

**TEMPESTADE NA XÍCARA DE CHÁ: MISE EN ABYME EM AS HORAS NUAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**Jamilly Bianca de Sá dos SANTOS<sup>1</sup>Suzi Frankl SPERBER<sup>2</sup>

Recebido: 19/03/2024

Aprovado: 07/04/2024

**Resumo**

Este trabalho tem como objetivo mapear a presença do procedimento narrativo da *mise en abyme* no romance *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles, especificamente nos capítulos narrados por Rosa Ambrósio. Para isso, a pesquisa busca demonstrar a presença da *mise en abyme* na estrutura de *As Horas Nuas* como livro, na medida em que o título "As Horas Nuas", dentro do romance, remete ao livro de memórias escrito por Rosa Ambrósio dentro da própria narrativa. Além disso, o texto aborda o aspecto duplo na formulação da narrativa e da construção da linguagem, evidenciando como Lygia cria uma linguagem que se molda à narrativa e uma narrativa que se molda à linguagem. Para fins organizativos, o texto está separado em dois módulos: **1.** introdução e **2.** espelhamentos. A introdução apresenta brevemente o enredo de *As Horas Nuas* e faz considerações sobre a escrita do livro, especialmente no que se refere à ideia de fluxo de consciência e da *mise en abyme*, para, em seguida, no módulo "espelhamentos", argumentar mais detalhadamente como a *mise en abyme* pode ser pensada dentro do romance, especialmente nos capítulos de Rosa Ambrósio.

**Palavras-chave:** Lygia Fagundes Telles. *As Horas Nuas*. Espelhamento. *Mise en abyme*. Dallenbach

**Abstract**

This study aims to map the presence of the narrative procedure of *mise en abyme* in Lygia Fagundes Telles' novel *As Horas Nuas*, specifically in the chapters narrated by Rosa Ambrósio. To achieve this, the research seeks to demonstrate the presence of *mise en abyme* in the structure of *As Horas Nuas* as a book, as the title "As Horas Nuas" within the novel refers to the memoir written by Rosa Ambrósio within the narrative itself. Additionally, it addresses the dual aspect in the formulation of the narrative and the construction of language, highlighting how Lygia creates a language that conforms to the narrative and a narrative that conforms to the language. For organizational purposes, the text is divided into two modules: **1.** introduction and **2.** reflections. The introduction briefly presents the plot of *As Horas Nuas* and makes considerations about the book's writing, especially regarding the idea of stream of consciousness and *mise en abyme*, to then, in the "reflections" module, argue more thoroughly how *mise en abyme* can be thought of within the novel, especially in Rosa Ambrósio's chapters.

**Key Words:** Lygia Fagundes Telles. *As Horas Nuas*. Narrative mirroring. *Mise en abyme*. Dallenbach

**Introdução**

Em *As Horas Nuas*, último romance escrito por Lygia Fagundes Telles, é notável a atenção voltada ao manejo da própria linguagem. Publicado pela primeira vez em 1989, a narrativa é construída a partir da perspectiva de três personagens principais: Rosa Ambrósio, uma atriz em decadência que se

<sup>1</sup> Graduanda em Estudos Literários na Universidade Estadual de Campinas e matriculada como Estudante Especial na USP.

<sup>2</sup> Graduação (1965), mestrado (1967) e doutorado (1972) em Letras pela Universidade de São Paulo. Pós-Doutorado (1974) em Literatura Comparada em Ludwig-Maximilians-Universität München, Alemanha. Livre docente e titular na Unicamp desde 1998.

SANTOS, Jamilly; SPERBER, Suzi Frankl. Tempestade na xícara de chá: *mise en abyme* em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. In: Revista **Falas Breves**, no. 13, Breves-PA, maio de 2024. ISSN 23581069

prepara para voltar aos palcos do teatro; Ananta, sua analista; e Rahul, seu gato. A trama, apesar de mais focada no passado profissional, familiar e amoroso da atriz – bem como nas suas questões com o envelhecimento – também atravessa as questões pessoais de Rahul e de Ananta. Mais do que o enredo bem construído, o livro chama atenção pela escrita sofisticada e já madura da autora, que se utiliza de recursos de linguagem diferentes para a construção da perspectiva de cada personagem. Juntas, assim, as tramas de cada uma parecem se interromper para em seguida se complementar.

Os capítulos de Rosa Ambrósio são sempre rápidos, vibrantes e descontínuos, tanto numa perspectiva temporal quanto associativa. Em uma mistura entre o passado, presente e futuro, o leitor acompanha as intimidades da atriz a partir dos fragmentos de sua memória e de suas perspectivas do futuro. Essa descontinuidade característica da temporalidade da narrativa também está na própria forma do texto enquanto *texto*<sup>3</sup>. Assim, utilizando técnicas presentes também em trabalhos anteriores, Lygia faz uso de uma pontuação irregular: há letras maiúsculas depois de vírgulas; ausência de pontos no fim dos períodos; ausência de travessões e de marcas claras para o início e término de falas etc.

Ao adicionar a perspectiva de Rahul, o texto oferece ao leitor a possibilidade de enxergar através dos olhos de um gato. É interessante pensar como algumas características “felinas” são reproduzidas na própria estrutura do texto. Nota-se, por exemplo, que o narrador percebe o mundo que existe à sua volta através dos cinco sentidos: visão, audição, paladar, olfato e tato. A autora reconstrói tão bem essa estrutura felina na forma de texto que, quando a personagem salta, cheira, esquiva-se ou “crava o olhar” nos seus próprios cenários, o leitor é quase capaz de sentir fisicamente esse movimento<sup>4</sup>. Além disso, há também um contraste entre a narrativa corporal de Rahul e a das outras personagens, cuja construção se volta quase exclusivamente para o “sentimental”, no caso de Rosa Ambrósio, e o “cerebral”, no caso de Ananta – elas quase não revelam o corpo. Esse contraste também ressalta a animalidade presente na construção narrativa de Rahul.

Enfim, a única perspectiva escrita em terceira pessoa, os capítulos de Ananta, pelo menos a princípio, dão a impressão de serem os mais bem organizados e logicamente articulados em relação aos outros do romance. É intrigante refletir sobre como isso tem sentido até por sua atribuição profissional: ser uma analista, função que requer uma capacidade de articular pensamentos. No entanto, há também

---

<sup>3</sup> Retomarei essa questão com mais detalhes no módulo a seguir.

<sup>4</sup> Não irei me aprofundar neste texto sobre esse processo, mas ele está vinculado à duplicação da estrutura narrativa que também é evidente nos capítulos de Rosa Ambrósio, assunto que será tratado mais adiante.

