

## O ESPELHAMENTO NA FICÇÃO DO SÉCULO XX

Mariângela Alonso<sup>1</sup>

### Resumo

A partir de alguns pressupostos da Literatura Comparada, o artigo visa a oferecer um instrumental analítico para a abordagem da literatura moderna, a partir da apresentação e discussão do procedimento narrativo denominado *mise en abyme*. Explorada por André Gide (1869-1951) nos últimos decênios do século XIX, a técnica é oriunda da heráldica e representa-se por um escudo contendo em seu centro uma miniatura de si mesmo, de modo a indicar no campo literário noções de reflexo, espelhamento. Inserindo-se nos estudos de intertextualidade, o procedimento foi teorizado e aprofundado na década de 70 por Lucien Dallenbach. Esse estudo foi revisto por estudiosos como Mieke Bal, Jean Ricardou, entre outros. Em suas formulações, Dallenbach admite o conceito como autotextualidade ou reduplicação interna da obra literária, no sistema das relações possíveis de um texto consigo mesmo e do diálogo com outros textos e linguagens para subsistir como forma autônoma e original. Tenciona-se, portanto, discutir o conceito de *mise en abyme* como instrumento de análise comparatista, apresentando autores estrangeiros que em gestos criativos fizeram uso desta técnica.

**Palavras-chave:** *Mise en abyme*. Literatura moderna. Espelhamento.

### Abstract

*Based on some assumptions of Comparative Literature, the article aims to offer an analytical tool to approach modern literature, based on the presentation and discussion of the narrative procedure called mise en abyme. Explored by André Gide (1869-1951) in the last decades of the 19th century, the technique comes from heraldry and is represented by a shield containing a miniature of himself in its center, in order to indicate in the literary field notions of reflection, mirroring. Inserting itself in the studies of intertextuality, the procedure was theorized and deepened in the 70's by Lucien Dallenbach. This study was reviewed by scholars such as Mieke Bal, Jean Ricardou, among others. In his formulations, Dallenbach admits the concept as self-textuality or internal reduplication of the literary work, in the system of possible relations of a text with itself and the dialogue with other texts and languages to subsist as an autonomous and original form. It is intended, therefore, to discuss the concept of mise en abyme as an instrument of comparative analysis, presenting foreign authors who, in creative gestures, made use of this technique.*

**Keywords:** *Mise en abyme*. Modern Literature. Mirroring.

### 1 Introdução

---

<sup>1</sup> Doutora em estudos literários pela UNESP. Docente da Faculdade de Tecnologia de São Paulo. Endereço eletrônico: mariangela.alonso@fatec.sp.gov.br

Em linhas gerais, a chamada *mise en abyme* pode ser caracterizada como uma “reduplicação interna” da obra literária, no sistema das “relações possíveis dum texto consigo mesmo” (DALLENBACH, 1979, p. 52), ao desdobrar a narrativa toda ou em parte sob as dimensões “literal” (a do texto, no sentido estrito) ou “referencial” (a da ficção).

O teórico Lucien Dallenbach (1979) inicia a discussão a respeito da *mise en abyme*, procedimento que concebe como “autotexto particular” (1979, p. 53), retomando os apontamentos do escritor francês André Gide.

A imagem *en abyme* abordada por Gide é oriunda da heráldica e representa um escudo contendo em seu centro uma espécie de miniatura de si mesmo, de maneira a indicar um processo de profundidade e infinito, o que parece sugerir, no campo literário, noções de espelhamento:

[...] o que diria melhor o que eu quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e em *La tentative*, é a comparação com esse artifício do brasão que consiste, no primeiro, em colocar um segundo ‘em abismo’. (GIDE, 1958, p. 41 apud DALLENBACH, 1977, p. 15, tradução nossa)<sup>2</sup>

Na heráldica, o termo *abyme*, por sua vez, alude ao centro do escudo, quando as peças aí inseridas portam dimensões menores, revelando um espaço de miniaturização de figuras, configuração que levou Gide a perfilhar por analogia o procedimento do encaixe narrativo.

A formulação de Gide em torno da *mise en abyme* é bastante pertinente e nos faz atentar para a relação crítica de espelhamento presente no jogo entre o mesmo e o outro na obra literária. A imagem de um objeto refletida pelo espelho pressupõe o objeto ainda que não seja o objeto, propriamente. Na obra gídiana, a narrativa primeira funciona como o enunciado refletido, espelhado na segunda narrativa, que, por sua vez, reflete criticamente sobre a primeira. Conforme evidencia Dallenbach:

<sup>2</sup> Trecho original: “J’aime assez qu’en une œuvre d’art on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l’éclaire mieux et n’établit plus sûrement toutes les proportions de l’ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l’intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d’autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans La chute de la maison Usher, la lecture que l’on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n’est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j’ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La tentative, c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second ‘en abyme.’” (GIDE, 1948, p. 41 apud DALLENBACH, 1977, p. 15).

