O RECURSO DA *MISE EN ABYME* EM *QUATRO-OLHOS*, DE RENATO POMPEU, E *A CIDADE AUSENTE*, DE RICARDO PIGLIA

THE RESOURCE OF *MISE EN ABYME* EM *QUATRO-OLHOS*, BY RENATO POMPEU, AND *A CIDADE AUSENTE*, BY RICARDO PIGLIA

Elizabeth Cardoso[1]

RESUMO: O artigo analisa o recurso da *mise en abyme* nos romances *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu, e *A Cidade Ausente*, de Ricardo Piglia, enquanto elemento da representação da ditadura militar nas confluências com a loucura.

Palavras-chave: *Mise en abyme*;Ditadura; Renato Pompeu; Ricardo Piglia.

Introdução

O último regime militar brasileiro e sua ditadura se arrastaram de 1964 até 1989, deixando para história 356 mortos, 25 mil presos e 10 mil exilados. Na Argentina, o quadro foi ainda mais agudo, durou de 1976 a 1983 e contabilizou 30 mil mortos, 30 mil presos e 500 mil exilados.

Durante essas décadas de violência estatal, vários autores brasileiros e argentinos dedicaram romances, contos e crônicas ao tema e muitos deles levaram a questão por toda a obra. Para ficar com uma lista curta, pode-se lembrar de *Reflexos do baile* (Antonio Callado, 1977), *O ato e o fato* e *Pessach: a travessia* (Carlos Heitor Cony, 1965 e 1966), *Em câmara lenta* (Renato Tapajós, 1977), *1968: o ano que não terminou* (Zuenir Ventura, 1989), *Milagre no Brasil* (Augusto Boal, 1979), *O que é isso companheiro?* (Fernando Gabeira, 1979), *Confissões de Ralfo* (Sérgio Sant'Anna, 1975), *O ovo apunhalado* (Caio Fernando Abreu, 1975); os títulos de Raduan Nassar e Milton Hatoum voltados para a representação do discurso autoritário invadindo a família, como *Lavoura Arcaica* (1975) e *Cinzas do norte* (2005) e, ainda mais recentemente, Bernardo Kucinski com o romance *K* (2011) e *Você vai voltar para mim*

[1]Professora doutora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. O artigo é parte de pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP e financiada pela Capes. elizcardoso@terra.com.br

Revista Literatura em Debate, v. 10, n. 18, p. 160-171, ago. 2016. Recebido em: 29 fev. 2016. Aceito em: 30 jun. 2016.

e outros contos (2014). Na lista Argentina figuram *Cuerpo a cuerpo* (David Viñas, 1979), *Pubis angelical* (Manuel Puig, 1979), *Respiración artificial* (Ricardo Piglia, 1980), *Nadie nada nunca* (Juan José Saer, 1980), *No habrá máspenas y olvidos* (Osvaldo Soriano, 1980), *En el corazón de junio* (Luis Gusman, 1983), entre outros.

Para além da quantidade de obras, o discurso e a memória literária da ditadura são duplamente importantes para a crítica literária pelo caráter de registro e documento e também pelas questões estéticas que a sua especificidade propõe. Entretanto, conforme sistematizou Ginzburg, os estudos literários têm dado insuficiente atenção para as relações entre a literatura e a ditadura militar.

Em artigo publicado em 2007, o teórico, citando outros estudiosos, lista os motivos de tal quadro: a "presença de ideologias autoritárias nas universidades, a cooptação da elite intelectual pelo sistema de poder, e a circulação de correntes críticas defensoras de análises literárias que desconsideram o contexto histórico". Completa explicando mais um fator decisivo para a pouca atenção dada ao tema: a crítica consideraria que os "textos literários referentes à ditadura militar estariam presos demais a seu contexto de origem, o que os destituiria de interesse artístico, havendo neles apenas valor documental"(GINZBURG, 2007, p. 44).