SANTOS, Jamilly; SPERBER, Suzi Frankl. Tempestade na xícara de chá: *mise en abyme* em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. In: Revista **Falas Breves**, no. 13, Breves-PA, maio de 2024. ISSN 23581069

um limite nessa habilidade de racionalizar e de organizar o mundo que há em volta. O texto, então, como estratégia discursiva, coloca o leitor em contato com a mente de Ananta de maneira indireta: tanto por meio da presença do já mencionado narrador na terceira pessoa, quanto por meio da exposição de trechos dos diários da personagem. Com isso, cria-se dois espaços diferentes ao longo dos capítulos da analista: de um lado, temos uma visão mais distanciada oferecida por um narrador onisciente que por vezes pincela sentimentos conflitantes e contraditórios da personagem e, por outro, temos a voz da própria Ananta que reproduz diretamente os seus próprios pensamentos, rotinas e conflitos. Justamente esse entrecruzamento de duas perspectivas narrativas ao longo dos capítulos da analista colabora para a construção de uma Ananta menos atrelada a uma imagem de equilíbrio e de racionalidade e mais atrelada a uma figura misteriosa, contraditória, complexa – que sublinha a complexidade da construção da narrativa.

A união dessas três imersões psicológicas ao longo do romance constrói o que Sônia Régis vai chamar, ao analisar a obra de Lygia, de “narrativa dos estados mentais” que inicia “longos passeios pela paisagem da consciência, às vezes calmos, às vezes tenebrosos” (2007, p. 42). Mais do que isso, a pesquisadora também argumenta que essa construção das consciências está intimamente relacionada com aspectos formais da construção textual, a partir, por exemplo, do uso de uma pontuação irregular ou de uma linguagem “substantiva” (*Ibid*, p. 44).

Caio Riter, indo por esse mesmo caminho, dá ênfase tanto ao discurso indireto livre, quanto ao entrecruzamento das vozes narrativas, recursos utilizados pela autora ao longo de suas obras que, de acordo com o crítico, favorecem um mergulho na intimidade das personagens (2003, p. 107, apud RODRIGUES, 2014, p. 21). Alfredo Bosi, afirma, ainda, que é a partir dessa escrita “límpida e nervosa” (1974, p. 472) que Lygia constrói uma ficção intimista com “penetração psicológica” (1974, p. 435) e que, justamente, impressiona pelo “senso de pura imanência” (2013, p. 113) da narrativa.

Essas interpretações da obra de Lygia dialogam com reflexões produzidas sobre o fluxo de consciência e o monólogo interior. De acordo com Alfredo Carvalho, professor e pesquisador especialista, o termo *stream of consciousness* foi inicialmente pensado na área da psicologia por William James (1955) para exprimir “a continuidade dos processos mentais” e indicar que a “a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, não há junturas, mas sim um fluxo contínuo” (2012, p. 57). A origem psicológica do termo, porém, não impediu o seu emprego na crítica literária. Scholes e Kellogg, teóricos do campo literário, vão dizer que o termo pode ser usado no estudo da literatura “para designar

qualquer apresentação na literatura dos padrões de pensamentos humanos que sejam ilógicos, nas gramáticas e principalmente associativos” (1977, p. 177).

O termo *monologue intérieur*, por outro lado, que desde sua formulação se configura como sendo propriamente um conceito literário, designa “a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção de um narrador” (Scholes; Kellogg, 1977, p. 177). Além disso, diferentemente do fluxo de consciência, concepção pensada apenas a partir do séc. XX, o monólogo interior é uma técnica antiga na produção narrativa, já presente em grandes clássicos como Homero, Apolônio, Virgílio e Ovídio (*ibid*, p. 178). A principal diferença entre os dois termos é que, enquanto o fluxo de consciência, justamente por sua origem no campo da psicologia, descreve um modo de processo mental, o monólogo interior é mais um fenômeno narrativo que configura o momento do discurso das personagens.

De qualquer forma, esses dois conceitos foram muitas vezes usados em conjunto para o estudo de diversos escritores famosos do séc. XX, tais como James Joyce, Virginia Woolf, Samuel Beckett e William Faulkner. No contexto da literatura brasileira, escritores como Guimarães Rosa, Hilda Hilst, Clarice Lispector e a própria Lygia Fagundes Telles também foram estudados a partir dessas duas concepções que, muitas das vezes, são consideradas quase sinônimas.

Associado a isso, é possível estabelecer uma associação entre a estrutura narrativa do romance e a *mise en abyme*, a qual, por sua vez, configura-se como um procedimento artístico ou literário em que uma obra incorpora uma representação de si mesma, numa espécie de auto referenciação. De acordo com André Gide, um dos principais teóricos a explorar a *mise en abyme*:

Eu gosto bastante quando, em uma obra de arte, o próprio tema da obra seja transposto para o nível dos personagens. Nada ilumina mais a obra ou estabelece mais claramente todas as proporções do conjunto. Assim, em certas pinturas de Memling ou Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e escuro reflete, por sua vez, o interior da sala onde ocorre a cena. Da mesma forma, mas de maneira um pouco diferente, nas pinturas de *Las Meninas* de Velásquez. Finalmente, na literatura, há a cena em que uma peça é encenada em *Hamlet*; e isso acontece em muitas outras peças. Em *Wilhelm Meister*, há as cenas de marionetes e as festas no castelo. Em *A Queda da Casa de Usher*, a leitura é feita para Roderick, etc. Nenhum desses exemplos é absolutamente preciso. O que seria muito mais preciso e explicaria melhor o que eu queria nos meus *Cahiers*, em meu *Narcisse* e em *La Tentative*, seria a comparação com o dispositivo do brasão que consiste, neste caso, em colocar um segundo escudo “*en abyme*” dentro do primeiro<sup>5</sup>. (1996, p. 15, tradução nossa)

<sup>5</sup> Texto 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 les tableaux des *Ménines* de Velásquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, SANTOS, Jamilly; SPERBER, Suzi Frankl. Tempestade na xícara de chá: *mise en abyme* em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. In: Revista **Falas Breves**, no. 13, Breves-PA, maio de 2024. ISSN 23581069

Ao fazer apontamentos em relação ao texto de Gide, Dallenbach compreende que a *mise en abyme* é “qualquer aspecto contido dentro de uma obra que mostra semelhança com a obra que o contém”<sup>6</sup> (1989, p. 18, tradução nossa). Ao explorar a variedade de interpretações que a imagem do brasão acumulou ao longo da crítica literária, Dallenbach observa que houve, ao longo do tempo, uma perda inicial de significado do termo. Segundo o teórico, a *mise en abyme* foi associada a imagens muito abstratas, como a ideia de “infinitas séries de espelhos paralelos” e do “infinito matemático”. Dallenbach, ainda, menciona outras imagens corriqueiras associadas ao termo: as bonecas russas que contêm dentro de si bonecas menores; as pirâmides mexicanas que se encaixam umas nas outras; e, enfim, em *designs*, como as de *Quaker Oats*, cujo logo traz figura que se repete infinitamente. Para definir e esclarecer melhor as diferenças entre os *mise en abyme* e eliminar a arbitrariedade do termo, Dallenbach divide a *mise en abyme* em três categorias distintas: reflexão simples, infinita e aporética:

O termo *mise en abyme* é usado sem problematização pelos autores para agrupar uma coleção de coisas distintas. Como em Gide, essas podem ser reduzidas a três figuras essenciais: (a) duplicação simples (fragmento que mantém uma relação de similaridade com a obra que o inclui); (b) duplicação infinita (fragmento que mantém uma relação de similaridade com a obra que o inclui, e que, por sua vez, contém um fragmento que..., e assim por diante); e (c) duplicação aporética (um fragmento que se supõe envolver a obra que o contém). Na medida em que essas três reduplicações podem, em certo sentido, estar relacionadas a uma ou outra modalidade da reflexão especular, isso explica o valor emblemático e unificador investido no espelho por muitos críticos.<sup>7</sup> (*Ibid.*, p. 51, tradução nossa)

Em síntese, de acordo com Dallenbach:

Essa tripla definição desafia qualquer visão simplista e exige uma definição pluralista da *mise en abyme*, que poderíamos arriscar definir da seguinte forma: uma *mise en abyme* é qualquer

---

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””.

