

**O PERSONAGEM EM BUSCA DO AUTOR EM NIEBLA (1914), DE MIGUEL DE UNAMUNO E NO FILME MAIS ESTRANHO QUE A FICÇÃO (EUA, 2006)**  
EL PERSONAJE EN BÚSQUEDA DEL AUTOR EN NIEBLA (1914), DE MIGUEL DE UNAMUNO Y EN LA PELÍCULA *MAIS ESTRANHO QUE A FICÇÃO* (EUA, 2006)

Altamir Botoso<sup>1</sup>

**RESUMO:** Nossa proposta é efetuar uma leitura aproximativa entre o romance *Niebla* (1914), do escritor espanhol Miguel Unamuno e o filme *Mais estranho que a ficção* (EUA, 2006). O romance e o filme tornam-se impactantes para o leitor e o espectador na medida em que seus protagonistas decidem procurar os escritores das obras das quais fazem parte para impedir que eles os matem. Por meio do procedimento metalingüístico, nos dois tipos de narrativas aqui apontadas, é possível estabelecer uma relação intertextual entre eles e um diálogo fecundo no qual se evidenciam aspectos como realidade/ficção, vida/ficção, sonho/realidade, problematizando o fazer literário e o fílmico e relegando-nos dúvidas e incertezas que dizem respeito não só ao universo da ficção, mas também ao nosso próprio mundo. Afinal quem é real: o ser ficcional, inventado por um Deus-escritor, ou o ser humano, criação também divina (se aceitarmos os dogmas católicos)?

**PALAVRAS-CHAVE:** *Niebla*; Miguel de Unamuno; *Mais estranho que a ficção*; narrativa ficcional; narrativa fílmica; metalinguagem; intertextualidade.

¿Por qué, o sea para qué se hace una novela? Para hacerse el nove  
(Miguel de Unamuno)

[...] quase totalmente libertados de qualquer suporte narrativo, personagens (de um romance) saídas por encanto das páginas do livro que os encerra – continuavam a viver por conta própria e aproveitavam de certos momentos do meu dia-a-dia para se apresentarem de novo a mim, na solidão do meu gabinete, um por um, ou dois juntos, e vinham tentar-me, propondo que representasse ou descrevesse esta ou aquela cena. [...]

Mas por que – [...] não descrever um caso como este, realmente inédito, de um autor que se recusa a dar vida a algumas de suas personagens já nascidas vivas na fantasia dele, bem como o caso de como essas personagens, por possuírem definitivamente, em si próprias, a vida, não aceitam ficar fora do mundo da arte?

(Luigi Pirandello)

O cinema e a narrativa de ficção sempre mantiveram uma relação estreita e complementar, pois romances foram e continuam sendo adaptados para a narrativa cinematográfica e, muitas vezes, um filme acaba sendo transposto para o terreno literário em forma de livro.

Tal como a ficção romanesca, o cinema, em diversas produções fílmicas, tematiza as relações entre o fazer cinematográfico e o próprio filme apresentado e recria nas telas os dramas de personagens que se tornam espectadores de filmes, escritores e roteiristas que escre-

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Campus de Assis e professor da Universidade de Marília-SP, UNIMAR. E-mail: abotoso@uol.com.br.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 69 a 79, jan.-jul., 2010. Recebido em 14 jan.; aceito em 10 jun. 2011.

vem histórias que refletem o próprio filme do qual fazem parte, enfim, há uma grande quantidade de filmes que tratam do cinema, estabelecendo um procedimento que se convencionou chamar de “metalinguagem cinematográfica” (VIEIRA, 2009, HESSEL, 2007).

A título de ilustração, são considerados filmes que problematizam a sua própria feita ou aspectos relacionados ao cinema os seguintes títulos: *Crepúsculos dos deuses* (1950); *Cantando na chuva* (1952); *Quando Paris alucina* (1964); *A noite americana* (1973); *O estado das coisas* (1982); *A rosa púrpura do Cairo* (1985); *Doce liberdade* (1986); *Adaptação* (2002); *Os sonhadores* (2003) e há também produções brasileiras que englobam o filão mencionado: *Zoando na TV* (1999); *Lisbela e o prisioneiro* (2003); *Como fazer um filme de amor* (2004) dentre outros.

