

A MISE-EN-ABYME NO ROMANCE NÉVOA, DE MIGUEL DE UNAMUNO

Altamir Botoso

Doutor (UNESP)

Universidade de Marília-SP (UNIMAR)

RESUMO:

Neste artigo, estudamos o emprego da técnica da *mise-en-abyme* no romance **Névoa**, do escritor espanhol Miguel de Unamuno. A técnica mencionada configura-se na obra quando o personagem-escritor Víctor Goti começa a escrever um romance que, como se fosse um espelho, duplica a história de Augusto Pérez, protagonista do romance de Unamuno, problematizando o universo das criações ficcionais e enfatizando questionamentos próprios das ficções contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: **Névoa**; Miguel de Unamuno; Mise-en-abyme; Metaficção.

ABSTRACT:

In this article, we study the use of *mise-en-abyme* technique in the novel **Névoa**, by the spanish writer Miguel de Unamuno. The technique mentioned configures itself in the book when the writer-character Víctor Goti begins writing a novel that, as if it were a mirror, duplicates Augusto Pérez's story, protagonist of Unamuno's novel, discussing fictional creation universe and emphasizing own subjects from contemporary fictions.

KEYWORDS: **Névoa**; Miguel de Unamuno; Mise-en-abyme; Metafiction.

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Jorge Luis Borges

Introdução

A literatura, ao longo dos séculos, buscou sempre revitalizar-se e renovar-se. Assim, nas suas diversas formas de manifestação – romance, conto, novela e teatro – podemos verificar essa revitalização e renovação pela capacidade que ela possui de voltar-se sobre si mesma e auto-refletir-se.

O procedimento ficcional empregado pelos escritores para permitir que uma obra possa “falar sobre si mesma” recebeu a designação de *mise-en-abyme*. Esse termo foi empregado pela primeira vez pelo escritor francês André Gide (1869-1951), em sua obra intitulada **Journal 1889-1939**, mencionado por Lucien Dallenbach (1977, p. 15) em **Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme**:

Gosto sobretudo quando numa obra de arte reencontramos, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. Nada a esclarece melhor e nada estabelece com mais segurança todas as proporções do conjunto. Assim, em alguns quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do quarto onde se desenvolve a cena pintada. Assim, no quadro **As Meninas** de Velázquez (embora de modo um pouco diferente). Enfim, na literatura, no **Hamlet** a cena da comédia, e em tantas outras peças. No **Wilhelm Meister** as cenas de marionetes e da festa no castelo. Na “Queda da Casa Usher” a leitura que Roderick escuta, etc. Alguns desses exemplos não são absolutamente perfeitos. O que seria muito mais, o que diria melhor aquilo que eu pretendo nos **Cahiers**, no **Narcise** e na **Tentative**, é a comparação com um procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo *en abyme* (ANTUNES, 1982, p.60-61)

Conforme se pode observar, o vocábulo *mise-en-abyme* inicialmente apareceu relacionado a uma técnica de pintura extremamente instigante. Tal técnica consiste no fato de um artista pintar dentro de um quadro, um outro menor que o repete. Além dos quadros de Memling, Metzys, Velázquez, mencionados por Gide, merece destaque o **Retrato dos Arnolfini** (1434), obra do holandês Jan Van Eyck (1390-1441), na qual o casal Arnolfini aparece em primeiro plano e, no fundo do quadro, um espelho reflete o casal e os objetos que os rodeiam (ÁLVAREZ-LOPERA, 1995, p. 91-96).

Em obras literárias, são exemplos clássicos da técnica mencionada a peça dentro da peça em Hamlet, o romance lido pelo narrador personagem, cujos trechos são transcritos no conto “A queda

da casa de Usher” (POE, 1993, p. 7-27) e também o livro **Les faux-monnayeurs** (1925), do próprio Gide. Nessa obra, o personagem Édouard está escrevendo um romance que também se chama **Les faux-monnayeurs** (**Os moedeiros falsos**) (GIDE, 1987).