<sup>6</sup> Texto original: “(...) l'on prendra l'analogie pour ce qu'elle est une tentative d'approcher une structure dont il est possible d'offrir la définition suivante: est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'ouvre qui la contient”.

<sup>7</sup> Texto original: “Tel que les auteurs l'utilisent sans le problématiser, le terme de mise en abyme vise à regrouper un ensemble de réalités distinctes. Ces dernières, comme chez Gide, se ramènent à trois figures essentielles qui sont la reduplication simple (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la reduplication à l'infini (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la reduplication aporistique (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut). Dans la mesure où ces trois reduplications peuvent toutes, en un certain sens, se rapporter à l'une ou l'autre modalité de la réflexion spéculaire, on m'explique la valeur emblématique et unifiante dont le miroir se trouve investi chez nombre de critiques”.

SANTOS, Jamilly; SPERBER, Suzi Frankl. Tempestade na xícara de chá: *mise en abyme* em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. In: Revista **Falas Breves**, no. 13, Breves-PA, maio de 2024. ISSN 23581069

espelho interno que reflete toda a narrativa por meio de duplicação simples, repetida ou especular (ou paradoxal).<sup>8</sup> (*Ibid.*, p. 52, tradução nossa)

No texto de Lygia, essa autorreferenciação está presente em pelo menos duas maneiras diferentes:

1- na própria estrutura de *As Horas Nuas* como livro, na medida em que o título “As Horas Nuas”, dentro do romance, remete ao livro de memórias escrito por Rosa Ambrósio e 2- no seu aspecto duplo na formulação da narrativa e da construção da linguagem, no sentido de Lygia criar uma linguagem que se molda à narrativa e uma narrativa que se molda, também, à linguagem. Isso explicaria, por exemplo, a *inconstância* da linguagem nos capítulos de Rosa Ambrósio, que de alguma forma refletem a própria personalidade da atriz; da mesma forma, os capítulos do Rahul refletem a personalidade “felina” do personagem. Voltaremos mais adiante a essa questão, falando especificamente sobre como essa linguagem se dá nos capítulos de Rosa Ambrósio<sup>9</sup>.

Ainda em relação ao aspecto duplo da formulação narrativa, é possível dizer que Rosa Ambrósio, atriz, interpreta personagens que de alguma maneira refletem intimamente o seu estado emocional em diferentes fases de sua vida. Dessa forma, ao longo de sua carreira, Rosa interpreta personagens como Ofélia, de *Hamlet* (2002), Alaide, de *Vestido de noiva* (1943), e Martha, de *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (1977). Esses aspectos também serão retomados no módulo seguinte.

Além disso, ao longo da obra, há referências constantes a outras obras, como livros, pinturas e músicas. Inclusive, o romance incorpora elementos de outra obra da própria Lygia, *Conspiração de Nuvens*, uma coletânea de contos lançada pela autora em 2007. Essas referências, ao longo de *As Horas Nuas*, não parecem ser arbitrárias, mas adicionam significados à obra literária, estabelecendo uma relação de intertextualidade com as obras citadas. Sobre isso, a pesquisadora Vera M.T. Silva afirma, em *As Horas Nuas, um jogo de deciframento* (1992), num romance construído como se fosse uma “espécie de colcha de retalhos” (p. 29), uma vez que a obra se alimenta de contos e romances anteriores da escritora.

A seguir, neste texto, pretende-se focar na relação da construção narrativa da protagonista Rosa Ambrósio com a *mise en abyme*, de modo a explicitar melhor seu funcionamento e efeitos narrativos.

---

<sup>8</sup> Texto original: “Récusant toute idée de simplicité, cette triple reconnaissance appelle d'elle-même une définition « pluraliste » que nous nous risquerons à formuler comme suit : est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire”.

<sup>9</sup> Restringi a análise aos capítulos de Rosa devido ao tamanho deste texto. Pretendo, em outro texto e no futuro, escrever mais detalhadamente sobre como essa linguagem autorreflexiva se dá nos capítulos dos outros personagens.

SANTOS, Jamilly; SPERBER, Suzi Frankl. Tempestade na xícara de chá: *mise en abyme* em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. In: Revista **Falas Breves**, no. 13, Breves-PA, maio de 2024. ISSN 23581069

## Espelhamentos

O **primeiro aspecto**, mais visível, que aproxima *As Horas Nuas* do *mise en abyme* consiste no fato de, no romance, a protagonista Rosa Ambrósio escrever um livro de memórias autobiográficas com o mesmo título, “As Horas Nuas”. Rosa incorpora não apenas sua própria história, como também demonstra uma autoconsciência do processo de contar uma história e de escrever, também, um livro. Essa autoconsciência de Rosa em relação ao processo de estar, no limite, escrevendo o próprio livro que o leitor tem em mãos, revela uma espécie de espelhamento entre o conteúdo interno da obra e o mundo exterior que a envolve. A interligação que se cria entre espaço interno e externo da obra transmite a própria experiência de criação literária. Essa autopercepção é expressa diversas vezes ao longo da narrativa: desde a concepção temática até a idealização do momento mais propício da publicação de sua autobiografia como expresso, respectivamente, em “Preciso aproveitar essa ideia nas minhas memórias, acho deslumbrante ver o Bem e o Mal — com letra maiúscula — confundidos numa coisa só, cozinhando no mesmo caldeirão” (TELLES, 1999, p. 11) e

Fui convidada, aceito, a peça é de Sartre, Reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho. Em seguida, as minhas memórias, tudo quanto é perna-de-pau já escreveu as suas, por que não eu? Hem?!... *As Horas Nuas*, você aprovou o título, também eu nua sem tremor e sem temor (*Ibid.*, p. 38).

Rosa, inclusive, comenta o processo de escrita da autobiografia e o define, muitas vezes, como frustrante, irritante, dolorido. Essa dificuldade se dá justamente devido ao contato com suas memórias, muitas vezes traumáticas em relação ao passado – não por acaso, inclui-se uma analista no romance. Assim, ao lidar tanto com suas lembranças quanto com a seleção do que incluir ou não no livro, Rosa reflete sobre a dificuldade de “lembrar e esquecer”, como expresso em “Escrevo essa bosta de livro, memórias deslumbrantes, não o avesso mas só o direito das coisas, uma *winner*” (*Ibid.*, p. 41), “Lembrar. Esquecer e de repente voltam os esquecidos com tamanha força, ululando nos sonhos e fora, uma conspiração” (*Ibid.*, p. 42) e em “Não posso guardar tudo, a Lili só quer o presente mas se não me acontece nada presentemente, hem?! Não sei que livro vai sair com as memórias do mês passado” (*Ibid.*, p. 41).