Como se nota, o cinema tem acompanhado a literatura no que diz respeito às discussões voltadas para os próprios filmes, num processo de espelhamento no qual o filme fala do próprio filme e de questões que permeiam o universo das narrações fílmicas. Dessa forma, nossa proposta é realizar uma leitura aproximativa entre o romance *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno e o filme *Mais estranho que a ficção* (EUA, 2006). Nestas duas obras, seus protagonistas decidem procurar os autores das narrações das quais fazem parte para pedir que eles não os matem.

O romance *Niebla* começa com um prólogo de Víctor Goti, o qual o leitor descobrirá, durante a leitura, ser um personagem da obra mencionada e o melhor amigo do seu protagonista, Augusto Pérez:

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).

Após o prólogo, aparece um pós-prólogo, assinado por Miguel de Unamuno que, num dado momento, comenta as opiniões de Víctor Goti nos seguintes termos:

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. [...] sou capaz de matar Goti se vir que vai morrer, ou de deixá-lo morrer se tiver medo de matá-lo. (UNAMUNO, 1989, p. 14).

Nos dois trechos transcritos, é possível observar o assunto predominante no romance: o embate que se trava entre criador e criatura, entre autor e personagem, entre ficção e

realidade. Desse modo, o texto de Miguel de Unamuno é uma obra que se volta sobre si mesma, uma vez que Víctor Goti também é um romancista, que está escrevendo uma história cujos acontecimentos são bastante semelhantes àqueles que ocorrem na vida de Augusto Pérez.

Como se pode observar, *Niebla* é uma “meta-novela” (meta-romance) na concepção de Armando F. Zubizarreta (1995), permeada também pela técnica ficcional da *mise-en-abyme*, que reduplica o relato ao apresentar um personagem que escreve uma obra na qual se narra a vida do personagem central de *Niebla*, Augusto Pérez.

A história de Augusto inicia-se com o seu encontro casual com Eugenia Domingo del Arco, por quem ele apaixona-se. No entanto, ela já tem um namorado, Maurício. Além disso, é professora, dá aulas de piano e quer pagar a casa que os pais lhe deixaram como herança e que se encontra hipotecada. Augusto é rico, vive só na companhia de seu cão, Orfeo, e de dois empregados, Domingo e Liduvina. Ele começa a freqüentar a casa de Eugenia, cujos tios, Ermelinda e Fermín, querem que a sobrinha abandone o namorado e se case com Augusto. Este paga a hipoteca da casa de sua amada. Ela tem uma briga com Maurício e parece aceitar o pedido de casamento de seu novo pretendente, mas os dois fogem e Augusto pensa em se suicidar. Parte em busca do escritor Miguel de Unamuno e conta-lhe a sua decisão. Unamuno informa-o de que ele não se suicidará, pois tenciona matá-lo na história que está escrevendo. Augusto pede-lhe clemência, mas o escritor-personagem não se comove. Augusto retorna a sua casa, pede o jantar a seus empregados, come mais do que o habitual, vai se deitar e morre.

No final do relato, há uma “oração fúnebre em lugar de epílogo”, por meio da qual ficamos sabendo que Orfeo morreu pouco depois de seu dono, revelando toda sua lealdade e fidelidade em relação ao seu proprietário, que o havia acolhido e tratado como seu confidente e amigo.

