito performativo que é uma “[...] projeção particular do ego do autor no Outro da ficção [...]” (Goulet, 2006, p. 40, tradução nossa)⁷². Ao colocar a escrita em primeiro plano, esse estudioso expõe possíveis motivações para esta visão mais voltada para dentro do autor.

É isso depois da morte de Deus e o questionamento de todas as formas de representação, após contestando a referência ao mundo exterior e a ilusão referencial, as justificativas extrínsecas no trabalho estão faltando, de modo que os escritores conscientes de sua arte foram levados a “[...] incorporar em suas próprias estruturas um comentário de autoteorização [...]” (HUTCHEON, 1982, p. 7) que pode assumir a forma de autor em abismo, mais ou menos *alter ego*, em todas as projeções do caso do autor e suas preocupações no momento da redação. (Goulet, 2006, p. 44, tradução nossa)⁷³

⁷⁰ Trecho original: “L’auteur en abyme est donc un instrument de prise de conscience des processus et des circonstances à l’œuvre dans l’écriture, au cours de la rédaction, et donc une tentative de les contrôler de l’intérieur.” (Goulet, 2006, p. 45).

⁷¹ Trecho original: “s’investir d’une façon particulière dans son oeuvre et d’en retirer un bénéfice personnel.” (Goulet, 2006, p. 40).

⁷² Trecho original: “ce mode particulier de projection du Moi de l’auteur dans l’Autre de la fiction” (Goulet, 2006, p. 40).

⁷³ Trecho original: “C’est que, après la mort de Dieu et la mise en question de toutes les formes de représentation, après la contestation de la référence au monde extérieur et de l’illusion référentielle, les justifications extrinsèques à l’oeuvre font défaut, de sorte que les écrivains conscients de leur art ont été conduits à “[...] incorporer à leurs propres structures un commentaire auto-théorisant [...]” (HUTCHEON, 1982, p. 7) qui peut prendre la forme de l’auteur en abyme, plus ou moins alter ego, en tout cas projection de l’auteur et de ses préoccupations au moment où il écrit.” (Goulet, 2006, p. 44).

A autoria poderia ser considerada um jogo de marionetes em que o autor que escreve as controla de cima, todavia, ao se colocar em abismo e no mesmo plano das personagens, o autor pode observar a si e controlar a narrativa internamente, pois “O autor *en abyme* enfoca certas questões e certos traços, de uma forma necessariamente estilizada, ampliada, distanciada” (Goulet, 2006, p. 45, tradução nossa)⁷⁴.

Estas questões dialogam também com o que Dorrit Cohn (2003) irá elaborar em seu trabalho sobre a *metalepse*. A técnica da *mise en abyme*, por consistir em uma estrutura de reduplicação na qual uma obra contém uma representação de si mesma, ou uma história dentro de uma história, está intrinsecamente ligada à *metalepse*⁷⁵. Utilizando-se primeiro de Genette e seu estudo intitulado *Discurso da narrativa*, primeiro ela postula que a *metalepse* narrativa é a intrusão do narrador extradiegético no universo diegético, ou das personagens neste universo, e vice-versa. Algo que no trabalho de Filipe Alencar (2025) é apontado é que, em uma narrativa em abismo, a *metalepse* estará sempre presente. Esse fenômeno ocorre porque a existência de múltiplos níveis narrativos na obra implica, inerentemente, a quebra das fronteiras entre eles.

Quando a narrativa se aprofunda em níveis diegéticos inferiores, gerando ramificações de si mesma, esse movimento é classificado como *metalepse* descendente ou, no contexto da reflexividade interna, *metalepse* interior. A *mise en abyme* cria, portanto, um fenômeno de *metalepse* interior no qual a narrativa se aprofunda em níveis hipodiegéticos.

Dorrit Cohn destaca que tanto a *mise en abyme* quanto a *metalepse* interior compartilham o efeito de provocar no leitor uma sensação de desordem, ansiedade ou vertigem. Essa perturbação surge no leitor pela possibilidade de uma ação em um nível diegético inferior interferir no nível superior (o que ilustra a transgressão de níveis narrativos), gerando uma sensação de desconforto ao ler. A *metalepse* é, portanto, o mecanismo que traduz estruturalmente a verticalização da *mise en abyme* e sua capacidade de borrar as fronteiras entre a história principal e os enclaves internos que a refletem.

⁷⁴ Trecho original: “L’auteur en abyme focalise certaines questions et certains traits, d’une façon nécessairement stylisée, grossie, mise à distance.” (Goulet, 2006, p. 45).

⁷⁵ A *metalepse*, derivada do grego “*metálēpsis*” (transposição ou troca), é a figura que descreve a transgressão ou o salto entre os diferentes níveis ontológicos da narrativa, ou seja, é uma transposição de diferentes níveis narrativos, ou de realidades dentro da narrativa.

A metalepse é um evento que ocorre de forma singular, repentina e surpreendente, como o assassinato do leitor fictício no conto “Continuidade dos parques”, de Cortázar. Ela não evoca de forma alguma a impressão de que nós, leitores, pertencemos a uma série infinita de seres fictícios. (Cohn, 2003, n. p.)⁷⁶

Consideramos então este autor que se coloca em abismo como uma “[...] conveniência experimental, simplificada, permitindo que o caráter complexo e indefinido do ego seja evitado, e capaz de definir um traço particular de si mesmo [...]” (Goulet, 2006, p. 45, tradução nossa)⁷⁷. Para Alonso (2024b, p. 133), este autor colocado em abismo “[...] está constantemente apoiado nos bastidores de sua obra, tentando captar o encadeamento de seus processos e as metamorfoses que se operam”.

Goulet cita Valéry para expressar que durante o nosso processo de formação criamos um outro, que segundo Goulet:

De certa forma, geralmente nunca é uma cópia idêntica ou reduzida do modelo, mas sim a projeção de uma determinada visão e aspecto, de uma situação a ser iluminada, que necessariamente diferem do universo representado na obra. (Goulet, 2006, p. 45, tradução nossa)⁷⁸

Um *alter ego* colocado dentro da narrativa na qual o autor se apoia “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. 46, tradução nossa)⁷⁹. Desse modo, evidencia-se a consciência plantada dentro da obra autoral.

Colocar um autor *en abyme* acaba sendo um meio eficaz de dominar seu destino ao reunir, sem os confundir, os seus eus e as suas múltiplas vozes (o poeta, o diarista, o romancista, o filósofo, o músico,

⁷⁶ Trecho original: “*La metalepse est un événement qui advient de manière singulière, subite et surprenante, comme le meurtre du lecteur fictif dans le conte de Cortazar "Continuidade dos parques". Elle n'évoque nullement l'impression que nous, les lecteurs, appartenons à une série infinie d'tres fictifs.*” (Cohn, 2003, n. p.).

⁷⁷ Trecho original: “[...] *commodité expérimentale, simplifiée, permettant de conjurer le caractère complexe et indéfini du Moi, et apte à fixer un trait particulier de soi.*” (Goulet, 2006, p. 45).

⁷⁸ Trecho original: “*De façon générale, ce n'est jamais une copie à l'identique ou en modèle réduit, mais plutôt la projection d'une vue et d'un aspect particuliers, d'une situation à éclairer, qui diffèrent nécessairement de l'univers représenté au sein de l'œuvre.*” (Goulet, 2006, p. 45).

⁷⁹ Trecho original: “*les coulisses de son oeuvre, désireux de capter l'en deçà de l'écriture, l'enchaînement de ses processus, l'énergie déployée, et les métamorphoses qui s'y opèrent.*” (Goulet, 2006, p. 46).

o teórico, o crítico, ...), exibir em sua totalidade vida, trabalho, sensações, pensamentos, cultura, sem esquecer suas neuroses, em suma construir e publicar uma soma. (Goulet, 2006, p. 48, tradução nossa)⁸⁰

Mariângela Alonso salienta, por sua vez, em sua leitura de Goulet (2006), sobre a questão do *alter ego* que:

[...] o *alter ego* não se configura como cópia idêntica ou o modelo reduzido do seu autor, mas como a projeção de um ponto de vista peculiar, do despojamento da escrita, explorando a ficção fora da obra literária. Trata-se, portanto, de um modo de projeção particular do ego do autor no outro da ficção. O exame de tais modulações refina e aprofunda a questão autoral, de modo a apresentar a transposição ou a figuração em modelo reduzido do sujeito da obra exposto ao interior da ficção: “O autor *en abyme* focaliza certas questões e certos traços de uma maneira necessariamente estilizada, aumentada, colocada à distância” (Goulet, 2006, p. 45). (Alonso, 2024b, p. 131-132)

Destacando a importância do autor *en abyme* para a construção narrativa, Goulet (2006) nos mostra através da obra de André Gide que, especificamente no caso de *Os cadernos de André Walter* (Gide, 1986), este autor colocado em abismo “[...] serviu de um bode expiatório para permitir que o autor se liberte desse eu incômodo, ‘ir além’, primeira experiência da ‘retroação’ da escrita sobre o autor que Gide logo desafiaria” (Goulet, 2006, p. 50, tradução nossa)⁸¹.

Devemos lembrar e marcar bem que o autor colocado em abismo não é a pessoa física que escreve o texto, e sim o narrador que emprega sua voz para contar a narrativa em que se insere. Podemos extrair este significado de um trecho de Goulet (2006) ao falar sobre *Paludes*, romance de André Gide de 1958: “De modo que Gide, ao contrário de seu autor *en abyme* que sempre afirma explicar a obra [...]” (p. 50), o que nos mostra claramente que lidamos com diferentes níveis de autoria, o que poderia causar certa confusão de misturar obra e artista em alguns casos.

Alain Goulet expõe que o autor colocado em abismo auxilia a criação literária por expor um lado mais consciente da escrita e da composição da narrativa, através

⁸⁰ Trecho original: “Placer *en abyme* un auteur se révèle en effet un moyen efficace pour dominer son destin en rassemblant sans les confondre ses Moi et ses voix multiples (le poète, le diariste, le romancier, le philosophe, le musicien, le théoricien, le critique,...), exposer dans leur totalité vie, oeuvre, sensations, pensées, culture, sans oublier ses névroses, bref pour construire et publier une somme.” (Goulet, 2006, p. 48).

⁸¹ Trecho original: “[...] a donc servi de bouc émissaire pour permettre à l’auteur de se dégager de ce moi encombrant, de ‘passer outre’, première expérience de la ‘retroaction’ de l’écriture sur l’auteur que Gide défi nira bientôt.” (Goulet, 2006, p. 50).

de emaranhados jogos de construção por dentro da obra, algo que confere uma pluralidade de sentidos para a narrativa e auxilia a construção de tramas e elementos divergentes entre si:

Porque a escrita depende em grande parte do inconsciente, o autor colocado no abismo constitui precioso e comovente foco interno de consciência, uma presença que reúne materiais heterogêneos ao mesmo tempo que ilumina as intenções e os processos em curso, mas é um dispositivo insuficiente, entregador, um ponto de vista demasiado comprometido, parcial, enredado no seu universo e nos seus problemas e, portanto, que deve necessariamente ser contrabalançado e equilibrado pelo olhar do leitor que pode revelar o autor a si mesmo, e ajudá-lo a “superá-lo”. (Goulet, 2006, p. 51, tradução nossa)⁸²

Em outras palavras, podemos assumir que a autoria de uma narrativa sendo colocada em abismo reflete questões não somente relacionadas com a própria autoria em si, mas também ao ato de escrever e suas composições: “Em última análise, o que está em questão é, portanto, cada vez o ato de escrever, ou de escrever como um ato” (Goulet, 2006, p. 55-56, tradução nossa)⁸³, ou nas palavras de Alonso (2024b):

As experiências vividas por meio de um outro podem eximir o escritor de comprometer-se demais na vida real e ainda permitem o estabelecimento de uma distância crítica. Nesse sentido, a *mise en abyme* constitui-se à forma de uma moeda falsa, que permite a obtenção e a revelação de um resultado sem, contudo, implicar uma ação real. (Alonso, 2024b, p. 132)

Para Goulet, há uma necessidade para a decorrência do autor em abismo que é justificada por um desejo de solucionar enigmas e questões internas dentro de si, expor suas fragilidades e colocar-se nu, em certa medida, perante os leitores e, nesse sentido, “O autor no abismo é antes um exercício de questionamento, às vezes de autoquestionamento e até escárnio ou mesmo autoflagelação” (Goulet, 2006, p. 56,

⁸² Trecho original: “*Parce que l’écriture relève pour une grande part de l’inconscient, l’auteur placé en abyme constitue un foyer interne précieux et mouvant de prise de conscience, une présence qui conjoint des matériaux hétérogènes tout en éclairant les intentions et les processus à l’oeuvre, mais c’est un dispositif insuffisant, livrant un point de vue trop engagé, partial, empêtré dans son univers et ses problèmes, et donc qui doit être nécessairement contrebalancé et équilibré par le regard du lecteur, qui peut révéler l’auteur à lui-même, et l’aider à ‘passer outre’.*” (Goulet, 2006, p. 51).

⁸³ Trecho original: “*Ce qui est finalement en cause, c’est donc bien chaque fois l’acte d’écriture, ou de l’écriture comme acte.*” (Goulet, 2006, p. 55-56).

tradução nossa)⁸⁴, o que confere um caráter muito mais interno e profundo ao efeito de vertigem, seja no nível do narrador ou no nível da narrativa. De acordo com Goulet,

O fenômeno do autor *en abyme* decorre tanto da necessidade do autor, para lançar luz sobre o enigma de si mesmo para si, para compreender o seu mundo e seu lugar em seu mundo, e também seu desejo de explorar sua possibilidade de ação e intervenção no mundo. [...] Talvez este exercício seja, no que lhe diz respeito, do exame de consciência protestante, exame de sua impotência não tanto para criar, mas para agir, para justificar a utilidade ou eficácia de sua obra de arte. Em todo caso, isso é tanto um exorcismo quanto uma dúvida, uma aposta em questão de si mesmo e de sua razão de ser. (Goulet, 2006, p. 56, tradução nossa)⁸⁵

Algo que Goulet (2006) usa para descrever de maneira mais poética, poderíamos dizer, sobre o autor *en abyme* e que, de certa maneira resume de maneira precisa esse conceito, é: “O autor *en abyme* talvez seja a história de Ícaro, o efeito das consequências dos sonhos do autor mago, profeta e demiurgo, do rei que se encontra nu” (Goulet, 2006, p. 56, tradução nossa)⁸⁶.

Apesar de toda a técnica da *mise en abyme* estar mais próxima do mito de Narciso, por conta dos espelhos e a questão dos reflexos do autor e do próprio texto, Goulet (2006) aproxima o autor ao mito de Ícaro, estabelecendo relações entre vulnerabilidade e ambição no processo de autoria. Mariângela Alonso nos ajuda a compreender melhor a passagem que Goulet usa para explicar o autor *en abyme* ao tecer o seguinte comentário:

A referência às histórias de Ícaro, jovem que voou muito alto e acabou caindo nas profundezas do mar, e do “rei que se vê nu”, já sugere, de saída, na leitura de Goulet (2006), uma metáfora para os limites e impasses presentes na pena dos escritores. Nesse âmbito, a *mise en abyme* implica o desvelamento do processo de criação artística da obra literária no que se refere à autoanálise e à autorreflexão do personagem autor. Essa é uma das preocupações mais evidentes da modernidade literária. (Alonso, 2024b, p. 130-131)

⁸⁴ Trecho original: “L’auteur en abyme relève bien plutôt d’un exercice d’interrogation, parfois d’auto dérision ou même d’auto flagellation.” (Goulet, 2006, p. 56).

⁸⁵ Trecho original: “Le phénomène de l’auteur en abyme tient à la fois à la nécessité, pour l’auteur, d’éclairer l’énigme de soi-même pour soi, de comprendre son monde et sa place dans son monde, et aussi à son désir d’explorer sa possibilité d’action et d’intervention dans le monde. [...] Peut-être cet exercice relève-t-il, en ce qui le concerne, de l’examen de conscience protestant, examen de son impuissance non tant à créer qu’à agir, à justifier l’utilité ou l’efficacité de son œuvre. En tout cas, cela relève autant de l’exorcisme que d’un doute, d’une mise en question de soi et de sa raison d’être.” (Goulet, 2006, p. 56).

⁸⁶ Trecho original: “L’auteur en abyme, c’est peut-être un peu l’histoire d’Icare, l’effet des retombées des rêves de l’auteur mago, prophète et demiurge, du roi qui se retrouve nu.” (Goulet, 2006, p. 56).

Ao projetar suas ambições e o seu *ego* dentro do texto para de alguma maneira obter um controle interno, ou buscar uma compreensão maior de sua própria criação, o autor acaba por ultrapassar certos limites expondo suas vulnerabilidades, assim como Ícaro o fez, e cair, podendo ser visto como este “rei que se encontra nu”, por se encontrar nesta posição ele expõe o seu caráter profético, criativo e de uma espécie de guia mágico no âmbito ficcional.

“Mago, profeta e demiurgo” expressa algo forte sobre o processo de criação literário, este mago que cria maravilhas e ao mesmo tempo é alguém que prevê e interpreta o mundo e molda um universo ficcional, concebe narrativas que expressam sua roupagem suntuosa e crítica de si, mas ao mesmo tempo expõe sua nudez, suas falhas e críticas. Lourenço Mutarelli, em seu romance *Natimorto*, nos oferece uma visão para o mago que é interessante para refletirmos sobre isso: “O mago é o emblema do homem no caminho da evolução em direção da sabedoria. Com o mago iniciam-se os pequenos mistérios” (Mutarelli, 2009, p. 73).

Com relação à profecia, por a *mise en abyme* espelhar a narrativa que está inserida, em certa medida ela prevê aquilo que irá ocorrer, causando essa espécie de profecia, o que a relacionaria com o “demiurgo”, esta entidade criadora do universo e organizadora de tudo. Enquanto um se ofereceria como aparentemente um arauto que apenas mostra a narrativa, o outro seria o criador que emenda a trama, neste contexto o autor *en abyme* ocupa ambos os espaços: o de arauto que observa e adverte do futuro e de próprio criador da narrativa.

Mariângela Alonso nos esclarece novamente para ajudar a compreender este fenômeno que é colocar o autor *en abyme*:

Portanto, acreditamos que o “autor *en abyme*” responde a um princípio autoscópico, centrado na gênese do texto, nas condições e circunstâncias da escrita, como se o próprio autor olhasse a si mesmo e o mundo a sua volta de um ponto distante e elevado. De fato, a obra literária aí aparece como uma paródia satírica do escritor e de seu mundo, como uma autocrítica alegre e desesperada ao mesmo tempo. (Alonso, 2024b, p. 134)

Linda Hutcheon menciona algo que dialoga com o trecho supracitado e é importante para compreendermos melhor o papel deste autor que se encontra exposto

e vulnerável aos seus leitores. Não se trata mais aqui do escritor, mas do escritor em ação. Há uma relação ininterrupta entre os dois, autor e leitor:

Sob esta luz, a narração “autoral” onisciente, tão comum no romance tradicional do próximo século [...] torna-se um dispositivo de auto-reflexão potencialmente útil. A presença de uma figura narradora “autoral” como mediadora entre o leitor e o mundo do romance exige o reconhecimento de uma distância narrativa subsequente. Isto resulta numa ênfase adicional na diegese, no ato de contar histórias. Nessa ficção, o leitor é orientado temporal e espacialmente no mundo ficcional pelo próprio ato de narrar; a figura narradora é o centro de referência interna. (Hutcheon, 1980, p. 51, tradução nossa)⁸⁷

As questões do autor *en abyme* vão ser particularmente utilizadas por Lucia Helena Carvalho (1983), em seu estudo sobre o romance *Angústia*, livro de Graciliano Ramos, que se utiliza da técnica da reduplicação e do autor em abismo para construir sua trama.

Valendo-se de uma leitura da *mise en abyme* a partir de Jacques Derrida, Carvalho (1983) afirma que: “Como enigma em escrita, o texto só se deixa apreender na cadeia de seus significantes, seus ‘traços’ (como quer Derrida), uma vez que seu sentido se dá sempre em deformação” (Carvalho, 1983, p. 1) e ainda complementa suas observações ao ponderar o que segue:

[...] Tecido que mascara e ao mesmo tempo revela, o texto se oferece sempre numa cena de representação, o que nos obriga a observar a *cena* e o *fundo da cena*, o conteúdo manifesto e o conteúdo latente, pois o manifesto é sempre uma dissimulação, um mascaramento do sentido do texto que nunca se oferece pleno e presente. É no ocultamento que o texto mostra o que ele esconde e que não se dá em nenhuma parte como presente. [...] (Carvalho, 1983, p. 1)

Nesse contexto, o texto é multifacetado e não se esgota; a *mise en abyme*, nesse sentido, corrobora o que Carvalho propõe: “No momento em que se questiona a existência do centro, do significado transcendental, amplia-se indefinidamente o campo do jogo da significação” (Carvalho, 1983, p. 3).

⁸⁷ Trecho original: “In this light, the omniscient “authorial” narration so common in the traditional novel of the next century [...] becomes a potentially useful self reflecting device. The presence of an “authorial” narrating figure as mediator between reader and novel world demands recognition of a subsequent narrative distance. This results in an added emphasis on diegesis, on the act of storytelling. In such fiction, the reader is temporally and spatially oriented in the fictional world by the act of narration itself; the narrating figure is the centre of internal reference.” (Hutcheon, 1980, p. 51).

Carvalho (1983) estabelece que a técnica, segundo Jean Ricardou, seria um dos “recursos reguladores de simetrias e equações internas do discurso” e expõe que entre todos os recursos “a construção em abismo como um dos meios mais eficazes para se obter coincidências bem construídas” (Carvalho, 1983, p. 6), e ainda se utiliza de Derrida para ilustrar o abismo criado: “... *quando se pode ler um livro dentro de um livro, uma origem dentro da origem, um centro dentro do centro, eis o abismo, o sem fundo do desdobramento infinito*” (Derrida *apud* Carvalho, 1983, p. 5).

A referida estudiosa conjectura então que a narrativa dentro de narrativas, a construção em abismo, oferece um “procedimento retórico extremamente válido na produção de interessantes jogos de reflexos dentro da narrativa” (Carvalho, 1983, p. 6). É relevante observarmos como Carvalho estabelece funções para a construção em abismo e como essas funções abrem oportunidades para novos diálogos.

[...] a primeira função da fragmentação narrativa reside basicamente em criar a impressão de realidade, através de sua múltipla apreensão. Paradoxalmente, entretanto, a segunda função, conseqüentemente e simultânea à primeira, é criar a ambiguidade quanto a essa impressão. Enquanto a narrativa em terceira pessoa valoriza o componente referencial, passando ao leitor os detalhes que envolvem os acontecimentos da unidade ficcional, a narrativa em abismo questiona a intriga múltipla, por efeito do desmascaramento dessa realidade. [...] Instaura-se no discurso, fragmentado pela inserção de enclaves narrativos, uma tensão dialética entre o *eu* e o *outro*, entre a ficção e o real ou, ainda, conforme ocorre no romance de Gide, entre o *Roman pur* e o fluxo da vida. (Carvalho, 1983, p. 11)

Lucia Helena Carvalho ainda discorre sobre perspectivas de definição da construção em abismo, e pondera que a apresentada por Ricardou “[...] não chega a dar conta de toda a maleabilidade do recurso e que pode pôr em risco a compreensão mesma de sua funcionalidade” (Carvalho, 1983, p. 16), e que se caracteriza por processos que passam pela resignificação da linguagem e de repetição e diferenças.

[...] Se se pensar o centro, como na metafísica clássica, a repetição consiste apenas na iteração de uma forma matricial. Mas se não existe origem enquanto centro, conforme propõe Derrida, não existe forma matricial. Existe apenas o traço, que é a origem da origem e que, se é traço, é sempre repetição e diferença. A repetição/diferença é, pois, a primeira escritura, porque desdobra sempre a ponta da primeira vez. Na substância, porém, complementa Deleuze, ela é sempre simbólica e, mediante o disfarce e a ordem do

símbolo, guarda em sua essência a diferença. Devido a essa natureza simbólica, a repetição opera por diferença, no desvio de um traço (ou significante, dependendo da terminologia) que é estranho à sua própria realidade. [...]

Portanto, se o modo operante da construção em abismo se dá através da repetição, e se esta se processa em diferença, faz-se necessário, na articulação do projeto classificatório, considerar as categorias distintas, através das quais a repetição pode operar. (Carvalho, 1983, p. 16)

Ao propor uma contextualização e discussão da *mise en abyme*, Lucia Helena Carvalho nos expõe o processo de abismo da enunciação destacando o agente do processo, algo que dialoga com a concepção de Goulet, quando faz sua analogia de Ícaro e outras figuras que se encontram expostas. Nesse sentido, a autora de *A ponta do novelo* esclarece que

O abismo da enunciação coloca em cena o agente e o processo de produção do texto. O autor da história que está sendo narrada é ele mesmo participante da história nuclear, como acontece com Eduardo, em *Os moedeiros falsos*. O discurso, por outro lado, põe em evidência o seu próprio processo de produção e recepção pelo leitor. [...]

Já o abismo do código dá-se como metáfora narrativa, representação que espelha, na inter-relação de suas partes, o princípio de funcionalidade da própria narrativa. [...] (Carvalho, 1983, p. 18)

Percebemos então que irão existir abismos distintos quando Carvalho (1983) estabelece: “abismo da enunciação”, que expõe o autor, o discurso, que coloca em evidência o processo de produção pelo leitor, e o do código, que seria interno à narrativa, que espelha as ações e o conecta com suas demais partes.

Nessa perspectiva, poderíamos considerar uma tríade de significados que nos ajudaria a compreender melhor a técnica, sendo elas: 1) autor *en abyme* se constituindo neste abismo da enunciação, em um nível mais alto em que se apresenta a narrativa; 2) o efeito da técnica sobre o leitor, o que reside no discurso e que Hutcheon (1980), como exposto acima, acentua o papel do leitor em todo o processo; 3) a construção narrativa propriamente dita, com seus abismos horizontais e verticais constitui a construção de encadeamentos ou vertigens dentro da obra. Neste sentido, Carvalho cita Pedrosa para mostrar o envolvimento de múltiplos elementos para a construção em abismo ao asseverar que: “[...] significante e significado, *mesmo* e *outro*, memória e invenção, verdadeiro e falso, se entrecruzam, na construção em

abismo, produzindo sentido e desvelando seu modo de produção” (Carvalho, 1983, p. 19), e complementa com uma ponderação de Pedrosa:

O sentido não é, então, algo que deva ser procurado na realidade exterior a ela, procura inútil da origem por detrás da palavra falsa, da máscara; [...]

O sentido não é remeter para fora, além, mas sim o próprio funcionamento da linguagem, e se o encontra no constante deslizar sobre essa mesma superfície”. (Pedrosa apud Carvalho, 1983, p. 19, grifo da autora)

Definimos, então, a *mise en abyme* como uma ferramenta, uma técnica, de desdobramento interno que revela sua própria construção textual e/ou o desenlace da narrativa para as próprias personagens, que se inserem na narrativa, surtindo algum efeito nelas, seja estranhamento ou antecipatório, efeito este que, muitas vezes quebra a barreira existente entre leitor e romance e é espelhado do personagem no leitor.

1.2 Fractais, ficcionalização do autor e outras possibilidades das construções em abismo

Os estudos da *mise en abyme* apresentam tantas facetas e pluralidades novas para discussões que geraram frutos interessantes, como é o caso de Mark Snow (2016), Mariângela Alonso (2015a, 2015b, 2024a, 2024b) e Ege İbrahim Mülayim (2023). Os estudos destes pesquisadores oferecem diferentes perspectivas de objetos e em como podemos enxergar a construção em abismo.

No caso de Mariângela Alonso, professora e pesquisadora brasileira da técnica da *mise en abyme*, talvez a maior referência com relação aos estudos da técnica no Brasil, sua pesquisa desenvolve várias perspectivas possíveis para a técnica da construção em abismo, aproximando-a da matemática, assim como Dällenbach fez, por exemplo, ao aproximar a técnica da *mise en abyme* ao critério de Bolzano-Weierstrass:

O conjunto infinito distingue-se pelo fato de poder ser posto em correspondência, termo a termo, com uma parte verdadeira de si mesmo; isto é, pode ser aplicado e replicado nessa parte. Assim, o conjunto dos números inteiros pode ser aplicado ao conjunto dos números pares, ou ao conjunto dos quadrados perfeitos, uma vez que

ambos estão contidos nele: basta escrever, em frente a cada número, o seu duplo ou o seu quadrado; com isto, teremos revisto todos os termos possíveis dentro de cada uma das duas séries. Este procedimento de replicação ou “reflexão” (no sentido ótico da palavra) é o que Gide, já em 1893, sonhava aplicar ao romance, utilizando-o eficazmente em *Les Cahiers d’André Walter, La Tentative amoureuse e Traité du Narcisse* (ibid). (Weierstrass *apud* Dällenbach, 1991, p. 32, tradução nossa)⁸⁸

Alonso (2015b, p. 402-418), no artigo “A geometria literária de Clarice Lispector”, irá desenvolver mais este lado matemático da técnica ao aproximá-la da Geometria dos Fractais e da Homotetia textual. Ambos conceitos remetem a uma noção infinita de progressão, no caso da Geometria Fractal:

A pluralidade de comparações em torno do conceito de *mise en abyme* e sua especularidade permite acrescentarmos a chamada Geometria dos fractais, teoria elaborada pelo matemático polonês Benoît Mandelbrot (1924-2010) em 1975. Proveniente do latim *fractus*, o termo “fractal” deriva do verbo *frangere*, cujas significações abrangem os sentidos de quebrar, fender-se, ou seja, “criar fragmentos irregulares, fragmentar” (BARBOSA, 2002, p. 9). Diante desta noção, Mandelbrot desenvolveu estudos de formas e padrões geométricos que se repetiam infinitamente, ainda que restritos a um espaço finito. Assim, os fractais constituem-se em formas determinadas pela propriedade de autossimilaridade, visto que uma parte da figura reflete, de modo exato ou aproximado, sua totalidade. O melhor exemplo é o estudo realizado nas costas da Bretanha, em que cada trecho, com seus cabos e baías, é similar a uma miniatura de todo o litoral. (Alonso, 2015b, p. 404)

Em Geometria Fractal cada parte é semelhante ao todo, é como se os galhos das árvores formassem novas árvores, que formassem novos galhos e assim por diante, uma estrutura *ad infinitum*. Com relação a Homotetia textual, este é um princípio matemático que designa a transformação geométrica na qual há uma alteração na forma de uma figura e que mantém suas características principais, como formas e ângulos; esta alteração pode ser por ampliação ou redução. Este princípio, que garante que formas e objetos são semelhantes apesar do tamanho, é observável

⁸⁸ Trecho original: “El conjunto infinito se distingue por el hecho de poder ponerse en correspondencia, término por término, con una verdadera parte de sí mismo; es decir: puede aplicarse y como replicarse sobre tal parte. Así, el conjunto de los números enteros puede aplicarse al conjunto de los números pares, o al de los cuadrados perfectos, siendo así que ambos están contenidos en él: basta con escribir, frente a cada número, su doble o su cuadrado; con ello habremos pasado revista a todos los términos posibles, dentro de cada una de las dos series. Este procedimiento de réplica o de ‘reflejo’ (en el sentido óptico de la palabra) es el que Gide, ya en 1893, soñaba con aplica a la novela, utilizándolo, efectivamente, en *Les Cahiers d’André Walter, La Tentative amoureuse y el Traité du Narcisse* (ibid).” (Weierstrass *apud* Dällenbach, 1991, p. 32).

nas narrativas colocadas em abismo e ainda podemos expandir a discussão ao adicionar noções “*fibonacci*as”.