A título de ilustração é ainda relevante mencionar o conto “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar (1914-1984). Nesse conto de poucas páginas, o protagonista inicia a leitura de um romance policial e, sentado comodamente em uma poltrona, “deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens”¹ (CORTÁZAR, 1970, p. 9). À medida que a sua leitura prossegue, o leitor vai conhecer os personagens do romance policial: uma mulher, seu marido assassinado numa cabana e seu amante. Tudo leva a crer que a dupla (mulher/amante) é responsável pelo crime. Em seguida, o amante vem ao encontro do protagonista para matá-lo: “A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz das vastas janelas, o encosto alto de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance” (CORTÁZAR, 1970, p. 11.).

Embora curto, o conto dá uma idéia exata do que é o procedimento narrativo da *mise-en-abyme*: o romance dentro do romance, ou a obra dentro da obra.

Uma definição mais precisa dessa técnica nos é fornecida pelo crítico Lucien Dallenbach (1970, p. 52), o qual afirma que é *mise-en-abyme* todo espelho interno que reflita o conjunto do relato por reduplicação simples, ao infinito ou paradoxal. Nara Maia Antunes (1982, p. 61) comenta que Dallenbach agrupou os três tipos de reduplicação em três categorias:

- 1) a reduplicação simples: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança simples (grau de analogia: similitude).
- 2) a reduplicação ao infinito: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança a tal ponto que ele também inclui um fragmento que o reduplica, e assim sucessivamente (grau de analogia: mimetismo).
- 3) a reduplicação paradoxal ou aporística: o fragmento reflexivo contém a obra que o inclui (grau de analogia: identidade) (1982, p. 61)

Segundo Nara Maria Antunes (1982, p. 61), deve ser considerado *mise-en-abyme* todo fragmento textual que mantenha uma relação de semelhança com a obra que o contém e, dessa maneira, todo tipo de *mise-en-abyme* funciona como um reflexo, um espelho da obra que o inclui. Portanto, o que caracteriza a *mise-en-abyme* é a reduplicação de uma narrativa. Em qualquer obra que utilize esse procedimento, observamos “a história dentro da história” (RICARDOU, 1967, p. 171), ou seja, uma narrativa primeira que engloba uma segunda e a repete.

¹ Tradução nossa.

Depois de conceituar e dar exemplos do procedimento da *mise-en-abyme*, nossa proposta é analisar o romance **Névoa**², do escritor espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936), enfatizando as passagens onde ocorre o emprego da técnica mencionada. Primeiramente, vamos dar uma idéia do argumento da obra, para depois nos determos em sua análise.

1. Névoa: o relato da vida de Augusto Pérez

No romance de Miguel de Unamuno é narrada a história de Augusto Pérez. Ele apaixonou-se por Eugenia Domingo del Arco, uma jovem órfã que reside na companhia dos tios, Ermelinda e Fermín, é professora de piano sem vocação e tem um namorado, Mauricio, o qual não gosta de trabalhar, fato que causa constantes brigas entre o casal.

Augusto é rico, solteiro, tem um cachorro, Orfeo, com o qual estabelece longos monólogos e vive numa casa enorme, com seus dois empregados, Domingo e Liduvina, além de ser amigo do escritor Victor Goti, que está escrevendo um romance. Ele passa a freqüentar a casa de Eugenia e seus tios contam-lhe que o pai dela suicidou-se e deixou a residência de Eugênia hipotecada. Augusto paga a hipoteca, mas o seu ato faz com que Eugenia fique indignada e ela lhe diz que não está a venda e passa a ignorar Augusto, que se interessa por Rosario, empregada de uma lavanderia. Contudo, o envolvimento amoroso de ambos não evolui e Rosario desaparece da vida de Augusto.

Eugenia rompe o namoro com Mauricio, quando ele sugere que ela case-se com Augusto e os dois continuem a viver como amantes. Ela finge aceitar o amor de Augusto. Ambos marcam a data do casamento. Ela pede a Augusto que arranje um emprego para Mauricio. Depois que ele está empregado, ambos fogem, deixando Augusto desolado. Então, ele decide suicidar-se.

Em seguida, numa das cenas mais expressivas e impactantes do romance, Augusto vai procurar o escritor Miguel de Unamuno, autor do romance que o leitor está lendo. Ao chegar a sua casa, em Salamanca, comunica a Unamuno que pretende suicidar-se. O escritor afirma que não permitirá que ele faça isso e, na sequência, diz a Augusto que irá matá-lo. Augusto desespera-se e implora para que ele não faça tal coisa. No entanto, irritado com a ousadia de seu personagem, Unamuno torna-se irredutível e declara que irá cumprir o que disse.