A problemática do romance *Niebla* e do personagem que procura por seu autor pode ser também constatada no filme *Mais estranho que a ficção* (EUA, 2006). O personagem central, Harold Crick, é um fiscal da Receita Federal, que mora num apartamento, é solteiro e todos os dias repete as mesmas ações: o mesmo número de escovadas em cada dente, o fato de contar os passos até o ponto de ônibus, o horário cronometrado do almoço e do cafezinho durante o trabalho. Contudo, numa quarta-feira, começa a ouvir a voz de uma mulher narrando suas ações habituais. Ele acredita estar enlouquecendo, procura uma psicóloga e, na sequência, um professor de literatura, Jules Hilbert. O professor, inicialmente, tenta descobrir se Harold é personagem de um drama ou de uma comédia. Paralelamente a este fato, Harold conhece uma padeira, Ana Pascal, que sonogou parte do pagamento de seus impostos. O en-

contro com Ana é marcado pela sua resistência e uma forte oposição ao trabalho do auditor da Receita Federal, mas Harold apaixona-se por ela. Um pouco mais tarde, ele descobre que a voz que ouve pertence a Karen Eiffel, que sempre mata os protagonistas de suas histórias. Por meio da declaração de imposto de Karen, Harold chega até o apartamento dela e lhe pede que ela não o mate. Ela muda o final de seu livro e Harold é atropelado por um ônibus ao tentar salvar um garotinho que caiu de sua bicicleta. Enfim, a história de Harold Crick termina com um final feliz para ele e Ana Pascal.

Conforme já salientamos, *Mais estranho que a ficção* é um filme que apresenta uma “trama metalingüística” (HESSEL, 2007), que coloca em primeiro plano os elementos centrais de qualquer narrativa: autor, narrador, personagem, ficção e realidade. De acordo com as considerações de Marcelo Janot (2007), a obra cinematográfica em apreço:

rende também horas de reflexão sobre o processo de criação literária, por várias vertentes. Pode-se tomar o caminho da discussão a partir da crise da autora que não consegue encontrar a inspiração para dar sequência à sua obra, ou então tentando entender o momento em que o personagem deixa de pertencer ao seu autor para ganhar vida própria, [...]. Sem contar a discussão ética sobre o direito de a autora decidir pela morte de um personagem que já não é tão ficcional assim.

A questão central, tanto no filme quanto no romance *Niebla*, envolve a relação personagem/autor e o direito de vida e de morte que este último possui em relação a suas criações. Pode-se deduzir, pelo que apontamos até aqui, que o filme *Mais estranho que a ficção* apresenta uma relação intertextual com o livro de Miguel de Unamuno.

De acordo com os postulados de Julia Kristeva (1974, p. 64), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Dessa maneira, é plausível interpretar e até afirmar que a obra cinematográfica mencionada mantém um elo intertextual com a história do escritor espanhol, embora os realizadores do filme nada mencionem sobre o texto do escritor de Salamanca.

De forma semelhante, leitor e espectador são levados a reconhecer que “el dios-creador de la narración se ha hecho carne de ficción y que, ocupando un lugar en el relato, se realiza dentro de él como un personaje” (ZUBIZARRETA, 1995, p. 23). Tanto na narrativa literária quanto na fílmica, a figura do autor materializa-se na história contada e tem o poder de determinar a vida e a morte do protagonista.

Também é inegável o fato de que o encontro do autor e do personagem, no filme e no romance, é o clímax de ambas as narrativas. Observemos um trecho do capítulo XXXI de *Niebla*, no qual acontece o insólito encontro entre criador e criatura:

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 69 a 79, jan.-jul., 2010. Recebido em 14 jan.; aceito em 10 jun. 2011.

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 tábuca, 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).

Até o momento descrito acima, a voz que conduzia o relato era de um narrador onisciente, mas, a partir do encontro entre Augusto Pérez e Unamuno, prevalece um narrador em primeira pessoa, conforme atesta Armando F. Zubizarreta (1995, p. 22):

[...] en el capítulo XXXI, el lector se encontrará con que la novela no es ya narrada en tercera persona, sino en primera, y que el novelista Unamuno es quien está narrando. En realidad, [...] este artilugio narrativo produce resultados insólitos e fascinantes.