Há aí o elenco de vários pontos clássicos da teoria literária, como a influência das ideologias e posturas políticas dos pesquisadores interferindo na definição do corpus dos estudos, a dicotomia verdade e ficção e a disputa entre a prevalência do social ou do estético para determinar linhas de pesquisas. E, nesse bojo, dois trabalhos se destacam no Brasil,*Vale quanto pesa*, de Silviano Santiago, e *Literatura e vida literária*, de Flora Süssekind, que identificaram duas vias predominantes na produção da época: a alegórica e a jornalística. Na primeira estão os "textos que se filiam ao realismo dito mágico e que, através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendem, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura" e na segunda "os romances reportagem, cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real". (SANTIAGO. 1982, p. 52). Em "Prosa literária atual no Brasil", texto de 1984, o pesquisador inclui uma terceira corrente, a de cunho autobiográfico(SANTIAGO, 2002). Para operar suas classificações os críticos brasileiros levaram em conta que na maioria das obras o uso literário ou poético da linguagem (literariedade, para ficarmos com um conceito) ficou

em segundo plano ou ausente. Tal enquadramento não inclui os romances aqui interpretados, pois a escolha das obras de Pompeu e Piglia está vinculada à consciência de que as relações entre literatura e história (assim como com a psicanálise) são construídas pela linguagem, por tanto não é adequado adotar um discurso ficcional ou crítico que torne o literário apenas repositório de acontecimentos políticos. As obras em questão alinham linguagem poética, inovações estilísticas e narrativas da violência do Estado. Ou seja, tanto Piglia quanto Pompeu buscam constituir sua literatura nas confluências do comprometimento com a história e a política e os valores próprios da literariedade. A *mise en abyme* tem papel central nesse modo de fazer literatura.

1. Loucura, ditadura e *mise en abyme*

Os encontros entre loucura e literatura são frequentes e de longa data na tradição literária. Desde *Nau de loucos* (Das Narrenschiff), de Sebastian Brandt (1494), e *Don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel Cervantes, até o surrealismo de Breton, já na virada do século XIX para o XX, a representação da loucura tem sido tema constante e central para vários prosadores e poetas. A partir do final do século XIX, é raro o romance que não imprima algum nível de transtorno psíquico em suas personagens. Desde as abordagens diretas do tema, como em *O alienista*, de Machado, e no conto "Sorôco, sua mãe, sua filha", de Guimarães Rosa, até a depressão traduzida em modos casmurros em romances de Machado; a angústia íntima causada pelas desigualdades impressas em Graciliano Ramos; a histeria provocada pelo cotidiano das mulheres reprimidas por seus papéis sociais em Clarice Lispector e a perversão rasgada em Nelson Rodrigues, para ficarmos em nomes canônicos da literatura brasileira. Ainda poderíamos citar Lima Barreto, Dyonélio Machado, Maura Lopes Cançado, Sérgio Sant'Anna, Carlos Sussekind e, mais recentemente, Lourenço Mutarelli, e mesmo assim deixaríamos vários nomes de fora.

A fala louca – de algum modo presente no sujeito inconsciente que habita a todos – é prenhe de contradições, ambiguidades e incertezas, denunciando a impossibilidade de conhecimento e tradução do mundo. Ela subverte o que está posto pelas instituições e pela lei. Sem a verdade segura e única, a interpretação do mundo fica comprometida, a lei e as instituições perdem suas potências. Não por acaso os dois

autores aqui abordados configuram a loucura fragmentada e caótica como metáfora de resistência à ditadura militar.

Esse é o nó que abriga a *mise en byme*. Ambos os romancistas se esmeram para representar como o clima de repressão, insanidade e desespero afeta o sujeito em sua intimidade, especialmente se ele é um escritor. Os dois narradores escrevem obras sobre um ou vários outros relatos e na arquitetura desses livros sobre livros lançam mão da *mise en abyme.*