O desdobramento, aqui, se opera sob nossos olhos: representação segunda, ele torna-se cópia da cópia, imagem da imagem, de modo que a obra possa, por esse retorno sobre ela mesma, satisfazer suas tendências narcísicas e se mirar no espelho de seu próprio espetáculo. (DALLENBACH, 1972, p. 66, tradução nossa)<sup>3</sup>

Como um de seus objetivos, a *mise en abyme* procura manifestar a ação retroativa sobre seu autor, fazendo com que este seja representado em diversos momentos no enredo, como narrador-personagem ou personagem-escritor ou ainda como autorreflexividade do próprio autor.

Na próxima seção, indicaremos os trabalhos correlatos que aprofundaram a teoria de Lucien Dallenbach, conferindo maior flexibilidade ao conceito de *mise en abyme*.

## 2 Referencial teórico e trabalho correlatos

Em uma abordagem de natureza semiótica, Mieke Bal (1978) reescreve a definição de Lucien Dallenbach, conferindo ao procedimento da *mise en abyme* o estatuto de signo.

A estudiosa considera que a origem pictórica e metafórica do termo teria contribuído para a imprecisão do conceito em Literatura:

Paradoxalmente, então, sua proliferação estava em consonância com um isolamento crescente. Na verdade, por mais numerosas que sejam as reflexões que lhe foram consagradas, ela não foi verdadeiramente integrada na teoria literária” (BAL, 1978, p. 116, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Embora reconheça *Le récit spéculaire* como o único estudo de fôlego sobre o assunto, Bal menciona o fato de Dallenbach não examinar a ocorrência do fenômeno enquanto signo, permanecendo, portanto, inexplorado o seu lugar na comunicação narrativa, “[...] precisamente como subversão e perturbação potencial da comunicação” (BAL, 1994, p. 46 apud MORAIS, 2007, p. 133).

<sup>3</sup> Trecho original: “*Le dédoublement, ici, s’opère sous nos yeux: représentation seconde, Il devient copie de la copie, image de l’image, de sorte que l’oeuvre peut par ce retour sur elle-même, satisfaire ses tendances narcissiques et se mirer dans le miroir de son propre spectacle*” (DALLENBACH, 1972, p. 66).

<sup>4</sup> Trecho original: “*Paradoxalement donc, sa prolifération allait de pair avec un isolement grandissant. En effet, si nombreuses que soient les réflexions qui lui ont été consacrées, elle n’a pas vraiment été intégrée dans la théorie littéraire*” (BAL, 1978, p. 116).

Entretanto, ao atentarmos para os estudos dallenbachianos, mais precisamente em *Intertexto e autotexto*, ensaio publicado em 1979 e posterior à publicação de *Le récit spéculaire* (1977), encontraremos a seguinte consideração:

Enquanto segundo signo, efetivamente, a '*mise en abyme*' não evidencia apenas as intenções significantes do primeiro (a narrativa que a comporta); manifesta que ele é (apenas) um signo e proclama como tal um tropo qualquer – mas com um poder duplicado pelo seu tamanho: sou literatura, eu e a narrativa que me engasta. (DALLENBACH, 1979, p. 56)

Ainda que o estudo de Dallenbach não se demore em tais feições, confere, no ensaio de 1979, o estatuto semiótico de signo à metáfora especular.

Bal (1978) defende o fenômeno da *mise en abyme* pensando-o a partir de seu signo básico, ou seja, o próprio espelho, enquanto forma, modo de significação e referente. Assim, a estudiosa substitui os termos que considera ambíguos e metafóricos da teoria dallenbachiana por outros que entende de modo mais claro e dinâmico. A seguinte passagem do livro de Dallenbach é a que mereceu atenção no ensaio de Bal: “É *mise en abyme* todo espelho interno refletindo o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou enganosa” (DALLENBACH, 1977, p. 52, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Para Mieke Bal: “É *mise en abyme* todo signo tendo por referente um aspecto pertinente e contínuo do texto, da narrativa ou da história que ele **significa**, através da semelhança, uma ou várias vezes” (BAL, 1978, p. 123, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Nesse contexto, o espelho tem como função refletir a imagem do objeto refletido. O reflexo, por sua vez, assemelha-se ao objeto refletido. Esta noção de semelhança inclui-se na abordagem do conceito de ícone imposta por Charles Sanders Peirce (1839-1914). De acordo com Mieke Bal, tal noção começa a se impor na crítica literária: “o ícone é um signo que denota seu referente por semelhança” (BAL, 1978, p. 124)<sup>7</sup>. Assim, para tornar claro o que considera impreciso na abordagem da *mise en abyme*, a estudiosa apoia-se nos estudos de A. J.A. Van Zoest e R. M Browne. Tais estudos permitem o cotejo da noção de ícone à de *mise en abyme* e ilustram a gama de leituras em torno do conceito.

<sup>5</sup> Trecho original: “*Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire*” (DALLENBACH, 1977, p. 52).

<sup>6</sup> Trecho original: “*Est mis en abyme tout signe ayant pour référent un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire qu'il signifie, au moyen d'une ressemblance, une fois ou plusieurs fois*” (BAL, 1978, p. 123,).

<sup>7</sup> Trecho original: “*l'icône est un signe qui dénote son référent par ressemblance*” (BAL, 1978, p. 124).