Unamuno insere-se no relato como personagem-narrador, possibilitando um dos momentos mais insólitos e fascinantes da narrativa ficcional. A narrativa unamuniana divide-se em trinta e três capítulos. Do capítulo I ao XXX, o narrador é onisciente e nos capítulos XXX-XXXIII, prevalece a narração em primeira pessoa. É válido ressaltar que a primeira manifestação do narrador-personagem Miguel de Unamuno ocorre no capítulo XXV, quando Víctor Goti e Augusto Pérez discutem sobre os destinos dos personagens da história que Goti está escrevendo:

[...] Costumo [Víctor Goti] 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! Sim, sim, cabe dúvida na imaginação, que é pensamento... (UNAMUNO, 1989, p. 144, grifo do autor).

A estas dúvidas do escritor-personagem Goti, segue-se a voz do narrador em primeira pessoa e também há uma mudança do tipo de letra que passa a ser o itálico, somente para o parágrafo no qual ele se manifesta:

*Enquanto Augusto e Víctor mantinham essa conversação nivolesca, eu, o autor desta nivola que você, leitor, tem nas mãos e está lendo, eu sorria enigmáticamente ao ver que meus nivolescos personagens 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 dois pobres-diabos nivolescos.”* (UNAMUNO, 1989, p. 144, grifos do autor).

A primeira aparição de Unamuno-narrador revela a presença do humor causado pelas discussões dos personagens sobre o universo ficcional e também sobre as possíveis confusões que se criarão no espírito do leitor, além da classificação do relato de Goti como “nivola”, por parte do novo doador da narrativa.

“Nivola” é o nome com o qual Victor Goti batiza a sua história. O referido termo seria equivalente ao termo “novela” em espanhol, ou seja, romance em português. Depois do pós-prólogo, antes do início do relato sobre a vida de Augusto Pérez, há um texto intitulado de “História de Névoa”, no qual Miguel de Unamuno explica para o seu leitor o que é o termo “nivola”, empregado por Goti:

Esta idéia de chamá-la *nivola* — que a rigor é minha, como explico no texto — foi outra ingênua artimanha para intrigar os críticos. Novela e tão novela como qualquer outra que seja. Isto é, que se chame assim, porque aqui ser é chamar-se. [...] Enquanto viverem as novelas passadas, viverá e reviverá a novela. A história é ressonhá-la. (UNAMUNO, 1989, p. 17).

[...] E por isso vos digo, leitores de minha Névoa, sonhadores de meu Augusto Pérez e de seu mundo, que esta névoa, isto é a *nivola*, isto é a lenda, isto é a história, a vida eterna. (UNAMUNO, 1989, p. 22, grifos do autor).

Conforme fica expresso na passagem acima, a “nivola” é o mesmo que romance, que se eterniza e se revitaliza cada vez que um leitor abre as páginas de *Niebla*. Merece ainda destaque, no fragmento transcrito, a menção ao fato de que os personagens são criações que fazem parte de um mundo onírico, possibilitando que não só os escritores “sonhem” suas criaturas, mas que os leitores também participem deste processo. A alusão a um universo onírico evoca em nossa mente uma passagem do conto “Las ruinas circulares”, de Jorge Luiz Borges (1971, p. 339): “El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad”.

O personagem borgeano vai mais longe, quando concebe a sua criação como a projeção de um sonho, que se converterá em matéria, passará a fazer parte da realidade, embora tenha sido forjada e plasmada pela sua ilusão:

No ser un hombre, ser la proyección del sueño de outro hombre. [...] A todo padre le interesan los hijos que ha procreado (que ha permitido) en una mera confusión o felicidad; es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas. (BORGES, 1971, p. 341).

Se o personagem de “Las ruinas circulares” sonha um homem e o incorpora à realidade, o narrador-personagem Unamuno também procede da mesma forma e, agindo como um

Deus malévolo, assegura seus direitos de vida e de morte sobre sua criação, conforme a passagem seguinte, na qual dialoga com Augusto Pérez:

- [...] Quando chegar à sua casa, morrerá! Morrerá, garanto [Unamuno]! Você morrerá!  
[...]  
– Mas eu quero viver, Dom Miguel, quero viver, quero viver...  
[...]  
– Seja a vida que for. Quero viver, mesmo que torne a ser enganado, mesmo que outra Eugenia e outro Mauricio me arranquem o coração. Quero viver, viver, viver...  
– Mas não posso. Já está decidido...  
– Quero viver, viver... e ser eu, eu, eu!  
[...]  
– Não posso, Augusto, não posso. Sua hora já chegou. Já está escrito e não posso voltar atrás. Você vai morrer. Sua vida já não vale mais nada... (UNAMUNO, 1989, p. 172).