Tal recurso foi primeiramente observado por André Gide, que a ela se referiu como *mise en abyme* em texto de 1893. O termo diz respeito à narrativa estruturada "em abismo", como as bonecas russas, matrioskas, uma dentro da outra. O procedimento está presente na literatura (desde *Dom Quixote* (1605), de Cervantes, e *Tristram Shandy* (primeiro volume , 1759), de Laurence Sterne, a *Ulysses* (1923), de James Joyce, e *Jogo de Amarelinha* (1963), de Julio Cortázar), no teatro (*Hamlet* (1603), de William Shakespeare; *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello), no cinema (*A noite Americana* (1973), de François Truffaut; *Oito e Meio* (1963), de Federico Fellini; *Tudo Sobre a Minha Mãe* (1999), de Pedro Almodóvar) e nas artes plásticas (*O casal Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck, e *As meninas* (1656), de Velázquez).

Eyck pintou um espelho de 5,5 centímetros ao fundo e ao centro da imagem principal (o casal Arnolfini) de modo a revelar a cena em frente ao par, o que normalmente ficaria oculto. Velázquez vai mais além e inverte a perspectiva colocando no centro da peça todo o cotidiano ao redor de sua feitura, incluindo o artista em ação, e o quadro em si surge como um reflexo no espelho posicionado em frente à autoridade representada no retrato que ora está sendo composto – o rei Felipe e a rainha Maria Ana. Em ambas as obras, os artistas buscam na imagem do quadro dentro do quadro a representação das múltiplas realidades possíveis e desestabilizam as certezas dos espectadores e seus limites de perspectivas.

Para a análise aqui empreendida essa ideia é fulcral e está vinculada com o contexto das ditaduras, pois todo o ambiente de repressão e de perseguição promovido pelo regime de exceção vem mais representado nos romances por esse recurso linguístico (relatos dentro de relatos que juntos formam o retrato de sociedades silenciadas pela ditadura) do que pela descrição das atrocidades sofridas.

Dällenbach destaca quatro características básicas da *mise en abyme*. Segundo a estudiosa, ele é capaz de fazer a obra voltar-se sobre si mesma; objetiva ressaltar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra; revela a realidade estrutural e sua denominação está associada a um procedimento emblemático, com relação à obra (DÄLLENBACH, 1991, p. 16-17). Outro aspecto implicado na *mise en abyme* é sua capacidade de tornar o invisível visível, de revelar ângulos até então escondidos, ou não evidentes.

Vejamos como isso se dá nos romances em questão.

2. Livros sobre livros

Pompeu (1941-2014) nasceu em Campinas (São Paulo) e foi jornalista atuante na grande imprensa (*Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, revista *Veja*), ganhou três Prêmios Abril e um Prêmio Esso de Jornalismo. Como escritor, tem 22 livros publicados, entre ficção e não ficção. Ultimamente colaborou nas revistas *Caros Amigos*, *Carta Capital* e nos jornais *Diário do Comércio* e *Diário de S. Paulo*, além de seu blog. Entre os livros publicados, destacam-se os romances *Quatro-Olhos* (1976), *A saída do primeiro tempo* (1978) e *Samba-enredo* (1982). E de não ficção, *Memórias da loucura* (1983), *Globalização e justiça social* (1996), *Canhoteiro: O homem que driblou a glória* (2002). O tema da loucura interessou pessoalmente ao autor, que teve histórico de internações psiquiátricas. A primeira delas aos 29 anos, após ser preso pelo regime militar, como Quatro-Olhos. A escolha de *Quatro-Olhos* se deu pela qualidade do romance, por abordar diretamente o período da ditadura militar brasileira e pela inovação na linguagem constituinte da obra.

Piglia nasceu em 1940, em Adrogué (Buenos Aires). Apesar das incursões pelo teatro e cinema, ele é mais conhecido como prosador (romances e contos) e ensaísta, sendo professor na Universidade de Princeton, Estados Unidos. Entre seus textos de ficção *invasión* (contos, 1967), *Nombre falso* (1975), *Respiración artificial* (1980), *Prisión perpetua* (1988), *La ciudad ausente* (1992) e *Plata quemada* (1997). Os livros de não ficção são *Crítica y ficción* (1986, comedição ampliada em 1990), *Formas breves* (2000), *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2001) e *El último lector* (2005). A loucura de suas personagens delirantes que perseguem significados secretos em textos (escritos, falados, imaginados) perpassa vários

momentos de sua obra, como nos contos “La loca y el relato del crime”, “El Laucha Benítez cantaba bolero” e “Prisión perpetua” e nos romances *Respiración artificial* e *La ciudad ausente*.