Voltando-se para as especificações contidas na narrativa metadieética, Gérard Genette, no capítulo intitulado “Voz”, de seu estudo *Discurso da narrativa* (1995), tece alguns apontamentos. Sem se deter na questão, o teórico identifica os princípios da *mise en abyme* com os da metalepse, pautando-se pela transgressão entre realidades narrativas perceptíveis, tais como o universo do narrador e o das personagens:

Todos esses jogos manifestam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria; fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta. (GENETTE, 1995, p. 235)

A relação entre metadiegeese e diegeese é, segundo Genette, “puramente temática”, não implicando “continuidade espaço-temporal” (1995, p. 232). Assim, é possível uma relação de contraste (“infelicidade de Ariane abandonada, em meio das alegres bodas de Tétis”) (GENETTE, 1995, p. 232) e de analogia (“como quando Jocabel, em *Moyse sauvé*, hesita em executar a ordem divina, e Amram lhe conta a história do sacrifício de Abraão”) (GENETTE, 1995, p. 232).

A *mise en abyme* pode ser caracterizada como um modo extremo da relação de analogia, “levada até aos limites da identidade” (GENETTE, 1995, p. 232).

Os estudos de Genette oferecem valiosa contribuição no que tange à transtextualidade ou transcendência textual, explicada do seguinte modo: “tudo o que o coloca (o texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1982, p. 7). Ao apresentar as possibilidades de transformação textual, o teórico põe em ordem duas operações: a redução e o acréscimo ou amplificação.

A *mise en abyme* também ganhou destaque nos anos 60, sobretudo com o *nouveau roman*<sup>8</sup>, tal como atestam os estudos de Jean Ricardou em *Le nouveau roman* (1978). Para Ricardou, a *mise en abyme* constitui-se em um procedimento retórico de duplicação interior, capaz de gerar interessantes jogos reflexivos nas narrativas. Assim, o estudioso dedica-se à análise de diferentes textos do *nouveau*

---

<sup>8</sup> Termo utilizado para designar um conjunto de romances franceses publicados no período do pós-guerra. A expressão foi cunhada pelo escritor francês Allain Robbe-Grillet (1922-2008) e discutida por ele no ensaio intitulado *Por um novo romance*: “[...] trata-se apenas de um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram a inventar o romance, isto é, a inventar o homem”. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 8).

*roman*, antepondo, em relação à construção em abismo, duas qualidades narrativas básicas, ser reveladora e ser antitética.

A capacidade da *mise en abyme* de resumir, em variantes, desvelando, por meio de desdobramento metonímico, aspectos maiores da ficção, constituiria o que Ricardou chamou de “revelação”. Nesse caso, a unidade narrativa é contestada, operando por identidade ou diferença; estariam aí subentendidas as funções de repetição, condensação e antecipação. O teórico exemplifica a partir das obras de Alain Robbe-Grillet (1922-2008) e Michel Butor (1926-2016), sinalizando:

[...] com *Le Voyeur*, Alain Robbe-Grillet propõe uma cena em abismo (um espelho fazendo aparecer, de um quarto, sua parte subtraída ao olhar do observador) denunciando o estupro que Mathias, precisamente, se esforça em dissimular; em *L’Emploi du temps*, Michel Butor dispõe, com o vitral de Cain, que junta uma chuva de sangue a um imenso incêndio, uma marca acusadora, ou como o declara evasivamente o narrador: ‘esse sinal maior que organizou toda a minha vida nesse ano, Bleston’. (RICARDOU, 1978, p. 51, tradução nossa)<sup>9</sup>

Ricardou (1978) aposta na hipótese de substituição da visão crítica da *mise en abyme* como micro história de uma macro história, insistindo na ideia de uma macro história como “*mise en périphérie*”<sup>10</sup> de uma micro narrativa. Assim, os acontecimentos contidos na *mise en abyme* não seriam apenas presságios, oráculos ou profecias miméticas, mas “pareceria menos uma operação pressagiosa que uma atividade mágica; seria menos uma expressão antecipada que a base de uma produção” (RICARDOU, 1978, p. 54, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Por sua vez, a antítese contaria com o fato de a construção em abismo contradizer o funcionamento global do texto, quebrando-lhe a unidade narrativa, surgindo, assim, sequências fragmentadas de narrativas articuladas. Procedendo por similitude e redução, a *mise en abyme* antitética multiplica as semelhanças, as quais, por meio das repetições, são capazes de aproximar e rearticular os diversos acontecimentos. Ricardou utiliza como ilustração o romance *Les corps conducteurs* (1971), de Claude Simon (1913-2005):

<sup>9</sup> Trecho original: “avec *Le Voyeur*, Alain Robbe-Grillet propose une scène en abyme (un miroir faisant paraître, d’une chambre, sa partie soustraite au regard de l’observateur) trahissant le viol que Mathias, précisément, s’efforce de dissimuler; dans *L’Emploi du temps*, Michel Butor dispose, avec le vitrail de Cain, qui joint une pluie de sang à un immense incendie, une marque accusatrice, ou comme le déclare évasivement le narrateur: ‘ce signe majeur qui a organisé toute ma vie dans notre année, Bleston’. (RICARDOU, 1978, p. 51).

<sup>10</sup> “colocada na periferia”.

<sup>11</sup> Trecho original: “il s’apparenterait moins à une opération augurale qu’à une activité magique; il serait moins une expression anticipée que la base d’une production” (RICARDOU, 1978, p. 54).