Augusto Pérez passa por uma transformação ao longo do encontro com Unamuno: de suicida em potencial, passa a implorar por sua vida e agustia-o o dilema de ser ou não ser, de perecer e deixar de existir. Para Franco Quinziano, Augusto Pérez é um sonhador incerto, uma:

figura ceñida de ensueños, envuelta en la niebla de la inconsciencia, en el *sueño de dormir*. Su débil personalidad deambula entre el *sueño* y la niebla. El amor, el dolor ya la desilusión lo irán despertando a la vida, trazando un itinerario que culmina en el célebre encuentro con el autor, en donde Unamuno [...] [se incorpora] en el texto como un personaje más, [...]. Este proceso *vigília/sueño* como búsqueda delinea en el personaje la conciencia agónica de *querer ser*, voluntad de vivir y sueño de eternizarse, [...] la precariedad de su realidad sustancial se le revela en toda su fuerza trágica. El personaje ha adquirido conciencia de sí y de su lucha agónica que arranca de la firme voluntad de seguir viviendo (QUINZIANO, 2009, p. 138, grifos do autor).

O dilema do personagem, centrado no fato inexorável de que seu criador não vai conceder-lhe clemência, leva Augusto a um amargo desabafo:

- [...] O senhor não quer me deixar viver, não quer que eu seja eu mesmo, que saia da névoa, que viva, viva! Não quer deixar que eu me veja, me ouça, me toque, me sinta, tenha dores, não quer que eu exista. Não quer! Então, hei de morrer como um 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... Deus deixará de sonhá-lo! O Senhor morrerá, sim, morrerá apesar de não querer! Morrerá o senhor e morrerão todos aqueles que lerem minha história, todos sem ficar um de sobra! Seres de ficção como eu, iguaizinhos a mim! Morrerão todos. Digo-o eu, Augusto Pérez, um ser fictício como todos, *nivolesco* como vocês. 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).

Em suas palavras finais, Augusto Pérez nivela todos os seres ficcionais e humanos, uma vez que estes são criações de Deus e aqueles de um autor que os sonha e os torna parte da realidade, mas tanto uns como outros deixam de existir, quando seus criadores param de sonhá-los. Dessa maneira, conforme Franco Quinziano (2009, p. 145), o texto do romance revela-se como uma galeria de espelhos que se refletem e nos quais o autor (o personagem-narrador Unamuno) comunica a nós, leitores, a incerteza de todo ser humano diante da vida e da morte, convertendo a anunciada “nivola” em um meta-romance cuja intenção é criar uma indagação sobre o sentido da vida e do universo. Afinal, segundo a leitura da obra, ficção e realidade complementam-se e o ser ficcional pode incorporar-se à realidade, ao passo que os seres humanos, quando morrem, ou deixam de ser sonhados, convertem-se em ficção, em ilusão e, em última instância, em imaginação.

Se o texto de Unamuno carrega-se de pessimismo, no texto fílmico, Harold Crick reveste-se de uma carga positiva, pois sua criadora apieda-se dele e concede-lhe o direito de viver.

É significativo, na narrativa cinematográfica, a presença de relógios. Harold Crick possui um relógio de pulso com mostrador azul, o qual, quando ele é atropelado, impede a sua morte, pois um fragmento dele impede a hemorragia de uma artéria de seu braço. Além disso, numa das cenas em que Harold vê Ana Pascal na padaria, através de uma janela redonda, seu corpo aparece emoldurado, lembrando um relógio sem ponteiros. Este fato remete à mudança que se opera na vida de Harold Crick, a partir do momento em que a conhece, porque sua vida rotineira muda, o tempo dos relógios deixa de ter importância e ele se dá conta de que para poder viver com intensidade as mudanças que o aguardam, precisa libertar-se da escravidão dos minutos, das horas, dos dias etc.