Quatro-Olhos foi publicado em 1976 e conta a história de um homem de classe média que tenta sobreviver à repressão militar. Reconstruir sua vida significa reescrever o seu livro, confiscado pelos militares.

A personagem que dá nome ao título ganha esse apelido no manicômio onde passa quatro meses, depois de ser presa indevidamente, apenas porque a esposa, que era militante política, foge com medo da repressão militar. E, de fato, logo após sua saída a polícia invade a casa e, na falta da mulher, leva o marido: “Vamos então esperar por ela, senão vai você mesmo” (POMPEU, 1976, p. 136), responde o policial quando Quatro-Olhos avisa que ela havia ido embora. Antes de partir, os militares encontram e confiscam o manuscrito do livro que Quatro-Olhos vinha escrevendo há treze anos.

Sabemos, no final do romance, que ele fica preso apenas por algumas horas e que seu grande trauma, o gatilho que desencadeia a loucura, foi o fato de os militares terem confiscado seus manuscritos e desaparecido com eles. Ou seja, a concretização da censura mais crassa. Reconstituindo a escrita fragmentada, percebe-se que durante os três meses seguintes, entre a apreensão do romance e a internação, Quatro-Olhos perambula pela cidade em busca de seus escritos, perseguindo folhas soltas que as pessoas dizem ter visto em pontos diferentes da cidade de São Paulo, servindo aos objetivos mais banais, como embrulhar carne, ou simplesmente jogadas no lixo. Sem sucesso em sua reconstituição da obra, ele acaba no manicômio e, uma vez internado, tenta reescrevê-la, mas não consegue se lembrar de quase nada. Sua alta parece estar baseada na cura, mas a última frase, ironicamente (todo o livro é atravessado pela ironia) indica que a obsessão persiste: “E logo descobriu o que tinha que fazer. Escrever outra vez o livro” (POMPEU, 1976, p. 188).

Em *La ciudad ausente* (1992) a função narrativa é realizada por uma máquina, que também é uma mulher, dona de uma voz louca, narrando fatos que apenas ela vê ou antevê, burlando as tentativas do Estado dedicado a reprimir e controlar a circulação da informação. A narrativa em terceira pessoa, ambientada em Buenos Aires, é protagonizada pelo jornalista Miguel Mac Kensey, ou apenas Junior, receptor das

informações dessa misteriosa mulher/máquina que transmite relatos de assassinatos e perseguições. Ao longo do romance, Junior tenta encontrar essa mulher que ora está internada em um suposto manicômio, onde é submetida a sessões de choques elétricos, ora em um museu.

A máquina-mulher, referência a Macedonio Fernandez (1874-1952), funciona como uma metonímia do ato de narrar. Em sua característica de multiplicar e transformar os relatos que produz, ela reflete o caráter intertextual da literatura e a luta contra a censura.

No decorrer da leitura dos múltiplos relatos que compõe *La ciudad ausente*, o leitor percebe que a mulher/máquina também está falando de si mesma, está contando a sua história. Interessa aqui apontar a forma desse contar, que assume os modos da fala louca e vai na esteira de James Joyce, forte referência no romance, que teria encontrado na linguagem do inconsciente uma metodologia de escrita, segundo Piglia afirma em *Formas breves*.