A autoconsciência de Rosa em relação à concepção do livro é tanta que a personagem chega a corrigir as suas enunciações, pensando na disposição delas na obra. Isso pode ser exemplificado quando

ela reflete sobre a escolha de palavras, como no trecho: “(...) o Brasil nas coxas, ficou malfeito? foda-se! Ah, espera, escapou, eu ia dizer Dane-se!” (*Ibid.*, p. 39).

Essas interpretações em relação à construção de uma autorreferenciação ao longo do romance dialogam com reflexões de Stanciu-Capitã que, ao abordar o funcionamento da *mise en abyme* em seu artigo *Du blason littéraire ou la mise en abyme en littérature* (2004), declara que “a mise en abyme, essa técnica, esse procedimento surpreendente, é a descoberta de toda uma literatura que está cansada de descrever um mundo exterior e que se volta para si mesma, para seu funcionamento, para sua própria imagem”<sup>10</sup> (*Ibid.*, p. 57).

Associado a isso, Linda Hutcheon, em seu livro *The Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980), define a metaficção como “uma ficção sobre a própria ficção”<sup>11</sup> (*Ibid.*, p. 1, tradução nossa), isto é, uma narrativa que inclui dentro de si um comentário sobre sua própria estrutura, narrativa ou identidade linguística. De acordo com a pesquisadora, a referência, no próprio título do livro, ao mito de Ovídio tem a intenção de traçar, simbolicamente, a relação entre Narciso e o romance metafictional, no sentido de ambos persistirem em uma obsessão com a própria imagem – no caso de Narciso, uma obsessão em relação à sua própria aparência; no caso da literatura, uma obsessão com seus próprios processos de narrativa e estruturas linguísticas.

O **segundo aspecto**, também relacionado a essa “autopercepção narrativa” que aproxima o romance do *mise en abyme*, está relacionado a um espelhamento entre a formulação da narrativa e a construção da linguagem, na medida em que Lygia cria uma linguagem que se molda à narrativa e uma narrativa que se molda à linguagem. Nesse sentido, a rapidez, a vibração e a descontinuidade presentes, principalmente, na construção dos capítulos de Rosa, são marcadas por meio de escolhas linguísticas – tais como uso de pontuação irregular; quebra de linearidade narrativa; mudança repentina nos tempos verbais – que, de certa forma, refletem a própria experiência de Rosa. Uma instabilidade estrutural que se apresenta também como uma instabilidade narrativa, e vice-versa.

Essa reduplicação da formulação narrativa também fica expressa nas personagens que Rosa interpreta como atriz, na medida em que refletem, de alguma forma, a sua própria personalidade ou, pelo menos, veem-se refletidas em comportamentos, pensamentos e memórias no seu cotidiano. A

---

<sup>10</sup> Texto original: “La mise en abyme, cette technique, ce procédé surprenant, est la découverte de toute une littérature qui en a assez de décrire un monde extérieur et qui se penche sur elle-même, sur son fonctionnement, sur sa propre image”.

<sup>11</sup> Texto original: ““Metafiction”, as it has now been named, is fiction about fiction”.



aproximação é feita inclusive por meio das referências constantes a elementos teatrais – como de “entrada” e “saída” de cena: “Bebo devagar. O pano baixa devagar” (TELLES, 1999, p.19); “[Ele] Saiu de cena” (*Ibid.*, p. 49); “Dou à frase uma intenção dramática, onde está o tempo está o drama” (*Ibid.*, p. 95). Tais associações, talvez até inconscientes no ato de fala por parte da atriz, demonstram o quão forte é o vínculo entre a vida e o palco e como eles se aproximam no dia a dia. De acordo com a pesquisadora Ana Paula dos Santos Martins:

A atriz ressalta que tem uma queda pelo estilo dramático, o que, segundo a personagem, é herança de sua mãe. A ambiguidade desse estilo remete diretamente ao duplo sentido do termo, como comportamento ligado à emoção e como as peças que encenam conflitos da vida real. Por essa razão, a tragédia e o drama são as formas da dramaticidade à qual a velha atriz dedicou toda sua carreira. A força das personagens das peças por ela encenadas, como *Hamlet*, *Vestido de noiva* e *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf?*), ou apenas mencionadas, como *Macbeth*, *Otelo*, *À margem da vida* (*The glass menagerie*), *Fausto* ou *Longa jornada noite adentro* (*Long day's journey into the night*), reside justamente no fato de que todas elas carregam traços demasiadamente humanos, em que as tensões entre aparência e realidade, entre bem e mal, são parte mesmo de seu caráter (2019, p. 5).

Consciente disso, Rosa diz que “Acho que representei bem a dor de Ofélia mas quando saí do palco a dor continuou enterrada no meu peito até o cabo. As personagens insistindo, uma noite cheguei a me assustar, era Hamlet e não Diogo que me apareceu com aquele queixo duro” (TELLES, 1999, p. 42) e em “Quando eu fazia *Quem tem medo?*, justo nessa época o nosso relacionamento foi quase perfeito, eu tinha horror de imaginar que por minha culpa se repetisse lá fora o clima podre da peça” (*Ibid.*, p. 99). A própria analista da atriz, em dado momento da narrativa, enquanto mantém um diálogo interno consigo mesma, relaciona a mistura que Rosa faz entre os papéis que interpreta e o próprio “repertório” da vida pessoal da atriz:

– Shakespeare? Difícil dizer, o repertório da atriz se misturava ao das peças num caos que se assemelhava ao fundo da sua sacola Lanvin onde ia enfiando tudo – dinheiro, pente, batom, cigarro, caderno de endereços, aspirinas, chaveiros, colírios. Tanta dificuldade em pescar um simples isqueiro naquele fundo, lembrou Ananta tirando os óculos. (*Ibid.*, p. 64)

Assim, é possível interligar cada personagem interpretado por Rosa para cada fase de sua vida: Ofélia, de *Hamlet*, que reflete a personalidade ingênua, romântica e angelical de Rosa na juventude e começo de carreira; Alaide, de *Vestido de noiva*, que recupera, em certos momentos, memórias de seu próprio casamento e da vida conjugal com Gregório; e Martha, de *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, que reflete a personalidade autoritária, frustrada e autodestrutiva que surge em Rosa durante a crise de casamento com Gregório e ao longo do relacionamento com Diogo. Sobre a interpretação de Martha por SANTOS, Jamilly; SPERBER, Suzi Frankl. *Tempestade na xícara de chá: mise en abyme em As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. In: Revista **Falas Breves**, no. 13, Breves-PA, maio de 2024. ISSN 23581069

Rosa Ambrósio em *Quem tem medo*, a protagonista lembra de um comentário de Diogo, ex-secretário e ex- amante da atriz:

Eu tinha acabado de voltar da Espanha quando fui ao teatro. E quem encontrei no palco vivendo uma Marta, não era Marta? estupenda, quem foi que aplaudi de pé, o teatro inteiro delirante, lembra? Esta loucona aqui do lado, essa Rosa Rosae que quer depor brasões, viseiras... Você estava tão convincente que pensei até que ia continuar assim na sua casa, essa tolice de se achar que o artista segue na vida real o inferninho doméstico, um arrancando a unha do outro com finos alicates (*Ibid.*, p. 99)