[...] em *Les corps conducteurs*, a ideia da trajetória credibiliza-se sobretudo com a sequência típica da floresta, depois, ela sublinha, em sua repetição, os outros diversos trajetos mais violentamente fragmentados. (RICARDOU, 1978, p. 75, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Nesse sentido, a *mise en abyme* acaba por fragmentar a unidade metonímica da obra, segundo uma estratificação de narrativas metafóricas, dotando-a de uma estrutura forte, e, assim, assegurando-lhe um significado superior. Conforme atesta Ricardou: “Tal é seu papel antitético: a unidade, ela a divide, a dispersão, ela a une” (RICARDOU, 1978, p. 75, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Na sequência, ilustraremos as formulações teóricas a partir das obras de Michel Butor, Jorge Luís Borges, Vladimir Nabokov, John Barth, André Gide e Italo Svevo.

### 3 Materiais e métodos ou desenvolvimento

Para o desenvolvimento da teoria explicitada, convém começarmos com a obra *La modification* (1957), de Michel Butor, cujo enredo aborda uma viagem de trem empreendida pelo personagem central, um homem de meia idade chamado Léon Delmont. Com destino a Roma, Delmont parte de Paris para se encontrar com a amante Cécile, a fim de anunciar-lhe o fim de seu casamento com Henriette. Dentro do vagão de terceira classe, o personagem não se comunica, construindo para si biografias imaginárias em torno da vida dos demais viajantes que observa a cada nova estação: um jovem casal, um padre vestido de preto, um soldado, um inglês, entre outros. Cabe salientar o aspecto fragmentário do texto, marcado por cenas periféricas, nas quais se imiscuem passado e presente, além de previsões e juízos efetuados pelo protagonista. Além disso, Delmont traz consigo um livro que não lê e que desconhece completamente, desde o autor, o título e o conteúdo.

O vagão é o espaço para o qual retornamos, enquanto leitores, após cada uma das excursões temporais realizadas por Delmont. Para Ricardou (1978), tais *flashes* periféricos não são gratuitos e tendem a produzir uma espécie de microcosmo relacionado com o personagem e com o mundo, cujas transições não

---

<sup>12</sup> Trecho original: “dans *Les corps conducteurs*, l’idée de trajectoire s’accrédite-t-elle surtout avec la séquence typique de la forêt, puis souligne-t-elle, em sa répétition, les divers autres trajets plus violemment morcelés” (RICARDOU, 1978, p. 75).

<sup>13</sup> Trecho original: “Tel est son rôle antithétique: l’unité, elle la divise, la dispersion, elle l’unit” (RICARDOU, 1978, p. 75).

se sujeitam a uma desordem, mas, ao contrário, obedecem a algo como uma lei ou norma da qual descende a “maquinaria” do romance de Butor: “a abundância digressiva encontra-se submetida, ao longo do caminho, a leis duramente legíveis. Longe de se mascarar com uma comodidade natural, a narrativa destaca a riqueza perigosa dos artifícios excessivos” (RICARDOU, 1978, p. 42, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Ademais, a fragmentação da narrativa acentua-se estilisticamente pelas mudanças relacionadas aos tempos verbais, retratando a cidade de Roma e a amante Cécile sempre com o futuro do presente, ao passo que Paris e Henriette surgem com o pretérito. Outrossim, o quesito gráfico apresenta-se com lacunas que demarcam as subdivisões dos capítulos: “Não é unicamente segundo a sucessão das estações que uma simetria se declara, é não menos segundo a sucessão de páginas” (RICARDOU, 1978, p. 41, tradução nossa)<sup>15</sup>. Assim, Ricardou certifica a força da fragmentação presente na fatura da obra butoriana.

No estudo *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1980), Linda Hutcheon dedica algumas páginas ao assunto, alargando, assim, os horizontes críticos para além do domínio francês, com exemplos de escritores como Borges, Nabokov e Barth.

A partir do adjetivo *narcissistic*, que designa a autoconsciência textual<sup>16</sup>, a discussão abrange os diversos tipos de autorreferencialidade contidos na metaficção. Assim, a estudiosa chama a atenção para a *mise en abyme* e a alegoria, recursos frequentemente utilizados na metaficção como *modus operandi* da narrativa narcisista. Tais recursos tendem a expor o *status* ficcional da obra literária, partilhando com o leitor a própria *poiesis* e construção do texto por meio do processo de leitura.

Para fins de exemplificação, Hutcheon recorre ao final do conto *Averroes' search* (*La busca de Averroes*) (1947), de Jorge Luis Borges, em que o narrador tematiza a *mise en abyme* ao dizer ao leitor:

---

<sup>14</sup> Trecho original: “*le foisonnement digressif s’y trouve soumis, tout au long du chemin, à de lisibles lois de fer. Loin de se déguiser sous une confortable aisance naturelle, le récit se met en évidence par la périlleuse profusion d’artifices excessifs*” (RICARDOU, 1978, p. 42).

<sup>15</sup> Trecho original: “*Ce n’est pas uniquement selon la succession des gares qu’une symétrie se déclare, c’est non moins selon la succession des pages*” (RICARDOU, 1978, p. 41).