Nos dois livros temos histórias dentro da história, livros dentro de livros. *Quatro-Olhos* conta a história de um manuscrito que por sua vez está composto de várias crônicas possivelmente interligadas. Mas, além disso, seu enredo está marcado pela *mise en byme* na representação da memória e dos planos temporais/espaciais, pois no fluxo do pensamento associativo da memória e da escrita, o narrador traz múltiplas vozes, tempos e livros para o romance. Se pensarmos o seu livro como se fosse uma boneca russa, teríamos inicialmente o livro *Quatro-Olhos*, mas quando o abrimos surge outra "boneca", o manuscrito, e mais outra, as narrativas das rememorações dos manuscritos, e mais outra, os relatos sobre a vida dos internos no manicômio, e mais outra, o novo livro que Quatro-Olhos vai (re)escrever. O efeito que o escritor consegue é de levar o leitor a vivenciar o caos a que o protagonista foi submetido e ambos (leitor e personagem) ficam aprisionados na linguagem que não cessa de querer ser literatura. Uma imagem clássica de *mise en abyme* em Quatro-Olhos é o narrador descrevendo um escritor e suas angústias sobre o ato da escrita:

> Quando conto essas histórias de minha mulher, não sei se falo da vida ou de coisas do livro ou mesmo se relato a memória ou estou inventando no momento. [...] Me era dado então escrever. De minha mão provir cena branda ou caráter rígido era como acordar sentindo-me pleno de vida do sonho a

> mover-se por pele e nervos, diversa da água parada em vigília. No sonho me vinham passeios em bondes, com flores na mão do motorneiro; no texto me ocorria falar de moços desempregados em noite de estrelas ou de promontórios ensolarados – na vida contemplava a nuca de minha mulher. Assim, sonho, texto e vida construíam as faces de um momento, em que brilhava nas minhas mãos a teoria, certa, única e permanente, contra o real viscoso e mesquinho perto a limitar-me envolvido eu com nitidez no esmero serrilhado do redor. (POMPEU, 1976, pp. 75, 94 e 95)

Ou ainda quando o narrador-autor relata o dia em que não pode escrever e, evidentemente, faz isso por meio de um texto. O abismo é interrompido por um breve momento e depois retorna ainda mais profundo:

> Considerações sutis de natureza enigmática, com mais algum esclarecimento, necessidades de ordem prática, me levaram naquela desprimorosa segunda-feira a deixar de lado o trabalho [de escrita]. Muito provavelmente, estava desprovido do instrumental imprescindível à consecução da tarefa. Desmesura explicar que me faltavam papel e tinta, de modo que, nessa segunda-feira certa, nada escrevi. Interessante lembrar com pormenor as horas em que não fui autor, quando nada recordo do livro. Não que papel e tinta não estivessem ali à mão, mas como alcança-los, se nessa segunda-feira não me vinha o estímulo a obrar? Portanto, me faltavam. Complexa rede de interações sociais, pois, como se diz, a palavra nunca é alienada, materialização forçosa que é, havia naquele dia se entrelaçado de maneira que me tirava da boca o que tinha a dizer. Muito maior contribuição daria à ciência da estética não quem explicasse a menor vírgula dos que escreveram, mas o silêncio de quem não cria. Esse é o problema central, a meu ver. (POMPEU, 1976, p. 38)

Em *Quatro-Olhos* tal recurso parece questionar a existência do romance e, em última análise, da literatura. De um lado, ecoando a indagação de Theodor Adorno sobre a (im)possibilidade de escrever poesia depois de Auschwitz. Por outro ângulo, incorporando o texto na dimensão do delírio ou de algo que nunca existiu, senão como proposta, ou ainda como a rememoração de outros textos. Desse modo, o autor provoca o leitor a pensar que o romance que ele acabara de ler não foi escrito, ou é escrito por meio da leitura, ou ainda, está por ser escrito. "E logo descobriu o que tinha que fazer. Escrever outra vez o livro", decreta a última frase do romance.

Em *A Cidade Ausente* prevalece o relato dentro do relato. Cria-se a ilusão de que a ação primordial aqui não é escrever e ler, mas sim falar e escutar, como se o texto escrito e o leitor não existissem. O relato do relato cava um abismo estreito, porém longuíssimo, visto que seus personagens-narradores-contadores de histórias trazem à

tona narrativas breves, enigmáticas que parecem ter como propósito apenas introduzir e criar ambiente para outras narrativas e assim infinitamente. Com esse recurso Piglia delineia um retrato único e exímio da ditadura na Argentina: em meio a uma repressão mordaz as pessoas anseiam por se apossarem de sua voz e memória,e assim serem sujeitos de sua história. Para as personagens de Piglia manter-se vivo é, para além de respirar, lembrar e falar.