A sequência de Fibonacci é uma teoria da área da matemática postulada por Leonardo Fibonacci (1170-1250) em que um terceiro fator é gerado pela soma dos dois anteriores formando sequências numéricas, espirais na natureza, chamadas de espirais de Fibonacci ou na questão óptica de espelhos e vidros, como aponta Silva e Almeida (2020) em seu trabalho sobre a sequência de Fibonacci. Podemos refletir que estas questões matemáticas e físicas, como Alonso (2015b) já apontou, seriam benéficas para a discussão da *mise en abyme*, contribuindo para uma leitura mais ampla, além de, por vezes, auxiliar na compreensão em certa medida da horizontalidade que a construção em abismo forma, como ocorre em “As ruínas circulares”, de Jorge Luis Borges (1998).

É possível estabelecer uma aproximação de Fibonacci com os outros conceitos matemáticos expostos por Alonso (fractais e homotética). Na sequência de Fibonacci, o resultado é a soma dos dois elementos anteriores, que sofrem uma progressão. Nesta sequência forma-se o que é chamado de retângulo de ouro e questões geométricas bem interessantes, mas focando na questão literária essa sequência mostraria que a soma de duas narrativas gera uma terceira etc., é uma definição que se encaixaria com os conceitos que se usam para os espelhos e as noções de infinidade da narrativa.

Apresentar esta noção contribui por observamos que a circularidade, o *Uroboro* (serpente mítica que morde a própria cauda)⁸⁹, encerrado somente em si, em alguns momentos não dá conta pra descrever certos aspectos da narrativa, justamente por dar uma ideia de que aquele círculo muitas vezes se encerra ali perpetuamente, quando na verdade há uma progressão, seja de mergulho ou circularidade. Utilizar a imagem espiral da sequência de Fibonacci nos dá a percepção de que, apesar de ser um movimento circular, ele não se encerra, ele continua em progressão formando uma espiral.

Mariângela Alonso desenvolveu trabalhos notáveis sobre o uso da técnica dentro das narrativas de Clarice Lispector, principalmente, e nos romances de

⁸⁹ Dällenbach (1991, p. 135-136, tradução nossa) afirma que o Uroboro é o melhor emblema para exemplificar o terceiro tipo de *mise en abyme* (a aporística), a qual representa um conjunto que contém a si mesmo, exemplificando com a obra *Dom Quixote*, “[...] permitindo-se ser envolvido por aquilo que o contém” “[...] *dejándose encerrar por lo que continente*.”].

Marques Rebelo. Assim como Snow, Alonso oferece um caráter historiográfico muito rico para a teoria da técnica e a expande ao apresentar outro texto de Dällenbach que dialoga com *Le récit spéculaire*, chamado de *Mosaïques, un objet esthétique à rebondissements*, publicado em 2001.

[...] Nele, o teórico, sem se afastar das argumentações que por muito tempo ocuparam seus horizontes, amplia e aprofunda a visada estruturalista dos estudos anteriores, como no clássico *Le récit spéculaire*, de 1977, para estender o fenômeno da *mise en abyme* à sociedade como um todo, articulando-o à metáfora prismática e fragmentária do mosaico. O livro procura mostrar o mosaico como uma figura reveladora de impasses sociais, sendo recorrente e obsessivo na sociedade contemporânea. Para tanto, o autor explora a história da forma mosaico nas artes e na literatura, atentando para sua tríplice natureza: a incompletude, o destaque dado ao fragmento e a equivalência hierárquica entre os fragmentos. (Alonso, 2024b, p. 38)

Alonso (2024b), a partir de uma leitura de Dällenbach, nos mostra que uma das propriedades da especularização é excluir o sujeito e incluir um “sujeito vazio fora da enunciação que ele sustenta, anônimo” (Alonso, 2024b, p. 127). Esta noção contribui mais ainda para reforçar a ideia de que construir em abismo é colocar o sujeito perante si, como uma escada apoiada a um espelho.

Nesse caso, o substituto está devidamente “credenciado”. Cria-se, portanto, uma ilusão que garante e convence que o oculto revela-se por meio desses substitutos. O mais eficaz, obviamente, é adorná-lo com a própria identidade do autor, cujo lugar deve ocupar “um ofício ou ocupação problemática (a), um nome à clé (b) ou, ainda mais operante, um sobrenome que evoque o da página do título (c), nada mais é necessário para que um revezamento de representação seja estabelecido” (Dällenbach, 1977, p. 101). (Alonso, 2024b, p. 127-128)

Alonso ainda em seu estudo sobre Marques Rebelo desenvolve noções do autor *en abyme* a partir da leitura de Alain Goulet (2006). Para a autora, a noção de Goulet sobre a autoria em abismo esclarece questões do enigma sobre si mesmo, e revisita Jean Ricardou (1978), em relação a discussões efetivadas no Colloque de Cerisy-la-Salle, para contrastar com Goulet (2006) dois procedimentos: “sendo o primeiro chamado de ‘*paléotexte*’, caracterizando a submissão do texto ao estatuto da mimesis e da representação, e o segundo de ‘*néotexte*’, marcado pela autorreflexão da escritura, presente sobremaneira nas estratégias narrativas do ‘autor *en abyme*’” (Alonso, 2024b, p. 131).

Estes diálogos só contribuem para o que Alonso (2024b, p. 146) irá conceber como sendo “A polifonia resultante de vozes narrativas [...] uma das constantes da prática ficcional especular”, ou seja, a multiplicidade de vozes possíveis para a narrativa que compõem um fato constituinte da ficção especular.

Alonso então finaliza suas noções sobre a *mise en abyme* e seu processo de autoria afirmando que:

[...] por um artifício de composição, a *mise en abyme* permite trazer à tona o que geralmente encontra-se oculto, incluindo o escritor no universo da obra literária. É como se o autor estivesse representando duas vezes, como personagem e como escritor, de modo a empreender um retorno autorreflexivo. (Alonso, 2024b, p. 146)

Ou seja, colocar a obra ou o autor em abismo é revelar-se atrás das cortinas, os bastidores que moldam a narrativa, a partitura que compõe a orquestra e o acompanhamento, às vezes, da criação literária em si. O leitor torna-se parte essencial para o efeito que a técnica causa, o de vertigem e desconforto de não sabermos se o que lemos é real ao quebrar um pacto implícito feito entre leitor, narrativa e autor.

Ege Ibrahim Mülayim (2023), por sua vez, propõe uma visão mais intertextual da *mise en abyme*, pautando-se muito nos trabalhos de Genette. Mülayim utiliza as obras *As horas* e *Mrs. Dalloway* para expressar este jogo hipertextual. O que é bem interessante já que expande as noções de *mise en abyme* para fora de uma obra fechada, algo que ocorre na prática com o próprio Lourenço Mutarelli, ao construir dentro de suas obras jogos especulares que dialogam com suas próprias obras, causando assim movimentos espirais.

Mark Snow (2016) tem também sua relevância por nos oferecer um trabalho de revisão e crítica da teoria e análise de obras em sua tese de doutorado em filosofia. Ele nos mostra que a *mise en abyme* em seus estudos é ampliada ao adicionarmos os princípios da própria *ekphrasis*, que abriu este trabalho e é a expressão verbal de algo visual, a *metalepsis*, que carrega parte de uma narrativa para a outra, como em *O nome da rosa* ou *Os três mosqueteiros*, de Eco e Dumas respectivamente, e a *epanalepsis*, que é a repetição de dois ou mais partes em sequência.

Snow (2016) ainda expande as noções da *mise en abyme* ao aproximar a técnica do padrão musical, que esse estudioso aponta que Dällenbach (1991) deixou lacunas a esse respeito em seu estudo *El relato especular*. No caso do campo musical,

a *mise en abyme* se encontra na transposição melódica para outro tom, mantendo ainda uma similaridade musical com a antes desenvolvida e Snow utiliza como exemplo para ilustrar a *mise en abyme* as bonecas russas, as matrioskas, onde há sempre uma menor inserida dentro da outra.

Além disso, Marcus Snow (2016) adota uma postura mais crítica e cética com o termo, já que para o autor o uso do termo se tornou muito extenso e isso o deixou difuso e confuso, o que corrobora o que Hutcheon (1980) expôs ao afirmar que por exaustão teórica a técnica da *mise en abyme* tornou-se alegoria. Snow critica ainda as associações do termo com o “vazio”, “abismo” e “regresso infinito”, justamente por deixarem a definição do termo mais nebuloso.

Neste sentido, Snow (2016) propõe, nos estudos sobre a *mise en abyme*, que o termo seja mais objetivo em sua conceituação, desta maneira ele analisa três figuras clássicas precursoras para tal: *Ekphrasis*, *Metalepsis* e *Epanalepsis*⁹⁰, conceitos trabalhados por Gerard Genette e outros. Dentro de seu texto, ele aponta que a complexidade e inconsistência nas definições da *mise en abyme* vêm, em parte, da forma como Magny e Dällenbach interpretaram e expandiram a ideia original de Gide, mas o trabalho de Snow insiste que estas teorizações são muitas vezes redundantes em relação a tropos retóricos mais antigos e claros.

Gerard Genette (1995) é importante para compreendermos esta verticalização das narrativas, já que a *metalepse* quebra uma espécie de “fronteira sagrada” estabelecida nas narrativas, há uma mudança de níveis da narrativa que convidam o leitor, e muitas vezes os personagens ao mergulho e vertigem para dentro da obra em

⁹⁰ Ekphrasis (éfrase): “A descrição pictórica intensa de um objeto. Este termo muito amplo foi limitado por alguns à descrição de objetos de arte e até mesmo à autodescrição de objetos de arte “que falam” (objetos cujos detalhes visuais são significativos). Uma definição mais abrangente definiria éfrase como a descrição virtuosa da realidade física (objetos, cenas, pessoas) a fim de evocar uma imagem na mente tão intensa como se o objeto descrito estivesse realmente diante do leitor” (Cuddon, 2013, p. 245, tradução nossa).

Metalepsis (metalepse): “Do ponto de vista funcional, a metalepse pode ser definida como a transição de uma figura dentro de um texto (geralmente um personagem ou um narrador) de um nível narrativo para outro, marcando uma transgressão das fronteiras ontológicas. Esse procedimento torna o leitor ou destinatário consciente do caráter ficcional do texto e garante a manutenção de uma distância especificamente estética, contrariando, assim, qualquer experiência de imersão na obra literária. Ao mesmo tempo, pode ser usado como um instrumento eficaz para produzir *enargeia* (vivacidade) e, por meio de seu caráter súbito e surpreendente, também pode criar fortes efeitos de *pathos*, bem como efeitos cômicos. [...]” (Möllendorf, 2018, n. p., tradução nossa).

Epanalepsis (epanalepse): “Uma figura de linguagem que consiste na repetição de uma ou mais palavras após outras palavras terem sido mencionadas entre elas” (Cuddon, 2013, p. 239).

unidades de níveis inferiores, a *metalepse* nesta acepção é a transposição dessa fronteira estabelecida de maneira transgressiva.

No caso dos dois romances trabalhados aqui, eles se utilizam da *metalepse*, e um pouco da *epanalepse* no caso de *Budapeste*, com confusão de instâncias, transposição entre artes e uma autoconsciência dos personagens, o que dialoga bastante com a autoria em *abyme*. Essa *metalepse* genettiana funciona como a ferramenta que permite aos autores das obras estudadas (Buarque e Mutarelli) operarem um "jogo de esconde-esconde" autoral, no qual a realidade externa se torna intrínseca ao texto, e os bastidores da criação são revelados ao leitor por meio de intrusões deliberadas entre os níveis da história e a transposição entre artes, como no caso de *O grifo de Abdera*, que se utiliza de quadrinhos para estabelecer essa verticalização e vertigem, levando mesmo à confusão. Passando nas narrativas de uma *mise en abyme* simples que se concatena em uma *mise en abyme* aporética, que transcende os limites do texto e estabelece um certo diálogo com aquilo que é extrínseco à obra.

Marcus Snow (2016) conclui que o estudo da técnica como é entendida hoje em dia é problemático e que a sua aplicação na literatura inglesa seria mais produtiva se fosse explicada através de termos retóricos específicos. De certo modo Snow (2016) busca uma materialidade e definição mais esclarecedora para a técnica. Sua pesquisa, de certo modo, merece maior destaque por propor uma revisitação ao conceito e apontar as problemáticas que envolvem o conceito e o uso do termo *mise en abyme*. Neste sentido, este trabalho buscará mostrar, nos objetos selecionados como *corpus* para a pesquisa, as materialidades de um conceito que, muitas vezes, se mostra perdido em si pela extensão teórica e confusões que permeiam as discussões em torno da técnica da *mise en abyme* empregada.

Neste capítulo, buscamos tecer um panorama a respeito da *mise en abyme*, técnica que estrutura os romances *Budapeste* e *O grifo de Abdera*. A seguir, passamos ao estudo da primeira obra que foi selecionada para análise nesta dissertação. Obra essa que foi escolhida justamente pelo seu trabalho muito bem engendrado dentro de sua própria narrativa e contexto. Sua concepção, a partir da capa, evidencia na forma uma *epanalepse* (repetição de duas ou mais partes em sequência) muito bem moldada, que já começa a contar sua história muito antes de abriremos a capa do livro.

2. As construções em abismo em *Budapeste*

*E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite,
me deu de beber a água com que havia lavado
sua blusa.*

(Chico Buarque, 2003, p. 174)

O romance *Budapeste*, de Chico Buarque, publicado em 2003, se expressa em diálogo com questões abordadas anteriormente em romances de Dostoievski, Saramago e Huxley⁹¹, por exemplo. Para Wisnik (2004, p. 394), “*Budapeste* é um romance do duplo, tema clássico na literatura ocidental desde que a identidade do sujeito se tornou problema enigma”; para Saramago (2003): “[...] algo novo ocorreu no Brasil com este livro”. Verifica-se, assim, que o romance buarquiano é saudado positivamente no seu lançamento.

Na narrativa, é contada a vida de José Costa, um *ghostwriter* que, ao fazer uma parada de emergência por conta de um uma ameaça no avião em que estava, na capital da Hungria, acaba se apaixonando pela língua magiar. José Costa se vê tomado por uma paixão pela língua e encontra sua vida, a partir daí, dividida entre dois países, dois idiomas, dois relacionamentos, e premeditada, não tendo a certeza se possui o controle de sua vida ou não, dividida como a própria Budapeste que é cortada pelo rio Danúbio. Irá ocorrer ainda um terceiro elemento, que chamaremos de dobradiça, que liga estas duas formações de personagem e de cidade, representadas uma pelo rio Danúbio, outra pelo personagem Kaspar Krabbe e a última pelo capítulo do meio do livro.

A *mise en abyme* aqui, assim como em *O grifo de Abdera*, que será discutido mais adiante, constitui um caráter transpositivo por estabelecer relações que vão além do romance do qual nos ocupamos. No caso do Chico Buarque com a sua persona poética e musical, e de certa maneira com seu lado escritor, ao tratar de *ghostwriters* em seu livro, um reflexo sobre estar em primeiro plano com relação à arte e à escrita. E no caso de Mutarelli, com seu romance, ocorre esta transposição e diálogo com sua vida pessoal, obras anteriores e a inserção de uma nova modalidade de arte para compor o romance, no caso a *fanzine* dentro do livro. Deste modo, o efeito transcende as páginas que lemos ao estabelecer estes contatos e relações e nos mostra outra

⁹¹ Respectivamente: *O duplo* (1846), *O homem duplicado* (2002), *Contraponto* (1928).

perspectiva, assim como os espelhos causam o efeito no quadro do *Casal Arnolfini* como discutido anteriormente.

É importante apresentarmos uma visão mais aguçada para a figura deste *ghostwriter*, principalmente dentro da narrativa e sua relação com o autor *en abyme* apresentado por Goulet (2006). Observamos essa relação espectral entre uma autoria oculta e que ocupa um lugar paradoxal de autoria pela própria natureza de sua existência. O papel deste escritor fantasma, que já vive uma vida oculta e fragmentada, e dentro da *mise en abyme* é um papel revelador de seu ego e expõe sua vulnerabilidade.

Quando José Costa se vê envolvido na trama, ele é forçado a lidar com questões de autoria e controle da narrativa. Em *Budapeste*, ele é castigado justamente com o holofote da fama indesejada por um livro que não escreveu, uma ironia que só serve para acentuar a exposição de seu ego, José Costa e Mauro (do romance *O grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli) são dois personagens que não gostam de aparecer e são obrigados a entrar neste jogo de holofotes e fama. Nesse sentido, conforme Birck e Sousa (2013) salientam: “O anonimato é a condição do autor, que está à sombra. Com a narrativa de *Budapeste*, quem diz do próprio sujeito é sempre um outro. A autoria sendo essa instância obscura que fala do sujeito, impossível dissociá-la do anonimato” (Birck; Sousa, 2013, p. 9).

Neste sentido, a figura do *ghostwriter* no relato especular cumpre o papel de revelar os bastidores que moldam a narrativa. O ato de escrever sobre o outro, como Costa faz ao escrever a biografia de Kaspar Krabbe, torna-se um reflexo de um autor (o Sr....) que se expõe ao escrever sobre um *ghostwriter* e este escreve uma outra história por sua vez.

A articulação dessa figura com a *mise en abyme* reside no fato de que o *ghostwriter* é um ser cuja identidade está sempre oculta; ao ser colocado no cerne da narrativa, ele se torna uma metáfora para o "rei que se encontra nu", expondo a fragilidade de sua persona. A forma mais radical de o *ghostwriter* reafirmar sua identidade, portanto, é pela negação da autoria, já que ele necessita desta natureza do anonimato para existir.

A narrativa é marcada por vários elementos composicionais internos que denunciam sua própria estrutura, utilizando das falas de alguns personagens, para nos mostrar o efeito que o romance nos causa ao final do livro. Um trecho que nos dá uma pista que devemos ver o romance como um todo é quando o personagem José

Costa declara: “Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteiro” (Buarque, 2003, p. 8). Compara-se neste trecho a leitura com a língua húngara, que só “se [dá] a conhecer só por inteiro”, e não somente isso, as manchas de um texto húngaro estabelecem diálogo com as manchas do romance de Chico Buarque, já que a construção de palavras de um texto em magiar surge quase sem emendas, numa sequência, sendo possível ser conhecida somente por inteiro, assim como as construções do romance de Buarque.

Sua trama é construída através de um jogo de relações especulares entre personagens, e em síntese, construção linguística para o efeito final do livro, nas palavras de José Miguel Wisnik (2004): “*Budapeste*, no exato momento em que termina, transforma-se em poesia. O romance esconde uma versão oculta de si mesmo, e se soletra todo, num *flash* extremo, como língua-música, que se desse de uma vez por inteiro” (Wisnik, 2004, p. 397); e referências cruzadas durante o romance, uma construção narrativa que se elabora através de duplos, ou como veremos mais à frente *tercetos*, ou seja, partes que dialogam entre si e se refletem. Para Wisnik (2004, p. 394),

Chico Buarque teceu uma variação inusitada (poderíamos dizer diabólica, se consideramos que o húngaro é a “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita”) sobre o escritor e seu duplo, sobre fama e anonimato, sobre identidade e impostura, sobre quem-é-quem e ninguém.” (Wisnik, 2004, p. 394)

Observando estes elementos constituintes apontados, apresentar *Budapeste* de uma maneira resumida mostra-se um trabalho complicado, já que de alguma maneira perderemos no processo algum aspecto único que compõe a obra, deste modo, se faz necessário separarmos alguns pontos para destacarmos na narrativa para análise: a problemática do narrador dentro da obra, quem é o narrador?, a relação de José Costa com Kaspar Krabbe e os outros personagens, a relação dos livros dentro do livro e pontuar certos aspectos da língua usada que causam estranheza no leitor mais atento.

2.1 Quem é o autor? Um estrangeiro e a questão da autoria

Para compreendermos melhor o romance de Chico Buarque, é necessário discutirmos e apontarmos a problemática de autor e narrador dentro da obra, para que assim certas nuances dentro do romance sejam percebidas de maneira mais clara.

A princípio temos a ciência de que o narrador, que se expressa em primeira pessoa, é José Costa⁹², o qual conta a história de sua vida e como acabou se apaixonando pela língua húngara, entretanto ao concluirmos a leitura descobrimos que o autor da obra nunca foi Zsoze Kósta, identidade húngara de José Costa, como consta na contracapa do livro, ou Chico Buarque enquanto narrador da “narrativa nuclear” (Carvalho, 1983, p. 27), e sim o Sr. ..., ex-marido de Kriska e recente desafeto de José Costa após um embate no encontro de escritores anônimos que se deu em um hotel em Budapeste.

Neste caso, como discutimos no primeiro capítulo, podemos considerar Chico Buarque enquanto o autor N1 (Narrador um) e o Sr. ... N2 (Narrador dois), algo que se embaralha, já que o autor é Sr.... e quem narra é Zsozé Kósta, retornando talvez ao status de N0 (Narrador zero) por oferecer este eterno retorno ao processo de autoria e narração dentro da própria história.

Percebe-se, no comentário acima, assim como muitos outros passagens dentro do romance, correspondem com o que Ricardou (1978) comenta a respeito de a *mise en abyme* convocar o texto e a narrativa e não o contrário: “*O futuro está na tela*. Salientemo-lo: não é uma temática antecedente que se põe em texto, é o texto que convoca, de acordo com os seus dispositivos, tal temática oportuna. [...]” (Ricardou, 1973, p. 55, grifo do autor).⁹³ Por ela existir dentro da narrativa, este objeto intrigante que espelha algum aspecto da obra e que existe em seu interior, quase como um *Aleph*⁹⁴, causa-se um efeito magnético, hipnótico que conduz a narrativa até ela.

⁹² Para Barreiros (2009, p. 7), “José Costa é ninguém e nada, é anônimo, peça dispensável da fábrica de textos em que é operário [...] O rosto é corriqueiro e impessoal como o nome, que surge espelhado, invertido no fragmento acima. Essa constatação esvazia qualquer resposta que se dê à segunda pergunta do título acima, referente à credibilidade do narrador: se é ninguém, se é escritor fantasma, Kósta é narrador esvaziado, como se não existisse.”

⁹³ Trecho original: “***L’avenir est dans la toile***. *Soulignons-le: ce n’est pas une thématique antecedente qui se met en texte, c’est le texte qui provoque, selon ses dispositifs, telle thématique opportune. [...]*” (Ricardou, 1973, p. 55, grifo do autor).

⁹⁴ Estabelece-se aqui um diálogo com o conto de Jorge Luís Borges (2008), “O Aleph”, no qual este é um orbe dentro da narrativa que habita o porão da casa de uma das personagens, este orbe possibilita abarcar todos os pontos de vistas do universo e todas as perspectivas, independente do tempo e espaço. Por se tratar de um objeto satélite, onisciente e que só revela certas partes, quando quer, de algo, relaciona-se com a natureza da técnica da *mise en abyme*.

Após ter seu orgulho ferido por Kriska de não possuir o domínio completo da língua em que escreveu o livro, *Tercetos Secretos*⁹⁵, de poesias de Kocsis Ferenc, Kósta vai em direção a um hotel onde coincidentemente está ocorrendo mais um encontro de escritores anônimos, que ele já não procurava mais: “Fiquei zozzo, olhei para o crachá, para o velhinho, ele informou que a reunião era no subsolo. Então atinei que o hotel Zakariás de Budapeste hospedava o encontro anual de autores anônimos. Eu nunca mais os procurara [...]” (Buarque, 2003, p. 142); Kósta encontra seu orgulho ferido novamente com o que observa dentro do evento.

Dentro da convenção, ele encontra o Sr....., ou “Mr. ..., Hungary” (Buarque, 2003, p. 144), que até então era uma figura misteriosa que participava como pessoa de grande importância no Clube de Belas-Letras, lugar em que Kriska arranhou um trabalho para Kósta, graças ao Sr..... Kósta descobre que o Sr.... era um grande escritor anônimo e que havia escrito vários dos grandes sucessos publicados na Hungria, o que fere seu orgulho novamente, e decide por rivalizar e buscar humilhar seu rival ao expor que ele, Zsoze Kósta, era o autor de *Tercetos Secretos*, de Kocsis Ferenc, o livro recente mais importante lançado na Hungria.

Eu tencionava ler, mas não li o prefácio, um autêntico Buzanszky, cujo estilo tão superior ao seu poderia humilhar o Sr..... Preferi humilhá-lo com a poesia, arte que ele ignorava, e que o faria sofrer muito mais por não saber onde lhe doía. Eu declamava os versos lentamente, havia palavras que eu quase soletrava, pelo prazer de vê-lo se remexer na cadeira. Eu fazia longas pausas, silêncios que só um poeta se permite, e ele baixava o rosto, olhava para os lados, para seus montes de livros, chegou a juntar os livros no colo, fez menção de se retirar. Mas eu estava a cavaleiro, com meus tercetos na ponta da língua, eu estava declamando a Apoteose dos Poetas e sabia que ele quedaria sentado até o fim. Pouco me ocupei dos demais espectadores, uns a enxugar os olhos, uns a achar graça em tudo, outros voltados para os intérpretes, que pareciam se descabelar no fundo da sala; ante a inviável tarefa de traduzir um poema húngaro, imagino que cada qual falasse o que lhe vinha à cabeça. Era para o Sr.... que eu me exhibi, e para ele fiz uma mesura ao encerrar o poema, debaixo de bravos e vaias. [...] (Buarque, 2003, p. 145)

Após este episódio no qual houve uma disputa de ego e desejo de se provar ser melhor e humilhar o Sr....., que nunca no romance tem seu nome revelado, Zsoze Kósta sente também seu orgulho ferido. Ele acaba sendo deportado para o Brasil por

⁹⁵ “[...] ou melhor, Titkos Háromsoros Versszakok.” (Birck, 2013, p. 8).

permanecer por muitos anos em Budapeste ilegalmente, retornando somente quando, supostamente, escreveu um dos maiores romances da língua húngara.

Ao retornar para Budapeste, o agora consagrado escritor Zsoze Kósta, se depara logo no aeroporto com o livro de sua suposta autoria: “A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o que título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, **eu não tinha escrito aquele livro.**” (Buarque, 2003, p. 167, grifo nosso), e então descobrimos que quem escreveu o romance nunca foi José Costa, como ele afirma no trecho destacado: “eu não tinha escrito aquele livro”.

Há uma circularidade infinita neste sentido que se relaciona com a fita de *moebius*, a verticalização da narrativa parece ser construída em uma direção, todavia ao constatarmos que a autoria não era do narrador, que acompanhou o leitor a todo momento, é concretizado um convite ao retorno ao ponto inicial, onde o ponto de referência já não possui dois lados, como uma metáfora para narrativas cíclicas, identidades fluidas e a dissolução de fronteiras (dentro/fora, sonho/realidade), como ocorre nas representações da fita de *moebius*. Essa construção síncrona e assíncrona embaralha a narrativa entre a realidade e ficção expostas para nós dentro do romance, duas faces de uma mesma fita que não possui dois lados, mas apenas um, sendo possível apenas conhecê-lo por inteiro.

Observamos então que o plano de vingança do Sr...., ex-marido de Kriska e pai de Pisti, era castigar José Costa, que tinha tanto apreço pelo anonimato, pelas sombras, com fama indesejada, o castigo para o ego do anonimato foi o holofote:

Ingênua, Kriska se comovera às lágrimas, pois raros ex-maridos sabem ser tão altruístas [...]. Enquanto isso o canalha escrevia o livro. Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito. (Buarque, 2003, p. 169)

Birck e Sousa (2013) irão afirmar a respeito dessa situação vivenciada pelo protagonista da obra que:

A escrita não se traduz em um mero registro, ela transforma tanto o que, quanto quem a precede. Seu resultado não é uma transcrição fiel, mas a produção de uma nova experiência. O registro que a escrita produz gera a possibilidade de um resgate, algo que pode envolver certo ineditismo, visto que a identificação com o escrito próprio se

produz, por vezes, como experiência de alteridade, ainda que se saiba própria a redação de um texto.

José Costa não se reconhece na narrativa de Zsoze Kósta, a qual, no entanto, lhe concerne. Não o sujeito que narra, mas quem narra o sujeito. [...] A própria história escrita por outro, esse Sr...., a quem sequer se pode dar nome. Um autor oculto que, aos poucos, ganha espaço no consentimento do personagem.

Não é mais José quem rege a cena, mas a encenação que se lhe impõe. Ele agora participa da cena, talvez como integrante, talvez como expectador, mas isso não seria o essencial, a questão está na ingerência, suposta, que já não é mais sua. Tendo Costa chegado a esse ponto de giro, é interessante pensar no efeito da volta ao ponto de partida. (Birck; Sousa, 2013, p. 10)

Diante dessa informação, questionamos a autoria do romance que lemos e quem é o narrador de *Budapeste*. Com certeza é um narrador não confiável por contar apenas os fatos através de suas perspectivas, que até certo momento seria José Costa, ou Zsoze Kósta, todavia os papéis se misturam, causando um jogo especular e um novelo de interpretações: o autor-autor⁹⁶ pode ser o Sr...., assim como José Costa, sendo o autor-personagem, ambos tentam obter o controle da narrativa e de alguma maneira os personagens a sentem:

Meus passos se tornaram vagarosos, eu ia aonde me conduziam, eu já sabia o que me esperava, era como se meu livro continuasse a ser escrito. Em palestras ainda tentava falar de improviso, tinha um ou outro lampejo de espírito, mas meus leitores já os conheciam todos. Eu ideava palavras estrambóticas, frases de trás para diante, um puta que o pariu sem mais nem menos, mas nem bem abria a boca, e na platéia algum exibicionista se me antecipava. Era um enfado, era muito triste, eu poderia baixar as calças no centro da cidade, ninguém se surpreenderia. (Buarque, 2003, p. 171)

Há outra cena em que os personagens sentem o desenlace do próprio romance enquanto ele ocorre:

Já perto do final, eu sabia que ela se ajeitaria na cama, para recostar a cabeça em meu ombro. Deitou-se de lado na cama e recostou a cabeça em meu ombro, ciente de que, sem interromper a leitura, eu sentia prazer em ver suas ancas realçadas sob a camisola. Então moveu de leve uma perna sobre a outra, deixando nítido o desenho de suas coxas debaixo da seda. **E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia.** (Buarque, 2003, p. 173-174, grifo nosso)

⁹⁶ Estabelece-se aqui autor-autor sendo aquele quem realmente escreveu a história em um sentido mais amplo. Um autor que estaria em uma instância superior, podendo ou não estar inserido na narrativa, mas se distancia de alguma maneira, aquele que controla a narrativa em alguma medida.