<sup>16</sup> “*Narcissistic – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth [...]*” (HUTCHEON, 1980, p. 1). (“O termo narcisista – adjetivo figurativo escolhido para designar esta autoconsciência individual – não deve ser entendido como pejorativo, mas antes como descritivo e sugestivo, como irônica e alegórica leitura do mito de Narciso [...]” (HUTCHEON, 1980, p. 1, tradução nossa).



Senti, na última página, que minha narrativa era um símbolo do homem que eu era enquanto escrevia, e que para escrever aquela história precisava ser aquele homem, e que para ser aquele homem precisava escrever aquela história e assim infinitamente. (No instante em que deixei de acreditar nele 'Averroes' desapareceu). (BORGES, 1967, p. 110 apud HUTCHEON, 1980, p. 54, tradução nossa)<sup>17</sup>

Além do conto borgiano, a autora evoca o romance *The real life of Sebastian Knight* (1941), de Vladimir Nabokov (1899-1977), em que cada uma das narrativas funciona como uma *mise en abyme* do próprio romance de Nabokov. É o que acontece, por exemplo, na primeira parte, com a narrativa policial intitulada "The prismatic bezel", em que o narrador, denominado V, procura desvendar, por meio de pistas, a verdadeira história de seu irmão Sebastian Knight, um famoso escritor já falecido. Vale ressaltar que este fato soa como uma pista para o *status* do herói do próprio texto que o leitor está lendo: "De qualquer maneira, o romance de Nabokov é também sobre um detetive (V, o irmão de Knight), que busca pistas sobre a vida e a morte de um homem" (HUTCHEON, 1980, p. 54, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Com isso, Hutcheon constata que a *mise en abyme* pode ser abrangente e complexa, possibilitando sua descrição como um tipo de alegoria. É o que pode ser observado com o narrador de *Lost in the funhouse* (1968), de John Barth, que narra a história de Ambrose, um garoto de treze anos. Acresce que o narrador, ele mesmo Ambrose, afirma-se como autor ficcional ao comentar os problemas e as dificuldades de composição da obra que está narrando (também intitulada *Lost in the funhouse*) sobre o personagem denominado Ambrose, que está perdido em uma *funhouse*<sup>19</sup>, num processo extremamente complexo de ambiguidade e espelhamento: "O narrador torna-se confuso, esquece a direção de sua narração, torna-se perdido em *Lost in the funhouse*, que está em si mesmo perdido no meio da coleção, *Lost in the funhouse*" (HUTCHEON, 1980, p. 56, tradução nossa)<sup>20</sup>. Todo este jogo confuso e

<sup>17</sup> Trecho original: "I sensed, on the last page, that my narrative was a symbol of the man I was while I wrote it, and that to write that story I had to be that man, and that to be that man I had to write that story and so to infinity. (The instant I stop believing in him 'Averroes' disappears)". (BORGES, 1967, p. 110 apud HUTCHEON, 1980, p. 54).

<sup>18</sup> Trecho original: "At any rate, Nabokov's novel is also about a detective (V, Knight's brother) who hunts for clues to a man's life and death" (HUTCHEON, 1980, p. 54).

<sup>19</sup> A palavra *funhouse* significa um espaço situado em parques de diversão, geralmente equipado com truques de espelhos, pisos e tetos inconstantes, além de outros efeitos produzidos para assustar ou divertir as pessoas que caminham ao seu redor. Por não haver um correspondente direto em português, manteremos o termo em inglês.

<sup>20</sup> Trecho original: "The narrator becomes confused, forgets the direction of his narration, becomes lost in 'Lost in the funhouse' which is itself lost in the middle of the collection, *Lost in the funhouse*" (HUTCHEON, 1980, p. 56).

espelhado tende a funcionar como uma alegoria da posição do leitor que, tal como Ambrose, encontra-se perdido, procurando um caminho possível em meio aos labirintos vertiginosos do enredo.

O texto é, portanto, permeado por uma dinâmica bastante nômade entre o eu que escreve, o eu que narra e ainda o eu narrado. Sem se fundirem ou se excluírem totalmente, tais instâncias revelam-se vertiginosas frente ao leitor, evidenciando uma espécie de porosidade nas fronteiras do jogo ficcional. Enquanto autor ficcional da trama que narra, Ambrose está a serviço da empreitada metaficcional do autor John Barth, o qual parece confrontar e desautorizar criticamente a sua identidade de escritor ao exercício ficcional do narrador criado.

A narrativa se sujeita ao trânsito, ao nomadismo de instâncias, propondo novas configurações estéticas à obra literária. Tal dinâmica afeta diretamente o leitor, sobretudo no que tange à capacidade interpretativa e criativa deste na atribuição de sentidos.

Publicado em 1980, o número XVII da revista *Romanica Gandensia*, da Universidade de Gent, Bélgica, traz uma compilação de onze estudos sobre a *mise en abyme* organizados pelo professor de literatura francesa, Fernand Hallyn.

Dentre os estudos compilados por Hallyn, estão os artigos de Christian Angelet e Évelyne Capiou-Laureys, os quais particularmente nos interessam pelos autores que abordam, respectivamente, André Gide e Italo Svevo (1861-1928), contribuindo para a discussão teórica deste artigo.