Na primeira parte ("O encontro"), Junior consegue o emprego no jornal e cai na roda-viva da cobertura noticiosa da quase defunta Buenos Aires. Renzi, editor do jornal, o apresenta à redação e lhe dá uma fita com a gravação do último relato da máquina (aparato fantasmagórico que conservava as memórias de pessoas que arquivaram nela suas experiências, especialmente, suas vivências de repressão estatal ou não). Depois de algumas páginas temos a transcrição da gravação, em primeira pessoa e com estilo similar às páginas anteriores. Na segunda parte, Junior chega ao Museu (onde a máquina está guardada e exposta). Lá Junior tem acesso a um relato de Macedonio (referência direta a Macedonio Fernández escritor argentino) sobre "O gaúcho invisível". Quando o relato termina o narrador retoma a palavra e explica:

> Macedonio vivia recopilando histórias alheias, desde a época em que era fiscal em Misiones, tinha mantido um registro de relatos e de casos. "Uma história tem um coração simples, como uma mulher. Ou um homem. Mas prefiro dizer como uma mulher", dizia Macedonio, "porque penso em Scheherazade". (PIGLIA, 1992, p. 39).

A referência à Scheherazade aponta os caminhos que esse fluxo de relatos piglianos quer construir. Daí em diante Junior passa a ouvir vários relatos, "Uma mulher", "Primeiro amor", "A menina", "Os nódulos brancos", e outros e outros. Até chegar diretamente (digo diretamente porque há várias referências indiretas nas páginas anteriores) em relatos que citam *Finnegans Wake* de James Joyce.

> Na realidade o único livro que dura nesta língua é o Finnegans, disse Boas, porque está escrito em todos os idiomas. Reproduz as permutações da linguagem em escala microscópica. Parece um modelo em miniatura do mundo. Ao longo do tempo eles o leram como um texto mágico que encerra as chaves do universo e também como uma história da origem e da evolução da vida na ilha.
> [...] Os comentários do Finnegans definem a tradição ideológica da ilha. O livro é como um mapa e a história se transforma conforme o percurso escolhido. As interpretações se multiplicam e o Finnegans muda como muda

> o mundo e ninguém imagina que a vida do livro posso parar. (PIGLIA, 1992, pp. 108 e 109).

Interessante notar a semelhança entre essa análise de *Finnengans* e o método de leitura que o pai de "A menina" aplica na abordagem da literatura oral: a obra literária adquire aspectos diferentes e se atualiza dependendo do tempo em que é lida e do leitor que a lê. Assim, um texto é sempre vários e nunca uno.

Essa crônica ("A menina") conta a história de Laura, uma garota que adquire atitudes estranhas, delírios, e passa a ver as máquinas como se tivessem vida própria e então começa a ter dificuldades com a linguagem, chegando a perder a capacidade de falar. A família toma várias providências para cuidar dela sem recorrer à internação, mas o surto não cessa até que o pai começa a contar-lhe a mesma história com várias versões diferentes. Importante notar a ideia de que a linguagem pode ser curada por meio da literatura. E mais ainda, que a linguagem é fundamental no sujeito, até mesmo como determinante da saúde. A história contada centenas de vezes pelo pai tem como tema central um anel.

> [...] um jovem e potentado nobre romano que acaba de se casar. Após os festejos da celebração, o jovem coloca sua aliança, com medo de perdê-la, no dedo entreaberto de uma estátua de bronze que está junto à cerca dos fundos. Ao voltar para pegá-la, constata que o dedo da estátua está fechado e que não pode tirar o anel. Sem dizer nada a ninguém, volta ao anoitecer com tochas e criados e descobre que a estátua desapareceu. Esconde a verdade da recém-casada e nessa mesma noite, ao entrar na cama, percebe que algo se interpõe entre os dois, algo denso e nebuloso que impede que se abracem. Paralisado de terror, ouve uma voz que sussurra em seu ouvido: - Abraça-me, hoje tu te uniste a mim em matrimônio. Sou Vênus e me entregaste o anel do amor. (PIGLIA, 1992, p. 47).