Um aspecto interessante desses paralelismos ao longo do livro consiste no fato de nem sempre eles serem explícitos. Há espelhamentos menos evidentes e que podem ser encontrados trabalhados de forma sutil no texto. Em um momento da narrativa, por exemplo, Rosa argumenta: “Todas as mulheres quando perdem seus homens arrancam os cabelos, querem se enterrar junto e juram que nunca mais. E no dia seguinte já estão se consolando com o amigo íntimo do morto que nem começou a apodrecer direito” (*Ibid.*, p. 48). Nesse trecho, ao apresentar o que acha das mulheres – e, de certa maneira, apresentar sua perspectiva sobre si mesma<sup>12</sup> –, Rosa reflete precisamente um dos aspectos centrais em *Hamlet*<sup>13</sup>: na peça, a Rainha, mãe de Hamlet, manifesta seu desespero e desejo de não se casar novamente para, em seguida, poucos dias após a morte do Rei, casar-se com o irmão do marido morto. Na peça dentro da peça em *Hamlet*, a Rainha, pouco antes da morte do Rei, revela uma aversão à ideia de ter um relacionamento romântico novamente após a viuvez, pedindo que uma eterna angústia e sofrimento a acompanhe caso isso ocorra:

A terra não me dê pão, nem luz o céu!/ Repouso e paz me fujam – eu só tenha fel!/ A fé e a esperança se transformem em desdita/ Eu só tenha de meu um catre de eremita!/ Cada revés que bater na face da alegria/ Destrua, ao passar, tudo o que eu mais queria!/ Que uma eterna angústia me cosa e me recosa/ Se, uma vez viúva, for outra vez esposa! (SHAKESPEARE, 2002, p. 74)

É curiosa, inclusive, a importância de *Hamlet* na carreira de Rosa Ambrósio, bem como a sua constante menção ao longo do livro, uma vez que essa peça é de grande importância para o estudo da *mise en abyme*. De acordo com Capotã:

A crítica literária concorda em admitir que *Hamlet* representa a *mise en abyme* em seu estado puro. Na arte poética em miniatura que ela desenvolve diante dos atores (ato III, cena II),

<sup>12</sup> Voltarei nesse assunto mais adiante.

<sup>13</sup> Na peça teatral *Hamlet*, há uma peça dentro da narrativa que é encenada pelos personagens. Essa peça dentro da peça é uma representação da situação do assassinato do pai de Hamlet e é usada como uma estratégia para Hamlet confirmar suas suspeitas sobre o rei Claudius. Além disso, essa encenação funciona como um espelho da trama principal, uma *mise en abyme*, permitindo reflexões sobre vingança, justiça e a natureza da representação teatral, adicionando profundidade e complexidade à narrativa.

SANTOS, Jamilly; SPERBER, Suzi Frankl. Tempestade na xícara de chá: *mise en abyme* em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. In: Revista **Falas Breves**, no. 13, Breves-PA, maio de 2024. ISSN 23581069

Hamlet atribui ao teatro a função permanente de "oferecer à vida um espelho". É precisamente essa a lição que a cena central entregará em ação: ao duplicar o crime do rei e a infidelidade da rainha, a peça dentro da peça apresentará diante dos culpados um espelho acusador...<sup>14</sup> (STANCIU-CAPOTĂ, 2004, p. 55, tradução nossa).

Tanto a pesquisadora quanto Dallenbach, um dos principais teóricos a explorar a *mise en abyme* na literatura, retomam o texto *Nouveau Roman* de Jean Ricardou (1978), no qual o pesquisador retoma os estudos de Victor Hugo sobre Shakespeare. De acordo com Hugo,

Todas as peças de Shakespeare, exceto duas (*Macbeth* e *Romeu e Julieta*) – ou seja, trinta e quatro de trinta e seis peças – apresentam uma característica que parece ter escapado até agora aos comentaristas e críticos mais eminentes (...) Há uma duplicação da ação, que perpassa a peça e a reflete em miniatura. Ao lado da tempestade no Atlântico, há uma tempestade em uma xícara de chá. Assim, *Hamlet* gera outro Hamlet; ele mata Polônio, o pai de Laertes, e coloca Laertes exatamente na mesma situação em relação a ele, como ele está em relação a Claudius. Ele tem dois pais para se vingar, e pode haver dois fantasmas. Assim, em *Rei Lear*, Lear, desesperado por causa de suas filhas Goneril e Regan, e consolado por sua filha Cordélia, é paralelizado em Gloucester, que é traído por seu filho Edgar. A ideia dividida e autocontida, a trama secundária que imita e corre ao lado do drama principal, a ação e seu satélite, a versão menor da ação – a unidade dividida – isso é certamente um fenômeno estranho... Essas tramas duplas são puramente shakespearianas (...) Também são tramas características do século XVI (...) O espírito do século XVI gostava de espelhos; todas as ideias renascentistas tinham dois níveis. Olhe para os biombos nos altares das igrejas: o Renascimento, com sua arte estranha e requintada, sempre reflete o Antigo Testamento no Novo. A trama dupla está em toda parte.<sup>15</sup> (HUGO apud RICARDOU, 1978, p. 49)

Essa “trama dupla” – a tempestade no Atlântico, a tempestade na xícara de chá – que enlaça a vida pessoal e artística de Rosa, está presente em outros momentos da narrativa e, inclusive, leva a protagonista a questionar os limites entre um e outro. Rosa, ao divagar sobre sua relação com a filha, por exemplo, encontra na memória uma frase de Gregório: “Sê afável mas não vulgar! ele pediu” (TELLES,

<sup>14</sup> Texto original: “La critique littéraire est d’accord à admettre qu’elle représente la forme à l’état pur. Dans l’art poétique en miniature qu’il développe devant les comédiens (acte III, scène II), Hamlet assigne au théâtre la fonction permanente “d’offrir à la vie un miroir”. C’est précisément la leçon que la scène centrale délivrera en acte: doublant le crime du roi et l’infidélité de la reine, la pièce dans la pièce tiendra devant les coupables un miroir accusateur...”.

<sup>15</sup> Texto original: “Toutes les pièces de Shakespeare, deux exceptées, Macbeth et Romeo et Juliette, trente-quatre pièces sur trente-six, offrent à l’observation une particularité qui semble avoir échappée jusqu’à ce jour aux commentateurs et aux critiques les plus considérables. (...) C’est une double action qui traverse le drame et qui le reflète en petit. A côté de la tempête dans l’Atlantique, la tempête dans le verre d’eau. Ainsi Hamlet fait au-dessous de lui un Hamlet; il tue Polonius, père de Laertes, et voilà Laertes vis-à-vis de lui exactement dans le même situation que vis-à-vis de Claudius. Il a deux pères à venger. Il pourrait y avoir deux spectres. Ainsi, dans le Roi Lear, côte à côte et de front, ear désespéré par ses filles Goneril et Regane, et consolé par sa fille Cordelia, est répété par Gloucester, trahi par son fils Edmond et aimé par son fils Edgar. L’idée bifurquée, l’idée se faisant écho à elle-même, un drame moindre copiant et coudoyant le drame principal, l’action traînant sa lune, une action plus petite que sa pareille; l’unité coupée en deux, c’est là assurément un fait étrange (...). Ces actions doubles sont purement shakespeariennes. Elles sont en outre le signal du XVI-ème siècle.(...) L’esprit du XVIe siècle était aux miroirs; toute idée de la Renaissance est à double compartiment. Voyez les jubés dans églises. La Renaissance avec un art exquis et bizarre y fait toujours répercuter l’Ancien Testament dans le Nouveau. La double action est partout”.