O excerto acima dialoga com o que Birck e Sousa (2013) assinalam em seu estudo:

José e Kriska não mais narram aquilo que experimentam, mas dando consentimento a uma inversão, atravessam a narrativa que fala deles. [...] No desejo de compreensão, de dominação desse estrangeiro, se pode fazer emergir a autoria desconhecida de nós mesmos. (Birck; Sousa, 2013, p. 11)

Podemos ir além e relacionar este sentimento de “ler o livro ao mesmo tempo em que o livro acontecia”, como marcado no trecho transcrito acima, com o conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, exemplo consolidado e talvez mais célebre de sentir o efeito da narrativa enquanto ela ocorre, aquele da *mise en abyme*, na qual ao final da narrativa o narrador começa a ler um livro, *Mad Trist*, de Sir Launcelot Canning, livro favorito de Roderick Usher, e as personagens sentem os efeitos da ação do livro que ele lia enquanto transcorrem os eventos do enredo.

Parece que há um jogo de disputas internas entre autor-autor e autor-personagem a todo momento pela alternância do foco narrativo, no qual a personagem sente que, por vezes, perde o controle de sua própria narrativa e como isso o incomoda, como é caso com os seus êmulos no escritório em que trabalha, ocorrência que será tratada mais adiante, ou quando se envolve com o casal húngaro que o obriga a jogar roleta russa.

Enquanto um opera no nível da narrativa, o outro (Sr. ...) opera no nível do discurso⁹⁷, como observamos com palavras pouco usuais em suas construções, palavras difusas ou extremamente dicionarizadas como por exemplo: cartapácio, alardear, agruras, desancando etc. Um tenta o controle pela diegese e o outro pelo enredo, já que o personagem principal sente muitas vezes que não possui mais o controle de sua vida, ele sente como o autor-autor.

Ao fazer este jogo, Sr. ... se expõe por não ser falante nativo da língua em que escreve, e a partir da narrativa de vingança cria-se o seu duplo, Zsoze Kósta, a versão húngara do brasileiro José Costa, um estrangeiro em seu país que vai dar lá por acaso

⁹⁷ Ou seja, José Costa operar no nível da narrativa é ele ser parte integrante da história e tentar controlar o *que* é contado, enquanto seu rival, o Sr...., operar no nível do discurso é em *como* a história é contada, que palavras e que recursos são utilizados para compor o que lemos. Podemos estabelecer então que o discurso está um nível acima da narrativa, justamente por controlar a maneira que ela é contada, a grosso modo, como marcamos em itálico, um é o *como* e o outro é o *que* é contado.

do destino, que se apaixona pela língua magiar e pela esposa que uma vez pertenceu ao Sr...., que conseqüentemente cria o seu duplo, Kaspar Krabbe, um estrangeiro que se apaixona pela sua língua nativa ao desembarcar no Rio de Janeiro por acaso do destino, e que por sua vez acaba por se relacionar com uma mulher que fora de José Costa, ou seja, vemos personagens repetindo e refletindo personagens e um jogo infinito em que se olharmos mais para o centro perderemos a noção de origem e marco zero.

Neste sentido de duplo, Sr.... e Zsozé Kósta por se odiarem e travarem uma forte rivalidade em dados momentos específicos, acabam por se tornarem a mesma pessoa refletida; o mesmo ocorre com José Costa e Kaspar Krabbe. Dentro desta discussão, não só Kaspar é uma representação em abismo de José Costa, como José Costa é uma representação em abismo do Sr...., que se expõe ao escrever a biografia de um outro. A relação do alemão com Costa então acaba por se tornar um reflexo da relação de Zsozé Kósta com o Sr...., e o que sobra ao final é a dúvida: de quem é a história que estamos lendo? A do alemão espelhada em Costa, a de José Costa e sua aventura entre dois países, a do Sr.... que se expõe ao escrever esta história de um outro? E ainda levanta o questionamento de autoria, quem escreveu de fato foi Zsoze Kósta, Chico Buarque enquanto figura máxima do narrador ou Sr....⁹⁸?

Há, na obra romanesca, sinais de construtos de não somente uma, mas de algumas realidades e supostas identidades. No Brasil, o sujeito é José Costa, marido de Vanda, pai de Joaquinzinho, sócio de Álvaro, escritor fantasma. Na Hungria, entretanto, o sujeito é Zsoze Kósta, amante de Kriska, estudante da língua magiar, funcionário do Clube das Belas Letras. Aguçam-se, nessa urdidura que é compor a identidade desse sujeito, os sentidos do leitor que, no intuito de desvendar tal mistério, surpreende-se constantemente com a instabilidade do personagem. Quando esperamos dele uma tomada de posição no que diz respeito a assumir-se Costa ou Kósta, frustramo-nos com sua interminável volatilidade. (Vargas, 2011, p. 70)

Outra passagem que marca bastante este elemento metanarrativo e esta exposição que o Sr.... faz de si, ocorre quando Kriska, a companheira húngara de José Costa (este, em certo momento, deixa o nome brasileiro e assume a identidade de Zsoze Kósta), fala sobre a construção do romance que Kósta escreveu, *Tercetos*

⁹⁸ Poderíamos ir além e conjecturar que Sr.... seria também um escritor fantasma, uma figura encapuzada, que Chico Buarque usaria enquanto narrador para não se expor e interferir no meio da história, manter seus controles internos.

Secretos, para um dos poetas húngaros mais prestigiados, Kocsis Ferenc, e como ele soa:

Pois bem, Kósta, há quem aprecie o exótico, disse Kriska. Exótico? Como, exótico? **É que o poema não parece húngaro, Kósta.** O que dizes? **Parece que não é húngaro o poema, Kósta.** Não me ofenderam tanto as palavras, quanto a cândida maneira com que Kriska as pronunciou. E disse mais: **é como se fosse escrito com acento estrangeiro, Kósta.** (Buarque, 2003, p. 141, grifo nosso)

O trecho supracitado reflete bem qual o sentimento que temos ao observar dentro do romance em sua construção termos, palavras e um português muito distante de um falante nativo, e que somente um estrangeiro com um dicionário e distante da língua em que tenta escrever usaria: “É que o poema não parece húngaro, Kósta [...] Parece que não é húngaro o poema, Kósta. [...] é como se fosse escrito com acento estrangeiro, Kósta”. Presumimos então que a passagem é um reflexo sobre a escrita do Sr. ... no idioma português e em como soa estrangeiro para um falante nativo brasileiro, é um sinal de que o personagem Sr. ... se expôs, deixou escapar parte de sua persona como autor da obra, colocando-se em vulnerabilidade e foi exposto, em abismo. Para tentar fugir disso, ele marca “Kósta” sempre que é perceptível isso, talvez para tentar desviar que quem realmente está parecendo o estrangeiro na língua em que escreve seja o próprio autor-autor, Sr. Esta questão conecta-se com o que Birck e Sousa pontuam sobre o conflito do idioma em Budapeste, ao asseverar que:

O suposto domínio da nova língua – ainda que esteja sempre em curso –, em meio a ganhos, é também um embate com a língua do outro; o que nesse contexto se dá como falha, o que coloca em dificuldade o sujeito que testemunha, se traduz num fracasso essencial à permanência do movimento; uma dificuldade sentida como perda, o que a volta ao materno resgataria. (Birck; Souza, 2013, p. 11)

Outro trecho em que a personagem parece apresentar certa consciência de sua natureza de personagem é quando José Costa acaba revelando ser o autor do livro que Vanda tanto apreciou: “[...] houve um átimo de silêncio. Naquele instante oco, **com uma voz que não era a minha**, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu.” (Buarque, 2003, p. 112, grifo nosso), e segue desejando, após arrepende-se de ter se exposto, que nunca tivesse dito aquilo a Vanda. Desse modo, Kósta se denuncia e

se retrata, diz algo e se arrepende, desejando retificar o que disse, é o autor de uma obra que não foi escrita por ele e vivencia momentos de tesão em razão desses fatos:

[...] o trabalho de Kósta, sempre assinado por outros que nada ou quase nada tiveram que ver com sua confecção, acaba por levá-lo à alienação da própria identidade, na medida em que ela está sempre oculta ou, se quisermos, submetida à lógica do mercado – ser *ninguém*, experimentar o anonimato é precioso para que o *ghost-writer* mantenha a clientela. Ao final do romance, essa mesma imagem estará invertida: o narrador anônimo tornar-se-á célebre por meio de um livro que não escreveu e sua única forma de afirmar a própria identidade será a *negação da autoria*. É esse processo que fará que as relações pessoais de Kósta – sempre mediadas pela comunicação por meio das palavras e, conseqüentemente, pelo mercado – se deteriorem e se retifiquem. (Barreiros, 2009, p. 4-5, grifo do autor)

Com esta esperança de poder retificar o que disse à Vanda, Costa se dirige à praia e tenta lançar uma oferenda a Iemanjá, “[...] Eu que, sem acreditar em Iemanjá, sempre lhe lancei oferendas e fui atendido, agora era um homem crédulo com uma oferenda inútil na mão. [...]” (Buarque, 2003, p. 113), desejando que nunca tivesse dito aquelas palavras, todavia sentia que suas oferendas eram inúteis: “[...] Só se lhe pedisse para rasurar aquelas palavras, trocá-las por outras quaisquer, cortá-las da minha história, mas a um pedido desses nem a rainha do mar pode atender. [...]” (Buarque, 2003, p. 113).

O personagem parece possuir uma certa consciência, ou uma espécie de pressentimento, mesmo que de maneira sutil e não proposital, que está na história de uma outra pessoa, ou dentro da escrita de sua própria história. A partir deste acontecimento José Costa retorna para Budapeste pela segunda e definitiva vez e assume sua identidade húngara de Zsoze Kósta enfim. É interessante notar que sempre há uma mudança em sua vida quando ele se expõe, quando é posto sob a luz do conhecimento de que ele é o autor⁹⁹.

É importante observar como estas incidências do uso de palavras dicionarizadas específicas diminuí conforme ele se aproxima do conhecimento da língua húngara, mas retorna quando volta a ter contato com a língua portuguesa e,

⁹⁹ Em outras questões do personagem o romance seguiria a seguinte lógica em resumo: o personagem sente náusea ao se expor na convenção de escritores anônimos → Sente culpa e arrependimento por se abrir com a esposa, que poderia muito bem pedir segredo sobre isso, todavia há uma fetichização do anonimato; → Ser exposto como autor de um livro que não escreveu, o que poderia levantar a questão da vergonha na personagem.

como nas primeiras páginas do romance, essas palavras não aparecem, justamente por se passar em um momento em que Costa já está habituado com a língua estrangeira.

A dificuldade de Costa com a língua húngara é a dificuldade com a língua portuguesa do Sr.... como é mostrado em um trecho em que o autor se expõe em certa medida: “Eu me empenhava em falar um húngaro [ou português no caso do Sr. ...] tão rigoroso que talvez por isso mesmo ele às vezes soasse falso. Talvez uma palavra aqui ou acolá, pronunciada com esmero excessivo, chamasse a atenção como um olho de vidro mais real que o bom” (Buarque, 2003, p. 129, comentário nosso). O texto por diversos momentos fala de si e de sua própria construção interna, moldando um jogo de espelhos onde a narrativa se constrói a partir dela mesma.

Para compreender quem é o narrador e qual sua relação com autor do texto, é sensivelmente fértil a expressão “souvenir volátil”: o souvenir é uma mercadoria vendida a turistas como produto característico do lugar visitado. Para Kósta, palavras, expressões, frases, poemas, canções, tudo que se refere a línguas estrangeiras é, portanto, *mercadoria volátil*. [...] essa relação com os idiomas é bastante importante na caracterização de Kósta: um *ghost-writer*, espécie de *não narrador*, cujo ofício é marcado pela alienação da própria identidade e pela escrita volátil, adaptável às expectativas dos clientes e às demandas reprimidas de mercado. É essa relação de Kósta com as línguas e com seu ofício, a escrita, que dá os contornos e os princípios de suas relações pessoais e amorosas, além de determinar a estrutura do romance. (Barreiros, 2009, p. 4, grifos do autor)

Para esta pesquisa, então, consideramos José Costa como narrador, ou autor-personagem, por dois motivos principais: se encontrar no meio destes múltiplos espelhamentos sendo o cerne de tudo, dando conta assim de expressar diversas facetas dos personagens que o espelham e, por consequência, consideremos Costa como um prisma e os outros personagens espelhos que tentam refletir este prisma que causa um outro reflexo também, nas palavras de Barreiros (2009): “Em *Budapeste*, com efeito, todos são *o mesmo* e *o outro*, num labirinto de espelhos [...], numa espécie de dialética negativa de que só resta o *vazio* ou *oco* da identidade observado anteriormente.” (Barreiros, 2009, p. 12, grifos do autor); e por a história ser narrada em primeira pessoa a todo momento pela perspectiva de José Costa, o que em alguns momentos seria a perspectiva do Sr...., com raras mudanças de primeira para terceira pessoa.

2.2 Relações problemáticas: Kaspar Krabbe, um reflexo de Costa

A relação do protagonista com Kaspar Krabbe¹⁰⁰ (K.K) talvez seja um dos principais pontos da narrativa a ser destacado, pois somente nesta relação já encontramos elementos suficientes que poderiam indicar semelhanças entre os personagens e com o romance inteiro que lemos: seu fascínio e a prisão que as mulheres representam para ele, suas paixões pela língua estrangeira. Kaspar Krabbe e José Costa estão divididos entre duas cidades que não são as de seu país de origem, a ainda por desavenças com os autores de suas obras justamente pela relação amorosa que ambos tiveram com os cônjuges (as esposas), ou ex-cônjuges.

No discurso isto é manifestado com a primeira pessoa, que se mantém no livro todo, confundindo-se por vezes, confusão que causa ao leitor e auxilia a construção da noção de espelhamento entre os dois personagens. Neste sentido podemos destacar três partes principais entre as duas personagens que mostram esta mistura de personas no discurso e seus espelhamentos, que vão além da história de ambos, que será discutido mais adiante, quais sejam: quando José Costa narra o retorno para casa de sua viagem ao congresso de escritores anônimos, supostamente sendo ele mesmo; período em que José Costa começa a escrever a biografia do alemão; e no momento em que José Costa narra, a partir de sua imaginação, como teria se dado a traição de Vanda com Kaspar Krabbe.

Girei a chave, ninguém na sala, água escorrendo na cozinha, era a empregada. Atravessei o corredor, a porta do quarto estava fechada, fui torcendo a maçaneta sem fazer ruído. **O sol da tarde já baixava, vazando as persianas e projetando como que uma grade no assoalho e na coberta da cama**¹⁰¹. O banheiro estava aberto, a luz acesa. Enrolada numa toalha branca, com os pés apartados, a Vanda

¹⁰⁰ O nome do personagem estabelece um possível diálogo com uma história da vida real de Kaspar Hauser que viveu no século XIX, toda envolta em mistério, estabeleceu-se essa relação não somente pela similaridade do nome, mas também pelas questões que englobam a língua de ambas personagens, a de extração histórica e a ficcional. Se realmente essa relação for plausível, a *mise en abyme* estabeleceria relação com um elemento extrínseco à obra, contribuindo para a noção de uma narrativa *ad infinitum*.

¹⁰¹ É interessante observarmos como as imagens formadas em algumas passagens com Vanda formam a noção de jaula e encarceramento, ou seja, é como se José Costa se sentisse preso em seu casamento com Vanda e em seu apartamento. Outro trecho que marca isso de maneira mais explícita ocorre logo em seguida: “*E o sol invade o quarto, e as sombras da persiana estampam uma jaula na toalha sobre o corpo na cama*” (Buarque, 2003, p. 27-28), além de outro trecho mais adiante no romance em que transparece esta noção que é moldada de maneira sutil.

atirou a cabeça para a frente, quase tocando o chão, como um tipo de penitência. [...] minha primeira dúvida, sempre que vinha de viagem, era se a Vanda ganhara viço na minha ausência, ou se em meus pensamentos ela desbotava. **Ergueu a cara vermelha, me viu pelo espelho e vacilou: você entrou pelo terraço? Não, roubei a chave. Você é louco!, meu marido pode chegar a qualquer momento! Seu marido está em Istambul. Não pode ser, estou esperando ele desde ontem! O avião dele caiu. Oh!** (Buarque, 2003, p. 27, grifo nosso)

O trecho destacado acima acontece logo antes de o narrador nos narrar o momento no qual José Costa inicia seu trabalho de escrever a biografia do alemão, por ainda não estarmos familiarizados com a maneira de ambas as narrativas estarem entrelaçadas, o trecho parece deslocado e sem sentido, e se constituindo como um fetiche do casal, todavia não exime a possibilidade da análise e interpretação da proposta de uma desorientação a respeito de quem está no holofote da narração, ou seja, no controle dela, conforme se depreende da leitura do prosseguimento da cena transcrita acima:

[...] Súbito saltou da cama, pensei que fosse recomeçar a brincadeira do marido, mas não. Era faro de mãe pressentindo o menino lá embaixo, no playground ou na garagem do edifício, pois só minutos mais tarde o choro dele entrou no apartamento. A Vanda já estava de blusa e jeans na porta do quarto, o que aconteceu? Acontecera nada, um menino tinha batido no menino e a babá o trouxera da escola mais cedo. Estatelado na cama, quem fingia dormir agora era eu, [...]. (Buarque, 2003, p. 28)

A reação de Vanda ao saber por onde a personagem entrou - “Você entrou pelo terraço? Não, roubei a chave. Você é louco!, meu marido pode chegar a qualquer momento”, ao que o interlocutor que não sabemos quem é ao certo, e supostamente seria José Costa, responde: “Seu marido está em Istambul” -, e por José Costa não viajar tanto a não ser para o congresso, que recentemente acabou de tomar conhecimento, e outros fatos dentro da própria narrativa corroboram para a noção de que talvez seja Kaspar Krabbe em foco na cena destacada, justamente por o narrador misturar as pessoas no discurso e utilizar a primeira pessoa de maneira fluída ao escrever sobre si e Kaspar.

O fato de o Alemão saber o destino de viagem de José Costa pode ser explicado mais adiante quando Costa imagina que Kaspar foi ao escritório atrás de seu endereço e recebeu a notícia de sua viagem. Podemos então considerar e

questionar a passagem anterior como uma cena de Kaspar Krabbe, e não José Costa, como se estabelecesse uma função de antecipação de como a narrativa de Costa se misturaria com a de Krabbe.

Então consideramos que a primeira parte narrada na qual Vanda acabou de sair do banheiro e o homem misterioso, que pode ser Krabbe ou Costa, sendo a cena passível de dupla interpretação: como a traição em termos realistas e como a (suposta) imaginação de Costa agindo para contemplar a cena em uma espécie de fetiche *voyeur*. Não somente isso, mas podemos ir além ao refletirmos que quem escreve o romance é o Sr...., e não José Costa (ou Zsoze Kósta) e que ele está escrevendo o romance como forma de vingança de Costa, logo podemos assumir que todas estas traições, a de Kaspar e Vanda, de Costa com Kriska, só aproxima o alemão do brasileiro formando um espelhamento de personagens através de suas ações e de que, ao escrever, José Costa imagina Kaspar Krabbe deitando-se com sua mulher, o personagem Sr.... estaria imaginando em alguma medida Zsoze Kósta deitando-se com Krista, sua ex-esposa.

Mais adiante observamos como Kaspar Krabbe possivelmente encontrou o endereço do casal através das percepções e deduções de José Costa.

[...] aos poucos para mim ficava claro que o alemão me havia procurado na agência a fim de me contemplar com seu livro. Informado de que eu estava no exterior, pediu meu endereço ao Álvaro, que forneceu inadvertidamente, pensando noutras coisas. Em vez de remeter o volume pelo correio, descrente que era de nossos serviços públicos, decidi levá-lo em pessoa a seu destino; queria estar seguro de que o livro chegaria às mãos do homem cuja generosa literatura lhe atribuíram palavras e pensamentos que seu espírito jamais conceberia. Deixaria o livro aos cuidados de um secretário particular, ou de um parente, **quem sabe a esposa, se o homem fosse casado**, alguém de confiança [...]. Sucedeu porém que, ao ser recebido por uma mulher de trinta anos, saia branca plissada e blusa sem mangas, cabelos castanhos, olhos negros, rosto, pernas e braços morenos, na sala varrida pelo sol poente, senti súbito desejo de se vingar do homem generoso. (Buarque, 2003, 84-85)

Este trecho é um dos poucos no qual José Costa se insere em terceira pessoa no discurso, “se o homem fosse casado”, o homem no caso seria o próprio José Costa. O que confirma a interpretação de que a passagem acima seria o que de fato ocorreu entre Vanda e Kaspar; trata-se do momento em que Costa imagina a cena, quase sendo uma espécie de voyeurismo e fetiche de sua parte imaginar tal cena, que é

quando novamente José Costa é colocado em terceira pessoa, ou seja, quando se coloca em primeira pessoa, a traição seriam as cenas “verdadeiras”, já que são narradas pelo próprio Kaspar momentaneamente, e quando José Costa coloca-se em terceira pessoa seria sua imaginação sobre o que de fato aconteceu.

[...] Adiantou-se, pois, na leitura e se agradou da própria voz, **soavamente adequado até seu moderado sotaque, visto que José Costa, com misterioso engenho, lograra imprimir na escrita mesma um moderado sotaque.** [...] (Buarque, 2003, p.86, grifo nosso)

Observamos que o uso da terceira pessoa com José Costa é um reflexo de *Budapeste* e aqui, novamente, o romance falando sobre sua estrutura interna, “soavemente adequado até seu moderado sotaque, visto que José Costa, com misterioso engenho, lograra imprimir na escrita mesma um moderado sotaque”, consideramos que há acontece a mesma coisa com a questão de sotaque na história em que lemos, porque há uma tentativa de reprodução de estrangeirismos e sotaques dentro de *O ginógrafo*. No caso de *Budapeste*, observamos ainda a mancha do texto que se assemelha à construção de palavras húngaras, as quais se materializam em longos períodos e são emendadas umas às outras, como mostrado na introdução deste capítulo.

Kaspar Krabbe, alemão que desembarcou na baía de Guanabara para cuidar de negócios na companhia em que trabalhava, apaixonou-se pela língua portuguesa e pelo país graças a Teresa, um reflexo de Kriska, e assim como Costa, declara: “[...] me iniciei na língua em que me arrojou a escrever este livro de próprio punho” (Buarque, 2003, p. 29). O alemão então desenvolve um estilo único de fazer poesia, ao produzi-las, e escrever suas palavras, nos corpos das mulheres. Indo desde estudantes, garotas da praia e garotas de programa, ele produziu uma poesia efêmera, e dessa maneira escreveu seus livros nos corpos das mulheres do Rio de Janeiro.

Kaspar Krabbe, suposto autor da autobiografia, redige textos nos corpos das mulheres, primeiro no de Teresa, por quem se apaixonou ao chegar ao Brasil; depois, abandonado por ela, escreve em prostitutas ou estudantes, que paga para que lhe sirvam de ateliê efêmero de escrita. (Barreiros, 2009, p. 9)

O alemão é um reflexo de José Costa e carrega uma simbologia a mais por, ao invés de escrever nas mulheres, ele escrever sobre as mulheres, sendo então o

verdadeiro *ginógrafo*. O trecho apresenta uma marca sutil disso ao Costa ficcionalizar a traição de sua esposa com Kaspar.

E prosseguiu Kaspar Krabbe em seu recital, o dedo com saliva virando as páginas e as percorrendo, como se pelo tato localizasse cada parágrafo, frase, vírgula, e **a cada vírgula se ouvia da esposa de José** uma respiração intensa; **era flagrante que, apesar de esposa de José aquela era uma mulher abandonada**¹⁰², e antevendo-a em seus braços ao final da leitura, **Kaspar Krabbe** acelerou o ritmo. A Vanda, com efeito, estava prestes a se entregar ao alemão, e **eu** teria preferido não continuar imaginando semelhante cena. Todavia a cena era escura, e **eu** sentia prazer em escutar a respiração da Vanda, **eu** necessitava fruir o som das minhas palavras, na verdade **eu** ansiava pelo instante em que a Vanda sucumbiria às **minhas** palavras. (Buarque, 2003, p. 87, grifo nosso)

José Costa, neste trecho, confunde-se no discurso de maneira curiosa com o alemão ao construí-lo utilizando de sentenças em primeira pessoa e expondo que só se importava com suas palavras escritas - “eu necessitava fruir o som das minhas palavras, na verdade eu ansiava pelo instante em que Vanda sucumbiria às minhas palavras” - gerando uma construção ambígua e que pode nos oferecer uma evidência de que quem na realidade está em foco no discurso no momento seria o Sr.... por tratar ambas as personagens pela terceira pessoa e os ciúmes com suas palavras, o prazer e o ego por elas. Assim, são expressos em certa medida os ciúmes de Sr...., não só com sua escrita, mas também como ele imaginava que Costa seduziu sua ex-esposa, Kriska, ao ler para ela algum de seus escritos, talvez até mesmo *Budapest*. Este voyeurismo então poderia partir do Sr...., e não de José Costa, projetado em um outro para imaginar toda a cena de traição de um outro com sua ex-esposa, uma revelação de si através de um simulacro criado para se expor sem se revelar.

Há passagens pertinentes a serem destacadas que ligam José Costa a Kocsis Ferenc e ao alemão, estabelecendo um “terceto” da mesma ação dentro da obra, que se dá quando as personagens leem seus livros de memória, fazendo uma declamação. No caso de Ferenc, ele está lendo sua obra na embaixada húngara onde José Costa estava juntamente com sua esposa:

¹⁰² É curioso como “a mulher amada” de quem ele já sorvera o leite se torna a mulher abandonada e em como as palavras rimam, parecendo estabelecer uma conexão sonora e de oposição. Em muitas ocasiões no livro *Kriska* também se tornará a mulher abandonada assim como Vanda, deixada em seu país e com um filho, sem muitas informações do homem a quem “[...] deu de beber a água com que havia lavado sua blusa” (Buarque, 2003, p. 174).

O poema ganhava intensidade em coincidência com o vigor do vento na janela, que revirava o penteado do poeta e as páginas do livro. **Mas Kocsis Ferenc já não consultava o livro para pronunciar palavras pungentes**; seus olhos claros buscavam os olhos de cada espectador, inclusive os meus. Seus olhos azuis e injetados se fixaram enfim nos olhos negros de minha mulher. Fez uma pausa, bebeu o licor de um gole só e retomou a récita sem tirar os olhos da minha mulher. (Buarque, 2003, p. 36-37, grifo nosso)

No trecho supracitado, estabelece-se, além de uma marca de um ciúme sutil de José com sua esposa, uma relação de semelhança da ocasião na qual Kaspar Krabbe seduz Vanda com seu livro encomendado: “Já sem enxergar o texto, Kaspar Krabbe o declamava de memória com desembaraço.” (Buarque, 2003, p. 86); e de quando José Costa, com sua identidade húngara agora, declama o livro que escreveu para Kocsis Ferenc: “Descendo a avenida Bozsik, com suas bétulas em flor, não resisti a recitar as páginas iniciais do livro, **que munido de óculos eu fingia ler**” (Buarque, 2003, p. 139, grifo nosso).

Poderia Kaspar Krabbe, em alguma medida, ser a junção dos dois personagens que carregam a mesma letra que ele em diferentes posições, um no nome e outro no sobrenome? Kaspar é um poeta que atingiu o ápice de uma língua ao escrever poesia nela, e vai além, escreve nos corpos das mulheres. Kocsis é o poeta, Kósta é o homem dividido entre as mulheres e que fala sobre elas, um *ginógrafo*, Kaspar Krabbe seria então a junção dos dois, o que espelha parte de um e do outro:

Em *Budapeste*, com efeito, todos são *o mesmo e o outro*, num labirinto de espelhos (expressão roubada ao comentário de Caetano Veloso, na orelha do livro), numa espécie de dialética negativa de que só resta o *vazio* ou *oco* da identidade observado anteriormente. [...] (Barreiros, 2009, p. 12, grifos do autor)

Kaspar neste sentido funciona como uma espécie de dobradiça entre as personagens e como um espelho da própria cidade de Budapeste que é dividida em duas, Buda e Peste, ligadas pelo rio Danúbio. Não só isso, mas é uma representação quase personificada destes personagens que são escritores fantasmas, de histórias efêmeras que se desmancham com a correnteza do rio ou a chuva que lava a poesia na pele das mulheres que Kaspar escreve. Dentro disso, Sr. ... seria quase uma representação guarda-chuva que abarca todas estas relações, podendo ser tanto Chico Buarque disfarçado quanto o próprio José Costa e suas múltiplas facetas que se apresentam no romance, ou o próprio alemão. Kaspar Krabbe seria o capítulo vazio

contido no meio deste romance que engendra três ao mesmo tempo em sua construção, um elemento de ligação que serve de ponte para a transposição entre os romances que lemos, observamos então que os personagens espelham os espaços em que as narrativas se desenvolvem também.

Todavia, devemos ir além e postular uma inversão no questionamento de que a verdadeira questão do livro não é determinar quem é o verdadeiro autor, ou narrador, nem quem espelha quem, pois ao se tratar de um romance que escreve sobre êmulos e escritores anônimos com suas reuniões secretas, e em um romance em que todas as personagens envolvidas na escrita de um livro se espelham e carregam traços de si nos outros, e vice-versa, a verdadeira questão a se determinar é: quem de fato é José Costa? E por provavelmente ser um reflexo, quem ele está refletindo?

Para isso observamos que quem mais fica por trás de tudo e todos, ou seja, por trás dos panos, quase anônimo é justamente o alemão Kaspar Krabbe, da mesma maneira que ele é uma personagem dobradiça, ele conta a história de si ao contar a história de José Costa¹⁰³, que por sua vez caracteriza uma espécie de dobradiça também ao se ver dividido entre dois países, duas mulheres, dois livros. Da mesma maneira que o Sr.... poderia muito bem ser José Costa, ele é também Kaspar Krabbe, constituindo uma éfrase subjetiva de personagem. Logo, supõe-se que José Costa seria na verdade Kaspar Krabbe, e o Sr.... ocupa a figura maior de autor para que Kaspar não se exponha, sendo uma figura turva do próprio alemão como representação autoral, concluindo então um jogo narrativo de *ghostwriters* que precisam do anonimato para viver, ou seja, Kaspar seria a figura central em abismo que chama pelas outras figuras, uma figura dobradiça, um farol especular que transmite parte de si às outras personagens e estas por sua vez auxiliam em sua composição enquanto figura emblemática.

José Costa recebe o trabalho de escrever a biografia de Kaspar Krabbe¹⁰⁴, um alemão sem pelos no corpo que acaba se apaixonando pelo Brasil, pelo português e por Teresa, possível representação de Kriska dentro do romance de K.K. É importante observarmos como a construção da biografia de Kaspar Krabbe, denominada O

¹⁰³ Este que por sua vez conta a história do próprio alemão, estruturando assim uma narrativa extremamente autorreferencial que se molda no não dito e no oculto, assim como as figuras de escritores fantasmas que assombram as páginas do romance buarquiano.