No estudo *La mise en abyme selon le Journal et La Tentative Amourese*, de Gide, Christian Angelet (1980) postula a necessidade de se desfazer a indeterminação que paira sobre a crítica literária em torno da *mise en abyme*, requerendo um conceito mais operatório. Segundo o estudioso, essa indeterminação se fez sentir em especial pela abordagem desenvolvida por Lucien Dallenbach em *Le récit spéculaire* (1977), estudo que se impôs de maneira quase definitiva sobre o assunto. Entretanto, lembra Angelet, as hipóteses levantadas por Dallenbach não devem ser apenas julgadas por aquilo que não nos oferecem, uma vez que não comprometem a edificação teórica de seu estudo.

Para dar base as suas argumentações, Angelet utiliza a obra *La tentative amourese: traité du vain désir* (1893), de André Gide, afirmando que a *mise en abyme* não tem necessariamente a significação de obra encaixada na obra, conferida por Dallenbach, uma vez que a literatura de Gide ultrapassa em larga

escala a questão técnica, revelando-se artificialmente mais complexa: “o abismo, para ele, nada mais é que o lugar da ficção, o ponto onde o texto revela simbolicamente seu estatuto de literatura como tal, separada da realidade” (ANGELET, 1980, p. 8-9, tradução nossa)<sup>21</sup>.

Em *La tentative*, o narrador gidiano conta a Madame, sua interlocutora, a história da relação amorosa entre Luc e Rachel, dois jovens amantes que se conhecem na primavera e se separam no outono. Trata-se, portanto, à primeira vista, de duas narrativas contrapostas. Porém, pela própria composição espelhada as duas histórias tendem a constituir-se uma única, uma vez que a história que percorre as estações do ano é também a história do autor, que, no outono, retorna a si mesmo, assim como a interlocutora substitui Rachel. A questão que se põe nesta estrutura em abismo, concerne, portanto, às relações entre uma realidade e uma ficção, conforme observa Angelet: “O que liga o autor a Luc, o eu ao ele? [...] Passar do eu ao ele é também, para o autor, o meio de se tirar do jogo” (ANGELET, 1980, p. 12, tradução nossa)<sup>22</sup>. Para Angelet, o verdadeiro sujeito de *La Tentative* é a relação de um homem com uma ficção, fato que constantemente marca a obra de Gide, propiciando uma espécie de avatar de um indivíduo que escreve uma história. Entretanto, essa relação é desconcertante, uma vez que “a escrita que faz dele um outro, o autor dela reivindica a inteira responsabilidade” (ANGELET, 1980, p. 13, tradução nossa)<sup>23</sup>. Por meio da escrita, a *mise en abyme* parece então manifestar-se como o meio possível de o escritor tornar-se interlocutor de si mesmo. Desse modo, o jogo especular acaba por se situar ao lado da arte, já que a arte reflete a vida e a escritura ocupa o lugar do que não foi realizado na realidade: “Desse imaginário, a *mise en abyme* é inseparável” (ANGELET, 1980, p. 14, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Nesse jogo de espelhos, vale ressaltar o motivo do parque, negligenciado na análise feita por Lucien Dallenbach, em que os amantes, durante a primavera, são impedidos de entrar por este estar de portas fechadas. No outono, por sua vez, eles encontram as portas abertas e percebem que o lugar está abandonado: “Havia bancos de pedral, estátuas, depois uma grande casa erguia-se, às persianas

<sup>21</sup> Trecho original: “*L’abyme, pour lui, n’est autre que le lieu de la fiction, le point où le texte dévoile symboliquement son statut de littérature comme telle, coupée de la réalité*” (ANGELET, 1980, p. 8-9).

<sup>22</sup> Trecho original: “*Qu’est-ce qui lie l’auteur à Luc, le je au il? [...] Passer du je au il, c’est aussi pour l’auteur, le moyen de se tirer du jeu*” (ANGELET, 1980, p. 12).

<sup>23</sup> Trecho original: “*L’écriture qui fait de lui un autre, l’auteur en revendique l’entière responsabilité*” (ANGELET, 1980, p. 13).

<sup>24</sup> Trecho original: “*De cet imaginaire, la mise en abyme est inséparable*” (ANGELET, 1980, p. 14).

fechadas e portas muradas. No jardim restava a lembrança das festas” (GIDE, 1958, p. 83 apud ANGELET, 1980, p. 14, tradução nossa)<sup>25</sup>.

O abandono do local e a decepção dos personagens são temas abordados pelo próprio Gide no *Journal*:

Luc e Rachel também querem realizar seus desejos; mas, enquanto que, escrevendo o meu, eu o realizava de uma maneira ideal, eles, sonhando com esse parque, do qual eles só viam as grades, querem aí penetrar materialmente; eles não provam de nenhuma alegria. (GIDE, 1955, p. 41 apud ANGELET, 1980, p. 14, tradução nossa)<sup>26</sup>.