Quando regressa ao seu lar, Augusto come em demasia e vai deitar-se. Morre de indigestão e o livro termina com uma *Oração fúnebre em lugar de epílogo*, na qual o narrador informa que Orfeo ficou tão pesaroso com a morte de seu dono, que se deitou aos seus pés e também morreu.

² Embora o romance em apreço tenha sido escrito originalmente em espanhol, optamos por trabalhar com sua tradução, para facilitar a leitura.

2. O prólogo e o pós-prólogo do romance

Em *Névoa*, o prólogo fica a cargo de Víctor Goti que, além de ser personagem do romance em análise, também é escritor em suas horas vagas. Quando inicia o prólogo, Víctor enfatiza o fato de não poder desobedecer a Unamuno:

Dom Miguel de Unamuno faz questão de que eu escreva o prólogo deste seu livro, onde relata a lamentável história de meu bom amigo Augusto Pérez e sua misteriosa morte. E eu não poderia deixar de escrevê-lo, porque os desejos do senhor Unamuno para mim são ordens, na mais genuína acepção desse vocábulo. (UNAMUNO, 1989, p. 5).

A leitura do prólogo certamente intrigará o leitor, uma vez que a tarefa de prologar uma obra geralmente é destinada a um escritor de renome, ao próprio autor da obra, ou ainda, a ensaístas de grande fama. Ao utilizar um personagem da própria obra, o autor estampa o caráter metaficcional de seu romance, pois Víctor Goti reflete sobre *Névoa*, mas também faz menções a Miguel de Cervantes (1547-1616), Francisco de Quevedo (1580-1645), Antolín S. Paparrigópulos, personagem ficcional criado por Unamuno, para comentar algumas características das produções do escritor espanhol:

Outras vezes vi Dom Miguel sustentar que o que por aí se chama de humorismo, o legítimo, nem começou ainda na Espanha [...]. E não há coisa menos humorística do que a sátira áspera, porém clara e transparente, de Quevedo, na qual se vê imediatamente o sermão. Como humorista verdadeiro só tivemos Cervantes, e se ele pudesse levantar a cabeça – dizia-me Dom Miguel – como iria rir-se dos que se indignaram por eu tê-lo reconhecido talentoso, e sobretudo como iria rir-se dos ingênuos que levaram a sério algumas de suas mais sutis tiradas! [...]

Dom Miguel demonstra ter a preocupação do tragicômico, e me disse mais de uma vez não querer morrer sem ter escrito uma comédia trágica ou uma tragédia cômica, mas não com o cômico ou o grotesco e o trágico misturados ou justapostos, e sim fundidos e confundidos numa coisa só. [...]

Também é fácil encontrar quem diga que neste livro há passagens escabrosas ou, se assim se deseja, pornográficas. [...]. (UNAMUNO, 1987, p. 7-10).

O autor do prólogo exhibe uma vasta cultura literária, expõe algumas particularidades do estilo de Unamuno e exhibe juízos críticos sobre a obra prologada e, no final de suas ponderações, discorda da versão de Unamuno sobre a morte de Augusto Pérez:

Muito me ocorre, pertinente ao inesperado final deste relato e à versão que Dom Miguel dá nele sobre a morte de meu desgraçado amigo Augusto Pérez, versão que considero errônea; [...].

[...] estou profundamente convencido de que Augusto Pérez, cumprindo o propósito de suicidar-se, conforme me comunicou na última entrevista que tive com ele, de fato se suicidou, [...]. (UNAMUNO, 1989, p. 12).