¹⁰⁴ É curioso o termo que José Costa usa para descrever o alemão ao falar que teria que escrever histórias de “escroques”, ou seja, criminosos e também aqueles que se apoderam de bens alheios, termo que em certa medida antevê o que o alemão irá fazer.

*Ginógrafo*¹⁰⁵, e que curiosamente possui a mesma capa de *Budapest e Budapeste*, possui elementos que espelham a vida de José Costa e misturam-se com sua narrativa simplesmente ao manter o pronome em primeira pessoa enquanto narra a história de um outro:

Pegava a esmo uma das vinte fitas cassete que o alemão deixara gravadas, ouvia vagamente sua voz, pousava os dedos no teclado, e **eu** era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando **zarpei** de Hamburgo e **adentrei** a baía de Guanabara. **Eu** nada sabia desta cidade, nem pretendia aprender o idioma nativo, **fui** enviado para pôr ordem na Companhia, e na Companhia só se falava alemão. (Buarque, 2003, p. 29, grifo nosso)

Observamos então como o uso contínuo da primeira pessoa em conjugação de verbos - “eu era um homem louro [...] quando zarpei de Hamburgo e adentrei [...]. Eu nada sabia desta cidade, [...] fui enviado para pôr ordem na Companhia.” - a pontuação que não delimita essa troca de perspectivas de narrativa utilizando-se de dois pontos ou travessão, e sem fornecer a informação de quem é o locutor e a utilização do pronome pessoal “Eu”, auxilia a construir uma noção de espelhamento e entrelaçamento de narrativas, ou seja, por vezes há uma confusão e uma dificuldade de entender quem está narrando de fato a história, o que representa a própria construção do romance ao concluirmos a leitura.

Quem toma o lugar de quem? O escritor que escreve como se fosse o Outro e assume-lhe a identidade, ou o Outro que só se constrói pelas palavras do escritor? Quando começa a escrever a biografia do alemão, o narrador José Costa incorpora Kaspar Krabbe, e aí já não é mais ele, é o Outro. Não observamos, no contexto linguístico e ficcional, nenhum distanciamento entre o sujeito que narra e o sujeito que escreve. Nesse momento, José Costa é Kaspar Krabbe. Temos, pois, uma ficção dentro da ficção. [...] É justamente por não ter definidas as fronteiras entre o “seu eu” e o dos personagens que Costa cria e recria identidades múltiplas, em permanente construção, difusas e superficiais. Observemos que, mesmo na pele do alemão, Costa, a mão que escreveu a história, refere-se ao apaixonamento pelo idioma (uma característica própria), falando de si mesmo, compondo-se na história de um Outro. (Vargas, 2011, p. 69-70)

¹⁰⁵ “*Ginógrafo* é palavra que não pode ser encontrada nos dicionários de língua portuguesa. Trata-se de neologismos cujo primeiro elemento de composição ‘gino’ ou ‘gineco’ carrega a noção de ‘mulher’, ‘feminino’, do grego *gunê*, *gunaikós*; o segundo, por sua vez, remete a ‘grafia’, ‘escrita’, ‘escrito’. Com efeito, o ginógrafo será, no romance, *aquele que escreve em mulher*, de modo literal: Kaspar Krabbe, suposto autor da autobiografia, redige textos nos corpos das mulheres, primeiro no de Teresa, por quem se apaixona ao chegar ao Brasil; depois, abandonado por ela, escreve em prostitutas ou estudantes, que paga para que lhe sirvam de ateliê efêmero de escrita” (Barreiros, 2009, p. 9).

Não somente isso, mas por vezes a história que nos é mostrada oferece pistas de emulação de persona e estilo, seja de escrita ou de vestimenta. Em certo ponto, ao retornar para o escritório ele encontra alguém que foi treinado para escrever igual a ele, “Episódio interessante e que põe em xeque a questão da identidade” (Vargas, 2011, p. 70). Indignado, Costa então expõe o que para ele era um equívoco, quase como uma maneira de reafirmação da própria identidade, dono de suas palavras e pensamentos, e como uma espécie de previsão de revolta com sua história que está sendo escrita por um outro:

Já de algum tempo, conforme acabei sabendo, o Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros. O que me pareceu equivocado. **Por que minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo.**¹⁰⁶ (Buarque, 2003, p. 23, grifo nosso)

O trecho destacado acima revela um incômodo de não possuir controle de seu próprio estilo e individualidade da própria escrita, como foi tratado no subcapítulo anterior, e no fim há a emulação de um emulador, tantas cópias que se perde a referência de centro e de quem começou o quê, porque se formos pensar que Zsoze Kósta escreveu sobre um outro que escreveu sua própria história, que é escrita por ele, que escreve um outro, acabamos com uma noção paradoxal do romance, um *ad infinitum*, que em certa medida é o que ocorre. E quando menos se espera o que era apenas um se tornam sete:

[...] o Álvaro lograva impor meu estilo, quase me levando a crer que meu próprio estilo, lá no começo, seria também manipulação dele. Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse, [...] já tinha a impressão de estar emulando meus êmulos. (Buarque, 2003, p. 25)

Observa-se como de um se passou para vários êmulos, escrevendo por ele, que escrevia para e pelos outros - “Quando me vi cercado de sete redatores, todos de

¹⁰⁶ Interessante como essa definição se encaixaria para o Sr.... e ajuda a complementar o sentido e a persona dele, é como se deixasse escapar detalhes de si através de alguns personagens quando escreve sobre isso, expondo-se como Alain Goulet (2006) nos mostrou ao comentar sobre o rei nu, profeta, mago e demiurgo.

camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse” -, perpetuando sempre uma emulação de histórias e identidades, Costa questiona se ele mesmo não é um êmulo de um outro e que seu companheiro Álvaro não o havia manipulado para isso.

Tal passagem provoca nos leitores, um conflito: qual seria, na verdade, a identidade de José Costa, já que o mundo lhe eram as palavras, ele se construía através delas, mas elas poderiam ser copiadas? Como se constrói ou desconstrói a identidade desse sujeito? Observemos o desconforto do personagem Costa frente à situação inesperada: ele era produtor da fala de tantos outros, mas não se sentiu à vontade quando lhe raptaram a maneira de escrever em nome desses outros. (Vargas, 2011, p. 70)

Um pouco antes deste trecho citado mais acima, o próprio José Costa aponta seu incômodo em ver outras pessoas emulando sua escrita com as exatas palavras que ele usaria, de certo modo, esse sentimento complementa o sentido total do romance ao finalizarmos e percebermos que a história não é de José Costa:

Mas numa noite em que me encontrava sozinho na agência, vagando os olhos pelas paredes da sala, deparei com um artigo de jornal numa moldura barroca, e o título *A madame e o Vernáculo* me pareceu familiar. Fui olhar, e era matéria recente assinada pelo presidente da Academia Brasileira de Letras, para quem por acaso eu nunca escrevera, e só podia ser coisa do rapaz [que emula José Costa]. Li a primeira linha, reli e parei, tive de dar o braço a torcer; eu não saberia introduzir aquele artigo senão com aquelas palavras. Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a frase seguinte, e lá estava ela, tal e qual. Cobri o texto com as mãos e fui removendo os dedos a cada milímetro, fui abrindo as palavras letra a letra como jogador de pôquer filando cartas, e eram precisamente as palavras que eu esperava. **Então tentei as palavras mais inesperadas, neologismos, arcaísmos, um puta que o pariu sem mais nem menos, metáforas geniais que me ocorriam de improviso**¹⁰⁷, e o que mais eu concebesse já se achava ali impresso sob minhas mãos. **Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação.** (Buarque, 2003, p. 24, grifo e comentário nossos).

O trecho nos diz duas coisas interessantes: é um dos poucos momentos em que José Costa perde relativo controle sobre sua narrativa e reflete um incômodo que

¹⁰⁷ É interessante observar como isso ocorre dentro do romance também, seria, além de uma marca de um autor estrangeiro que está escrevendo a biografia de um outro como vingança, uma possível tentativa de quebrar a narrativa em que está inserido e retomar o controle de sua própria vida?

voltará a ser repetido: “Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação”; guardadas as devidas proporções, isso se intensifica no final do livro, quando as personagens vivem a ficção que estão lendo, “enquanto o livro acontecia”, como se tivessem vivendo as palavras que estão escritas. Outro trecho que dialoga com o excerto destacado do texto é o fecho do romance, no trecho já citado anteriormente, quando Costa diz: “E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito” (Buarque, 2003, p. 169).

Outra passagem que revela uma dimensão de espelhamento e de retorno à memória, que no caso não é relacionada diretamente com Kaspar Krabbe e José Costa, acontece no momento em que Costa observa ora a mesma cena na sacada de seu apartamento, ora já idoso e desolado na calçada, vislumbra alguém que estava vivendo o que ele viveu em determinado momento.

Terminou o programa, a televisão saiu do ar, cessou todo trânsito lá fora, mesmo assim fui à janela e me sentei no peitoril, admitindo a hipótese de a Vanda vir a pé. Fiquei olhando a rua deserta, exceto por um sujeito na calçada, com um cigarro na boca. O tipo olhava de tempo em tempo para a minha janela, e cismeiei que ele também estaria à espera da Vanda. Acendi um cigarro igualmente, meio que para demarcar território, e em resposta ele acendeu outro na brasa do primeiro, talvez no intuito de me provar que a esperava mais que eu. Mas era o vigia do condomínio, como pude constatar ao clarear o dia, então me lembrei da escola do menino e fui sacudi-lo pelos ombros. (Buarque, 2003, p. 78)

O excerto acima se dá em um momento do romance em que José Costa, após passar um tempo em Budapeste e instaurar uma vida dupla, retorna para casa tentando se restabelecer novamente com seu passado, seu apartamento, esposa, filho e identidade, entretanto, as coisas já se encontram mudadas e ele não é mais o mesmo, ele não pertence mais àquele lugar, é alguém deslocado, seja pela distância de tempo, seja em relação a seus sentimentos.

Ao tentar distrair-se com o programa de televisão e este ter chegado ao seu fim, Costa passa um período olhando para a rua que se encontrava deserta, exceto, em suas palavras “por um sujeito na calçada” e em relação ao qual Costa sente ciúmes, por achar que era alguém que esperava por Vanda, sua esposa, e rivaliza

com a figura até então misteriosa. Contudo, ao clarear do dia ele percebe que era o vigia.

Este trecho poderia ser uma passagem qualquer, algo ínfimo perante toda a narrativa, já que não passava de um engano por parte de Costa. Todavia ele é retomado em outro tempo da narrativa, quando Costa está mais velho, e com a identidade já de Zsoze Kósta, seu eu húngaro, mas podemos considerar que talvez o personagem estivesse olhando um futuro que seria repetido, com ele mesmo observando de fora sem saber, e apenas tomando tal situação como sendo um mal entendido.

José Costa, agora mais Zsoze Kósta do que antes, se vê perdido nas ruas do Rio de Janeiro após ter sido deportado de volta para o Brasil, uma vez que não possuía um visto legal para permanecer em Budapeste ou documentos oficiais. Largado e abandonado, ele perambula sem rumo até chegar em frente ao prédio onde morava antigamente. Segue o trecho no qual ele narra esta passagem:

Esgueirei-me, segui para o hotel, mas devo ter perdido o rumo, porque depois de umas voltas fui parar de novo em frente ao prédio onde morei com a Vanda. Na terceira vez que passei por lá, deparei com uma cara conhecida e me escondi atrás de uma mureta. Era o vigia, que fumava fora da guarita, olhando para o alto. Não havia luz alguma nos apartamentos, mas numa janela do sétimo andar se acendeu uma minúscula chama, alguém fumava no quarto da Vanda. Dava três, quatro tragadas contínuas, profundas, e atirava a guimba cá em baixo, onde o vigia acendia um cigarro na ponta do outro. E já despontava o sol por trás do prédio, o vigia a olhar para o céu, a brasa a escandescer no quarto escuro, quando ouvi um guincho de pneus, dois faróis me iluminaram, eu estava na entrada da garagem. Apertei-me contra a mureta, uma camionete vinha descendo, freou a meu lado, fiquei junto à janela do motorista, tive a impressão de que me observavam ali de dentro. Mas através do vidro preto eu não enxergava nada, só me via a mim mesmo naquele espelho, as olheiras, a barba por fazer, o terno todo amarrotado. A buzina do carro disparou, o portão da garagem se abriu rangendo. O carro afundou na garagem, o vigia se metera na guarita e a persiana da Vanda já estava arreada. (Buarque, 2003, p. 163)

Costa observa aquela disputa de alguém vindo de cima para alguém debaixo, o vigia, antes inserido na cena, ele agora a observa como um mero telespectador, como uma analogia ao retorno de um passado que jamais alcançará novamente. A posição que os personagens ocupam na cena é importante e desvela um espelhamento entre os dois personagens que fumam.

Esta é uma cena que parece trivial, e novamente, de maneira sutil, ela se liga com a que foi apresentada anteriormente. Poderia ser uma sequência sem relevância, contudo, o fato de ele ver alguém na sacada de seu antigo apartamento: “Não havia luz alguma nos apartamentos, mas numa janela do sétimo andar se acendeu uma minúscula chama, alguém fumava no quarto da Vanda.”, evoca o passado, como se fosse ele antigamente. É quase como se José Costa se enxergasse em seu passado agora distante, um duplo seu, na figura misteriosa que fuma no quarto de Vanda.

O que reforça a ideia de observar um Eu anterior é que, logo em seguida, ele observa o vazio no qual está no momento: “Mas através do vidro preto eu não enxergava nada, só me via a mim mesmo naquele espelho, as olheiras, a barba por fazer, o terno todo amarrotado”. Além disso, notamos a questão do reforço da linguagem: “só me via a mim mesmo [...]”, algo que o narrador poderia muito bem ter narrado da seguinte maneira: “vi só a mim naquele espelho”.

Podemos considerar três pontos a partir das questões da linguagem apresentadas acima, tendo a informação de quem é o autor de *Budapeste* ao final da narrativa, é claro: 1) A linguagem e a construção sendo usadas para reforçar a questão do Eu e do vazio sendo percebido por Zsoze Kósta. 2) A linguagem reforçando a construção de um narrador estrangeiro, conforme descobrimos no fim do romance; certas palavras, construções de frases, marcações e erros gramaticais, como “escandescer”, reforçam essa ideia e que faz todo sentido dentro do romance. São questões que somente um falante não nativo da língua portuguesa empregaria, um estrangeiro. 3) As duas cenas são moldadas para se completarem como um jogo de espelhos, um jogo de analepses e prolepses muito bem montado.

Ao observar a cena de fora e este jogo que só está à luz de cigarros, e que se encerra ao nascer do dia, o personagem percebe o quão distante está. Sua esposa e filho já não pertencem mais a sua realidade, a língua pela qual se apaixonou está distante e sua nova amada, Kriska, também. Tudo isso é refletido naquele espelho do carro onde os dizeres “[...] eu não enxergava nada, só me via a mim mesmo naquele espelho [...]” reforçam a ideia de que um Eu existencial vazio de qualquer coisa, uma verdadeira questão *en abyme* ou abismo não só da narrativa, mas também do personagem. O vazio olhou para Costa e da mesma maneira ele se viu refletido de tal modo que notou uma certa miséria e falta de direção.

Podemos considerar que estes trechos destacados acima dialogam com o que Genette (1979, p. 183) propõe ao falar de perspectivas e modos dentro do discurso

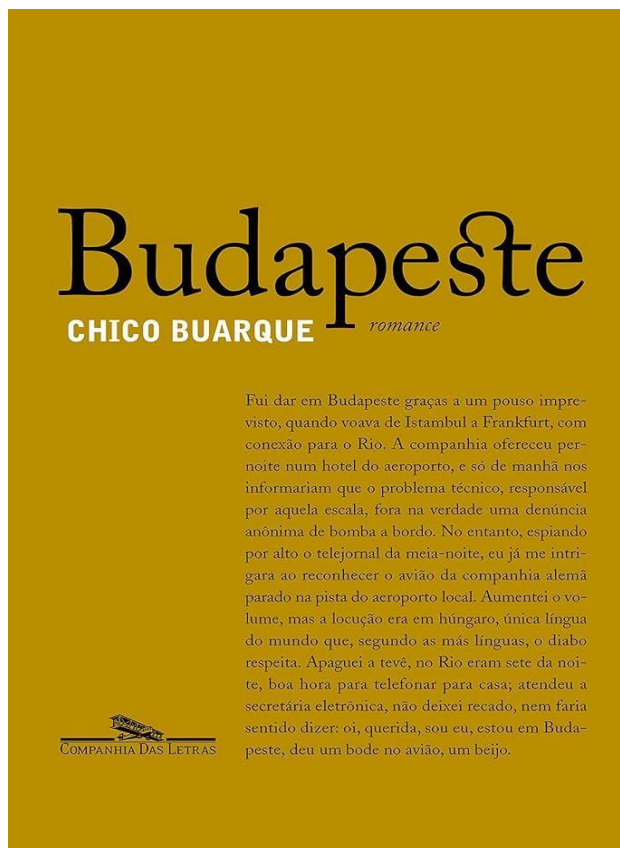
da narrativa: “Aquilo a que, por agora e por metáfora, chamamos a perspectiva narrativa – isto é, o segundo modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um ‘ponto de vista’ restritivo”. O narrador do romance buarquiano escolhe estes pontos de vista, um vindo de cima, como um ar de superioridade e afirma: “Acendi um cigarro igualmente, meio que para demarcar território, e em resposta ele acendeu outro na brasa do primeiro, talvez no intuito de me provar que a esperava mais que eu.” Há uma disputa de territórios e de ego nesta passagem envolvendo três personagens e três perspectivas distintas: José Costa, o vigia e o homem misterioso no quarto de Vanda.

Isso é reiterado quando o romance avança, em outra passagem na qual um personagem fora da disputa observa a cena e percebe seu vazio, olhando agora a partir de baixo para seu antigo apartamento. Ao tornar aquela ação em uma observação de terceira pessoa, o narrador cria uma noção de distanciamento, deste modo, José Costa, o suposto autor de *Budapeste*, deixa de ser o seu próprio narrador e torna-se a testemunha, talvez por conta disso, quanto mais torna-se Zsoze Kósta, mais perde o controle de sua própria narrativa e torna-se o personagem, o agente passivo que sofre as ações de um *ghostwriter* estrangeiro que escreve sobre ele. E quanto mais o personagem se distancia dessa sensação de controle ou de possibilidade de participar como agente ativo de sua própria história, o romance também vai se encaminhando para o seu final.

2.3 Jogos especulares entre *Budapeste*, *Budapest*, *O Ginógrafo*, *Tercetos Secretos*

A construção de *Budapeste* começa muito antes de abrirmos o romance de Chico Buarque. Seja por uma jogada editorial ou uma escolha de autoria, a capa e a quarta capa, ou contracapa, constituem um elemento fundamental para a construção do efeito causado, ao finalizarmos a leitura, e contribui com a narrativa do livro que se constrói através de um jogo especular de livros sendo moldados dentro do próprio livro, como nos aponta Barreiros (2009):

Figura 5: Primeira capa do livro *Budapeste* (2003), de Chico Buarque.



Fonte: BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

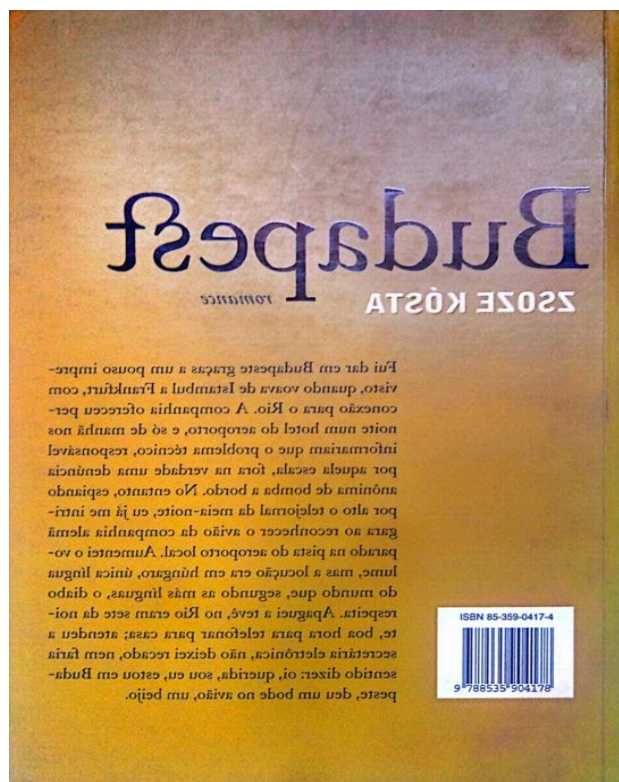
A primeira capa apresenta o nome do autor, Chico Buarque, com o nome do romance *Budapeste* juntamente com uma “cor de mostarda” (Buarque, 2003, p. 79), e um trecho do livro destacado, retirado das páginas 6 e 7 do romance, que remetem a um episódio que ocorre mais adiante no livro, com os seguintes dizeres:

Fui dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto, quando voava de Istambul e Frankfurt, com conexão para o Rio. A companhia ofereceu pernoite num hotel do aeroporto, e só de manhã nos informariam que o problema técnico, responsável por aquela escala, fora na verdade uma denúncia anônima de bomba a bordo. No entanto, espiando por alto o telejornal da meia-noite, eu já me intrigara ao reconhecer o avião da companhia alemã parado na pista do aeroporto local. Aumentei o volume, mas a locução era em húngaro, única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita. Apaguei a tevê, no Rio eram sete da noite, boa hora para telefonar para casa; atendeu a secretária eletrônica, não deixei recado, nem faria sentido dizer: oi, querida, sou eu, estou em Budapeste, deu um bode no avião, um beijo. (Buarque, 2003, p. 6-7)

A quarta capa, ou contracapa, aparece por sua vez destacada com o mesmo trecho do livro, todavia espelhado, além de levar o nome do livro “Budapest”, da

mesma maneira que se escreve ao final do romance, e com a autoria de Zsoze Kósta, nova identidade húngara do personagem protagonista do romance.

Figura 6: Contracapa de *Budapeste* (2003), de Chico Buarque.



Fonte: BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

Todavia, ao completarmos a leitura observamos que nem Chico Buarque nem José Costa foram os autores de todos aqueles conflitos narrados, e sim o Sr...., desafeto de Costa, que escreveu como vingança pelo ego ferido e por ter sido diminuído perante muitos durante o evento literário que reunia os *ghostwriters*. E não somente isso, mas a ideia de espelhamento das capas contribui para a construção do romance, assim como Barreiros (2009) nos informar, a capitulação do livro segue uma estrutura interessante na qual há a mesma quantidade de capítulos, assim como a mesma quantidade de êmulos de José Costa em seu escritório como nos é narrado no fragmento que transcrevemos a seguir:

O leitor atento terá percebido que há na agência sete estagiários, que o romance tem sete capítulos e que no quarto – exatamente aquele que seria o ponto médio ou *ponto zero* entre os três primeiros e os três últimos – Kósta, enciumado pelo encanto de Vanda pela autobiografia de Kaspar Krabbe, que alcançara a celebridade com a publicação do

livro, conta à esposa que é o autor de *O Ginógrafo*: “Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu” (BUARQUE, 2003: 112). É bastante plausível a hipótese de que Kósta esteja enciumado devido à relação de *posse* que estabelece com seus textos e sua esposa, pois, levando ao limite as interpretações anteriores, textos e esposa *são a mesma coisa*, apenas *objetos possuídos*; a revelação da própria autoria e, por consequência, a da própria identidade estão esvaziadas, daí o instante oco e a declaração numa voz alheia. A capa e a contracapa fazem que o livro se organize em espelhamento, cujo capítulo central equivale ao vazio absoluto. Com efeito, todas as vezes em que declara a autoria – e, portanto, revela a própria identidade – Kósta sente-se *vazio* ou *oco*. É o que ocorre, por exemplo, no primeiro congresso de escritores-fantasma de que participa [...]

Sete lances de escada, como os *sete capítulos* e os *sete estagiários*, no livro que será lido por Kósta para Kriska, ao final do romance, em que a afirmação da *não autoria* do texto é que demarcará a identidade do narrador. Trata-se, como veremos, de uma *identidade pela negação*, de que só resta o *vazio*, o *oco*, a repetição imperfeita – por isso a repetição do mesmo período, com pequenas alterações, no trecho final de *O Ginógrafo* e de *Budapeste*; ou ainda, da capa na contracapa de letras invertidas, com as pequenas diferenças que já observamos. (Barreiros, 2009, p. 10, grifos do autor)

O que causa um efeito curioso ao pensarmos na capa e na contracapa espelhada, há um romance em construção em cada metade do livro e o capítulo do meio, como aponta Barreiros (2009), é onde há um vazio, um lugar oco entre lugares. O romance que lemos, por sua estrutura curiosa, sempre está em eterna construção, podendo-se considerar a primeira metade sendo *O Ginógrafo* e a segunda metade *Budapest*, ambos se concretizam em *Budapeste*, de Chico Buarque, dois livros em um, materializando *Tercetos Secretos*, referência ao livro de poesias de Kocsis Ferenc, que se concretiza ao lermos *Budapeste*, de Chico Buarque, que está em nossas mãos, o que nos faz pensar novamente na observação de Wisnik (2004) apresentada no início deste capítulo justamente por possuir este caráter em que a poesia total seria “secreta”, assim como os tercetos, então retomemos essa informação: “*Budapeste*, no exato momento em que termina, transforma-se em poesia. O romance esconde uma versão oculta de si mesmo, e se soletra todo, num *flash* extremo, como língua-música, que se desse de uma vez por inteiro” (Wisnik, 2004, p. 397).

Pelo fato de o livro *Budapeste* na realidade se tratar da construção de três: *Budapest*, *O Ginógrafo* e *Budapeste*, assim materializando *Tercetos Secretos*; o romance irá espelhar sua própria construção, e ambiente, nos personagens que fazem o mesmo jogo de construção tripla, como mostrado no subcapítulo anterior. Nesse

sentido, Kaspar Krabbe é um personagem dobradiça, assim como o capítulo oco do livro, que espelha parte da essência de José Costa, ou Zsoze Kósta, e de Kocsis Ferenc, formando uma tríade que é representada por uma figura maior, uma figura guarda-chuva, que é o Sr...., que propriamente dito poderia ser o próprio José Costa, assim como *Budapeste* é a *Budapest* de dentro do livro que o leitor tem em mãos. Não só isso, mas reflete as cidades de Budapeste, cortada pelo rio Danúbio, formando Buda e Peste¹⁰⁸, e em alguma medida também a cidade do Rio de Janeiro.

Parece claro um livro tratar de escritores, e *ghosts writers*, conter livros dentro de si, entretanto *Budapeste* configura um caso específico por portar mais de uma versão do mesmo livro que lemos dentro de si. O primeiro que podemos considerar é o livro que lemos fora da ficção, *Budapeste* de Chico Buarque, o segundo *O ginógrafo* que José Costa escreve em nome de Kaspar Krabbe, o terceiro, e talvez o mais explícito, *Budapest*, romance escrito pelo Sr.... com o nome de Zsoze Kósta, e outros que seria possível tratar certos paralelos, como é caso de *O naufrágio* que possui características similares com a capa de o *O ginógrafo*, e conseqüentemente as duas versões de *Budapeste*, e *Tercetos Secretos*, que de certa maneira nos dão indícios da tríade de composição da obra e de como seu jogo especular funciona: *Budapeste*, *O Ginógrafo*, *Budapest*, é o que comporia os *Tercetos Secretos*.

Em *Budapeste*, com efeito, todos são *o mesmo* e *o outro*, num labirinto de espelhos (expressão roubada ao comentário de Caetano Veloso, na orelha do livro), numa espécie de dialética negativa de que só resta o *vazio* ou *oco* da identidade observado anteriormente. [...] (Barreiros, 2009, p. 12, grifos do autor)

Barreiros (2009) nos oferece aportes e perspectivas bem interessantes para relacionarmos os romances que estão inseridos dentro de um outro, a começar pela relação entre *O Naufrágio* e *O Ginógrafo* que é bastante sutil. No caso do romance *O Naufrágio*, sabemos muito pouco sobre isso, só que substituiu em alguma medida o livro que Costa havia feito sob encomenda para o alemão:

O Ginógrafo dá lugar a *O Naufrágio*, títulos díspares no conteúdo, mas quase anagramas um do outro – falta ao primeiro a letra *u* do segundo, abandonando, mais uma vez, a obra e a identidade de Kósta ao *vazio*, porque lhe resta uma *lacuna*. Seu livro mais célebre desapareceu dos

¹⁰⁸ Buda é uma parte mais residencial, antiga e administrativa, enquanto Peste seria um lado mais industrial e comercial da capital da Hungria.

arquivos e se oblitera na letra minúscula da última frase do fragmento acima, em que a obra acaba por tornar-se *não-obra*. (Barreiros, 2009, p. 12, grifos do autor)

Com relação aos livros inseridos dentro da narrativa, na primeira metade observamos como a vida de Kaspar Krabbe reflete a vida de José Costa e sua relação com as mulheres, algo que representa sempre uma espécie de prisão e fascínio, dividido entre elas e que levam ambos a se utilizarem do feminino para alcançarem o controle da língua almejada. Neste sentido, as narrativas se misturam para tornarem-se uma só e denunciando por vezes a perda do controle dela quando vai se aproximando do fim da primeira metade do livro¹⁰⁹, do fim de *O Ginógrafo*, como segue no excerto abaixo:

[...] Moças entravam e saíam da minha vida, e meu livro se dispersava por aí, cada capítulo a voar para um lado. Foi quando apareceu aquela que se deitou em minha cama e me ensinou a escrever de trás para diante [possivelmente representação da figura de Kriska]. Zelosa dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela. E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas, e foram dias e noites sem pausa, sem comer sanduíche, trancado no quatinho da agência [como ocorre realmente com José Costa para tentar fugir da esposa e do filho], **até que eu cunhasse, no limite das forças, a frase final: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa.** [...] Eu via minhas palavras soltas na tela e, horrorizado, imaginava que elas me abandonavam como o alemão perdia pêlos. [...] **Enfiei o maço num envelope pardo, escrevi na etiqueta, à mão, o título O Ginógrafo, e as letras saíram pálidas, parecia que ali se esgotava minha própria tinta.** [...] (Buarque, 2003, p. 40-41, grifo e comentários nosso)

Por esgotar sua tinta com seu reflexo, aqui parece que o personagem começa a perder o controle de fato de sua narrativa e isso funciona como uma espécie de marcação para o final da primeira metade do livro que se aproxima, não ironicamente o trecho supracitado é o fim de mais um capítulo. José Costa dá a entender que ao longo da narrativa vai perdendo sua tinta e um outro vai tomando seu lugar de protagonista e narrador, algo que chega a pressentir. É quase como se o processo de parar de escutar as fitas, que José Costa relata, e as letras fluírem pelos dedos e ele

¹⁰⁹ Vale lembrar das incidências de palavras extremamente dicionarizadas, quando há uma aproximação maior do português e um recuo nos momentos em que há uma aproximação do húngaro, seja geograficamente ou na aquisição da língua estrangeira. Este ponto é a exposição do autor se colocando como parte vulnerável dentro da narrativa.