A observação é preciosa e denota o movimento de especularidade, uma vez que o episódio do parque, como motivo material, duplica o sujeito da própria narrativa de *La Tentative*, reproduzindo a relação que Luc e Rachel mantêm com a realidade, ao mesmo tempo em que desvenda a relação que une Gide à sua narrativa: “Todavia, trata-se de uma reprodução inversa, se é verdade que o autor acorda aos seus personagens uma ‘materialidade’ da qual ele se retira, guardando para ele a ficção a (não) realização ideal” (ANGELET, 1980, p. 15, tradução nossa)<sup>27</sup>. Nesse sentido, o autor encarrega os personagens de realizarem o amor materialmente, pela possessão, ao mesmo tempo em que, por meio da escritura, o realiza idealmente. Na escala de personagens o parque ocupa o lugar da materialidade, porém, ao nível do autor mantém a idealidade, “[...] como espaço de uma ficção que implica que se renuncie à vida” (ANGELET, 1980, p. 15, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Na narrativa de Gide, a essência da *mise en abyme* é estabelecida pelo autor não pelo simples movimento de encaixe de uma narrativa maior a uma menor, mas sim pela cumplicidade de uma ficção a uma realidade, ou ainda, por uma idealidade a uma materialidade, para falar em termos gidianos.

Diante do exposto, é possível dizer que a *mise en abyme* funda uma técnica que divide o texto, opondo o universo real e o fictício, como o verso e reverso do

<sup>25</sup> Trecho original: “Il y avait des bancs de pierre, des statues, puis une grande maison se dressa, aux volets clos et portes murées. Dans le jardin restait le souvenir des fêtes” (GIDE, 1958, p. 83 apud ANGELET, 1980, p. 14).

<sup>26</sup> Trecho original: “Luc et Rachel aussi veulent réaliser leur désir; mais, tandis que, écrivant le mien, je le réalisai d’une manière idéale, eux, rêvant à ce parc, dont ils ne voyaient que les grilles, veulent y pénétrer matériellement; ils n’en éprouvent aucune joie”. (GIDE, 1955, p. 41 apud ANGELET, 1980, p. 14).

<sup>27</sup> Trecho original: “Toutefois, il s’agit d’une reproduction inversée, s’il est vrai que l’auteur accorde à ses personnages une ‘matérialité’ dont il se retire, gardant pour lui la fiction, l’(in)accomplissement idéal” (ANGELET, 1980, p. 15).

mesmo desejo: “O casal fictício redobra o casal real” (ANGELET, 1980, p. 17, tradução nossa)<sup>29</sup>. Portanto, emerge uma realidade evocada pelo autor, que designa a ficção, conferindo uma significação, a qual parece percorrer a seguinte fórmula: “Ceci est littérature” (ANGELET, 1980, p. 18, tradução nossa).

No segundo estudo, “*La coscienza di Zeno*, d’Italo Svevo: discours spéculaire d’un roman psychanalytique”, a pesquisadora Évelyne Capiou-Laureys procura compreender o sistema de especularidade presente na narrativa sveviana.

Enquanto ficção, *La coscienza di Zeno* (1923), é uma autobiografia escrita por um homem neurótico, Zeno, redigida a conselho de seu psicanalista para fins de cura. Logo no início da narrativa, mais especificamente no prefácio, somos advertidos de que é o médico quem publica o manuscrito para se vingar do paciente que abandonou o tratamento. Há, portanto, a implicação de duas vozes comunicantes que se dividem na narrativa, ambas em primeira pessoa: a do Doutor S, como é chamado o psicanalista e a de Zeno Cosini, o narrador autobiográfico.

Zeno e Doutor S alternam-se não só como narradores, mas também como personagens no discurso: o médico atua como personagem na narrativa primeira, em que o paciente narra episódios importantes de sua vida; na contramão, o mesmo Zeno passa de sujeito narrante a objeto da narração, àquele que é visto, isto é, observado no prefácio do psicanalista. Ambos os discursos endereçam-se a um tu oculto no texto, ou seja, a um narratário, que nada mais é do que o leitor implícito vale dizer, o leitor do próprio romance.

A alternância de personagem-narrador/narrador-personagem não é gratuita e parece indicar que os dois pontos de vista se completam, pois constituem dois momentos dialéticos de um único discurso mediado pelo autor: “É um meio no qual o autor recorre para informar o leitor, respeitando ‘o sacrossanto mandamento da objetividade e impessoalidade’ sem intervir ele mesmo na narrativa” (DALLENBACH, 1977, p. 72 apud CAPIAU-LAUREYS, 1980, p. 68, tradução nossa)<sup>30</sup>.

A presença dos dois narradores desdobra a ficção, fazendo o romance desenvolver-se em dois planos marcados, ao mesmo tempo, pela narrativa dos fatos passados e presentes e pelo futuro da relação terapêutica.

---

<sup>28</sup> Trecho original: “*en tant qu’espace d’une fiction qui implique qu’on renonce à la vie*” (ANGELET, 1980, p. 15).

<sup>29</sup> Trecho original: “*Le couple ‘fictif’ redouble le couple ‘réel’*” (ANGELET, 1980, p. 17).

Entretanto, há que se ressaltar uma dinâmica importante entre os dois níveis de narradores: enquanto o narrador Zeno é o produtor da narrativa primeira, o narrador psicanalista constitui o receptor implícito; nesta posição, o personagem acaba por oferecer ao leitor uma chave de leitura antes mesmo de ceder seu lugar ao Doutor S.