SANTOS, Jamilly; SPERBER, Suzi Frankl. Tempestade na xícara de chá: *mise en abyme* em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. In: Revista **Falas Breves**, no. 13, Breves-PA, maio de 2024. ISSN 23581069

1999, p. 42). Logo em seguida, porém, Rosa questiona: “Hamlet ou o tio? Enfim, não interessa” (*Ibid.*). Esse trecho faz uma referência a *Hamlet*, sendo a frase “Sê afável mas não vulgar” originalmente pertencente a Polônio, pai de Ofélia – personagem interpretada por Rosa Ambrósio. A protagonista, então, continua: “Enfim, não interessa, a cantoria glingue-glongue da Ofélia era tão comprida que eu quis cortar a parte final e não deixaram, a loucura tem que ser compridíssima, loucura, velhice, tudo longo de perder de vista, glingue-glongue... *Per omnia saecula saeculorum. Amen.*” (*Ibid.*). Nesse trecho, Rosa, ao se confundir em relação à origem da frase, coloca em conflito a separação de Rosa, atriz, e o universo de Ofélia, personagem em *Hamlet*. Inclusive, ao abordar a extensão da cantoria de Ofélia e exprimir o desejo de cortá-la, mas não poder, a personagem sugere que a loucura de Ofélia – e, no limite, a performance de Rosa como Ofélia, imersa nessa simbiose entre o mundo não-ficcional e o ficcional – deve ser prolongada e vivida às últimas consequências: “*Per omnia saecula saeculorum. Amen*”<sup>16</sup>.

De maneira semelhante, a interpelação dos planos espaço-temporais e de memória-realidade-ficção presente ao longo dos capítulos de Rosa pode ser vista em *Vestido de Noiva*. Do mesmo modo que, no romance, Rosa Ambrósio confunde os planos entre memória-realidade-ficção em um fluxo de consciência repleto de saltos temporais e associações entre ficção e não ficção; na peça, há a montagem de três planos distintos (realidade, alucinação e memória) que se alternam ao longo da trama a fim de retratar os últimos momentos de vida de Alaíde, jovem rica que é atropelada por um automóvel no Rio de Janeiro. Sobre isso, reconhece Alaíde: “Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com o presente!” (RODRIGUES, 1943, p. 77); “Mas eu estou confundindo tudo outra vez, minha Nossa Senhora! Alfredo Germont é de uma ópera! *Traviata*. Foi *Traviata*! O pai do rapaz veio pedir satisfações à mocinha. Como ando com a cabeça, Clessi!” (*Ibid.*, p. 101) e em “Você está vendo, Clessi? Outra vez. Penso que estou contando o seu caso, contando o que li nos jornais daquele tempo sobre o crime, e quando acabo, misturo tudo! Misturo *Traviata*... E o vento levou... com o seu assassinio! Incrível” (*Ibid.*, p. 102).

Um outro elemento interessante que interliga a peça com o romance é a semelhança entre Alaíde e Rosa em relação às revelações feitas no dia de seus respectivos casamentos. No caso de Alaíde, durante sua cerimônia nupcial, sua irmã, Lúcia, relata os episódios de traições com Pedro, o noivo/marido de Alaíde. De maneira semelhante, no dia do casamento de Rosa, ela é confrontada pelo fantasma de sua prima Zelinda, que deseja discutir um episódio de traição envolvendo Gregório, o noivo/marido de Rosa.

<sup>16</sup> Tradução: Por todos os séculos dos séculos. Amém.

SANTOS, Jamilly; SPERBER, Suzi Frankl. Tempestade na xícara de chá: *mise en abyme* em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. In: Revista **Falas Breves**, no. 13, Breves-PA, maio de 2024. ISSN 23581069

A protagonista, inclusive, testemunha, discretamente e por acaso, o episódio de traição envolvendo sua prima e o marido que antecede a morte trágica desta. No entanto, opta por agir como se não tivesse presenciado o incidente, e decide não comentar com nenhum dos dois envolvidos sobre sua ciência da traição – até o momento decisivo em que encontra o fantasma de Zelinda.

Curiosamente, tanto a revelação de Lúcia para Alaíde, quanto a ocasião na qual Rosa presencia a traição de sua prima com Gregório se dão “através de espelhos”; literalmente falando: se, em *Vestido de Noiva*, a revelação se dá em frente ao espelho usado por Alaíde para fazer seus últimos preparativos antes de entrar no altar – “Diante do espelho, Alaíde está retocando a toilette, ajeitando os cabelos, recuando e aproximando o rosto do espelho” (*Ibid.*, p. 49) e “LÚCIA: Você roubou meus namorados. Mas vou roubar o marido. Só isso! ALAÍDE: Vá esperando! (Alaíde volta para o espelho e a mulher de véu atrás.)<sup>17</sup> (*Ibid.*, p. 50) –, em *As Horas Nuas*, a personagem enxerga o momento da traição através do reflexo de um espelho:

O biombo *art-nouveau* ficava na sua sala de jantar e tinha um espelho no centro imitando um sol. Foi nesse espelho que aparecemos enroscados, Gregório e eu. A copeira não ouviu o blim-blim-blim e você foi buscar a cestinha de pão. Fui até Gregório e o desejo latejante, nos agarramos ali mesmo. Então você voltou e viu refletido no cristal alumbrado do biombo os amantes se beijando num alumbramento. Mas não fique assim, Rosinha, você disfarçou tão bem e eu morri faz tanto tempo, você sabe. Morreu comigo a traição impressada entre o carro e o poste. (TELLES, 1999, p. 157)

Outros paralelismos também são notáveis: se, na peça, Alaíde morre atropelada por um automóvel, no romance, apesar de não ser explicitado exatamente como, Zelinda morre “entre o carro e o poste (...) estilhaçada entre o poste e as ferragens” (*Ibid.*); se Lúcia e Pedro – irmã e marido de Alaíde, respectivamente – pretendem matar Lúcia para que possam, enfim, se casar, em *Hamlet*, peça em que Rosa interpreta Ofélia, o Rei Hamlet é assassinado por seu irmão, Cláudio, que posteriormente se casa com a viúva do falecido; se Alaíde reclama do interesse excessivo pelos livros de Pedro que se desdobram em uma falta de interesse por ela, Rosa manifesta, ao longo do romance, o mesmo sentimento em relação a Gregório. De acordo com a pesquisadora Ana Paula dos Santos Martins:

No que concerne às técnicas de representação, o paralelismo entre o drama de Alaíde, protagonista da tragédia de Rodrigues, e o de Rosa, evidencia-se na já citada interposição dos planos espaço-temporais variados como os da realidade, da memória e da alucinação. No caso de Rosa, essa interposição é oriunda dos devaneios provocados pelo álcool, ao passo que a

<sup>17</sup> Adapte para facilitar a leitura, já que se trata de uma peça. Texto original: “**MULHER DE VÉU** - Você roubou meus namorados. Mas vou roubar o marido. (acintosa) Só isso! **ALAÍDE** (numa cólera reprimida) - Vá esperando! (Alaíde volta para o espelho e a mulher de véu atrás.)”

subconsciência de Alaíde é trazida à tona pelo estado de choque em que se encontrava no hospital para onde foi levada e operada. Lygia Fagundes Telles, como autora, introduz o plano da realidade em *As Horas Nuas*, à semelhança de Rodrigues, durante os devaneios de Rosa: em *Vestido de Noiva*, “a realidade tem o papel simples de situar os acontecimentos, estabelecendo-lhes cronologia e relação”, como o barulho das buzinas e dos automóveis, a tentativa dos médicos de salvar Alaíde ou as conversas entre jornalistas, os quais pedem e transmitem informações à redação dos jornais sobre a jovem da alta sociedade carioca atropelada, assim como em *As Horas Nuas*, quando a entrada ou a tosse de Dionísia<sup>18</sup>, um de seus espelhos verdadeiros, tem a função de remeter Rosa ao presente e à realidade, interrompendo temporariamente o fluxo de suas lembranças. (2019, p. 41)

Em relação a esse espelhamento entre a vida protagonista Rosa Ambrósio e da vida das personagens que interpreta, diz a pesquisadora Liem Hani de Alcântara:

Assim, não é por acaso que a protagonista de *As Horas Nuas* seja uma atriz, cujos papéis representados se confundam com a mesma: ser e máscaras se enleiam, formando a personagem em detrimento da pessoa. Fato que remete à origem da Tragédia, que visando render homenagem a Dionísio, seus cultuadores se apresentavam mascarados. Durante o ritual as características místicas inerentes às máscaras eram transferidas e incorporadas por seus cultuadores. O mesmo sucedendo com Rosa Ambrósio que se vestia de papéis (2007, p. 42)

Associado a isso, é interessante observar a menção constante de espelhos ao longo do romance. A palavra “espelho” (e variações) aparece cerca de quarenta vezes, especialmente nos capítulos de Rosa e Rahul. Embora o número em si possa não parecer excessivo, muitas vezes, a palavra é usada quatro, cinco vezes dentro de um mesmo parágrafo ou dentro de uma mesma página, o que acaba chamando a atenção do leitor. Uma cena intrigante e relevante para a construção narrativa é quando Rosa está disposta nua em frente aos espelhos de seu banheiro enquanto tinge os seus pelos íntimos grisalhos em companhia de Rahul, seu gato:

Ela despiu-se e ficou nua diante do espelho. Já vi esse filme antes, Diogo costumava dizer. Corrigiu a posição dos ombros. Levantou a cabeça e com as mãos curvas, contornou os seios, tem seios de jovem, redondos. Firmes. Mas não está satisfeita, deviam ser mais altos. Assim?... experimentou ao levantar nas pontas dos dedos os bicos rosados. Irritou-se com o espelho que ousou fazer a exigência. Mas assim só com vinte anos! Fez caretas enquanto abria o armário espelhado. Da prateleira mais alta tirou a sacola de estampado vermelho-branco representando uma poética caçada. Desenfurnou os petrechos que já conheço e foi alinhando um por um no mármore da pia, a bisnaga da tintura de cabelo. O frasco de água oxigenada cremosa. A escova de cabo longo e fibras enegrecidas. Uma bisnaga que não usa nunca mas que sempre deixa aí enfileirada. E as luvas de plástico amarelo, manchadas de negro. Pegou o copo de gargarejo com os anjinhos esvoaçando no vidro. Piscou para mim através do espelho. Está me namorando, Rahul? (...) Não sei por que esses bandidos tinham que nascer brancos, resmungou ela. Já estava de luvas quando mergulhou mais uma vez a escova na tintura do copo. Inclinou-se para a frente. Abriu as pernas e bem devagar foi passando a tinta nos pelos do púbis. Com a

<sup>18</sup> Dionísia é a doméstica que trabalha diariamente na casa de Rosa Ambrósio.

mão livre, abriu a caixa rosada no tampo de mármore e dela tirou um lenço de papel para limpar o fio de tinta negra que lhe escorria pela coxa, Ô! meu Pai! (...)

A espaçosa sala de banho tem o colorido de um jardim, é manhã mas as luzes estão acesas. Aqui é Primavera, dizem os azulejos com seus raminhos de flores-do-campo, os caules enfeixados num laçarote. O piso irregular de ardósia verde lembra um gramado. Brilham os frascos de cristal, os boiões de sais, os dourados dos espelhos e dentre todos o grande espelho ovalado com sua coroa de lâmpadas embutidas na moldura. Aperto os olhos feridos. Quando volto a abri-los, Rosona está posando de estátua diante do espelho coroadado, os braços languidamente erguidos para prender os cabelos no alto da cabeça. Está sorrindo para a própria imagem que parece filtrar uma certa luz cálida, Sou o Outono, diria a imagem nua que se imobilizou no instante de perfeição. Não fora o triângulo do púbis todo borrado de tinta negra, travessura de algum moleque obsceno que passou lambrecando as estátuas do parque.

*Ouvre-moi ta porte, pour l'amour de Dieu!*, cantarolou com afetação, abotoando a boca até tocar no espelho. Pelo amor de Deus, repetiu e desviou o olhar para as luvas enxovalhadas, abertas no mármore. Calçou de novo as luvas e afundou devagar a escova na tinta do copo. Começou a retocar os cabelos grisalhos das têmporas. Sujou a orelha, limpou-a. Estava triste. Antes da operação-tintura chegar ao fim, Rosona já estava exasperada. O copo de tinta tombou no mármore e ela gemeu. Não!... Quando a escova caiu, arrancou bruscamente as luvas e atirou-as dentro da pia. Bosta! Lavou as luvas. Lavou o copo, a escova. Devolveu os objetos aos seus lugares, apagando com a obstinada precaução de um criminoso os últimos vestígios de tinta. Quando viu tudo limpo, abriu o pote de creme que tinha o contorno de uma tartaruga na etiqueta dourada. Lambuzou as mãos, a cara. Sentou-se nua na borda do bidê. Acendeu um cigarro. Com a cara branca de creme e a auréola da cabeleira esgrouvinhada, escorrendo tinta, ficou um palhaço à espera da roupa para entrar no picadeiro. Assim que Diogo chamou avisando que Cordélia estava no telefone, ela levantou-se num susto. Enxugou com o lenço de papel uma gota negra que escorria sinuosa pelo meio da testa e abriu a ducha.