“inventasse” o resto e ocorresse o mesmo com o Sr.... ao escrever a vida de José Costa.

A narrativa do alemão finaliza da mesma maneira que *Budapeste*: “E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa” (Buarque, 2003, p. 174); inicia-se então um processo de estabelecer um jogo de três elementos, pelo fato de a narrativa apresentar três vezes o mesmo final em diferentes momentos do enredo: a primeira, quando finaliza o livro do alemão, a segunda, na ocasião em que imagina a traição de Vanda com Kaspar, e a terceira e última é o desfecho de ambos os livros chamados *Budapeste*, o que lemos e o que o personagem lê.

Em específico no meio do livro, quando José Costa imagina a traição de sua esposa com o alemão, é apresentada uma possível resolução para o final que nos é narrado futuramente na página 174 e anteriormente na página 87:

E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa. **E fechou o livro. E silenciou, ciente de que qualquer palavra a mais, oriunda de sua mente bruta, poderia gelar e endurecer a esposa de José** [aqui poderia ser o sr.... se expondo ao colocar José em terceira pessoa], **como talvez repugnasse a ela o contato de sua pele escorregadia.** (Buarque, 2003, p. 87, grifo e comentário nosso)

O trecho destacado na citação acima poderia muito bem se encaixar no final do próprio *Budapest*, já que as personagens que escutam têm a relação com os autores e com os donos dos livros em alguma medida, o que poderia ser usado como continuidade do desfecho. Todavia, ambos os livros *Budapeste* finalizam da mesma maneira que *O Ginógrafo*, reforçando mais a ideia de espelhamento.

O leite que sorvera poderia ser a língua materna que se alimentara da mulher amada, e a água que havia lavado a blusa da amante, possivelmente as lágrimas daquele que fora amado, pode ser considerado também o acolhimento após o abandono e o ensinamento de uma língua estrangeira.

Há um trecho importante a destacar com relação à frase final de ambos os livros que é o momento em que José Costa chora no colo de Kriska por ter que ir embora mais uma vez, dessa vez de maneira forçada pela justiça, que o deportava, e esse acontecimento de uma maneira simbólica se relaciona com a frase final: “Meus olhos inundaram, minhas faces, meu rosto inteiro, a camisola de Kriska, **suguei a**

camisola de Kriska para comprovar o sabor das lágrimas¹¹⁰ (Buarque, 2003, p. 148, grifo nosso).

Com relação ao livro encomendado a José Costa pelo alemão, observamos que além das características das capas serem extremamente similares, no caso de *Budapeste*, ou *Budapest*: “A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso [...]” (Buarque, 2003, p. 167), e quanto a capa do livro do alemão, José Costa a descreve na seguinte passagem:

Meio torto, deitado no sofá em L, tateei a cesta à procura de outra revista e alcancei **um livro de capa mole, cor de mostarda**. Era insólito um livro na cesta de revistas, [...]. Afastei-o da vista, apertei os olhos, tentei decifrar os garranchos no alto da capa, e eram letras góticas. Pareciam borrões, de tão vermelhas, e o título que eu lia era uma miragem, o nome do autor era um desvio da minha imaginação. Saí no terraço, expus a capa à luz do sol, li, reli, e o título era esse mesmo, *O Ginógrafo*, autor, Kaspar Krabbe. **Era o meu livro**. (Buarque, 2003, p. 79-80, grifo nosso)

Além da fonte usada e das características físicas do livro se assimilarem, o seu conteúdo narrado reflete aquele que o insere, ou seja, a história de vida do alemão se assemelha em alguma medida à de José Costa. Outro ponto a ser destacado, é a marcação de “Era o meu livro”, utilizando noções de Hemingway, apresentadas por Rodrigues (2020) ao discorrer sobre Ernest Hemingway e literatura, sobre a teoria do *iceberg* e o texto ser como uma faca de dois gumes, de que as palavras escolhidas para um romance, e lembrando-se de uma *poiesis*, um cuidado com a palavra, não serão por acaso, e carregam um valor a mais do que aparentemente mostram, ou seja, a construção esconde muito mais significados do que mostraria aparentemente. Podemos considerar as palavras utilizadas como um indício de que a narrativa do alemão seria a dele, não somente como autor da obra, mas como dono de sua história, alguém que a viveu em certas proporções.

Após seu descontrole no meio do livro marcado pela revelação de que ele era o verdadeiro autor do livro, que sua esposa tanto amava e admirava, por uma crise de ciúmes, José Costa sente-se mal e arrependido por ter se exposto como verdadeiro autor de uma obra. Seu prazer se encontrava em sempre estar de alguma maneira no

¹¹⁰ Este trecho dialoga com o final dos romances apresentados, isto é, ela deu de beber as lágrimas com que havia lavado sua blusa.

anonimato, longe dos holofotes. Este capítulo em específico constitui o meio do livro, o entrelugar entre as duas construções narrativas. A partir deste momento começa a construção de *Budapest* propriamente dito, que se desenvolve na segunda metade do romance.

Esta segunda metade do romance é provavelmente a que dá mais indícios de um espelhamento e perda de controle de José Costa de sua própria história. Os personagens inseridos na construção deste segundo romance começam a sentir o efeito do livro enquanto ele ocorre ou é lido, como já foi discutido anteriormente. A esse respeito, José Costa assim se manifesta:

Eu me atrapalhava com a pontuação, perdia o fôlego no meio das frases, era como ler um texto que eu tivesse mesmo escrito, porém com as palavras deslocadas. Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa por um personagem paralelo a mim [a própria imagem de José e de Kaspar constituem um duplo mimético]. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluiu. Por ser preciso o relato e límpido o estilo, eu já não hesitava em narrar passo a passo a existência tortuosa daquele eu. E por mais que padecesse aquela criatura, Kriska tampouco demonstrava grande comiseração. Pois se tinha pelo eu do livro alguma simpatia, era com seu desumano criador que ela se encantava (Buarque, 2003, p. 173, comentário nosso)

A construção da segunda metade contribui com um efeito de circularidade do romance que se encerra em si próprio, um movimento de Uroboro ou a fita de *moebius*¹¹¹, no qual ao narrar a história de *Budapeste* dentro de *Budapest* e construir uma terceira narrativa chamada *O Ginógrafo*, que reflete a história de José Costa, o qual é narrador personagem, a maioria das vezes, de ambos os *Budapestes*, só acentua a construção em abismo e a exposição de vulnerabilidade do autor, constituindo um efeito especular, que vai além da estrutura narrada e engloba o livro como objeto estético que quebra a barreira da mancha do romance que lemos, abrangendo as questões de capa e escolhas de apresentação, totalizando-se em uma espécie de concretismo *en abyme*¹¹², justamente por trabalhar com a noção da própria

¹¹¹ Ou seja, entramos dentro de um movimento circular em que não podemos mais nos orientar para saber qual o lado de fora e o lado de dentro, quem reflete quem, quem fez o primeiro movimento, um jogo infinito de especularidades. Com a imagem da Fita de *Möbius* tendemos a achar que existem mais de um lado, todavia neste espaço topológico, ou na narrativa neste caso, apesar de constituírem diferentes versões e lados, todas são a mesma coisa no final, todas possuem a mesma face e fazem este movimento eterno de *Uroboro*, a figura que persegue a si própria.

¹¹² Neste ponto devemos ler observando noções prévias sobre “A arte como procedimento” que Viktor Chklovski (1976) nos apresenta em seu texto presente nos estudos dos formalistas russos. Com este

forma e como ela colabora com a construção da própria narrativa, pois toda sua formação foi pensada para que haja diálogos e espelhamentos entre as partes da narrativa.

Após análise da obra, podemos concluir que o romance se estrutura sobre uma construção tripartida de livros, na qual *O Ginógrafo*, *Budapest* e o próprio *Budapeste* (o livro que o leitor tem em mãos) se espelham e se interconectam, materializando assim os *Terceiros Secretos*, outro livro mencionado no romance buarquiano. Essa construção especular é evidenciada desde a paratextualidade, com a capa e a contracapa do livro físico se refletindo e se opondo, até o nível da diegese, que se utiliza de um jogo especular e um eterno retorno a si.

O núcleo dessa estrutura de espelhamento reside no fato de que o protagonista, José Costa, atua como *ghostwriter* de *O Ginógrafo*, uma autobiografia que se torna um reflexo quase exato de sua própria vida e de sua crise de identidade. Essa duplicidade é propositalmente centralizada: o ponto médio da narrativa (Capítulo 4) é concebido como um "vazio absoluto" ou "instante oco", conforme pontua Barreiros (2009), momento em que a autoria é revelada e o protagonista sente a perda de controle sobre sua própria história, haverá outros momentos em que isso é marcado, todavia este é o momento mais evidente.

A segunda metade do romance, *Budapest*, já narra a história do *alter ego* húngaro de José Costa e evidencia este jogo de espelhos colocados diante de si, que fazem o leitor perder o senso de centralidade. Observamos ainda como essa segunda narrativa dialoga com a primeira ao espelhá-la e vice versa. Além disso, a construção dos personagens e a utilização de um personagem dobradiça corrobora com a construção especular dentro do romance e todo o processo de duplicação

Neste procedimento de reduplicação, reforçado pela repetição de frases-chave ao longo do romance, como é o caso dos finais que os livros possuem, e por serem três, confirmando a ideia de três romances, e lançando o leitor em um jogo infinito de espelhos, que sugere o movimento da serpente *Uroboro*, que devora a própria cauda, ou de uma fita de *Moebius*, um movimento contínuo de olhar para o centro e nunca

sentido proposto não buscamos associar a obra de Chico Buarque ao movimento Concretista, mas mostrar que a sua forma de composição da obra e da maneira que se constitui carrega um concretismo em sua forma, justamente pela razão de a forma auxiliar o efeito e a construção de sentido dentro da obra.

conseguir alcançar sua totalidade absoluta, talvez uma representação mais fiel de uma realidade incapaz de ser apreendida como um todo.

O processo de autoria especulativa desenvolvido no romance *Budapeste* se expõe ao jogar com as questões de escritores fantasmas e de autores que não são os que de fato escreveram o livro. Ao realizar este jogo de esconde-esconde entre os autores, colocando Chico Buarque como figura autoral máxima da obra e que se esconde atrás de Sr. ... e este que se oculta atrás das outras personagens e assim *ad infinitum*, acabam por se expor, revelando os processos internos de formação e estrutura desse livro. Tanto aqui como em *O grifo de Abdera*, o autor *en abyme* encontra uma forte efervescência.

Em *Budapeste* então teríamos o Sr.... como Narrador maior (N)¹¹³, conduzindo o Relato primeiro (R), de um outro narrador (n) que conduz a história de um terceiro que se mistura com ele em um relato secundário (r), que como consequência gerará um terceiro relato, e de certa maneira um terceiro narrador, que retornará então para o primeiro relato. Isso nos deixa a questão de que o Sr.... poderia ser qualquer um dentro da narrativa, quase como que uma entidade espelho, ou uma pessoa de fato, decifrar quem é Sr.... é descobrir quem é o autor-autor, a figura máxima do romance, algo que é um dos grandes mistérios do romance.

Dessa forma, *Budapeste* se consolida como uma narrativa autoconsciente que expõe seu processo de escrita, borrando as fronteiras entre ficção e realidade e reforçando as questões de reflexividade do espelho e reforçando o prisma. Não é mais o espelho que reflete, somos nós que refletimos o centro, a moldura não é mais a refletida e sim o reflexo, um bom exemplo pictórico para isso seria o quadro de René Magritte, *Not to be reproduced* de 1937, e isso pode ser verificado em Viana (2009), que utilizará pinturas desse artista para estabelecer uma aproximação com o romance *Budapeste*. Nesse sentido, perdemos a centralidade e o que nos resta é observarmos a obra de longe, pois quanto mais nos aproximamos mais nossa visão se expande e se repete em um jogo autorreflexivo, semelhante a entrar em um cubo de espelhos, um *tesseract*.

¹¹³ Neste caso é necessário utilizar Narrador “maior” justamente por ele operar em outro nível, todavia o narrador primário podemos considerar como José Costa, já que é ele que é exposto aos holofotes constantemente. Soa contraditório, todavia não é, Costa é o Narrador primário para um possível duplo seu que é o Narrador maior dentro da narrativa. Se fossemos colocar em uma ordem sequencial a personagem Sr.... teria que vir antes do primário justamente por não aparecer em foco até as últimas páginas do romance buarquiano.

3. O grifo de Abdera, de Lourenço Mutarelli ou de Mauro Tule Cornelli

Nas mãos de um mestre nada é improdutivo, para tudo ele encontra utilidade.

(Mutarelli, 2015, p. 145)

Lourenço Mutarelli possui uma produção literária consistente e sendo retratada até mesmo nos cinemas. Seu primeiro romance, *O cheiro do ralo* (2002), foi adaptado para o audiovisual em 2006. É reconhecido fortemente também pelo seu trabalho com história em quadrinhos e um de seus principais personagens, Diomedes.

Este seu reconhecimento pela produção de história em quadrinhos reverbera dentro do romance, *O grifo de Abdera*, o personagem que narra a história, Mauro Tule Cornelli, que é roteirista e trabalhava junto com seu amigo Paulo Schiavino, que faleceu em um trágico acidente de trem, utilizando o pseudônimo de Lourenço Mutarelli, um anagrama com o nome do autor: “A partir de um anagrama de meu nome, eu e o Paulo criamos um autor. Lourenço Mutarelli” (Mutarelli, 2015, p. 22). Percebemos, então, que o romance brinca com a tensão entre o real e o ficcional, utilizando fatos externos ao romance ao torná-los partes importantes e constituintes de sua obra. Nas palavras de Castanho:

O argumento central do livro é inegavelmente romanesco e envolve um herói problemático que sai a campo na tentativa de encontrar um sentido para sua vida na sua relação com o mundo e com o outro. O limite desta leitura está na percepção de que esse mundo, apesar de reconhecível como a cidade de São Paulo pela nomeação de ruas, estações de metrô e lugares conhecidos, não parece estar literariamente representado, mas apenas citado para que seja reconhecido. (Castanho, 2018, p. 24)

Dentro de sua produção, Mutarelli escreveu nove romances, seu estilo de escrita e narrativa sempre carrega uma estrutura quase que teatral ao representar as falas. Suas narrativas possuem sempre algo que foge da esfera convencional, como os personagens lendo os rótulos das carteiras de cigarros, como em *Natimorto*, dividindo o protagonismo com um pistoleiro criado em sua mente, *Jesus Kid*, ou, como é o caso do objeto a ser analisado, um personagem que divide sua consciência com outra pessoa a partir de uma moeda que lhe é entregue, *O grifo de Abdera*. “O romance é o sétimo da carreira do autor paulistano, talvez aquele em que o jogo de espelhos ocorra de maneira mais intensa” (Santos, 2021, p. 95).

A respeito da obra selecionada para análise nesta parte da nossa dissertação, vale ressaltar o que segue:

Surgido como uma encomenda, O Grifo de Abdera deveria servir de base para uma adaptação cinematográfica, e havia um pedido de produção para que um personagem fosse designado ao ator Otávio Müller. O Lourenço Mutarelli da realidade fora do livro brinca com isso e cria um anagrama do nome do ator e assim surge Oliver Mulato, o duplo de Mauro. O Mutarelli da realidade externa segue usando os biografemas, sejam eles do acaso ou não, como matéria da composição da ficção. (Zeni, 2020, p. 50)

Estamos então diante de dois tipos de *mise en abyme*, uma infinita, que estende suas relações com diálogos exteriores à obra e com uma *mise en abyme* prospectiva, como veremos mais adiante, ou seja, aquela que antecipa de certa maneira a narrativa que a insere. Essa constatação dialoga com os pressupostos de Ricardou (1973, p. 50, grifo do autor), que ao tratar a respeito da antecipação afirma: “[...] acontece frequentemente que os micros acontecimentos que a *mise en abyme* encerra precedem os macros acontecimentos correspondentes; neste caso, a revelação arrisca ser tão ativa que toda a narrativa pode ser por ela *curto-circuitada*.”¹¹⁴

Assim como em *Budapeste*, de Chico Buarque, boa parte do romance é escrito enquanto o livro acontece e é narrado por mais de uma voz, que muitas vezes se misturam. O romance de Mutarelli narra a história contada por Mauro e de sua estranha conexão com o professor de educação física Oliver Mulato e como essa relação insólita altera o curso da vida de ambos, principalmente a de Oliver. Logo o foco narrativo se desdobra em dois ao buscar narrar a história de ambos os personagens e em como essa conexão os afeta, com muitas vezes a narrativa nos dá indícios que os personagens envolvidos eram uma só.

O livro, em uma perspectiva geral, é dividido em três partes maiores, que compreendem: O livro do fantasma, O livro do duplo e O livro do livro. Destaque em específico para a segunda parte, O livro do duplo, o qual na realidade é uma história em quadrinhos inserida dentro do romance, que reflete aquele em que está inserido. Um caso muito curioso do efeito de vertigem, já que geralmente vemos obras de

¹¹⁴ Trecho no original: “[...] il arrive solvante que les micro-événements que la *mise en abyme* recèle précèdent les macro-événements correspondants; en ce cas, la révélation risque d’être si active que tout le récit peut en être court-circuité” (Ricardou, 1973, p. 50, grifo do autor).

mesmo nível inseridas dentro de si, quando utilizamos a *mise en abyme*, ou seja, pinturas dentro de pinturas, livros dentro de livros, peças dentro de peças, mas neste caso, além do livro dentro do livro, há uma história em quadrinhos dentro do livro, uma arte de outra modalidade que reflete a obra em que se insere. Dessa maneira, “Mais que uma extensão de campo no sentido proposto por Rosalind Krauss, O Grifo de Abdera se expande como uma duplicata de realidades” (Zeni, 2020, p. 61).

Vale mencionar que não é a primeira vez que o autor trabalha com a noção de *mise en abyme* em sua obra, em *Jesus Kid*, ele emprega essa técnica ao adicionar na narrativa o próprio processo de escrita da narrativa em que ela está inserida. Um escritor de histórias de faroeste é contratado para escrever um roteiro, enquanto deve ficar isolado em um quarto de hotel durante três meses, sobre um escritor que é contratado para escrever um roteiro enquanto está isolado em um quarto de hotel por três meses, e assim *ad infinitum*. Santos nos aponta esta questão ao afirmar que:

Entrementes, vale destacar que Lourenço Mutarelli não apenas versará de suas obras e sobre o fazer delas, como em muitos momentos buscará dos “fatos reais” e sincrônicos, e que de um modo ou outro tiveram repercussão no mercado editorial e na política, para ampliar a mistura de tais elementos. (Santos, 2021, p. 98)

Mutarelli em suas obras reflete não somente sobre o próprio processo de criação, mas cria um duplo mimético bem interessante ao introduzir elementos autobiográficos que colaboram para a narrativa, além de seu nome e persona serem utilizados como pseudônimos de seus próprios personagens, como em *O grifo de Abdera*. Isso corrobora o que Mariângela Alonso irá propor ao asseverar que:

Desde que seja emprestada do mesmo escritor, a *mise en abyme* autenticadora pode também refletir outras histórias, mesmo que o resultado não seja inteiramente semelhante¹¹⁵. A partir do momento que apresenta as credenciais de uma autocitação participante de uma intertextualidade restrita, o substituto autoral passa a ter uma dupla função: de atualização, na medida em que revela o autor do livro lido e em que ele próprio aparece; e de retroação, revelando obras anteriores ou mesmo um conjunto romanesco. [...] É justamente nessa zona fronteira que a *mise en abyme* revela-se interessada em espelhar constantemente a aventura da própria gestação da obra. (Alonso, 2024b, p. 128)

¹¹⁵ Essa ponderação de Alonso confirma as noções trabalhadas por Mülâyim (2023) sobre a *mise en abyme* e intertextualidade, como foi exposto no capítulo teórico.

Neste sentido, Mutarelli, neste romance, dialogando com o que Alonso declara na citação acima: “espelhar constantemente a aventura da própria gestação da obra”, revisita boa parte de sua obra e vida, constituindo um diálogo com uma ótica ficcional mais ampla, principalmente por se constituir nesta obra como um mero pseudônimo e uma fragmentação de si em outros personagens, na qual um bêbado é sua imagem, um escritor e roteirista tímido é seu gênio criativo para romances e um professor que não possui controle de sua própria consciência, apresentando uma aparente síndrome de *Tourette*, é responsável pelos seus desenhos.

Em *O Grifo de Abdera*, de 2015, ele [Lourenço Mutarelli] parece visitar boa parte dessa vida em obra, mas com as lentes da ficção. Nesse sétimo romance (além desses, ainda existe a coletânea de textos teatrais, os livros de histórias em quadrinhos e um álbum de prosa ilustrado), Mutarelli incluiu como parte estruturante de sua prosa a performance, a atuação e as histórias em quadrinhos, além, claro, do próprio texto ficcional, com muitos elementos identificáveis como autobiográficos. (Zeni, 2020, p. 42)

Ao fazer este jogo Mutarelli não só se desumaniza enquanto personagem, mas se ficcionaliza em uma proporção que é quase como se observássemos além do autor, já que logo na creditação de autoria do romance observamos quatro nomes: Lourenço Mutarelli, Mauro Tule Cornelli, Oliver Mulato e Raimundo Maria Silva, “O que propõe o autor com as partes deste todo é um verdadeiro labirinto e espelhos” (Santos, 2021, p. 96).

Além disso, como apontado na última citação, sua própria obra constitui base para esta, dialogando com sua produção anterior e estabelecendo um diálogo metatextual com seus textos. Mariângela Alonso nos oferece um olhar através da técnica para este jogo de resgate que Mutarelli monta em sua sétima narrativa:

Certo é que localizado nos estudos da intertextualidade, o fenômeno da *mise en abyme* pauta-se no trabalho de resgate de textos de um mesmo autor, reescrevendo-se em outro texto, no movimento de remissão à própria obra, dando origem a chamada autotextualidade ou intratextualidade. (Alonso, 2024b, p. 24)

Este fato se mostra com mais força na produção de Mutarelli justamente por sua produção fazer este movimento de resgate de si e nas obras resgatadas haver essa reflexão da escrita que conforma questões interessantes e reforça a noção fractal apresentada anteriormente. Dentro de *O grifo de Abdera*, utilizando a perspectiva de

Snow (2016), estaríamos lidando com uma *metalepse* por apresentar não somente uma transposição de narrativa, mas uma transposição para outra manifestação artística.

Algo interessante que Doretto (2019) nos aponta e que vale a pena salientar é o fato de haver três livros dentro de *O grifo de Abdera*:

É no jogo entre tantos personagens e vozes que “O Grifo de Abdera” se divide em três livros, dois com a voz predominante de Mauro (ainda que claramente haja a voz de Oliver e a amalgamação entre os dois) e um com a história em quadrinhos que fica entre os dois, de autoria de Oliver e com a predominância de sua voz e traço. No decorrer da trama as personalidades e vozes se misturam, chegando ao ponto de o leitor não ter certeza de quem é real, de quem é apenas uma criação dentro do universo do livro e de quem é uma ficção dentro da própria ficção, ou seja, quem é visto como uma ficção/invenção dentro do universo criado na trama. (Doretto, 2019, p. 169)

Esta mesma construção tripla ocorre, como apontamos no capítulo anterior, em *Budapeste*, uma vez que o jogo ficcional é construído a tal ponto que sempre questionamos quem é criação de quem e de quem é a história que estamos lendo. No caso do romance de Mutarelli, apesar de carregar estas semelhanças, e outras, com o romance de Buarque, aquele possui suas particularidades na maneira de tratar a narrativa e contá-la, talvez principalmente pela construção de seu texto que, por muitas vezes, em mais de um romance, se assemelha a um roteiro teatral, e pela inserção de uma história em quadrinhos dentro da obra que termina refletindo o livro que a insere.

3.1 Dois corpos, uma consciência: o livro do fantasma

Ao refletirmos sobre este romance, surgem diversas possibilidades para análise e para leitura, o motivo seria justamente por ele possuir um fator afrontoso e ilusório, num sentido de, assim como aponta Santos (2021), jogar o direcionamento da perspectiva do leitor para o questionamento e o lúdico com situações absurdas, como veremos mais a frente com relação à foto do ilustrador dos quadrinhos, que é representada dentro do romance.

Fortemente marcado pelo delírio e pela ilusão, cada elemento da obra, não apenas o romance em si, mas também o “objeto livro” e todos os seus mecanismos paratextuais procuram colocar o leitor em confronto com o fenômeno do duplo e com a cisma do que é biográfico e o que é construção ficcional. Por conseguinte, o duplo, o triplo, os múltiplos são fragmentados de tal modo que Lourenço Mutarelli é constituído por um amálgama de Eus que parecem caçar melancólica e vorazmente alguma identidade. Uma gestalt em que a soma das partes será sempre maior que o todo. (Santos, 2021, p. 95)

O *grifo de Abdera*, neste sentido, trabalha com a multiplicidade de *Eus* do próprio autor. Sua fragmentação em tornar-se apenas um pseudônimo para seus personagens e cada um refletir uma perspectiva criadora de Mutarelli contribui com a noção da autoria em abismo proposta por Goulet (2006), ao fazer este jogo o autor se expõe no processo de criação, “Nessa desconstrução do Eu e na constituição de muitas cópias, o autor tratará de sua biografia não apenas enquanto escritor, mas também sua autoria como quadrinista e ilustrador” (Santos, 2021, p. 97).

Não somente isso, mas o romance vai além ao constituir vários possíveis inícios para o começo de sua narrativa, a todo momento notamos uma indecisão por parte do narrador de por onde começar a contar sua história ou a de Oliver:

Sabe, Paul, se você tivesse tempo, eu gostaria de te contar uma história.

Eu adoraria ouvir, George, mas você sabe, a nave está de partida.

Sim, Paul, eu sei.

Só me diz uma coisa, George, sobre o que seria a história?

A sua história, Paul. Eu contaria a sua história real.

Então ecoa o sinal. Um longo e melancólico apito.

Paul sobe a rampa de lançamento sem olhar para trás.

Eu sabia que nunca mais nos veríamos. (Mutarelli, 2015, p. 15, grifo nosso)

A primeira parte do romance já se inicia em uma espécie de antecipação do que virá a seguir, ao citar uma passagem do romance fictício escrito por Mauro, *Uma ocasião exterior*, título este que não só reflete certo drama da narrativa e do que ela trata como seu desfecho, que Oliver está lendo no metrô, e espelha em alguma medida o desejo de Mauro contar a história daquele, até então, estranho que a lia.

Após o trecho acima, ele cita a história de Antonin Artaud, autor de *O teatro e seu duplo*, e que ele escreve num manicômio, durante seu período de internação. Acrescenta ainda outros exemplos:

[...] Srinivasa Ramanujan, o brilhante matemático indiano, quando tinha dezenove anos, deixou em seu diário esta estranha anotação: “Sou srinivasa Ramanujan e ao mesmo tempo John Melvin Cyphers”. Na noite de 10 de junho de 1919, em Londres, George Jones, de sessenta anos, vagava ensanguentado pelas ruas. Um grupo de pessoas o socorreu e o levou ao hospital. Jones andava como se estivesse em transe, apesar de ter levado seis facadas, três no peito e três no pescoço, agia como se não se desse conta disso. Passou três dias no hospital antes de morrer. Lá ele relatou a um dos médicos que o assistia que, embora fosse George Jones e tivesse nascido em Essex em 1859, ele também era Ulrich Kahlweiss, um garoto alemão de onze anos que vivia em Bonn. Isso sem falar no famoso caso de Nikola Tesla, que reencontrou seu amor numa pomba. (Mutarelli, 2015, p. 15-16)

De alguma forma este múltiplo início e a narrativa de Ramanujan antecipam a relação de Mauro e Oliver, inclusive o desfecho em que Oliver será assassinado e esquartejado. Sua síndrome de Tourette, com a qual o diagnosticam, é quase como uma hipnose subconsciente das palavras de baixo calão que Mauro pesquisa no google tradutor por diversão. Este trecho supracitado antecipa o trágico final de Oliver, que será assassinado por sua antiga parceira Gilda e nunca chegará de fato a saber sobre sua própria história e a conexão que possuía com Mauro e que está inserida no livro que lemos. É interessante observarmos que a história se inicia com um fim metafórico para a própria obra, algo que dialoga com os múltiplos finais que nos são apresentados no fecho do romance.

Mais adiante no romance, ele ainda reflete sobre o início da própria história ao afirmar que:

Esta história começou a ser escrita, digamos, em tempo real. Levei quase dois anos para concluir este livro. Ele é narrado em ordem cronológica [todavia, sua construção parece não seguir este fluxo, partindo mais para um fluxo de consciência] - me refiro aos capítulos - , mas, evidentemente, muitas vezes retomei a escrita de capítulos anteriores e, por isso, em determinados momentos o tempo se alterna. (Mutarelli, 2015, p. 29, comentário nosso)

Há um eterno retorno a si, um jogo circular com a própria escrita em reflexão, colocado *en abyme*, ou seja, um jogo performático de autoria que está presente tanto aqui quanto em *Budapeste*. Há uma exposição em maior grau dos processos criativos e narrativos nos capítulos do romance de Mutarelli nos quais são evidenciados até mesmo os processos para os quadrinhos, como veremos adiante.

Logo depois do trecho inicial onde ele cita duas narrativas que espelham a sua própria, ele começa: “Esta é uma daquelas histórias que não dá pra começar do começo. E, ainda que este seja meu vigésimo livro, pela primeira vez escrevo uma história real” (Mutarelli, 2015, p. 16).

Nota-se então uma indecisão de como iniciar o livro, indecisão esta que acaba por espelhar seus múltiplos finais, como veremos mais adiante no desenrolar da análise, e não somente isso, mas o romance inicia-se por finais e não por começos, primeiramente uma despedida e depois um assassinato e logo após o autor-narrador declara que não é possível começar esta história pelo começo, dialogando logo de cara com o que já nos foi apresentado no romance.

A provocação ou intenções de jogar com o fenômeno do duplo começam já com o fato de o romance iniciar com o final da obra ficcional *Uma ocasião exterior*, de Mauro Tule Cornelli, que está a escrever justamente *O Grifo de Abdera*, e sobre o qual fala com Mundinho (o bêbado, bicheiro e traficante que encarna a imagem pública do EU) [...] Sob a égide do duplo, portanto, *O Grifo...*, em seu parágrafo inicial, traz a centralidade do fenômeno ao citar Antonin Artaud com seu *O teatro e seu duplo*. A narrativa está dividida em três partes (uma característica de trabalhos do autor), a primeira, “O livro do fantasma”, a terceira “O livro do livro” que inicia, veja-se, com o capítulo “A sala dos espelhos”, e a segunda parte, justamente “O livro do duplo”, que é na verdade a HQ de Oliver Mulato, o duplo de Tule Cornelli, que, por sua vez, também experimenta a estranheza do duplo “em XXX, Oliver conta a história de um professor que se vê num jovem aluno.” (MUTARELLI, 2015, p. 30). Assim a HQ, XXX é encartada a *O Grifo...* após a morte trágica de Oliver, e quando Mauro decide que “encartá-la era a maneira de tê-la editada com dignidade. Respeitando os amarelos que pontuam a história. O amarelo manifestado nas luvas que relacionam personagens que, como nós, são também duplos.” (MUTARELLI, 2015, p. 41). Bastante nítidas as intenções de Lourenço Mutarelli de falar do duplo nesta narrativa, entretanto, é fundamental observarmos um pouco mais sobre o fenômeno. (Santos, 2021, p. 100-101)

O autor dentro da narrativa construída por Mutarelli se faz importante de se observar. Doretto (2019) assinala, a partir de seus estudos sobre a paratopia dentro do romance, que é possível observarmos três instâncias de autoria dentro da obra, algo curioso e que dialoga com as noções de autoria *en abyme* e *Budapeste*, além de dialogar com a quantidade de capítulos que constituem o romance.