Após revelar a sua discordância em relação à morte de Augusto Pérez, o prólogo encerra e, na sequência, surge um pós-prólogo assinado com as letras iniciais do nome do escritor espanhol: M. de U. Nesse texto, Unamuno censura Víctor Goti e o ameaça:

[...] Sua afirmação [de Víctor Goti], digo, de que o desgraçado, ou seja lá o que for, Augusto Pérez suicidou-se e não morreu como eu conto sua morte, isto é, por meu libérrimo arbítrio e decisão, é coisa que me faz rir. De fato, há opiniões que não merecem nada além do riso. E meu amigo e prologador Goti deve ter muito cuidado ao discutir assim minhas decisões, porque se me provoca muito acabarei fazendo com ele o que fiz com seu amigo Pérez, isto é, deixá-lo-ei morrer ou o matarei à guisa de médico. [...] (UNAMUNO, 1989, p. 13-14).

No pós-prólogo, Unamuno dialoga com seu personagem, faz-lhe reprimendas e atíça o interesse do leitor para uma narrativa que, deste seu início, revela-se bastante incomum, ao problematizar questões relacionadas ao autor e às suas criações ficcionais.

Contudo, as surpresas para o leitor não terminam com a leitura do pós-prólogo, porque aparece um terceiro texto antes de o romance iniciar-se. Esse texto tem como título “História de Névoa” e, embora ao seu final só conste o local onde foi escrito e a data – Salamanca, fevereiro de 1935 – o leitor deduz que o seu autor é Miguel de Unamuno. Novamente, o autor, tal como seu personagem Víctor Goti, revela um vasto conhecimento da literatura universal por meio de comentários e alusões a escritores como Miguel de Cervantes, Benito Pérez Galdós (1843-1920), José Maria Pereda (1833-1906), à obra **Dom Quixote** (1605-1616), a personalidades históricas: Alfonso XIII (1886-1941), Primo de Rivera (1870-1930), ao erudito espanhol Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), apresenta um levantamento da fortuna das traduções do romance **Névoa** e faz menções e comentários a suas próprias obras: **Paz en la guerra** (1897), **Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada** (1905), **Abel Sánchez** (1917), **La tía Tula** (1921), **Cómo se hace una novela** (1927), **San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más** (1933).

Nesta parte do livro, também são levantados alguns pontos sobre questões que permanentemente intrigam os escritores, leitores e críticos sobre as obras ficcionais, mais especificamente sobre os personagens e seus criadores:

Ser de ficção? Ser de realidade? De realidade de ficção, que é ficção de realidade. [...] Pensei também em continuar a biografia de meu Augusto Pérez ao contar sua vida no outro mundo, na outra vida. Mas o outro mundo e outra vida estão dentro deste mundo e desta

vida. Existe a biografia e a história universal de um personagem qualquer, seja dos chamados históricos ou dos literários ou de ficção. [...].
[...] Também para uma novela, como para uma epopéia ou um drama, se faz um plano. Mas depois a novela, a epopéia ou o drama se impõem sobre aquele que se acredita seu autor. Ou se impõem os personagens, suas supostas criaturas. [...]. (UNAMUNO, 1989, p. 16-17).

Ao longo dos três textos que antecedem o romance, constatamos que se baralham ficção e realidade, autor e personagem, aspectos teóricos e ficcionais, os quais se revestem claramente de uma função metalingüística, pois se discute o modo como são concebidos os personagens e o relato romanesco, e também se polemiza a própria autonomia do autor, uma vez que, conforme fica patente pela leitura dos textos mencionados, o personagem torna-se autônomo e passa a viver independentemente de seu autor. Há, portanto, um caráter de reflexão teórica nesses textos, os quais antecipam a esfera romanesca e oferecem possibilidades de interpretação para a obra que será lida.

Dessa forma, o prólogo, o pós-prólogo e a História de Névoa conjugam-se para dar o caráter metaficcional da narrativa e servem como uma preparação para o leitor que, no percurso da leitura, encontrará um personagem-escritor que está escrevendo um romance, o qual reduplica a história de Augusto Pérez pelo emprego do procedimento da técnica da *mise-en-abyme*, conforme as considerações e ponderações que se seguem.