Conforme já foi mencionado, o clímax do filme se dá quando Crick e Karen Eiffel encontram-se. No momento em que Harold descobre o número de seu telefone, a escritora escreve em sua máquina elétrica: “[...] e o telefone tocou uma terceira vez.” Ela atende e surpreende-se com aquele que afirma ser um personagem de seu livro e se chamar Harold Crick. Na cena seguinte, Harold toca a campainha e Penny Escher, a assistente enviada pela editora que publica os livros de Karen para auxiliá-la a acabar o livro, deixa-o entrar. Karen impressiona-se diante de sua criação, que lhe faz o pedido para que não o mate. Ela entrega-lhe o manuscrito do livro, intitulado *Morte e impostos*.



Entretanto, Harold não tem coragem de ler a obra. Entrega-a ao professor Jules Hilbert, o qual, depois da leitura, afirma que Harold tem que morrer, uma vez que se trata da obra-prima de Karen Eiffel e não há outro modo de a história terminar.

Harold toma um ônibus e, durante a viagem, lê o manuscrito. Procura Karen, devolve-lhe o texto e pede para que ela o termine. Ele concorda em morrer e também não vê outra saída para sua existência. Em seguida, Harold presenteia o amigo Dave com uma viagem para um “campo de astronautas”, e informa Ana Pascal que ela pode deduzir o valor do imposto devido à Receita declarando as doações que fez. Na sequência, ficamos sabendo que Karen desistiu de matar seu personagem, assegurando-lhe um final feliz e constatamos que ocorre, na história fílmica, um “equilíbrio – entre a tragédia e a comédia, entre o individualismo e a solidariedade, entre a matéria e o espírito, entre a realidade e a ficção” (SILVEIRA, 2007).

Conquanto o final das duas histórias aqui estudadas sejam opostos, é possível aceitar que o filme *Mais estranho que a ficção* permite estabelecer um intertexto com o romance do escritor espanhol Miguel de Unamuno. Em ambas as histórias, a revelação da morte iminente dos protagonistas provoca profundas alterações em seus comportamentos e os dois passam a dar um grande valor à vida, ao fato de fazerem parte da realidade e não aceitam ser ceifados pela morte. Embora a história de Augusto Pérez termine com sua morte, a de Harold Crick acaba positivamente, com a sua incorporação à realidade e a sua eternização enquanto um ser que modificou sua existência por completo, rompendo o mundo rotineiro dos ponteiros do relógio e incorporando-se definitivamente a um mundo onde passa do não-ser, do não valorizar a sua existência, a um novo estágio, o do ser, o do existir, enfim, vai do sonho ao real, num percurso marcado pelo humor provocado por sua insólita situação – a de um personagem condenado à morte, mas que é salvo pela autora, que o mantém vivo e como um herói que salva uma criança em perigo.

Augusto Pérez e Harold Crick levam-nos a recordar mais uma vez os escritos e as teorias do argentino Jorge Luiz Borges (apud ANTUNES, 1982, p. 64):

Por que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as mil e uma noites no livro das *Mil e uma noites*? Porque nos inquieta que Don Quixote seja leitor do *Qui-xote*, e Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creio ter descoberto a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de ficção podem ser leitores e espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem, e lêem, e tratam de entender, e no qual também são escritos.

A passagem do texto borgeano acima transcrita sugere que o universo é um imenso livro, no qual os homens buscam respostas para suas indagações, sem perceber que eles tam-

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 69 a 79, jan.-jul., 2010. Recebido em 14 jan.; aceito em 10 jun. 2011.

bém são criações, tanto quanto os personagens ficcionais. “Se os personagens de ficção podem ser reduplicações de pessoas reais, talvez o contrário seja verdadeiro: a realidade pode ser ficção. E nesse caso os próprios homens serão “escritos”, isto é, “personagens” do teatro de Deus” (ANTUNES, 1982, p. 64), segundo as concepções do mundo que concebemos como real.