Segundo o narrador, a menina doente é a "anti-Scheherazade", pois à noite ouvia de seu pai o relato do anel contado uma e mil vezes. Com a estrutura circular da história, seu vocabulário foi expandido e permitiu que voltasse a se comunicar com seu pai, até que um dia ela recupera a fala e lhe pede um anel de ouro. O método do pai é o mesmo que engendra a literatura oral e popular, um núcleo, uma estrutura que permanece e as variações regionais, idiomáticas e culturais vão remodelando a história, tornando-a viva e memorável para todos que a ouvem e a recontam.

> Esperava que as frases entrassem na memória de sua filha como blocos de sentido. Por isso resolveu contar sempre a mesma história e variar as versões.

> Desse modo o enredo era um modelo único do mundo e as frases se transformavam em modulações de uma experiência possível. (PIGLIA, 1992, p. 47).

Mas isso não é tudo, na sequência do texto, página 47, o narrador abre espaço para outra voz, outro livro, ao indicar a fonte da versão original do conto, "Chronicle of the Kings of England (século XII), William de Malmesbury", depois explica que "a primeira variante de importância tinha aparecido mais ou menos vinte anos depois, numa recopilação alemã de fábulas e lendas feita em meados do século XII e conhecida pelo nome de Kaiserchronik." Até indicar o "último relato da série" que seria "a versão de Henry James [...] 'The Last of theValerri'" (p. 48). Quando a perspectiva volta para Junior, que em visita ao Museu está conhecendo essa crônica que a máquina conta, o narrador ainda desdobra outras representações da mesma história, entre elas, "a gravura de Dürer ('O sonho do doutor', 1497-98)", uma "edição de The Anatomy of Melancholy, com notas manuscritas e desenhos" (p. 49).

Vários outros trechos poderiam ser elencados para exemplificar esse recurso comum no romance de Piglia – constantemente ele arma um jogo de citações que leva o leitor a um abismo de textos-vozes. Mas o que temos aqui já é suficiente para constatar aideia do abismo criado pelo relato dentro do relato, do texto que indica outro texto,que percorre a trama e o enredo para se reafirmar nas inúmeras citações de obras literárias que também se valeram desse recurso.

Como em Pompeu as múltiplas vozes que se sobrepõem também são atuantes no enredo, mas há uma diferença. Enquanto *Quatro-Olhos* conta a história de um manuscrito que por sua vez está composto de várias crônicas que dialogam entre si, no romance argentino as crônicas dialogam também com outros textos literários. Ou seja, a *mise en abyme*textualde Pompeu se dá de forma endógena, entre os livros arquitetados dentro do livro, e em Piglia isso se dá de forma exógena, relacionando-se com outros livros (especialmente obras de Allan Poe, James Joyce e Macedonio Fernandez).

De toda forma, a proposta do abismo criado pelo livro dentro do livro percorre as tramas e os enredos para se reafirmar nas inúmeras citações de obras literárias e relatos que, por sua vez, também se valeram desse recurso. A literatura de Pompeu e Piglia grita que não há ditadura capaz de conter o poder do literário, de seus autores e leitores.

ABSTRACT: This article analyzes the use of *miseenabyme*in the novels of Renato Pompeu, *Quatro-Olhos*, and of RicardoPiglia, *A cidade ausente*, as partof the representationof the military dictatorshipin the confluencewith madness.

Key words: *Mise en abyme*; Dictatorship; Renato Pompeu; Ricardo Piglia

Referências

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Tradução para o espanhol de Antonio Machado. Madri: Visor, 1991.

GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 15, p. 43-54, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

POMPEU, Renato. *Quatro-Olhos*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Nas malhas da letra:* ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.