3. A história dentro da história

Víctor Goti, depois de escrever o prólogo do romance *Névoa*, ressurge no final do segundo capítulo dessa obra: “E viu-se [Augusto] diante do Cassino, onde Víctor já o esperava para jogarem a partida cotidiana de xadrez” (UNAMUNO, 1989, p. 31). Entretanto, é somente no capítulo quatorze que o narrador irá fornecer detalhes sobre a sua vida e seus laços de amizade com Augusto:

Augusto notou que havia alguma coisa insólita com seu amigo Víctor. [...]
Apesar de ser o mais íntimo amigo de Augusto, Víctor era cinco ou seis anos mais velho e já fazia mais de doze que estava casado, tendo contraído matrimônio quando ainda era bastante jovem, segundo os comentários, por dever de consciência. Não tinha filhos. (UNAMUNO, 1989, p. 79).

O casamento realizou-se porque havia a suspeita de que a namorada de Víctor, Elena, estivesse grávida, mas foi um alarme falso, conforme comprova a negativa do narrador ao final do fragmento que transcrevemos. Na sequência do relato, há um diálogo entre Augusto e Víctor, no qual se esclarece a razão da alteração observada por Augusto no comportamento de seu amigo. A

mulher de Víctor estava grávida, fato que passa a causar transtornos ao casal, já habituado e conformado em ter uma vida sem filhos. É a partir deste acontecimento inusitado para o casal, que Víctor Goti decide escrever um romance:

- O quê? Você se meteu a escrever uma novela³?
- E o que há de errado nisso?
- Bem, para começar, qual é o argumento da história?
- A novela não tem argumento. Ou melhor, vai ser aquele que for se desenrolando. O argumento se fará sozinho. (UNAMUNO, 1989, p. 98).

Contudo, o leitor constatará que a última afirmação de Goti não é verdadeira, uma vez que um pouco depois de afirmar que seu romance não tem argumento, revela fatos relativos ao personagem de seu relato que são idênticos aos vivenciados por seu amigo Augusto Pérez. Os dois personagens chegam até mesmo a discutir o gênero no qual se enquadra a narrativa escrita por Goti e também fazem referências ao ato de se criar personagens fictícios:

- [...] Apesar de que, no fundo, tudo o que dizem meus personagens sou eu que estou dizendo...
- Sim, até certo ponto...
- Como até certo ponto?
- Bem, você começa acreditando que leva os personagens do jeito que quer, e no fim é fácil se convencer de que são eles que o levam. É muito frequente um autor acabar se tornando um brinquedo de suas próprias ficções...
- Talvez sim. Mas o caso é que nessa novela penso colocar tudo que me acontecer, seja como for.
- Pois então acabará não sendo uma novela.
- Não, será... será... uma *novela*.
- [...] Estou inventando um gênero, e a invenção de um gênero nada mais é do que dar a ele um novo nome. E posso dar-lhe as leis que bem entender. E muito diálogo! (UNAMUNO, 1989, p. 99-100, grifo do autor).

Na passagem transcrita, como também em outras que compõem o prólogo e o pós-prólogo, está explícito o papel metaficcional do relato, o qual discute e revela dados relativos à confecção de um romance: o gênero, os personagens, o autor, a história, a utilização de diálogos. Além disso, a história escrita por Víctor Goti funciona como um espelho que duplica a vida de Augusto Pérez, convertendo-a em matéria-prima tanto do romance de Unamuno quanto da obra criada pelo personagem-escritor Goti:

- E quando um personagem estiver sozinho?
- É simples... um monólogo. E para se parecer a um diálogo, darei um jeito de inventar um cachorro ao qual o personagem possa se dirigir. (UNAMUNO, 1989, p. 100).

³ Vale salientar que a melhor tradução em português para o vocábulo espanhol *novela* seria romance.

A passagem acima estabelece um vínculo com o romance **Névoa**, pois Augusto Pérez possui um cachorro, Orfeo, na companhia do qual se desenvolvem seus longos monólogos, nos quais os problemas, dúvidas e angústias de Augusto são expostos diretamente ao leitor, sem a interferência do narrador. Desse modo, em relação ao romance de Unamuno podemos afirmar que

A narrativa pode ser comparada com uma sala cercada por espelhos, em cujo centro está o referente principal (a obra basilar, sob o reflexo da qual se projeta a tessitura textual). Resulta daí um relato especular, em que um texto se espelha no outro, desafia-o e o coloca em xeque, provocando o efeito estético da *mise-en-abyme*. (GUIMARÃES, 2005, p. 62).