É no jogo entre tantos personagens e vozes que “*O Grifo de Abdera*” se divide em três livros, dois com a voz predominante de Mauro (ainda que claramente haja a voz de Oliver e a amalgamação entre os dois)

e um com a história em quadrinhos que fica entre os dois, de autoria de Oliver e com a predominância de sua voz e traço. No decorrer da trama as personalidades e vozes se misturam, chegando ao ponto de o leitor não ter certeza de quem é real, de quem é apenas uma criação dentro do universo do livro e de quem é uma ficção dentro da própria ficção, ou seja, quem é visto como uma ficção/invenção dentro do universo criado na trama. (Doretto, 2019, p. 169-170)

Assim como em *Budapeste*, podemos levantar o questionamento e hipótese, como Doretto (2019) bem apontou, de que as três personagens dentro do romance de Mutarelli, em alguma instância, seriam a mesma pessoa, Mauro, e refletiram em alguma medida a própria narrativa. Neste sentido, a autoria *en abyme* se colocaria em um patamar exótico e prismático, já que expõe mais de uma faceta do autor e, por ele se fragmentar, teríamos representada de maneira metafórica a figura do prisma.

Não há dúvida quanto ao narrador operador enquanto instância superior dentro da narrativa, ocorrendo o contrário em *Budapeste*¹¹⁶, onde é gerada essa dúvida; na narrativa de Mutarelli, Mauro assume esse papel de representar o próprio autor (Lourenço Mutarelli) e de compartilhar sua psique ou algum outro aspecto com outras personagens, portanto, são operados estes espelhamentos, que ocorrem majoritariamente no nível da narrativa, não tanto no discurso, o qual já é estabelecido de certa maneira. Ao jogarmos luz para Mauro, esta figura prismática e enigmática, multifacetada, obtemos vários feixes de possíveis representatividades de um mesmo personagem.

Observamos que, quando tratamos da *mise en abyme* voltada para personagens e as experiências que refletem, voltamos sempre a uma espécie de duplo, seja ele em um sentido mais mimético e freudiano ou em um sentido mais de “cópia” das personagens mesmo. Oliver, nesta perspectiva, refletiria o gênio quadrinista de Mutarelli, enquanto Mauro o seu gênio para romances. Seria uma maneira de desvencilhar as imagens já pré-estabelecidas.

“O Grifo de Abdera” está, então, dentro do conjunto de obras que Florencia Garramuño chama de inespecíficas – obras que possuem uma “série de heterogeneidades e diferenças em que se enfatiza a estranheza dos frutos, situando-os em lugares inesperados a que não pareceriam pertencer naturalmente” (GARRAMUÑO, 2014, p. 95), mas que criam um lugar único onde todas as diferenças podem existir e conviver. Seus personagens e sua narrativa criam tensões entre o

¹¹⁶ A ambiguidade a respeito de quem narra em *Budapeste*, em alguma medida, só será esclarecida no final da narrativa, com a possibilidade de autoria da obra ao personagem Sr....

real e a ficção, nublando (e às vezes até mesmo colocando em dúvida) o que se sabe ser existente no mundo fora da trama. (Doretto, 2019, p. 170)

Não só isso, mas Doretto continua a desenvolver a noção destes duplos, ou triplos, e aponta o *infamiliar* de Freud como uma fonte para compreendermos melhor estes fenômenos. O *infamiliar*, este efeito fantástico, pressupõe que os efeitos e o procedimento, a questão abstrata que sentimos ao consumir alguma espécie de arte, necessariamente pressupõe um conhecimento prévio, mesmo que subconsciente e nunca tenhamos visto a imagem representada, para que haja estranhamento. O efeito precisa de base em algum aspecto do real para que o insólito possa estabelecer relação com o leitor.

Adiante, refletimos tal proposta. Todavia, para além dessa relação, cremos importante trazer à baila uma das abordagens canônicas sobre o assunto. A respeito do duplo, certamente a discussão de Sigmund Freud é das mais discutidas e analisadas. Aliás, detalhe interessante a se observar, é a relevância e a força que Freud concede à literatura em seu ensaio *O infamiliar*. Para o psicanalista “o *infamiliar* da ficção – da fantasia, da criação literária – merece, de fato, uma consideração à parte. Ele é, sobretudo, muito mais rico do que o *infamiliar* das vivências” (FREUD, 2019, p. 107). Parte especialmente de suas leituras de E. T. A. Hoffman, “inigualável mestre do *infamiliar*” (FREUD, 2019, p. 67) e dos trabalhos de Otto Rank sobre o tema, para discorrer sobre o duplo. [...] (Santos, 2021, p. 102)

O pesquisador acima referido considera que o fenômeno do duplo está ligado aos efeitos do *infamiliar*, uma vez que

[...] o duplo, em todas as suas gradações e formações; ou seja, o aparecimento de pessoas que, por causa da mesma aparência, devem ser consideradas como idênticas; o incremento dessas relações por meio da transmissão dos processos psíquicos de uma dessas pessoas para a outra – o que deveríamos chamar de telepatia –, de tal modo que uma se apropria do conhecimento, do sentimento e das vivências da outra; a identificação; a identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar de seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu – e, enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações. (Freud, 2019, p. 67-9 *apud* Santos, 2021, p. 102)

É interessante que dentro deste romance com o duplo acabamos caindo em um efeito de abismo que a técnica propõe, não somente por obras refletindo obras ou sendo discutidos seus processos enquanto eles ocorrem, mas as experiências dos personagens se espelharem. Neste sentido, Oliver sente o estranhamento por não ser inteiramente ele, talvez até mesmo por ser personagem de uma obra, e este estranhamento surtirá efeito dentro da produção de seu próprio quadrinho. Oliver experimenta um incômodo, como se ele não fosse ele, e este incômodo sentido é inserido em seu quadrinho XXX, quando um dos personagens diz que ele não era ele.

Figura 7: Reprodução de imagem da História em Quadrinhos (HQ).¹¹⁷



Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de Abdera*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.

112

Isso reflete não somente parte da trama do livro como a própria experiência vivenciada pelo autor do quadrinho, Oliver que, deste modo, irá constituir o duplo de Mauro e o duplo do personagem que ele cria, no caso, o aluno narrador da de sua história em quadrinhos XXX, confirmando que “O sujeito em cena, o sujeito em ação na autoficção não pode ser uno” (Doretto, 2019, p. 106). Essa espécie de fragmentação pode ser observada em outro trecho da história em quadrinhos:

¹¹⁷ Transcrição do balão de fala: “Não consigo entender o que está escrito nas placas. As ruas estão desertas e escuras. Uma neblina deixa tudo com aparência irreal. Encontro meu professor e aproveito para lhe entregar meu trabalho. Não sei porque ele usa (está usando) luvas amarelas. Eu vi toda a minha vida num relance.”, “Sabe, garoto, quando eu tinha sua idade eu era você.”

Figura 8: Reprodução da imagem de HQ. ¹¹⁸

Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de Abdera*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.

153

Os diálogos, como mostrado acima, acabam por representar todo o sentimento do personagem da obra de não pertencer a si mesmo por inteiro, até mesmo pelo rosto inserido na parte de trás da cabeça de um outro, ou quando o professor fala: “Eu, por outro lado, fico horas, isso de uns tempos pra cá, pensando na divisão do átomo.”, podemos pressupor que há um indício de percepção deste compartilhamento de si e da matéria.

Sua construção, assim como *Budapeste*, não é pensada somente na mancha do texto e na narrativa, mas em todos os elementos que englobam a obra, construindo uma narrativa além das páginas em si e constituindo um processo editorial que contribui com a história, como, neste caso, é a folha que apresenta a foto e a biografia de Lourenço Mutarelli e o encarte do quadrinho produzido por Oliver. Na foto abaixo, observamos Lourenço Mutarelli em primeiro plano e o ator Nilton Bicudo, que atuou em uma adaptação teatral de um outro livro de Mutarelli chamado *O Natimorto*, o nome da peça em questão é *O Natimorto: Um Musical Silencioso*.

É curioso e relevante observar em como a obra a todo momento vai brincar com este jogo entre real e ficcional e como o narrador traz fatos da vida real para

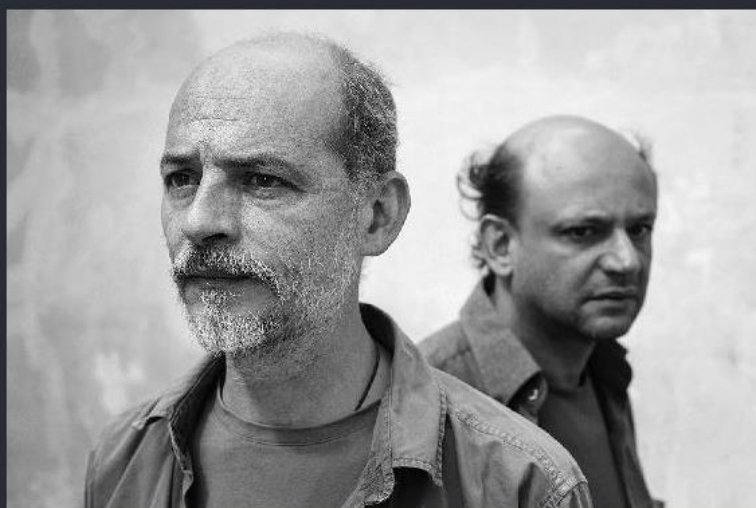
¹¹⁸ Transcrição do balão de fala: “Então no meio da aula do professor passa a mirar o nada.”, “As roupas que ele veste não são dele”, “Eu, por outro lado, fico horas, isso de uns tempos pra cá, pensando na divisão do átomo.”, “outros riram disso”

dentro da obra, todavia estes serão tratados no próximo subcapítulo, mas com relação a foto que encerra o livro, pode ser observar que

O jogo dos duplos aqui é expandido pela presença do autor e do ator. Além de estar na foto da biografia, Bicudo está escalado para interpretar a versão cinematográfica de *O Grifo de Abdera*, dirigida por Fernando Sanches, a quem o livro é dedicado (MUTARELLI, 2015, p. 5). (Zeni, 2020, p. 55)

É válido mencionar que o romance *a priori* foi encomendado para render um filme ao final do processo que seria a escrita de *O grifo de Abdera*. Vejamos a foto mencionada:

Figura 9: Lourenço Mutarelli e Nilton Bicudo na página de autor.



Lourenço Mutarelli nasceu em 1964, em São Paulo. Publicou diversos álbuns de quadrinhos, entre eles *Transsubstanciação* (1991), *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011) e a trilogia do detetive Diomedes (volume único publicado em 2012). Escreveu peças de teatro — reunidas em *O teatro de sombras* (2007) — e os livros de ficção *O cheiro do ralo* (2002, 2011, adaptado para o cinema em 2007), *Jesus Kid* (2004), *O natimorto* (2004, 2009, adaptado para o cinema em 2008), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), *Miguel e os demônios* (2009) e *Nada me faltará* (2010).

Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de Abdera*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

É impossível falar deste romance sem falar das duplicidades, este jogo de duplos gera uma tensão narrativa a todo instante, o que engendra uma forma de arte exterior ao romance, que no caso é o quadrinho inserido dentro do próprio livro.

No caso de *O Grifo de Abdera*, é interessante observar que estamos diante de uma sucessão de duplos. Uma matriosca de duplos. **Mauro Tule Cornelli é o duplo de Oliver Mulato que, por sua vez, é duplo de um garoto...** Ademais, o próprio Mauro, soma-se a Paulo e a Mundinho, espécie de duplos do pseudônimo Lourenço Mutarelli – que, ao cabo, seria o Eu desta autoficção? A radicalidade desse jogo de espelhos, que soa mais como uma dessas espirais infinitas, é levada até mesmo à fotografia do autor, também objeto de interessantes semioses, e, claro, com miras apontadas para o estranhamento provocado pela duplicação.

[...]

A bem da verdade, em *O Grifo de Abdera*, a duplicação pulula de todos os lados de tal modo que os duplos se misturam a ponto de, em determinados momentos, ser impossível saber quem fala: “o professor lê meu trabalho. Oliver é professor. Eu sou Oliver” (MUTARELLI, 2015, p. 98). Há também de se observar que, em momento mais próximo da psicanálise, a duplicação mergulha na infância, “mas foi naquele dia que comecei a me dar conta de onde eu termino e, então, começa você. Já não há aspas. O menino estava no berço...” [...] (MUTARELLI, 2015, p. 98). (Santos, 2021, p. 103-104, grifo nosso)

O duplo dentro do romance reforça a ideia de autoria conjunta dentro da obra, onde ela será escrita não somente pelo escritor, mas também pelos personagens que o cercam, em um sentido mais concreto, a creditação dos personagens como autores no início do romance é sinal de validação para tal constatação.

Ambos são leitores e escritores, com características muito diferentes. Um, esportista; o outro nem sabe nadar. Um, ex-marido, pai; o outro mal consegue manter a namorada. Oliver Mulato e Mauro Tule Cornelli têm vidas muito diferentes, dissolvidas no cotidiano massacrante da grande metrópole. Mas se cruzam. O duplo marca um encontro, uma ambivalência que ganha corpo. O grifo de Abdera é todo feito de duplos. Além de Oliver e Mauro, há Mauro e Paulo, Mauro e Lourenço Mutarelli, Mauro e Mundinho. O duplo também traz choques, desconforto, náusea. (Mota, 2018, p. 151)

Mutarelli se situa neste jogo autorreflexivo e ao se colocar multifacetado dentro da obra reflete suas experiências e processos criativos, expondo-se como um rei nu, conforme Goulet (2006) propôs em seu artigo sobre o autor *en abyme*, o que cria uma

tensão entre a realidade exposta e com a ficção trabalhada dentro da obra, quase estabelecendo o papel real que Mutarelli exerce no mundo como sendo um impostor.

Portanto, na realidade dentro do livro, Lourenço Mutarelli não é apenas um personagem de autoficção de outro Lourenço Mutarelli, situado em uma realidade externa a *O Grifo de Abdera*. Ele é um personagem criado por outros personagens como pseudônimo de seus trabalhos criativos, e seus biografemas apresentados na obra são ações de um personagem não autoficcional, mas de um engodo criado por outros dois personagens. Schiavino e Cornelli ainda vão adiante com a ficcionalização de sua carreira literária na realidade interna do livro, pois já que ambos se dizem tímidos e não gostam de aparecer em público, alguém precisa fazer isso por eles. (Zeni, 2020, p. 47)

O que nos auxiliaria a refletir sobre esta fragmentação do ser e junção novamente ao final do livro seria a própria figura do grifo trabalhada dentro da obra, que é um ser composto por partes de outros seres, a depender da mitologia que observamos, como a mistura de águia e leão, quase como uma Quimera que, em alguma medida, propõe este enigma em abismo que lemos.

Eu não conseguia lembrar o nome daquele ser mitológico cunhado na moeda. Então dei uma busca no Google. Animais mitológicos. De cara apareceu o ser na opção Imagens. Cliquei. Grifo. Depois joguei: Moedas antigas com Grifo. “Fórum dos Numismatas — O Grifo de Abdera”, já no primeiro resultado. Cliquei e vi a minha moeda. A Wikipédia me ensinou que “Abdera foi uma cidade grega na costa da Trácia, perto do rio Nestos, quase frente a Tasos. A sua fundação mítica é atribuída a Hércules, em honra de Abdero, seu eromenos, que morreu ao ajudá-lo na captura das éguas de Diomedes, um dos seus famosos trabalhos. Na verdade, foi, inicialmente, uma colônia de Clazómenas, no século VII a.C.” ... (Mutarelli, 2015, p. 25-26)

Ao fazer esta relação com uma figura mitológica, Mutarelli ainda abre espaço para explicar e refletir a criação de um de seus personagens mais conhecidos, Diomedes, e a sua origem grega e todo o contexto por trás disso:

Eu e Paulo criamos um personagem que se chama Diomedes, e na época pesquisei o nome e encontrei esse das éguas, mas isso não importa. Como não fazia ideia do que seria um eromenos, cliquei no link e descobri que “o eromenos (em grego, ἐρώμενος — plural: ‘eromenoi’) era um adolescente do sexo masculino envolvido em uma relação amorosa com um homem adulto, denominado erastes (em grego, ἐραστής — plural: ‘erastoi’). O relacionamento entre o eromenos e o erastes era muito mais amplo que meramente sexual, como atesta a variação de nomes nas diversas poleis. Em Atenas, o

eromenos era também chamado 'paidika'. Em Esparta, era 'aites' ('ouvinte'). Em Creta, era 'kleinos' ('glorioso'). Se um eromenos houvesse lutado numa batalha ao lado do erastes, era chamado 'parastathenes' ('o que se posta ao lado')". (Mutarelli, 2015, p. 26)

Este jogo intertextual que dialoga com outras produções de Mutarelli, sejam criações ficcionais, como é o caso do romance que só existe dentro do grifo, *Uma ocasião exterior*, ou sejam produções reais escritas por Mutarelli, como é o caso de *Jesus Kid* e *O cheiro do ralo*, cria tensões com o real causando um efeito de vertigem interessante e estabelecendo um jogo de construção em espiral. Estas noções contribuem para o que Mülayim (2023) propõe em seu trabalho sobre a *mise en abyme* constituir um jogo intertextual.

E se estas tensões e instabilidades são a consequência primordial desta literatura que é fora de si (GARRAMUÑO, 2014), esta indistinção entre real e ficcional também nos permite considerar que tanto Mauro quanto Oliver e Mundinho são autores – uma vez que seus nomes aparecem também nos créditos do livro [em sua ficha catalográfica]. (Doretto, 2019, p. 171)

Nesse sentido, Doretto constrói observações interessantes sobre a autoria do texto ser dividida entre três esferas principais: escritor, inscritor e pessoa. Este fato se deve pelo fato de que Doretto afirma que Mauro, Raimundo e Oliver são todos a mesma pessoa, o que de certa forma é sustentado em vários momentos e como foi tratado anteriormente na questão de cada personagem representar uma perspectiva do próprio Lourenço Mutarelli.

Muitas leituras podem ser feitas sobre os três personagens principais da obra, mas a que nos parece interessante de se mencionar – e que, obviamente, condiz com a análise aqui proposta – é a que entende que Mauro, Oliver e Mundinho são todos autores – levando ou não em conta sua ligação com o também autor-personagem Lourenço Mutarelli – em níveis e realidades diferentes. [...] Seus personagens e sua narrativa criam tensões entre o real e a ficção, nublando (e às vezes até mesmo colocando em dúvida) o que se sabe ser existente no mundo fora da trama. (Doretto, 2019, p. 170)

Para Doretto, o romance de Mutarelli ocuparia um lugar de paratopia, em que a autoria ocuparia “um lugar de pertencimento impossível” (Doretto, 2019, p. 171). Podemos considerar que este lugar impossível seria uma busca inalcançável de

autoria dentro do romance, justamente por lidarmos com três instâncias de autoria que no fim se resumem a apenas uma, Lourenço Mutarelli.

A paratopia existe apenas se estiver integrada a um processo criador (por isso criadora) e envolve o pertencimento e o não pertencimento verdadeiro do escritor em um lugar (a sociedade e o campo/espço literário). Assim, quando pensamos na figura de um autor, Maingueneau propõe que pensemos também em unidades que o compõem, com aspectos pessoais, inscricionais e ligados ao reconhecimento social do pertencimento à instituição literária – e estas unidades pessoa, são chamadas de instâncias, denominadas *pessoa*, *inscritor* e *escritor*, e que são indissolúveis e se articulam em um nó borromeu (SALGADO, 2010). [...] Podemos então encontrar estas três instâncias nos três personagens de “O Grifo de Abdera” – que acabam compondo também a autoria ficcional de Lourenço Mutarelli (pois ele é também personagem no livro ao ser o pseudônimo de Mauro). (Doretto, 2019, p. 171, grifo do autor)

Doretto utiliza-se de uma perspectiva de Maingueneau da *Análise de Discurso* Francesa. O papel do autor dentro do romance de Mutarelli poderia ser dividido em três instâncias, como apresentado anteriormente, sendo constituído por Mundinho como *escritor*. Aquele que ocupa o lugar de front e leva todos os créditos e louros pela escrita de um outrem, “Mundinho é o rosto, o corpo e as ações públicas de um escritor que possui vida pública na instituição literária” (Doretto, 2019, p. 172).

Mauro nesta perspectiva seria o *inscritor*, aquele que de fato escreve a história, “o responsável por escrever as obras pelas quais Mutarelli responde publicamente” (Doretto, 2019, p. 173). O inscritor é aquele sujeito da enunciação e o que compreende os atos para realizar um enunciado. Mauro reflete não somente sobre sua vida, mas sobre sua escrita, como quando manifesta um desejo de mostrar o romance para Oliver e ambos conversam sobre isso, ou quando Mundinho questiona Mauro por estar escrevendo um novo romance sem seu rosto estampado na capa.

Oliver por sua vez, na perspectiva que Doretto (2019) apresenta, seria a instância da *pessoa* dentro da obra, ou seja, aquele que é retratado na narrativa, sua vida e história são expostas. Podemos considerar então que a instância de *pessoa* proposta em seu trabalho seria o equivalente a um objeto foco de uma narrativa que une, neste romance em específico, as multifacetadas e a fragmentação do narrador.

Observamos que sua instância é a proeminente entre as três porque é nela que consideramos os dados biográficos dos autores, a demarcação de seu lugar de fala institucionalizado, que pressupõe

dados da sua história que são mobilizados nesta institucionalização. Esta instância se relaciona com os indícios das manobras de um indivíduo nas coerções do pertencer e não pertencer, esta denominação “refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada” (MAINGUENEAU, 2006, p. 136). Mesmo que, obviamente, Mauro e Mundinho tenham também sua vida privada, é a vida de Oliver que é contada e que exerce influência na escrita do livro, são suas vivências que fazem parte da narrativa que está sendo escrita, como podemos observar de forma implícita ao longo da narrativa e em vários trechos de forma mais pontual. (Doretto, 2019, p. 174)

Segundo Doretto, em alguma medida os três personagens são autores em maior ou menor grau, tanto que algumas vezes o próprio Oliver usurpa este lugar de protagonismo, o que confirma a noção da fragmentação de Mutarelli enquanto personagem e pseudônimo dentro de seu próprio romance, colocando-se neste entrelugar de existência e não existência ao se dividir em três. Para tanto Doretto finaliza seu artigo nos seguintes termos:

Assim, Mauro possui a instância *inscritor* em evidência. Mundinho tem a instância *escritor* destacada das demais, e Oliver possui a instância *pessoa* em relevo quando comparada com as outras duas instâncias. Quando consideramos juntos, Mauro e Mundinho - e de certa forma, Oliver -, são Lourenço Mutarelli, na obra, um autor-personagem. Quando pensamos que, juntos, os três personagens formam o único Lourenço Mutarelli, poderíamos pensar em uma outra leitura possível, onde Mundinho, Mauro e Oliver seriam um só. Uma vez que há a ligação entre Mauro e Oliver – e, mesmo após a morte do segundo, Mauro continua a escrever sobre fatos que não haveria como ele saber, levando o leitor a crer que Oliver era, na verdade, um personagem criado por ele – e que as linhas de existência dos dois foram borradas: “Mas foi naquele dia que comecei a me dar conta de onde eu termino e, então, começa você. Já não há aspas” (MUTARELLI, 2015, p. 98). [...] todos poderiam ser apenas Mauro, que é Lourenço Mutarelli, e então poderíamos associar as três instâncias da autoria aos três personagens – mas este é material para ser abordado em outra análise. (Doretto, 2019, p. 177)

Sobre esta questão de um personagem fragmentar-se em três dentro do romance, Zeni aborda o papel do leitor para a concretização deste efeito e construção moldados no romance:

[...] A realidade multiplicada por Mutarelli faz com que o leitor, ao conhecer um livro, imediatamente conheça outro, em tudo similar àquele, mas com um autor diferente, de um pseudônimo. E obras de autores diferentes são entendidas de forma diferente.
[...]

Nomes diferentes são recebidos e percebidos de forma diferente, pois carregam um modo de ser do discurso diferente. Lembremos do apreço ao nome de que fala Lejeune, de que a multiplicação se dá como Lourenço Mutarelli. As múltiplas realidades partem de Mutarelli (e Mauro, Paulo, Oliver, Mundinho), mas se multiplicam somente no leitor. (Zeni, 2020, p. 61-62)

Não somente isso, mas os personagens sentem o efeito da obra em alguma medida, com Mauro percebendo que Oliver sentia algo de errado com sua consciência e isso é mostrado dentro do quadrinho XXX. Desse modo, o próprio romance abala certas estruturas dos personagens e faz com que Mauro tenha uma noção mínima de que ele próprio é um personagem dentro de uma ficção da qual ele não detém o controle.

A tentativa de independência de Mauro de seu autor passa, no caso do romance, por inverter a relação entre autor-personagem e tornar-se ele personagem, o criador de Mutarelli. Esse procedimento de Mauro é uma espécie de autoconsciência de ele ser um personagem, uma compreensão de que ele existe em uma realidade ficcional e da qual ele não tem controle. A narrativa em primeira pessoa de Mauro segue e tem ainda outro elemento de união e, ao mesmo tempo, fragmentação das personalidades ao redor do nome Lourenço Mutarelli: o personagem Oliver Mulato, outro nome que parece derivar da variação das letras do nome de Lourenço Mutarelli ou de Mauro Tule Cornelli (depende de qual realidade é levada em conta), ainda que sem usar todos os caracteres. Entretanto, se trata de uma ponte diferente entre realidade exterior e interior ao livro, outro biografema. (Zeni, 2020, p. 50)

Percebemos então que Mutarelli ao colocar-se neste lugar de autor-personagem é dividido em três personagens que refletem cada um deles e parte de sua persona criadora se expõe, assim como Goulet (2006) nos mostra ao afirmar que o autor *en abyme* é o rei que se encontra nu. Neste sentido, vemos as vulnerabilidades e os processos criativos voltados para o próprio romance e a autoria. Para que o Mutarelli romancista possa de fato florescer, o Mutarelli desenhista e quadrinista necessitaria morrer, e neste romance duas vezes, só então sua face criadora poderia vir à tona e se concretizar, como é o que ocorre ao final do livro.

Há uma questão prismática inerente dentro da obra que podemos observar, pois os personagens configuram multifacetadas de si em um jogo *ad infinitum* no qual todos se misturam e borram essa fina barreira entre ficção e realidade. Mutarelli ao propor isso e se ficcionalizar como autor de si mesmo estabelece este prisma, e vai

além, ele dialoga com a teoria proposta por Ricardou (1973), quando ao fato de o objeto inserido, no caso a HQ, ser o refletido e não o que reflete, ou seja, aquele que contém o objeto não é refletido e sim o todo reflete o centro, o mesmo que ocorre, em alguma medida, em *Budapeste*.

3.2 Os livros dentro (ou fora) dos livros: a auto intertextualidade como narrativa

O romance de Mutarelli nos oferece uma multiplicidade de realidades e personagens, estes que acabam por espelhar um ao outro e evidenciar seus processos e suas composições. Tanto é que o livro constrói um jogo em espiral utilizando-se da *metalepse* e da *epanalepse*¹¹⁹ em diversos momentos, construindo uma performance dentro do romance, a qual Lia Mota (2018) discute em seu artigo “Performance em O grifo de Abdera, de Lourenço Mutarelli”:

Paloma Vidal (escritora e professora de Teoria Literária da USP) definiu o escritor-performer como aquele que constrói a obra com o próprio corpo, que questiona a ideia de obra, que se aproveita da indefinição das fronteiras entre arte e vida. A obra é entendida como uma experimentação subjetiva. (Mota, 2018, p. 152)

Vale mencionar que o romance é constituído a todo momento por diversos finais, sejam estes explícitos ou simbólicos. Logo no início vemos a transcrição do final do romance fictício escrito por Mauro, *Uma ocasião exterior*, que nunca foi creditada a Lourenço Mutarelli. O próprio título do romance fictício escrito por Mauro já nos dá uma pista do que será tratado em *O grifo de Abdera* se observarmos bem, uma questão que ocorre fora de si, um acontecimento “exterior”.

Neste sentido, Mota (2018) afirma que o romance é marcado fortemente por estes múltiplos finais e a dificuldade de despedidas e de construir um final adequado para a obra em si, sempre voltando-se para este movimento em espiral e autorreflexivo.

O grifo de Abdera, romance de Lourenço Mutarelli (2015), termina antes que o autor pare de escrever. Por isso, tem vários fins. A trama central teve seu desfecho, o duplo já não é mais sentido por Mauro

¹¹⁹ Retomando o conceito: Epanalepse é a repetição de palavras ou expressões no início e no final de versos ou frases, expandimos aqui para trechos também pelo fato de esta figura confirmar a noção de *mise en abyme*; quanto à Metalepse, de maneira muito simplificada, é a transposição de um nível narrativo para outro.

Tule Cornelli, o FIM foi digitado no papel, mas o escritor não consegue dormir, então escreve. E novamente finaliza o livro, e novamente, e novamente. (Mota, 2018, p. 141)

É uma construção bem curiosa que Mota evidencia em seu artigo e que dialoga com a construção do próprio romance, já que o trabalho construído dentro da narrativa de Mutarelli, ou Mauro, não busca uma conclusão, pois ao concluirmos retornamos ao início no qual o personagem fictício dentro da ficção gostaria de contar a história de um amigo que morreria e assim a obra se constituiria em uma despedida eterna: “Todo livro é uma eterna despedida” (Mutarelli, 2015, p. 255). Nas palavras de Mota então:

A performance não busca conclusão. Intencional ou não, é interessante notar que Lourenço Mutarelli, quando realmente termina o livro, não usa a palavra FIM. Mauro Tule Cornelli conta que está com o anel em seu dedo e a frase se repete: “Todo livro é uma despedida” (Mutarelli: 2015, 255). O fim em *O grifo de Abdera* não é conclusão, apenas interrupção. (Mota, 2018, p. 145)

O grifo de Abdera trabalha a todo momento de maneira intensa com a multiplicação de identidades e realidades. Por trabalhar com estas multiplicações narrativas, a interrupção na obra acaba por tornar-se uma marca interessante, entramos em um campo dentro do romance em que o próprio autor nos evidencia que não consegue finalizar seu texto, e por conta disso há múltiplos finais na obra.