O desdobramento do narrador multiplica-se sobre o plano da ficção, pois em sua autobiografia, Zeno é também personagem que narra a própria história, agenciando o próprio ato da palavra, denominado por ele de “*maladie de la parole*”<sup>31</sup>, na recriação e domínio dos fatos. Esse lugar concedido à presentificação diegética do narrador engendra o romance não apenas como a narrativa de uma aventura, no caso, a neurose de Zeno Cosini, mas também como a aventura de uma narrativa, da própria palavra que a constitui: “É assim que, de tanto buscar aquelas imagens, eu as alcancei. Mas inventar é uma criação e não uma mentira” (SVEVO, 1964, p. 927 apud CAPIAU-LAUREYS, 1980, p. 80, tradução nossa)<sup>32</sup>.

A *mise en abyme* aí contida revela o código romanesco, denunciando a ilusão referencial da obra de Italo Svevo. Ao demonstrar o trabalho de produção, a narrativa dobra-se em si mesma, colocando-se *en abyme*, uma vez que “livrar-se da cura é escrever sua história, é refletir sobre o próprio ato infinito da enunciação” (CAPIAU-LAUREYS, 1980, p. 71, tradução nossa)<sup>33</sup>.

#### 4 Resultados e discussão

Conforme pretendemos demonstrar, a *mise en abyme* implica no desnudamento do processo de criação artística da obra literária, no que tange a autoanálise e a autorreflexão de seu autor. Tal processo possibilita, muitas vezes, o efeito performativo do mecanismo de projeção do eu do autor no outro da ficção.

---

<sup>30</sup> Trecho original: “C’est un moyen auquel a recours l’auteur pour informer le lecteur tout en respectant ‘le sacrosaint commandement de l’objectivité et de l’impersonnalité’ sans intervenir lui-même dans le récit” (DALLENBACH, 1977, p. 72 apud CAPIAU-LAUREYS, 1980, p. 68).

<sup>31</sup> “doença da palavra”.

<sup>32</sup> Trecho original: “É così che a forza di correr dietro a quelle immagine, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna” (SVEVO, 1964, p. 927 apud CAPIAU-LAUREYS, 1980, p. 80).

<sup>33</sup> Trecho original: “guérir de la cure, c’est en écrire l’histoire, c’est réfléchir à l’infini l’acte même de l’énonciation” (CAPIAU-LAUREYS, 1980, p. 71).

Pode-se dizer que as particularidades levantadas pelos estudos mencionados chamam a atenção para o lugar ocupado pela *mise en abyme* no jogo ficcional, atentando para uma espécie de chave de leitura dada aos leitores.

### Considerações finais

Enquanto espelho de si, a literatura, por vezes, engolfa-se em sua interioridade, desdobrando-se em imagens vertiginosas. Muito mais do que uma forma ou estrutura, o procedimento da *mise en abyme* propicia o trabalho expressivo da palavra, caracterizando-se pela criatividade e tomada de consciência de seus autores, sobretudo por meio do viés crítico oferecido pela metalinguagem.

A *mise en abyme* corresponde, pois, a um meio capaz de transformar e transgredir a narrativa, apresentando-se como parte integrante de um objeto estético. Nessa perspectiva, este estudo procurou demonstrar a potencialidade da metáfora especular na literatura moderna.

### Referências

ANGELET, Christian. *La mise en abyme selon le Journal et La tentative amoureuse*, de Gide. *Romanica Gandensia: onze études sur la mise en abyme*. Présentées par Fernand Hallyn. Gent, Belgique, n. 17. p. 9-20, 1980.

BAL, Mieke. *Mise en abyme et iconicité*. **Littérature**, n. 29, 1978. p. 116-128.  
\_\_\_\_\_. Reflections on reflection: the *mise en abyme*. In: *On meaning-making: essays in semiotics*. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994. p.45-58.

BORGES, Jorge Luís. *Averroes' search*. In: *Borges, a personal anthology*. Trans. Anthony Kerrigan. New York: Grove Press, 1967.

DALLENBACH, Lucien. **Le livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor**. Paris: Archives des Lettres Modernes, 1972.

\_\_\_\_\_. **Le recit spéculaire**: essai sur la *mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.  
\_\_\_\_\_. Intertexto e autotexto. *Intertextualidades: Revista de Teoria e Análises Literárias*. Tradução do original **Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires** por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979. p. 51-76.

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

GIDE, André. **Journal**: tome I (1887-1925). Paris: Gallimard, 1958.  
\_\_\_\_\_. **La tentative amoureuse**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1955.

HALLYN, Fernand. **Romanica Gandensia**: onze études sur la *mise en abyme*. Présentées par Fernand Hallyn. Gent, Belgique, n. 17, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980. p. 48-56.

MORAIS, João Batista Martins de. Os espelhos de Lori Lamby: considerações a respeito da presença da metáfora especular (*mise en abyme*) na obra *O caderno rosa de Lori Lamby*. **Investigações**: Revista de Linguística e Teoria Literária. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. v. 18, 2007, p. 129-141.

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

SVEVO, Italo. **Opere di Italo Svevo**. Milano: Dall'Oglio, 1964.