O romance que Goti está escrevendo espelha a obra **Névoa**, escrita por Unamuno, por meio da reduplicação da história de Augusto Pérez pelo emprego da *mise-en-abyme*. Claramente, portanto, pode-se verificar que “A função da *mise-en-abyme* é colocar em evidência a construção do narrador-escritor e da escrita, cuja escolha já revela a estratégia em que o escritor torna-se seu próprio interlocutor [...]” (GUIMARÃES, 2005, p.63).

A técnica da *mise-en-abyme* possibilita ao escritor mostrar ao leitor como sua obra foi feita e os procedimentos empregados para construir seu relato. Assim, a estrutura romanesca acolhe em seu centro uma réplica em miniatura de si mesma, por meio do relato de Goti.

Os problemas de Víctor e Elena cessam com o nascimento do filho. Víctor continua a escrever a sua obra, com alguns percalços, como ele mesmo deixa evidente em outra de suas conversas com Augusto: “Costumo duvidar sobre o que devem dizer ou fazer os personagens de minha *nivola*, e mesmo depois de tê-los feito dizer ou fazer alguma coisa duvido se está bem, e se é o que de fato lhes corresponde. Mas... passo por tudo! [...] (UNAMUNO, 1989, p. 144, grifo do autor).

As dúvidas mencionadas pelo escritor-personagem Víctor Goti são as mesmas que devem atormentar todos os escritores de ficção e esse fato se fortalece pelo emprego de um relato que se duplica e se volta sobre si mesmo, discutindo e trazendo à luz problemas relativos à gênese de uma obra ficcional. Isso será levado ao extremo, quando surge no romance **Névoa** um narrador em primeira pessoa, Miguel de Unamuno:

Enquanto Augusto e Victor mantinham essa conversação *nivolesca*, eu, o autor dessa *nivola* que você, leitor, tem nas mãos e está lendo, eu sorria enigmaticamente ao ver que meus *nivolescos* personagens estavam advogando por mim e justificando meus procedimentos, e dizia comigo mesmo: “Como estão longe esses infelizes de pensar que não estão fazendo outra coisa a não ser justificar o que eu faço com eles! Assim quando alguém procura razões para se justificar, a rigor não faz outra coisa a não ser justificar Deus. E eu sou o Deus desses pobres-diabos *nivolescos*. (UNAMUNO, 1989, p. 144, grifos do autor).⁴

⁴ Esta passagem aparece em itálico no romance *Névoa*.

Este novo narrador busca revelar o seu poder ilimitado sobre seus personagens, pois ele se autodenomina como Deus, o qual pode dar o destino que quiser as suas criaturas. Ao se inserir na narrativa que escreve como narrador, Unamuno também assume o papel de personagem, no momento em que Augusto Pérez, no capítulo trinta e um da obra, decide procurá-lo para comunicarlhe a decisão de suicidar-se:

Aquela tempestade de alma em Augusto terminou em meio a uma calma terrível, na decisão de se suicidar. [...] Mas antes de levar a cabo sua intenção, como o náufrago que se agarra a uma pequena tábua, ocorreu-lhe conversar comigo, com o autor deste relato. [...] Então fez a viagem até aqui, a Salamanca, onde há mais de vinte anos moro, para me visitar. (UNAMUNO, 1989, p. 164-165).

Segue-se um diálogo tenso entre Unamuno e Augusto Pérez que culmina com o desabafo deste último a respeito da decisão de Dom Miguel de matá-lo:

[...] O senhor não quer me deixar viver, não quer que eu seja eu mesmo, que saia da névoa, que viva, viva! [...] Então, hei de morrer como ser de ficção? Pois bem, meu senhor e criador Dom Miguel, então o senhor também morrerá, também deixará de existir e voltará ao nada de onde saiu. Morrerá o senhor e morrerão todos aqueles que lerem minha história, todos, sem ficar sequer um de sobra! Seres de ficção como eu, iguaizinhos a mim! [...] Porque o senhor, meu criador, meu Dom Miguel, não é mais o senhor, não passa de outro ser *nivolesco*, e seres *nivolescos* são seus leitores, da mesma forma que eu, que Augusto Pérez, que sua vítima... (UNAMUNO, 1989, p. 172, grifos do autor).