Diante desse emaranhado de identidades aos fragmentos, alguns temas chamam a atenção em *O Grifo de Abdera*, como a multiplicidade identitária, as relações de trabalho, a relação entre ficção e realidade, a construção intermediática, a discussão sobre autoria, entre outras abordagens. (Zeni, 2020, p. 43)

Zeni contribui para a discussão que estamos efetuando ao afirmar que “Diversos fins são colocados nas páginas finais do romance, uma insistência em dizer que se acabou, mas o texto prossegue em seguida, como se resistisse a se concluir, como se não aceitasse seu fim” (Zeni, 2020, p. 51). Esse estudioso ainda acrescenta seu ponto de vista ao pontuar que se Mauro começa a se entender como um personagem dentro de uma obra de ficção, e ele, como autor daquela obra, compreende que se ela chegar ao fim, o seu fim também chegará, ou seja, a resistência por construir um final de fato é a busca pela sobrevivência, para que a sua própria história não termine. O papel do leitor neste caso se torna essencial, porque

sua existência ficcional só é possível “se ativado por um leitor, por alguém que leia as palavras e que por meio desse processo dê vida a todos aqueles seres imaginados por Lourenço Mutarelli exterior ao romance.” (Zeni, 2020, p. 52), e ele ainda complementa ao ponderar que:

No caso desse romance, a escrita de Mutarelli não apenas precede a vida, mas cinde a realidade e a multiplica. E, apesar de a moeda grifo de Abdera ser um mote falso para a história, é justamente ela que fará o encerramento do romance após dar início ao livro, pois somente quando Mauro recebe a moeda de um estranho é que quebra seu bloqueio e volta a escrever, justamente, *O Grifo de Abdera* (vale observar que Mundinho manda um amigo entregar a moeda para Mauro, como uma brincadeira, da mesma forma que Mutarelli entrega ao leitor um livro que falseia e diz não ser seu). No momento em que Mauro retoma a moeda fundida no anel que estava com Mundinho, o livro acaba, mas não a realidade expandida surgida ali. Circular como uma moeda. O fim do livro não é o fim dos desdobramentos de *O Grifo de Abdera*. (Zeni, 2020, p. 53)

O romance *O grifo de Abdera* é constituído por três livros dentro de si: o livro do fantasma, o livro do duplo e o livro do livro, estas construções elaboram camadas de um jogo literário que se autorreferencia e proporciona uma intertextualidade com outras obras de Mutarelli. Os três livros neste sentido parecem ter uma interrupção abrupta em suas histórias.

Em *O grifo de Abdera*, a junção de narrativa textual e quadrinhos também expande os limites do romance. Os quadrinhos não servem como ilustração do que está sendo contado. Ao contrário, mostram Oliver, seu processo criativo vivenciado pela duplicidade. Ao mesmo tempo, trechos de *Uma ocasião exterior*, de Mauro Tule Cornelli, são colocados no livro ao lado de explicações sobre o processo criativo deste, suas dificuldades e as razões pelas quais abandonou o pseudônimo. Há histórias dentro da história central de *O grifo de Abdera*. Elas nos chegam entrecortadas, mescladas, deixando o leitor assombrado pelo imprevisto, pelo repentino. Lourenço Mutarelli conta que, cansado de publicar quadrinhos, continua fazendo-os só para si. E foi a história em quadrinhos que levou ao romance. Ela está encaixada no meio do livro, na parte II, intitulada “O livro do duplo”, com epígrafe de William Burroughs. (Mota, 2018, p. 153)

A primeira parte, intitulada “O livro do fantasma”, volta seu olhar para contar a história de como a estranha conexão entre Mauro e Oliver se iniciou após um encontro peculiar entre Mauro e um estranho no metrô, que lhe entrega uma moeda antiga, um grifo de Abdera e poderíamos considerar uma espécie de homenagem a um Eu que

morrerá futuramente, daí que viria o “fantasma”, sendo não somente a consciência de um outro que assombra Oliver, mas uma representação mais direta, um livro do fantasma, daquele que já faleceu.

Na primeira parte do romance, no segundo capítulo, intitulado de “O grifo de Abdera”, pode-se perceber uma ocorrência de *mise en abyme*, por meio do título do capítulo inserido na estrutura romanesca e que reflete o nome da obra que se lê. Acompanhamos aqui o momento em que um desconhecido presenteia o narrador personagem Mauro com a referida moeda:

O metrô estava lotado e, quando eu me levantava para descer na estação Carrão, um sujeito surgiu pedindo licença em meio àquela massa e tocou no meu ombro. Eu nem acredito que te encontrei, ele falou. Devia ter uns cinquenta anos. Careca, com uns tufos de cabelo sobre a orelha e dentro dela. Eu nunca o tinha visto. Pedi desculpas e disse que ia descer. Ele fez um sinal pra que eu fosse e desceu comigo. Lá na plataforma ele disse que tinha algo que me pertencia. Então me entregou uma moeda de prata. Uma moeda bonita. Disse que a moeda era minha e que estava pagando uma dívida milenar. Perguntei o que ele queria. Ele disse que era só aquilo. Isso foi quase às sete da noite. O cara pareceu muito feliz ou realizado quando apanhei a moeda. Deu uns três tapas no meu ombro e, sem que eu percebesse, se foi. Porque me distraí observando aquele belo pedaço de metal. De um lado tinha um animal. Desses animais misturados. Parecia um leão alado com cabeça de águia. No verso, um homem sentado sobre algo que parecia ser um boi. A situação toda me deixou meio ausente. (Mutarelli, 2015, p. 24)

Mais tarde descobrimos que esta entrega foi um jogo montado pelo seu sócio, Mundinho, para inspirar Mauro a escrever uma nova história. Mundinho, que só será apresentado mais à frente na obra, influi a partir deste ponto, já que foi ele que mandou um outro entregar a moeda para Mauro, e essa ocorrência se torna a força motriz que causa a mudança na vida dos personagens e que gera toda a estranha conexão, uma vez que é ele quem dá o pontapé para que o livro que lemos seja escrito.

Eu achei que podia ser bom. Achei que podia dar umas *brisa*. De repente podia render um novo livro. Fazia tempo que você não lançava nada. Quer dizer, eu não sabia que você estava escrevendo com outro nome. [...] Eu lembrei da parada que seu editor falou que você estava se repetindo. Achei que essa experiência podia trazer uma inspiração nova. (Mutarelli, 2015, p. 52, grifo do autor)

Mutarelli, nesta obra, constrói diálogos tanto externos quanto internos, estabelecendo relações não somente com sua vida, mas com sua obra previamente

escrita. Zeni, a esse respeito, pontua que é possível perceber uma espécie de “hackeamento” da biografia por parte de seu narrador-personagem, e notamos isso ao ler seu quadrinho *Transubstanciação*: “[...] é como se acessasse duas obras simultaneamente, uma oriunda da realidade externa ao livro, mas ao mesmo tempo, uma que vem da realidade interna de *O grifo de Abdera*” (Zeni, 2020, p. 48). Este quadrinho de 1991 já antevê alguns pontos interessantes que seriam abordados em *O grifo de Abdera*, como a questão da língua espanhola, quando um ser criador se enxerga em uma outra criatura, o estilo narrativo meio caótico apresentado, a figura que possui um par de braços extras e que ao mesmo tempo isso o torna inútil por possui apenas duas mãos. Estes elementos, mesmo que simbólicos, estabelecem correspondências entre as duas obras.

Figura 10: Imagem grotesca que abre a HQ *Transubstanciação*, de Mutarelli.¹²⁰



Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *Transubstanciação*. São Paulo: Devir. 1991, p. 4.

¹²⁰ Transcrição do balão de fala: “Acaricia mi ensueño el suave murmullo de tu suspirar.”

Na imagem acima podemos observar a criatura grotesca que possui dois rostos, dois corpos, quatro braços, mas apenas duas mãos, e é como o próprio personagem afirma: isso se torna inútil no final. Podemos, de maneira simbólica, considerar estas representações como sendo Mauro e Oliver e sendo espelhados em alguma medida, enquanto dois possuem um corpo, em outra narrativa uma consciência possui dois corpos. Ainda na imagem, temos uma representação quase que surrealista com a figura de Jesus Cristo dizendo: “Acaricia mi ensueño el suave murmullo de tu suspirar”, algo que transmite essa mania com a língua espanhola e que será discutida posteriormente mais a fundo, mas desta vez como uma doença neurológica e que na realidade é o reflexo do Google Tradutor de Mauro, no romance de 2015.

Figura 11: Reprodução de imagem do capítulo 8: Fúria e Morte.¹²¹



Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *Transsubstanciação*. São Paulo: Devir. 1991, p. 45.

¹²¹ Transcrição do balão de fala: “Arrabal metido e mi vida como la condena de una maldición, tu nombre tortura mis horas de sueño”, “Con el toldo de estrellas de tu patio que quiero; Todo, todo se ilumina cuando ella viene a verte”, “Tu noche se encierra em mi corazón. Con ella a mi lado no vi tus tristezas.”, “Tu barro y miseria. Ella era mi luz. Rinconcito arrabalero.”

Aqui observamos a mania do personagem com a língua espanhola novamente. Claro, nesta produção não temos a influência de um outro que faz pesquisas no Google Tradutor, e suas influências para a língua vêm das músicas que ele ouve provavelmente, mas é interessante observar como as duas obras distintas dialogam entre si em algum ponto e em alguma medida.

A seguir, reproduzimos mais um trecho da história em quadrinhos de *Transubstanciação* no qual se podem notar aspectos semelhantes com o enredo de *O grifo de Abdera*.

Figura 12: Reprodução de imagem do capítulo 3: Ecos. 122



Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *Transubstanciação*. São Paulo: Devir. 1991, p. 19.

A personagem, em uma dimensão ao que parece onírica, encontra o criador, e estes se identificam por serem a mesma pessoa, uma consciência, dois corpos,

¹²² Transcrição do balão de fala: "O senhor se parece comigo.", "imagem e semelhança", "O senhor realmente existe?", "acredito que sim", "O senhor realmente fez o mundo em sete dias??", "Ora!! isso faz tanto tempo...", "Qual das suas criações o senhor mais gosta??".

justamente como em *O grifo de Abdera*, onde Mauro sente este incômodo ao pressentir e deduzir que ele e Oliver são exatamente iguais um ao outro, mas parece que ninguém percebe este fato: “Embora as pessoas não percebam, nós somos idênticos. Isso me espanta. Somos fisicamente idênticos e ninguém se dá conta disso” (Mutarelli, 2015, p. 19).

Então ao lermos *O grifo de Abdera* somos jogados em uma construção interessante, na qual, para entendermos a obra em sua impossível completude, temos que ir atrás de dados biográfico e outras obras do próprio Mutarelli, já que ele as ficcionaliza aqui, e estabelece diálogo com elas, sejam em histórias em quadrinhos ou no romance em prosa. Dessa maneira,

Todo texto é criador da multiplicidade das escrituras e das realidades. O que Lourenço Mutarelli faz em *O Grifo de Abdera* é tornar esse efeito causa central da obra, ao mesmo tempo em que comenta e revaloriza toda sua carreira. Todos os dispositivos e ações literárias dessa obra levam ao destaque do múltiplo, e de como os diversos se multiplicam em experiências próximas, mas novas. O círculo se completa, mas o ponto de chegada é um lugar novo, diferente daquele de onde se partiu. (Zeni, 2020, p. 62)

A morte de Paulo mencionada no livro evidencia o hiper diálogo construído dentro da narrativa, e a maneira pela qual a pose de Mundinho para compor a imagem pública de seu pseudônimo é descrita é, com exatidão, a pose nos trilhos de trem em que Paulo Schiavino faleceu, algo que faz referência à foto publicada na quarta capa de um de seus quadrinhos chamado *Transsubstanciação* (1991).

A foto era emblemática o bastante e a usamos em nosso álbum de estreia, *Transsubstanciação*. A foto mostra Mundinho caído de bruços num trilho de trem. Mundinho disse que foi tirada em Peruíbe. Ironicamente, Paulo morreria atropelado em 30 de outubro de 2005, um dia depois de terminarmos *A caixa de areia*, nossa última parceria. Na foto da perícia a pose de Paulo morto era idêntica à de Mundinho no trilho do trem. (Mutarelli, 2015, p. 22)

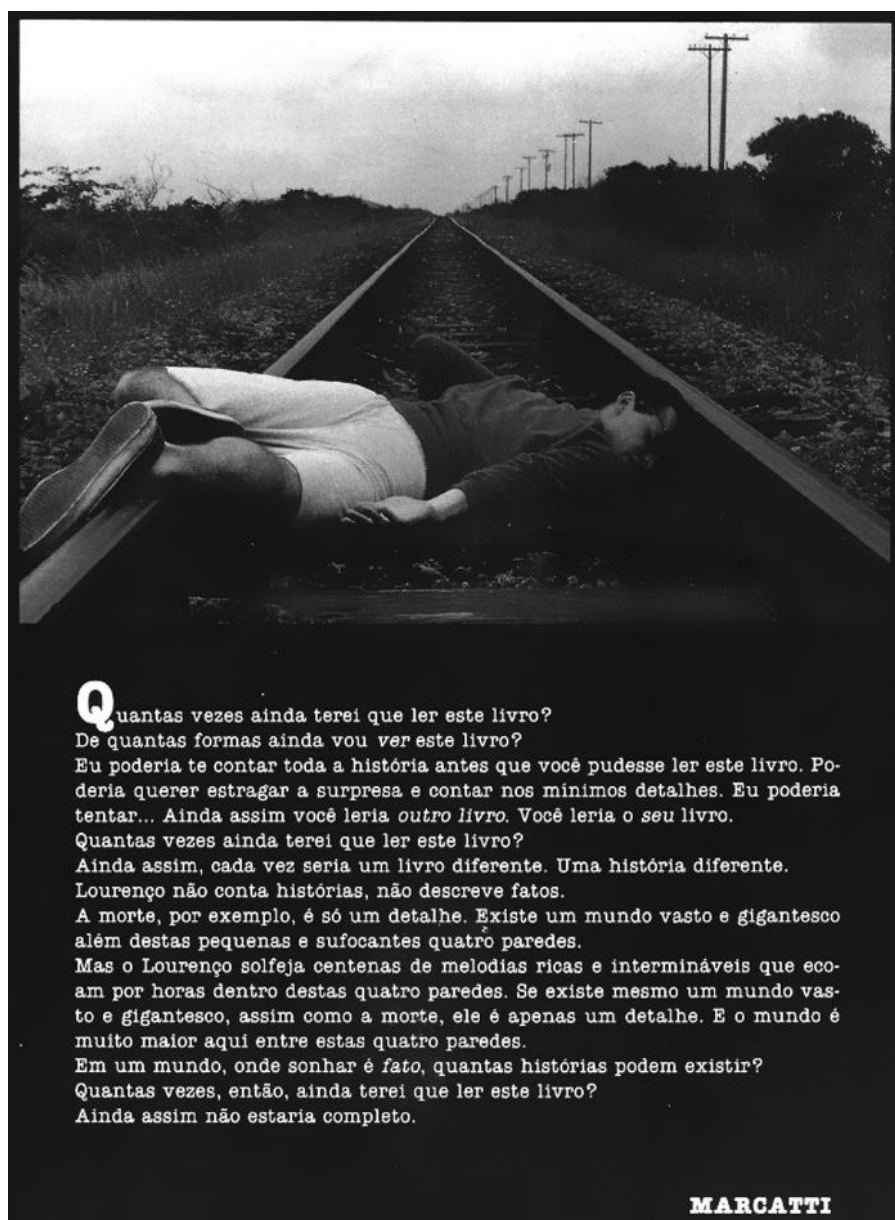
No caso da foto real contida na história em quadrinhos *Transsubstanciação*, é o próprio Mutarelli deitado nos trilhos de maneira pouco usual. A morte de Paulo se dá justamente um dia após concluir a história em quadrinhos *A Caixa de Areia Ou Era Dois em meu Quintal*, publicado em 2006, um ano após a morte de Paulo. Essa morte explica a mudança de Mutarelli de histórias em quadrinhos para a escrita de

romances, “apesar de já ter escrito vinte livros, informa que é o primeiro em que narra uma história real” (Mota, 2018, p. 150). A imagem em si não é mostrada no romance, mas descrita, constituindo uma *écfrase*, uma transposição do visual para o verbal. Em conformidade com Zeni,

Essa foto traz um bom exemplo da multiplicação das realidades internas e externas ao romance a partir de um jogo de criação de duplos de Mutarelli, mesmo que esse duplo seja esvaziado de vida como um pseudônimo. [...] Ao colocar o corpo morto de Paulo Schiavino em uma posição que lembra os dois Mutarellis ao mesmo tempo, um via ficção, outro via biografema, sem ser nenhum deles, mas ao mesmo tempo ambos, o autor reforça essa divisão de realidades pela aproximação de realidade e ficção. (Zeni, 2020, p. 49)

A foto abaixo mostra como foi descrita a morte de Paulo Schiavini e a que Raimundo posou para compor a contracapa como o corpo de Lourenço Mutarelli. Algo que dialoga com o que foi trabalhado no subcapítulo anterior, no qual Raimundo, ou Mundinho, segundo Doretto, seria o *escritor* da tríplice formação de Mutarelli dentro desta ficção.

Figura 13: Foto da contracapa de Mutarelli nos trilhos inserida em *Transubstanciação*.



Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *Transubstanciação*. São Paulo: Devir. 1991, p. 52.

Os dizeres na contracapa, que acompanham a foto, refletem esta noção de circularidade da obra e incômodo por se tornar uma peça fundamental para o processo criativo e a concretização da obra e seus efeitos. Há um olhar reflexivo que funciona em um esquema de espiral, não circular, pois ele não se mantém em um circuito fechado, mas aberto e enganoso que causa uma mudança.

Agora que compreendemos sua estrutura de capítulos e questões básicas do escritor-performance que Mutarelli exerce ao inserir elementos reais e criar essa

tensão ficcional entre o real e a ficção, construindo quase que uma biografia fictícia, é relevante recorrer ao que Mota pontua:

Para Mutarelli, *O grifo de Abdera* não é uma autobiografia, e sim um autorrealismo fantástico, uma literatura que altera a realidade de maneira fantástica. A escrita performática que ali se realiza abre possibilidades para inventar realidades, como forma de atuação no mundo, possibilidades que perpassam o corpo. É a partir do corpo que o mundo é construído. (Mota, 2018, p. 156)

Torna-se mais fácil então compreender que há algo de especial neste livro, porque ele não somente trabalha com o texto em prosa, mas ele constrói uma transposição narrativa ao inserir uma outra narrativa de outra esfera dentro de si, ao ser inserida uma história em quadrinhos que reflete a narrativa e, desse modo, “*O grifo de Abdera* possui uma premissa enganosa” (Zeni, 2020, p. 42). Zeni corrobora a arte performática que Mota pontuou ao afirmar que:

Para isso, o processo narrativo se multiplicará por dois dispositivos publicados, nesse caso, juntos e indissociáveis, em um mesmo volume: a prosa de ficção e as histórias em quadrinhos. E também certo movimento performático que permeia a obra como um todo. [...] Quero dizer, há um movimento circular: a obra de Mutarelli, que já se construía em parte de elementos biográficos, produziu o interesse dos leitores pelo autor e por sua figura, o que conduz esses leitores ao material biográfico, como prefácios, falas públicas e entrevistas; então, esse material é reaproveitado posteriormente e ficcionalizado em *O Grifo de Abdera*, como se fosse uma performance previamente planejada. Ao incluir o que ele mesmo disse durante anos de aparições públicas e de publicações, Mutarelli ressignifica o todo ao propor que se trata de uma farsa, de um plano de criação de um personagem criador de personagens. A volta do círculo se fecha, mas já não se está no mesmo ponto de origem. (Zeni, 2016, p. 42-43)

Portanto, há um trabalho de *mise en abyme* dentro da obra complexo, que foge ao comum, já que vemos uma obra visual, no caso os quadrinhos, refletir o livro que o insere. Poderíamos voltar nosso olhar para os livros que constituem a obra, todavia o que mais se destaca é o encarte de uma obra de produção individual dentro do romance.

Ao criar acontecimentos no mundo externo ao livro, mas que remetem a *O Grifo de Abdera*, desenvolve-se, de certa forma, uma performance que solidifica a realidade interna ao livro. “Porque a literatura é performance, se faz agir, se reverbera. Porque a experiência da

literatura pede um leitor participante.” (MOTA, 2018, p. 143). As reverberações são tantas que chegam a constituir outra realidade. Quando Mutarelli traz para a realidade exterior do livro elementos como sócias (Nilton Bicudo) ou o anel com a moeda do grifo de Abdera, ele corporifica a realidade interior do romance. Para Lia Duarte Mota, a performance não se localiza somente nos corpos presentificados, mas também na diversidade de mídias e suportes [...]. E XXX é relevante na ação performática que causa a multiplicação de realidades. (Zeni, 2020, p. 56)

A partir deste ponto e do que foi apresentado, adentramos mais a toca do coelho, onde a construção narrativa é elaborada de maneira especial que, ao incorporar a história em quadrinhos de Oliver¹²³, expressa uma diferenciação dos personagens de um para outro, porque apesar de Mauro escrever e ser um narrador não confiável, e de que Mutarelli dentro da obra não existe, pois é fragmentado em três personagens fictícios criados por Mauro narrador, a história em quadrinhos confere um lugar especial a Oliver por observarmos melhor seu fluxo de consciência e sua psique através de sua produção. Um jogo interessante que irá espelhar não somente o personagem, mas também outros aspectos do romance.

3.3 O quadrinho de um defunto, “fechem este maldito livro”, a *metalepse*

O quadrinho XXX, criado e desenhado por Oliver Mulato, é uma das partes constituintes mais importantes do romance. Como dito anteriormente, a incorporação deste texto de um gênero literário distinto do padrão que vinha sendo trabalhado dentro do romance confere a ele um lugar de destaque. Compõe a segunda parte do romance - “II. O livro do duplo” - e com um fragmento de um texto de William Burroughs como epígrafe¹²⁴, XXX caracteriza uma viagem pela consciência de Oliver e como ele

¹²³ “De volta às entrevistas de Lourenço Mutarelli na realidade exterior ao livro e a encontros como seus cursos no Sesc Pompeia, em São Paulo, sabe-se que esse processo todo de desenho que se tornou a história em quadrinhos XXX foi o disparador do processo criativo da escrita do livro.” (Zeni, 2020, p. 59-60)

¹²⁴ I am right. You are wrong./You are wrong. I am right.[...]/I am you right or wrong./Wrong you are. I write. Am./I wrote you are wrong. Am. (William Burroughs). (Mutarelli, 2015, p. 109). William S. Burroughs (1914-1997) “escreveu obras experimentais e criou um conceito de escrita chamado *cut-up*, espécie de texto “interativo”, em que o autor se apropriava de escritos das fontes mais variadas para construir sua narrativa. Por meio desse sistema de escrita, o autor elaborou livros como *O ticket que explodiu*. Mas são os romances autobiográficos *Junky* (1953, publicado sob o pseudônimo de William Lee), em que explora suas experiências com a heroína, *Queer* (escrito na primeira metade da década de 1950, mas publicado apenas em 1985), sobre homossexualidade, e *Naked Lunch* (Almoço nu) que fizeram de Burroughs um escritor cultuado. [...]” (Sieber, 2025, n. p.).

sente em seu subconsciente a trama desenvolvida dentro do romance, de que ele era um mero personagem.

É Oliver quem vai produzir a história em quadrinhos XXX na realidade ficcional do livro, que corresponde ao segundo capítulo de *O Grifo de Abdera*, chamado de “II. O Livro do Duplo”. Na realidade externa ao romance, é reconhecível o traço e o estilo de Lourenço Mutarelli na história em quadrinhos. Já foi dito anteriormente que a história em quadrinhos é apresentada por Mauro como foi feita por Oliver, em uma espécie de tributo ao personagem. (Zeni, 2020, p. 56)

Seus personagens principais giram em torno do professor de matemática, seu aluno que narra as passagens em *off*, o astronauta e sua filha. A partir destes dois primeiros personagens mencionados, que são em suma os principais, Castanho (2018) pontua que podemos observar que estes refletem o processo sentido por Mauro e Oliver do compartilhamento de experiências e consciência, uma fragmentação do eu levada para outro nível narrativo dentro da obra, uma transposição do discurso e o trabalho com o duplo muito mais evidente, porque “XXX trabalha a questão do duplo e de uma realidade em constante mutação, em que a história dá a ver parte do processo de produção” (Zeni, 2020, p. 57). Neste sentido, quem fala na HQ é o aluno do protagonista, o professor de matemática, sua voz é a que aparece em *off*. Essa voz

[...] pertence ao aluno do protagonista, e a sua narração percorre momentos pontuais ao longo de toda a HQ, especialmente no início e no fim da obra, em que ele descreve as ações do professor durante as suas viagens mentais como forma de emoldurar a série de disparates que compõe essa vida mental perturbada. Por exemplo, descreve o momento em que o professor se esconde debaixo da cama para cantar uma canção de infância (MUTARELLI, 2015, p. 115-116). No entanto, em alguns momentos as vozes dos dois personagens se confundem e o tema do duplo se dá a ver: a voz em *off* se identifica como a do professor, e o desenho deste diz inúmeras frases como: “Sabe, garoto, quando eu tinha a sua idade eu era você” (MUTARELLI, 2015, p. 112) e “eu estou lembrando embora esteja acontecendo agora” (MUTARELLI, 2015, p. 128). O tema do duplo, ao ser tratado na HQ, permite a sobreposição de espaços e de tempos, e assim o aluno e o professor são representados como uma mesma pessoa em tempos diferentes (Castanho, 2018, p. 49)

Deste modo, o fluxo de consciência é muito marcado dentro de XXX, vemos isso não só pela narrativa desconexa, mas também pelo fato de o autor, Oliver, inserir, em diversos momentos, elementos que não fazem sentido no entorno que está sendo

ambientado, como bulas de remédio, fotos de seu gato e outras questões. Além disso, boa parte das cenas do quadrinho são inspiradas em quadros de filmes pornográficos vintage e cenas de filmes da cultura pop¹²⁵, como é o caso de *2001: uma odisséia no espaço*.

A inserção de rótulos de bebidas e bulas de remédio, por exemplo, faz referência direta ao estado mental perturbado do professor, ainda que não o explique. Fotos, manuais e propagandas permitem o reconhecimento de elementos da vida comum, misturados e indistintos da ficção. (Castanho, 2018, p. 50)

Por sua produção ser feita a partir de inspiração de elementos externos à obra, há uma aproximação maior do leitor e o personagem, estabelecendo uma relação de construção unificada através desta performance literária.

Lourenço Mutarelli disse, em entrevista, que alguns de seus trabalhos de quadrinhos partem de referências fotográficas. Oliver Mulato, o duplo de Mauro Tule Cornelli, cria seu fanzine, *XXX*, a partir de frames de filmes pornográficos estrangeiros. Do mesmo modo, se este texto quer pensar a escrita performática presente em *O grifo de Abdera*, também quer se deixar ser instigado por ela. Porque a literatura é performance, se faz agir, se reverbera. Porque a experiência da literatura pede um leitor participante. (Mota, 2018, p. 146)

Castanho amplia essa questão a respeito da HQ e da escrita performática do romance *O grifo de Abdera*, ao afirmar então que:

A incorporação de *XXX* ao romance mostra que a vida mental de Oliver é mais complexa e conturbada do que as palavras de Mauro conseguem demonstrar. As frases enunciadas pelos personagens da HQ, que parecem sem sentido quando inseridas ali, se assemelham muito e por vezes são mesmo idênticas àquelas ditas por Mauro quando ele nos transmite a sua sensação de ser ao mesmo tempo duas pessoas, e por isso ganham outro sentido ao serem associadas

¹²⁵ Estes processos criativos de Oliver dialogam com a biografia real de Mutarelli, como Zeni (2018) aponta em seu artigo: “Além de parte importante no jogo de multiplicação de realidades e autores, a história em quadrinhos faz diversas alusões biografêmicas a Lourenço Mutarelli. No romance há uma explicação do método empregado por Oliver Mulato para fazer o fanzine, bem como os créditos de onde as imagens teriam sido copiadas: o desenhista senta diante de filmes pornográficos antigos e quando algum fotograma do filme chama sua atenção o filme é paralisado e a cena é desenhada e tirada do contexto pornográfico; esse processo vai se repetir por um longo período de tempo, calhando em diversas sessões e filmes diferentes, e a relação entre todas as imagens vai se dar pela sequência e por truques visuais como as já citadas luvas amarelas. Essa explicação coincide com as explicações de Mutarelli para os desenhos em seus cursos no Sesc Pompéia e em entrevistas (como em MUTARELLI, 2015b)” (Zeni, 2018, p. 57).

ao romance. Oliver configura-se um sujeito acometido pelas mesmas dúvidas, pelas mesmas paranoias e pelas mesmas sensações físicas que o seu duplo, como a confusão nas categorias de espaço e tempo, a sensação de cansaço físico, as dúvidas existenciais, as figurações demoníacas e a preocupação de que tudo seja apenas uma invenção. (Castanho, 2018, p. 53)

Estes fatos apresentados por Castanho e que estão dentro da história em quadrinhos reforçam o trabalho da *mise en abyme* empregado a obra. O prisma criado dentro da narrativa que se insere dentro do romance nos mostra a confusão mental de Oliver que necessita de subterfúgios para buscar inspiração para sua criação e que, ao mesmo tempo, sente que sua consciência é invadida por um ser alheio e o quadrinho nos mostra como isso molda a narrativa. De certo modo, isso reflete também como a narrativa maior, no caso os textos em prosa, evidenciam este processo criativo no qual o personagem narrador sente um desconforto por não possuir as rédeas completas de sua narrativa ou de sua própria vida.

Podemos relacionar essa dupla consciência corpórea com o ser grotesco apresentado em *Transsubstanciação* (1991) em que Lourenço Mutarelli cria uma criatura disforme que possui dois rostos, quatro braços e apenas duas mãos, ou seja, apesar de possuir identidade criadora distinta, existe apenas uma força narradora motriz que liga as duas, e que por consequência disso as narrativas irão se espelhar.

Figura 14: Zoster.¹²⁶

Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *Transubstanciação*. São Paulo: Devir. 1991, p. 32.

Para Castanho (2018), a história em quadrinhos, que compõe o núcleo do romance, merece ser lida como obra à parte e isolada; sua narrativa ocorre em paralelo com a de *O grifo de Abdera* e que possui uma narrativa distinta, apesar de carregar semelhanças e reflexos com o romance que o insere. Vemos este mesmo movimento em “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, na ocasião em que a narrativa que o personagem lê, destoa na temática com a narrativa que a insere, todavia, sua leitura espelha aquela realidade e provoca algum tipo de efeito nos personagens.

Deste modo, a estrutura de *XXX* sugere que ela deve ser lida como uma obra à parte, não só por conter título, epígrafe, e dedicatória, mas também porque observa-se uma espécie de narrativa paralela à de Mauro, com outras possibilidades e outras direções a temas tratados no romance. (Castanho, 2018, p. 47)

¹²⁶ *Varicela-zóster*, ou mais conhecido como cobreiro, é um de oito vírus do herpes conhecido que infectam humanos, é também mais conhecido por ser o vírus da catapora. Sua reativação no sistema imunológico mais frágil pode levar a complicações podendo levar a óbito. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/h/herpes>.