Pelo que foi aqui exposto, consideramos válido tanto para *Niebla* quanto para *Mais estranho que a ficção* que nestas duas obras há:

un juego de fusiones y confusiones. Entrecruzamiento de planos en el que los ámbitos de la realidad y de la ficción borran sus límites, al tiempo que los opuestos *vida/ficción* y *vigilia/sueño*, en continua alternancia, elevan el plano literario [y fílmico] a un plano ontológico (QUINZIANO, 2009, p. 141, grifos do autor).

Obras como as duas aqui estudadas levam-nos a nos conscientizar de que nós, espectadores e leitores, por meio do filme e do relato literário, somos obrigados a refletir e a estabelecer um diálogo fértil com nosso mundo e com as criaturas ficcionais que nos cercam em busca de possíveis respostas para a nossa própria existência e para a nossa presença no universo, enquanto criações divinas que, como os seres ficcionais, têm mais dúvidas do que certezas.

**RESUMEN:** Nuestra propuesta es efectuar una lectura aproximativa entre la novela *Niebla* (1914), del escritor español Miguel de Unamuno y la película *Mais estranho que a ficção* (EUA, 2006). La novela y la película causan impacto en el lector y en el espectador en la medida en que sus protagonistas deciden buscar a los escritores de las obras de las cuales hacen parte para impedir que ellos los maten. Por medio del procedimiento metalingüístico, en los dos tipos de narrativas aquí apuntados, es posible establecer una relación intertextual entre ellos y un diálogo fecundo en el cual se evidencian aspectos como realidad/ficción, vida/ficción, sueño/realidad, problematizando el hacer literario y el de la película y dejándonos dudas e incertidumbres que dicen respecto no solo al universo ficcional, pero también a nuestro propio mundo. Al fin quien es real: el ser ficcional, inventado por un Dios-escritor, o el ser humano, creación también divina (si aceptamos los dogmas católicos)?

**PALABRAS-CLAVE:** *Niebla*; Miguel de Unamuno; *Mais estranho que a ficção*; narrativa ficcional; narrativa cinematográfica; metalenguaje; intertextualidad.

## Referências

ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 69 a 79, jan.-jul., 2010. Recebido em 14 jan.; aceito em 10 jun. 2011.

BORGES, Jorge Luiz. Las ruinas circulares. In: GÓMEZ-GIL, Orlando. *Literatura Hispano-americana*. Antología crítica. Tomo II: Desde el Modernismo hasta el presente. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1971, p. 338-341.

HESSEL, Marcelo. *Mais estranho que a ficção*. Disponível em: <http://www.omelete.com.br/cine>. 11.01.2007. Acesso em: 30 jul. 2009.

JANOT, Marcelo. Vida além do filme. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/new/artigos>. 16.01.2007. Acesso em: 30 jul. 2009.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

QUINZIANO, Franco. *Niebla*: Miguel de Unamuno y el sueño de la “nivola”. AISPI. Centro Virtual Cervantes. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09...>, p. 135-148. Acesso em 30 jul. 2009.

SILVEIRA, Renato. Quebrem seus relógios. Disponível em: <http://www.cinematorio.com.br/2007.01>. Acesso em: 30 jul. 2009.

UNAMUNO, Miguel de. *Névoa*. Trad. José Antonio Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VIEIRA, Vinicius. Crítica especial do filme *Mais estranho que a ficção*. Disponível em: [http://www.cranik.com/critica\\_maisestranhoqueaficcao.html](http://www.cranik.com/critica_maisestranhoqueaficcao.html). Acesso em: 30 jul. 2009.

ZUBIZARRETA, Armando F. Introducción. *Niebla*: la meta-novela. In: UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. Madrid: Castalia, 1995, p. 7-61.

*Mais estranho que a ficção (Stranger than fiction)*. Direção: Marc Forster. Roteiro: Zack Helm. EUA, 2006. 1 DVD (120 min), full screen, color.