— Estou no banho, amor! Ligo depois. (TELLES, 1999, p. 30-33)

No trecho, Rosa expressa sua frustração e impaciência durante o processo de tintura, o que sugere uma insatisfação com o envelhecimento. O espelho, nesse contexto, é mencionado diversas vezes – “ficou nua diante do espelho”, “irritou-se com o espelho”, “fez caretas enquanto abria o armário espelhado”, “piscou para mim através do espelho”, “e dentre todos [os outros espelhos] o grande espelho ovalado com sua coroa de lâmpadas embutidas na moldura”, “posando de estátua diante do espelho coroadado”, “abotoando a boca até tocar no espelho” –, o que reforça, simbolicamente, a obsessão de Rosa com a sua própria imagem. E, em última análise, a obsessão da própria narrativa consigo mesma.

Nesse sentido, além do ato de pintar os pelos íntimos, por si só, sugerir uma imagem simbolicamente interessante, todos os gestos que a acompanham provocam um deslocamento, no sentido de gerarem um incômodo, uma sensação de desequilíbrio, em relação às ações de Rosa. O gesto de abrir as pernas e “bem devagar” ir passando “a tinta nos pelos do púbis”; de limpar, “com a mão livre” o “fio de tinta negra que lhe escorria pela coxa”; de corrigir os seios em frente ao espelho; de guardar, estrategicamente, a sacola na “prateleira mais alta”, para que ninguém encontre os produtos no acaso; de

organizar, minuciosamente, os produtos na pia, todos eles já familiares para Rahul; de piscar, sedutora, para o gato – “está me namorando, Rahul?”; de beijar o seu próprio reflexo no espelho; e de, enfim, erguer “languidamente” os braços e sorrir de frente ao espelho, em um gesto encenado, que “parece filtrar uma certa luz pálida” sugerem uma perturbação de Rosa não resolvida em relação a sua idade e, no limite, a sua própria imagem. Inclusive, a imagem e expressão performática vinculadas à juventude que persiste em manter estão associadas diretamente à sua profissão: ser atriz. O trecho se desdobra até as últimas consequências: o tombo do copo de tinta, o lamento de Rosa, a queda da escova, que são antecipados pela devolução dos objetos aos seus respectivos lugares. Da limpeza, da hidratação e da mentira: “Estou no banho, amor”.

Da mesma maneira, esse deslocamento, esse incômodo, esse desequilíbrio não estariam, também, na própria formulação narrativa? Assim como Rosa que, de frente ao espelho, está obcecada e absorvida por sua própria imagem, *As Horas Nuas*, em um constante movimento de se voltar para si, está auto-obcecada: em um primeiro momento, ao representar o processo de escrita de “As Horas Nuas”, autobiografia de Rosa, dentro de *As Horas Nuas*, romance de Lygia Fagundes Telles; em última instância, na reprodução das peças interpretadas pela protagonista no próprio enredo do livro. A tempestade no Atlântico, a tempestade na xícara de chá.

Os efeitos narrativos dessas escolhas talvez sejam um ponto elementar a ser explorado: o que essa autorreferenciação causa ao leitor? Quais são seus impactos? Por que, afinal, essa escolha narrativa? Sou inclinada a seguir a perspectiva de Linda Hochman (1980), que sugere que a metaficção, ao explicitar o mundo ficcional bem como os referentes ficcionais dos signos, força o leitor a reconhecer a literatura como ficção. Paradoxalmente, o texto exige do leitor a sua participação, isto é, exige que o leitor se envolva – intelectual, imagética e afetivamente – em sua cocriação. Uma tensão se cria: o paradoxo do texto é que, ao mesmo tempo que está auto obcecado, de maneira narcisista, ele também está orientado para o leitor, direcionado para fora do universo ficcional. Tema, enfim, para próximos artigos.

## REFERÊNCIAS

ALBEE, Edward. **Quem tem medo de Virginia Woolf? : peça em tres atos**. Coautoria de Nice Rissone. São Paulo, SP: Abril, 1977.

ALCÂNTARA, Liem Hani. **Palavra: rota de salvação em Xerazade e os Outros e As Horas Nuas**. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007, p. 157.

SANTOS, Jamilly; SPERBER, Suzi Frankl. Tempestade na xícara de chá: *mise en abyme* em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. In: Revista **Falas Breves**, no. 13, Breves-PA, maio de 2024. ISSN 23581069



ALONSO, Mariângela. **Da Receita à Paixão: A Mise En Abyme Em Clarice Lispector**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. **Entre a literatura e a história**. 1º ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2013.

CARVALHO, A. L. C. de. **Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária**. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2012.

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

\_\_\_\_\_. **Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme**. Paris: Seuil, 1977.

\_\_\_\_\_. **The Mirror in the Text**. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1989.

DOS SANTOS MARTINS, Ana Paula. Entre espelhos, máscaras, palcos e memórias: o jogo da representação em *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 56, p. 1–16, 2019.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciencias humanas**. 8. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2000. 541 p.

GIDE, André. **Journal: tome I (1887-1925)**. Paris: Gallimard, 1996.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia**. Ilustração de Eugène Delacroix. Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação de Marcus Vinicius Mazzari. Ed. bilíngüe São Paulo, SP: Editora 34, 2004. 2 v., il. ISBN 9788573262919 (broch.).

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência: (um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros)**. São Paulo, SP: McGraw-Hill, 1976.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

JAMES, W. **Principles of Psychology**. Chicago. William Benton, 1955.

O'NEILL, Eugene. **Longa jornada noite adentro**. São Paulo, SP: Abril, c1980. 199 p., il.

RÉGIS, S. **Aproximações: Ensaios sobre Literatura**. São Paulo, SP: Edição do autor, 2007.

RICARDOU, Jean. **Le nouveau roman**. Paris: Seuil, 1978, p. 47-75.

SANTOS, Jamilly; SPERBER, Suzi Frankl. Tempestade na xícara de chá: *mise en abyme* em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. In: Revista **Falas Breves**, no. 13, Breves-PA, maio de 2024. ISSN 23581069

RODRIGUES, Nelson. **Três peças**. São Paulo, SP: Círculo de Livro, 1943.

RODRIGUES, V. A. V. **As marcas da memória na escrita de As Meninas de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras - Unesp/Araraquara. São Paulo, 2014.

SCHOLES, R.. KELLOGG, R. **The Nature of Narrative**. Londres: Oxford University Press, 1977.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Macbeth**. São Paulo, SP: Cons. Est. de Cultura, 1966. 229p.

\_\_\_\_\_. **Grandes obras de Shakespeare**. Organização de Liana de Camargo Leão. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017. 3 v. ISBN 9788520934128 (v.1. : enc.).

\_\_\_\_\_. **Hamlet**. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2002.

SILVA, Vera M. T. As Horas Nuas, um jogo de deciframento. **In: A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles**. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1992, p. 29.

STANCIU-CAPOTĂ, Rodica. Du blason littéraire ou la mise en abyme en littérature. In: Dialogos: Le centre dans **tous ses états**. Bucarest, Roumanie: Département des Langues Romanes et de Communication en Affaires. n. 09, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas**: romance. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1989. 224p.

\_\_\_\_\_. **Conspiração de nuvens**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2007. 131 p.

TODOROV, Tzvetan Todorov. Littérature et signification. Paris: Larousse, 1967, p. 118p.

WILLIAMS, Tennessee. **À margem da vida**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1968.