Há uma dificuldade em se estabelecer uma leitura formal desta história em quadrinhos, como Castanho (2018) bem pontua em seu estudo. “A dificuldade para a leitura de XXX consiste seja nas características do desenho, seja em sua estrutura narrativa” (Castanho, 2018, p. 48). Sua escrita muitas vezes incompreensível por apresentar uma caligrafia irregular e, que não cabem nos balões de fala, dificulta ainda mais a leitura, mas constrói não só uma noção de amorismo em relação aos quadrinhos que representa a inexperiência da personagem, como também o reflexo de sua psique ou trabalho.

Dentre os rostos distorcidos, é possível identificar dois personagens recorrentes: o professor de matemática, com rosto envelhecido e um farto bigode [...] e o aluno, de cabelos claros e uniforme escolar. Além deles, há um outro par de personagens: o astronauta e a sua filha. É de se notar que esses pares podem ser aproximados aos duplos Oliver-Mauro através da nossa interpretação de que existe entre eles uma relação não simétrica que traz à tona a questão da paternidade e da influência de um sobre o outro. (Castanho, 2018, p. p. 48)

O próprio Mauro afirma que a compreensão do quadrinho é difícil, e que por ter este caráter nebuloso, conferia um ar de intelectualidade para alguns, já que a história escrita e desenhada por Oliver se tornou um objeto *cult* de uma cultura *underground*, assim como diversos quadrinhos do próprio Lourenço Mutarelli. Tendo poucas edições impressas e feitas de maneira artesanal, Mauro acha digno que haja uma impressão formal após sua morte ao final do romance e a insere em seu livro. Sua dificuldade de compreensão vem também em parte por conta da ambientação, que apresenta um caráter onírico e fragmentado, como Castanho aponta:

Trata-se de uma ambientação onírica, reforçada pelas palavras e frases cifradas presentes nas roupas, nas placas, nas rasuras que compõem estampas e preenchimentos dos objetos ou simplesmente no ar, pairando sobre os cenários. Pode-se dizer que a maior parte da HQ acontece em um lugar mental, em que se cruzam memórias, pensamentos obscuros e referências à cultura de massa que circulam no imaginário do personagem. Assim, as imagens e frases que surgem parecem sempre ter algum significado oculto e indecifrável, de teor psicológico. (Castanho, 2018, p. 49)

Abaixo um exemplo da escrita e dos traços carregados que aparecem na história em quadrinhos, cuja autoria seria de Oliver:

Figura 15: Reprodução da imagem de HQ. ¹²⁷

Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de Abdera*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 172.

Zeni complementa a discussão a respeito da HQ e sua importância dentro do enredo do livro ao afirmar que:

Ao colocar em outro dispositivo o que seria uma espécie de monólogo ou fluxo de consciência do personagem, Mutarelli diferencia esse personagem dos demais, pois ele é o único que se dá a conhecer pelos processos mentais. Mauro, que escreve o livro, merece todo o peso de ser um narrador não confiável; de Mundinho e Paulo sabemos por Mauro; e Lourenço Mutarelli não existe, pois é todos eles. Mas,

¹²⁷ Transcrição do balão de fala: "onde está agora? quem é você agora?", "Eu sou o menino. Estou no menino", "O menino está em você", "Estou entrando naquele estado... Febre! Você arde em febre. A febre é continuidade da tua fala. Diz o que não pode encontrar em...", "Palavras", "Ouça minha febre", "O pênis de Osiris foi devorado por um peixe", "Em sua boca... estavam todas as coisas".

mesmo ao expor sua consciência via história em quadrinhos, não é possível apreender de forma fácil o que acontece com Oliver Mulato (Zeni, 2020, p. 57)

A escrita reflete então incompreensão do real, já que neste romance o real é mediado pela ficção, a linguagem é nebulosa e sua ambientação possui um caráter onírico, o que muitas vezes destoa da concepção geral, reverberando o que Zeni (2020) assinala, a respeito de que os quadros das histórias em quadrinhos devem manter uma relação de colaboração entre si:

O desenrolar narrativo tem forte ambientação onírica, em que a variação ambiental e de personagens não precisa seguir as regras do tempo e espaço da física, o que explica em parte a obscuridade de enredo. [...] A dificuldade da compreensão de XXX advém em parte do próprio funcionamento da linguagem das histórias em quadrinhos: as imagens estão em relação solidária, mas essa relação não é óbvia; e pelo processo de justaposição a leitura nos leva a inferir sentido das imagens juntas, entender ali uma continuidade. Quando essa continuidade não se mostra tão aparente, há certo desencadeamento dos acontecimentos na leitura, a obstrução da narrativa. (Zeni, 2020, p. 58-59)

Todavia, mesmo obscuro, os personagens dentro da história sentem o que o autor Oliver sente, e conseqüentemente Mauro, como é mostrado na imagem reproduzida abaixo.

Figura 16: O Astronauta na HQ XXX.¹²⁸



Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de Abdera*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.

128.

¹²⁸ Transcrição do balão de fala: “Eles ficavam falando coisas que eu tinha escrito.”

Ou neste outro quadro representado abaixo em que o personagem admite a consciência de não possuir controle sobre suas próprias palavras, um reflexo do que é passado no romance entre Mauro e Oliver e sua suposta síndrome de Tourette.

Figura 17: Reprodução de imagem da HQ.¹²⁹



Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de Abdera*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 157.

Ou neste outro quadro onde a personagem do quadrinho admite que onde um termina o outro começa, o duplo é admitido por diversas vezes dentro da obra, e é interessante que não é um duplo meramente de cópia, mas um duplo mimético, algo que iria além de ter um personagem que copia um outro, mas personagens que compartilham sua consciência e as narrativas se duplicam por trazerem denúncias uma das outras:

¹²⁹ Transcrição do balão de fala: “Não quer se sentar um pouco?”, “Eu sei que você fala por mim”.

Figura 18: Conversa entre o professor e seu irmão, “De onde eu termino e então começa você.”¹³⁰



Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de Abdera*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.

154.

Castanho então contribui para a discussão que propomos aqui mais uma vez, ao apontar o trabalho da técnica da *mise en abyme* dentro do romance e em como o

¹³⁰ Transcrição do balão de fala: “Não que eu pense nisso de maneira, digamos acadêmica. Não, não. Na verdade fico vendo aquelas minúsculas bolinhas multiplicando-se. Duplicando-se e duplicando-se e duplicando-se.”, “Sabe, meu irmão, é interessante você estar falando nisso agora porque desde aquele dia em que nos perdemos na rua...”, “Porque. Por que você diz naquele dia? Isso foi hoje.” “Ei. É como dizem: todo dia é hoje.”, “mas foi só naquele dia que comecei a me dar conta...”, “De onde eu termino e então começa você.”, “Exato”, “Mas isso já estava dito há tanto tempo. Naquele dia que cantávamos na capela”, “Lá lá”, “Oh quando os Santos”, “Oh! Quando os Santos.”

desenvolvimento da técnica “deve apontar para fora” (Castanho, 2018, p. 54), não se limitando a um trabalho autorreferencial dentro da própria obra. O que ocorre dentro do romance é o impacto da história em quadrinhos dentro do romance e como força motivadora, de certa maneira, da escrita do romance; perde-se então em certo ponto do romance o ponto referencial no início, constituindo um movimento em espiral cíclico para o romance, uma verdadeira perda de ponto de partida por efeito do espelhamento.

Percebemos então que os personagens da narrativa do romance e do quadrinho sentem o efeito dela e de que a história em quadrinhos reflete o romance que o insere, o que se torna uma parte indissolúvel da narrativa e para sua compreensão como um todo. Mauro em alguma medida precisa do fanzine XXX para compreender sua situação e a si próprio.

XXX é parte necessária da ficção de Mauro, e sua incorporação também serve como mais uma prova da suposta real existência de Oliver, uma vez que, através dela, ele ganha uma vida psicológica mais complexa. Por todos os motivos citados, XXX pode ser lida como uma *mise en abyme* do romance de Mauro, ou seja, um relato em miniatura em que os mesmos problemas e a mesma relação entre personagens aparecem em nova perspectiva, servindo como chave de compreensão da obra como um todo. (Castanho, 2018, p. 53)

Percebemos então que a história em quadrinhos é trabalho indissociável do romance que o insere, se o lemos de maneira isolada é apenas uma história em quadrinhos experimental e sem sentido aparente. XXX necessita de *O grifo de Abdera* para sua existência não só por sentidos formais editoriais e de conteúdo dentro de si a HQ, mas também por carregar o núcleo do livro em sua narrativa e complementar seu entendimento e revelar mais da psique de seu personagem. Outra passagem que revela este diálogo com a prosa, com o fato de o personagem perceber que compartilhava sua consciência e de sua síndrome de Tourette, é o que segue abaixo:

Figura 19: Falas sem sentido em espanhol da personagem da HQ. ¹³¹



Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de Abdera*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 167.

Mutarelli, neste sentido, constrói um romance que não se estabelece em diálogo com outros romances de tradição literária formal, ao inserir uma história em quadrinhos no seu livro, sua narrativa se estabelece agora em outro nível, constituindo uma nova expressão de arte por misturar duas outras.

O jogo metanarrativo moldado nas páginas de Mutarelli estabelece diálogo com outros romances de sua carreira, como *Jesus Kid* ou *O cheiro do ralo*, sua biografia e borram os limites entre realidade e ficção fazendo-nos sempre perguntar onde uma começa e outra termina e, por conta disso temos três livros dentro de um novamente: um livro que fala sobre seu amigo que faleceu e como a relação entre Mauro e Oliver começou, um outro que fala sobre a relação dupla que foi gerada por uma moeda e um último que fala sobre o próprio livro que lemos e a incapacidade de dar um final e se despedir daquilo tudo, assim como a indecisão em como começá-lo.

Sobre essa fragmentação então Jean Ricardou (1973) discorre sobre um outro romance, mais precisamente sobre *Les corps conducteurs* (1971) de Claude Simon, mas suas palavras se encaixam perfeitamente para descrever este romance de Mutarelli, que brinca com a fragmentação de um eu.

O dispositivo do livro forma o que se poderia nomear uma montagem problemática. Fragmentos diversos pertencentes a sequências diferentes se propõe consecutivamente segundo uma ordem dispersa

¹³¹ Transcrição do balão de fala: “Foi como quando descobri que meu irmão e eu éramos a mesma pessoa.”, “Lá demonología de Prisciliano tiene doble interés, por lo mismo que difiere en parte de la general demonología gnóstica, tal como la conocemos por, San Itineo, Teodoro y otros apologistas...”, “El catálogo de los espíritus infernales dado por Prisciliano comprende los nombres de Saclam (Satán)...”

que suscita, no leitor, um desejo irreprimível. Aquele, talvez, de toda leitura: obter a montagem de uma figura coerente. A multidão de estilhaços lê-se então como um mosaico esparso do qual importa obter o reagrupamento. Todo novo estilhaço se investe, portanto, no jogo segundo um processo contraditório: acréscimo de um elemento, pode eventualmente formar um novo elo; interrompendo, por sua chegada, o elemento precedente, provoca sua ruptura. (Ricardou, 1973, p. 65)¹³²

Neste romance haveria então a dimensão do Narrador primário (N) que seria Mauro, ou Mutarelli, que conduz o relato e por vezes empresta seu espaço para Oliver ser um dos narradores ativos, não tão oculto, e um narrador secundário (n), que não necessariamente ocupa o mesmo espaço, mas pela HQ ser um aporte diferente de arte, este segundo espaço onde Oliver desenvolve sua HQ confunde-se entre o Relato (R) maior e o relato menor (r) justamente por ser contido no coração da narrativa, então no fim podemos nos questionar quem realmente está refletindo quem? O romance reflete o quadrinho ou o quadrinho reflete o romance?

Há também um espelhamento dos personagens ou representações dos romances neles, como Mauro possuir várias facetas e o livro também ser esta multiplicidade de interpretações, e Oliver ser a HQ que escreve. A autoria *en abyme*, neste ponto revela muito mais que o próprio autor de maneira simples, ela nos oferece uma dimensão prismática para toda sua carreira e produção literária que vão muito além de uma literatura tradicional. O jogo com o duplo e a vertigem extrapolam aqui as páginas, é quase como que se quisessem sair do livro ao utilizarem da *metalepse* como principal recurso narrativo, ocorrendo uma constante transposição de níveis de narrativa aqui, neste romance.

Dentro de ambas as construções do romance há um trabalho com o anel programático da *mise en abyme* no romance de Mutarelli, pois toda a verticalização utilizada para conceber um efeito de vertigem também corrobora com este anel que se programa, se constitui para se fechar, todavia nunca se fecha completamente, concebendo uma experiência matemática na literatura, que se assemelha ao se olhar

¹³² Transcrição do trecho original : "Le dispositif du livre forme ce qu'on pourrait nommer un assemblage problématique. Des fragments divers appartenant à des séquences différentes s'y proposent consécutivement selon un ordre dispersé qui suscite, chez le lecteur, un désir irrépressible. Celui, peut-être, de toute lecture : obtenir l'assemblage d'une figure cohérente. La multitude des éclats se lit alors comme une mosaïque éparses dont il importe d'obtenir le remembrement. Tout nouvel éclat s'investit donc dans le jeu selon un processus contradictoire: ajout d'un élément, il peut éventuellement former un lien nouveau; interrompant, par sa venue, l'élément précédent, il en provoque la rupture." (Ricardou, 1973, p. 65).

para um prisma. Ao utilizar mais de uma persona, a própria identidade como um pseudônimo para se esconder, montar o romance com vários inícios e finais e ele só se concretiza com um retorno ao início, para repetir o ciclo, confirmando essa noção de anel programático, constituindo então uma narrativa sempre em aberto, num eterno ciclo de retorno ao início e a dificuldade em escrever um fim.

Considerações finais

Após observarmos a vasta teoria que se desenvolveu ao longo dos anos para a *mise en abyme*, em como ela se tornou uma espécie de alegoria por extensão teórica, como propôs Hutcheon (1980), e o resgate de uma teoria e observação da técnica mais material dentro do texto com Snow (2016) e a *metalepse* de Cohn (2003), percebemos que ambos os livros selecionados como *corpus* para esta pesquisa carregam a técnica da *mise en abyme* e relações de construção entre si e dialogam de alguma maneira.

Ambos os romances carregam em si questões voltadas para sua construção e formação estrutural, como o fato de a estrutura das obras conterem três livros dentro de si e que estes constituem um só, que é o que lemos. Seus personagens trabalham com duplos e espelhos dentro da própria história que os abriga, seus autores sempre são colocados expostos, além de as narrativas sempre voltarem seu olhar para si mesmas de alguma maneira e propiciarem uma construção circular ao redor de si, o que provoca uma mudança na percepção do texto pelo leitor.

Ao finalizarmos a leitura de ambos os romances, sentimos um efeito de vertigem; com José Costa recebemos o incômodo de não sabermos de quem é a história que lemos ao final e voltamos ao início para aprendermos mais as nuances que denunciam este autor (o Sr....), que só se revela ao final como um plano de vingança e notamos que as pistas sempre estiveram bem diante do leitor, um efeito circular que não importa em que ponto somos inseridos, ele se mantém neste jogo *ad infinitum*. Em *O grifo de Abdera* por sua vez ao finalizarmos o romance, percebemos que voltamos ao ponto de partida pelo fato de o pseudônimo ter sido retomado e, por conta disso, temos conhecimento por meio da leitura do romance que está em nossas mãos, de que Mutarelli, apesar de se ficcionalizar, acaba por sempre retornar a si, revelar seus processos e revelar a si mesmo.

Assim como no caso de Ícaro, que voou perto demais do sol, ao chegarem perto demais da luz que são expostos nas narrativas, há uma queda dos personagens ou autores. A exposição que revela o rei nu dialoga com a proposta de Goulet apresentada nesta dissertação. É uma metáfora da ambição e limites dos autores com este desejo de projetar suas ambições e egos para tentar controlar suas narrativas por dentro e eles se expõem a queda iminente, possibilitando vislumbrar suas próprias falhas e fragilidades.

Os romances aqui estudados constituem casos interessantes do emprego da técnica da *mise en abyme* e de autoria *en abyme*, além do uso da *metalepse* que dialoga muito com a autoria em abismo. Eles levaram em conta não somente o trabalho narrativo, mas também o processo editorial e, como é o caso do Mutarelli, um diálogo hipertextual muito extenso, o que nos insere na narrativa muito antes de abrirmos o livro, ou como no caso de *Budapeste*, com sua capa espelhada. Tudo que os engloba ajuda a contar suas histórias e contribuem para o efeito de vertigem, estabelecendo relações do contexto fora do romance com o contexto dentro do romance, o extrínseco se tornando intrínseco.

Observamos então que as duas narrativas ao empregarem a técnica da *mise en abyme*, quando focada em seu centro, vemos *a priori* uma simples imagem, uma simples representação narrativa, uma narrativa que inclui ela própria, o sistema interno se torna fechado em um *looping*, assim como os fractais apontados por Mariângela Alonso em seus diversos estudos sobre a técnica, como a fita de Möbius, que unifica e expande os significados das narrativas. Perdemos o referencial de início ou fim, um jogo circular que se auto alimenta, um jogo de perguntas e respostas especular, profundamente sugestivo, que inclui a pergunta dentro da própria resposta e a resposta dentro da própria pergunta, logo vemos então que uma imagem se soma com outra, e se fossem colocadas em termos matemáticos, as narrativas em abismo criariam formas geométricas quase que perfeitas, como o prisma.

Isso nos faz questionar e voltar nossa atenção se o que vemos é realmente a narrativa ou um trabalho de espelhamento com a realidade, principalmente quando falamos do trabalho performático dentro dos objetos de estudo desta dissertação. Os autores trabalham com a noção de borrar a própria imagem e de disfarçarem a si mesmos dentro dos romances, e ao fazerem isso se revelam em pequenas nuances, como na construção do próprio texto, em *Budapeste*, ou na ficcionalização de si, como em *O grifo de Abdera*, gerando um jogo de espelhos e prismas interessante.

Jean Ricardou (1973, p. 75, grifos do autor) ainda nos ajuda a compreender o trabalho realizado nas obras analisadas ao afirmar que “*A mise en abyme tende a restringir o espalhamento das narrativas fragmentárias segundo um agrupamento de*

narrativas metafóricas. Tal é seu papel antitético: a unidade, ela a divide; a dispersão, ela a une."¹³³

No caso das duas obras e por meio de um diálogo contrastivo foi que utilizamos Ricardou para mostrar que há exemplos dessa separação em *Budapeste* ao descobrirmos que não se trata mais de um livro apenas que lemos, mas no mínimo três, tornando a unidade separada, mesmo sendo unidas em uma mesma narrativa, há um movimento constante e pendular que separa e une a obra. Podemos utilizar o mesmo conceito para *O grifo de abdera*, obra na qual a separação já imposta desde o início com múltiplos inícios, a inserção de uma arte de outro suporte dentro do romance, vários finais e vários personagens constroem uma unidade, que corrobora um todo. Tal é o papel ondular e contraditório da técnica e no modo como ela estabelece essa relação tríptica em ambas as obras.

A autoria *en abyme* acaba por dialogar com este trabalho performático desenvolvido pelos autores e conformar um prisma, que oferece uma multiplicidade de visões e possibilidades, gerando mais de um autor de si mesmo, provocando sempre uma escrita que se retroalimenta dentro de um circuito fechado, uma reescrita.

Retomemos o texto de Eco e o que foi dito neste trabalho a respeito do espelho. O espelho dentro de uma obra, seja pictórica ou literária, não refletiria aquele que a insere, mas aquele que se enxerga no lugar daquele simulacro; essa imagem seria usada para descentralizar o foco e o questionamento narrativo sobre si e sobre o que ela traz, seja pela natureza do próprio espelho, seja pelo artifício narrativo do criador de mudar o foco para onde o espectador observa, porque sua natureza reflexiva proporciona essa inversão de papéis.

A *mise en abyme* que aqui observamos nas duas obras apresenta em algum grau um caráter aporético, ou seja, o fragmento inclui a obra da qual faz parte, e observamos a manifestação dos autores que transgridem os limites das páginas estabelecendo diálogo com o mundo extrínseco e outras obras e formatos, dialogando com o problema dos espelhos e a construção tríptica. Tudo isso confirma a problemática em torno da reflexão dos espelhos e a superação deles para o formato de prisma dentro das obras. Justamente por não terem soluções definitivas jamais poderemos observar seus verdadeiros reflexos e estaremos sempre inseridos dentro

¹³³ Transcrição do trecho original: "*La mise en abyme tend à restreindre l'éparpillement des récits fragmentaires selon un groupement de récits métaphoriques. Tel est son rôle antithétique : l'unité, elle la divise ; la dispersion, elle l'unit.*" (Ricardou, 1973, p. 75).

de um jogo, que já se encontra em movimento e que independente do ponto em que entramos e observamos, sua natureza já proporciona a inversão de papéis e suas conclusões, que apesar de parecerem fechadas, constituem-se de maneira aberta e um convite ao retorno ao início e a extrapolação do extrínseco e intrínseco da obra.

Concluimos então, após tudo o que foi exposto, que as obras evidenciam um trabalho singular com a técnica e a autoria em abismo, o jogo prismático moldado provoca efeitos de vertigem ao encadear as narrativas, e revelar seu jogo interno, seus autores e seus personagens, obras únicas e expoentes da expressão abismal e que trabalham com uma construção relativamente mútua que as aproximam em alguma medida. Ambos os livros estudados contemplam um exímio trabalho narrativo e do uso da técnica da *mise en abyme* para comporem suas narrativas.

Referências

ALENCAR, Filipe Henrique Bezerra Matos de. *O fim do sonho ficcional? Metaficção, metalepse e mise en abyme: interconexões, sobreposições, diferenças*. 2025. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Escola de Humanidades, PUCRS, Porto Alegre, 2025.

ALONSO, Mariângela. *Da receita à paixão: a mise en abyme em Clarice Lispector*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara-SP, 2015a.

ALONSO, Mariângela. A geometria literária de Clarice Lispector. In: *ANAIS ELETRÔNICOS DO IX Colóquio de Estudos Literários*, Londrina, 2015b, p. 402-418. Disponível em: https://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Mariangela%20Alonso_%20texto%20completo.pdf. Acesso em: 31 maio 2024.

ALONSO, Mariângela. Introdução: O Espelho, O Prisma e o Mosaico. In: ALONSO, Mariângela. *Mulheres em abismo: a personagem feminina em Marques Rebelo*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2024a. p. 17-42.

ALONSO, Mariângela. O autor *en abyme* ou a consciência autoscópica. In: ALONSO, Mariângela. *Mulheres em abismo: a personagem feminina em Marques Rebelo*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2024b, p. 125-146.

ARAÚJO, Leandro Ricardo de. *A performance, o duplo e o múltiplo em O grifo de Abdera de Lourenço Mutarelli*. 2020. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.

ARISTÓTELES. *Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ATAÍDE, Vicente de Paula. *A narrativa de ficção*. 2. ed. rev. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973.

BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. A literatura como mercadoria em Budapeste, de Chico Buarque. *Revista Aurora*, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/download/4181/2831>. Acesso em: 24 abr. 2024.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BIRCK, Cristina de Campos Velho; SOUSA, Edson Luiz André de. Personagem e autoria: a Budapeste de Chico Buarque. *Clínica & Cultura*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 4-12, jul./dez. 2013.

BORGES, Luis Jorge. As ruínas circulares. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Obras Completas. Volume 1. São Paulo: Editora Globo, S.A, 1998.

BORGES, Jorge Luis. Magias Parciais do Quixote. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 61-65.

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

CASTANHO, Renata Manoni de Mello. *'Fechem este maldito livro': a insuficiência da escrita em O grifo de Abdera*. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-22032019-123756/>. Acesso em: 07 jun. 2025.

COHN, Dorrit. *Métalepse et mise en abyme*. *Vox Poética*, [S.l.], 20 fev. 2003. Disponível em: <http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm>. Acesso em: 18 out. de 2025.

CORTÁZAR, Julio. Continuidade dos parques. In: CORTÁZAR, Julio. *Final do jogo*. Trad. Remy Gorja Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

COSTA, Danielle Ferreira. Fragmentos do discurso benjaminiano no romance Budapeste de Chico Buarque. *Littera Online*, São Luís, n. 6, 2013.

CUDDON, J. A. *A dictionary of literary terms and literary theory*. 5th ed. UK: Wiley-Blackwell, 2013.

CHITES, Felipe. *Mecanismos identitários e mecanismos autorais: uma análise do romance "Budapeste" de Chico Buarque*. 2012. 37 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 39-56.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato Especular*. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

DORETTO, Vitória Ferreira. Reflexões iniciais sobre a paratopia criadora na obra “O Grifo de Abdera” de Lourenço Mutarelli. *Opiniões*, 14, 2019, p. 167-177. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.154190> Disponível em: <https://revistas.usp.br/opiniaes/article/view/154190/154774>. Acesso em: 07 jun. 2025.

ERTHAL, Cláudia. *Implicações intermediáticas em A arte de produzir efeito sem causa e O grifo de Abdera de Lourenço Mutarelli*. 2023. 173 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2023.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Portugal: Relógio D'Água. 2016, p. 15-19. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://static.fnac-static.com/multimedia/PT/pdf/9789896415952.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2025.

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

GOULET, Alain. L'auteur mis en abyme (Valéry et Gide). *Lettres françaises*, UNESP, Araraquara-SP, n. 7, 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2013>. Acesso em: 18 jan. 2025.

HERPES (Cobreiro). Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/h/herpes>. Acesso em: 08 jan. 2026.

HUTCHEON, Linda. Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory and the *Mise En Abyme*. In: HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Routledge, 1980. p. 48-56.

LABELLE, Véronique. *Manipulation de figure*. Le miroir de la mise en abyme. *Figura*, n. 27, 2011, p. 90-104.

LEMNISCATA. *Michaelis* – Dicionário da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/yVy03/lemniscata/>. Acesso em: 21 dez. 2025.

MCCARTHY, Cormac. *Meridiano de sangue ou O rubor crepuscular no Oeste*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. Babel subjetiva ou a mais completa tradução: algumas considerações sobre Budapeste de Chico Buarque. *Revista Moara*, Belém, n. 39, p. 69-87, jan./jun. 2013.

MEIRELES, Fernanda Machado. *Modos de leitura da ficção brasileira contemporânea: o caso de Budapeste, de Chico Buarque*. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MELLO, Jefferson Agostini; MACHADO, Lohanna. Ecos do Casmurro em Budapeste, de Chico Buarque. *Revista de Estudos Culturais*, [S. l.], n. 9, p. 145-165, 2024.

MÖLLENDORF, Peter V. Metalepsis. *Oxford Classical Dictionary*. 28 March 2018. Disponível em: <https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-8231>. Acesso em: 22 dez. 2025.

MOTA, Lia Duarte. Performance em O grifo de Abdera, de Lourenço Mutarelli. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 8, n. 16, 27 maio 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17321>. Acesso em: 07 jun. 2025.

MÜLAYIM, Ege Ibrahim. *The theoretical formation of mise en abyme and its intertextual applicability Michael Cunningham's The Hours* (Master thesis). Department of English language and literature. Terquida. 2023. Disponível em: <https://acikerisim.nku.edu.tr/items/64e4c505-c1d6-485b-b36b-60a347fc290f/full>. Acesso em: 09 maio 2024.

MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de Abdera*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MUTARELLI, Lourenço. *Transubstanciação*. São Paulo: Devir, 1991.

NAPUTANO, Marcelo; JUSTO, José Sterza. *Budapeste*, de Chico Buarque, na narrativa da psicologia social construcionista. *Fractal: Revista de Psicologia*, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 127-133, jan./abr. 2016.

OLIVEIRA, Janio Davila de. A metaficção no romance *Budapeste*, de Chico Buarque e na peça *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. *XV Congresso Internacional da ABRALIC*, 2017, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC, 2017. v. 3. p. 4185-4195.

PEREZ, Tania Mattos. *Budapeste: a encenação da escrita e o duplo alegórico*. In: SEMINÁRIO DOS ALUNOS DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS (SAPPIL), 5., 2014, Niterói. Anais [...]. Niterói: UFF, 2014. n. 1.

RICARDOU, Jean. Le récit abymé. In: RICARDOU, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1973. p. 47-75.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. A arte de escrever 16 - Hemingway: um mergulho na "teoria do iceberg". Disponível em: https://editorapangeia.com.br/pt_br/a-arte-de-escrever-16-hemingway-um-mergulho-na-teoria-do-iceberg/. Acesso em: 08 jan. 2026.

SANTOS, Douglas Eraldo dos. O duplo, o triplo, o múltiplo. *Litterata: Revista do Centro de Estudos Hélio Simões*, v. 10, n. 2, p. 95-107, 31 ago. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/2908>. Acesso em: 20 abr. 2025.

SANSEVERINO, Antônio Marcos V. O espelho venenoso da nação: notas sobre Budapeste. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 141-157, ago./dez. 2009.

SIEBER, Allan. Retrato de um artista | William S. Burroughs. *Cândido*, n. 166, nov/dez 2025. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Retrato-de-um-artista-William-S-Burroughs>. Acesso em: 24 dez. 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: 31 maio 2024.

STANCIU-CAPOTĂ, Rodica. Du blason littéraire ou la *mise en abyme* en littérature. *Diálogos: Le centre dans tous ses états*, Bucarest: Département des Langues Romanes et de Communication en Affaires, n. 9, p. 55-57, 2004.

TESSERACT. *Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/tesseract>. Acesso em: 21 dez. 2025.

TEIXEIRA, Vanessa Cristina Moraes. Revisitando o romance *Budapeste*, de Chico Buarque: a questão do ghost-writer para além do autor. *Revista Crátulo*, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 79-86, ago./dez. 2020.

VARGAS, Andrea Quilian de; UMBACH, Rosani. A identidade em questão em *Budapeste*, de Chico Buarque. *Estação Literária*. Londrina, Vagão-volume 8 parte B, p. 66-74, dez. 2011. Disponível em: <https://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL8BArt07.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2025.

VIANA, Rodrigo César Prado. *Escritura em abismo: uma leitura de Budapeste*, de Chico Buarque, à luz de René Magritte. 2009. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

VIOTTO, Adão Jildo. A trama ficcional em *Budapeste* de Chico Buarque. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 2013. *Anais [...]*. [S. l.: s. n.], 2013. p. 1-11.

WISNIK, José Miguel (Mikhail, Z). O autor do livro (não) sou eu. In: *Teresa revista de Literatura Brasileira* [4 | 5]; São Paulo, p. 394-397, 2004. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/download/116398/113982/>. Acesso em 18 jan. 2025.

ZENI, Lielson. Uma leitura de O Grifo de Abdera de Lourenço Mutarelli como realidades múltiplas. *Opiniões*, São Paulo, Brasil, n. 16, p. 41–65, 2020. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.165663. Disponível em: <https://revistas.usp.br/opiniaes/article/view/165663>. Acesso em: 20 jun. 2025.