Augusto Pérez enlaça sua existência à de Unamuno e à dos leitores de **Névoa** ao declarar que todos são seres “nivolescos”. Este sintagma por um lado liga-se ao título do romance de Miguel de Unamuno e, por outro, remete à ideia de que tanto os seres de ficção quanto os de existência real são feitos de uma substância volátil que condena todos ao desaparecimento através da morte: “[...] Aquele que cria acaba se criando, e aquele que se cria, morre. O senhor morrerá, Dom Miguel, e morrerão todos aqueles que me pensam! [...]” (UNAMUNO, 1989, p. 172).

Nos dois fragmentos transcritos, o destino do escritor, seus personagens e leitores de obras de ficção irmanam-se, uma vez que todos irão morrer e, paradoxalmente, todos também ressuscitarão, quando a obra voltar a ser lida por outros leitores. Sendo assim, escritor/obra/leitor/personagem são imortais, na medida em que podem ser revividos em qualquer época, bastando para isso que alguém abra as páginas do romance e inicie a leitura. Ao empregar quase que abusivamente recursos metalingüísticos, nos quais se insere a *mise-en-abyme*, Unamuno consegue tecer um relato magistral, no qual os limites de realidade e ficção se borram, confundem-se e fazem com que nós leitores duvidemos até mesmo de nossa própria existência, pois como

sustenta o escritor argentino Jorge Luis Borges (1960, p. 69), “se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios”.

Considerações finais

No romance *Névoa*, observamos que o universo ficcional é permeado por reflexões sobre o fazer literário, a construção do relato e de seus personagens e o emprego do humor e dos diálogos numa narrativa. Assim, a obra fala de si mesma por intermédio do procedimento metalingüístico que se encontra disseminado na história de Augusto Pérez.

Soma-se a tal procedimento, o emprego da técnica da *mise-en-abyme*, através do romance que o personagem Víctor Goti está escrevendo e que reflete, como um espelho, os mesmos acontecimentos do romance *Névoa*. Trata-se de uma reduplicação simples, conforme postula Dallenbach (1977), pois é constituída por um fragmento que estabelece uma relação de similaridade com a obra que o inclui.

A reduplicação do relato é uma estratégia muito eficaz para que o narrador possa evidenciar e problematizar as noções de autoria, ficção/realidade, vida/morte, mesclando esses elementos e delegando ao leitor um papel ativo e participativo na construção e decifração da história que lê.

Portanto, os procedimentos metaficcionais empregados na elaboração de *Névoa* e, particularmente, a *mise-en-abyme*, são recursos que se prestam a questionar e borrar os limites entre realidade/ficção, leitor/personagem, sonho/realidade, corroborando questionamentos da ficção contemporânea à qual muitos teóricos passaram a denominar como ficção pós-moderna, na qual todas as histórias são incompletas, fragmentárias e onde não há espaço para certezas e posições sólidas e imutáveis. As obras contemporâneas, das quais *Névoa* seguramente faz parte, são sempre textos inacabados, que oferecem leituras plurissignificativas, convergentes ou divergentes e que sempre se renovam a cada leitura, nesse vasto e profícuo universo de autores/personagens/leitores/obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ÁLVAREZ-LOPERA, José et al. **História geral da arte**. Madrid: Ediciones del Prado, 1995, v.1.
- ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos**: Borges e a teoria literária. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones**. 2. ed. Buenos Aires: Emecê Editores, 1960.
- CORTÁZAR, Julio. *Continuidad de los parques*. In: _____. **Final del juego**. 10. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1970, p. 9-11.
- DALLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire** – essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- GIDE, André. **Os moedeiros falsos**. Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- GUIMARÃES, Lealis Conceição. **A ironia na recriação paródica em novelas de Moacyr Scliar**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis-SP, 2005, 245 f.
- POE, Edgar Allan. *A queda da casa de Usher*. In: _____. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Círculo do Livro, 1993, p. 7-27.
- RICARDOU, Jean. **Problèmes du nouveau roman**. Paris: Seuil, 1967.
- UNAMUNO, Miguel de. **Névoa**. Tradução de José Antonio Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

Nota editorial: Este artigo foi publicado originalmente na edição nº. 7 da *Revista FronteiraZ*.