



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO  
LINHA DE PESQUISA: TRADUÇÃO E CULTURA  
ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> GENILDA AZEREDO**

**O abismo como espelho: formas e efeitos da metaficção em *O assassino cego* (2000),  
de Margaret Atwood**

**ISABOR MENESES QUINTIERE**

**João Pessoa**

**2020**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
ISABOR MENESES QUINTIERE

O ABISMO COMO ESPELHO: FORMAS E EFEITOS DA METAFICÇÃO EM O  
*ASSASSINO CEGO* (2000), DE MARGARET ATWOOD

Dissertação de mestrado apresentada à banca  
examinadora da Universidade Federal da Paraíba  
como requisito para a obtenção do título de  
mestre em Letras.

Orientadora: Genilda Azerêdo

João Pessoa

2020

Catalogação na publicação  
Seção de Catalogação e Classificação

Q992a Quintiere, Isabor Meneses.

O abismo como espelho: formas e efeitos da metaficção em o assassino cego (2000), de Margaret Atwood / Isabor Meneses Quintiere. - João Pessoa, 2020.

81 f. : il.

Orientação: Genilda Azerêdo.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Romance. 2. Metaficção. 3. Margaret Atwood. I. Azerêdo, Genilda. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-31(043)



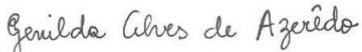
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)**  
**ISABOR MENESES QUINTIERE**

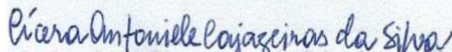
Aos dezoito dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e um, às catorze horas e trinta minutos, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: **“O abismo como espelho: formas e efeitos da metaficção em O assassino cego, de Margaret Atwood”**, apresentada pelo(a) aluno(a) **Isabor Meneses Quintiere**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento da Profª Drª Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(a) professor(a) Doutor(a) Genilda Alves de Azerêdo (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Ana Cristina Teixeira de Brito Carvalho (UEMA) e Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva (UFERSA). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Genilda Alves de Azerêdo convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamados os resultados pelo(a) presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Genilda Alves de Azerêdo (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 19 de março de 2021.

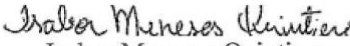
Parecer:

A banca examinadora, composta pelas professoras Doutoradas Ana Cristina Teixeira de Brito Carvalho (UEMA) e Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva (UFERSA), reconheceu a qualidade da pesquisa de Isabor, chamando a atenção para o prazer proporcionado pela leitura da dissertação; a elaboração teórica, estruturada de modo claro, objetivo e sem o hermetismo de certas discussões teóricas; o desenvolvimento dos objetivos propostos; a qualidade das análises, caracterizadas por fluidez e pela articulação com os princípios teóricos; e as conclusões alcançadas. As professoras também ofereceram reflexões críticas pontuais relevantes para o aprimoramento da pesquisa, que ainda terá uma revisão final antes da entrega definitiva do texto.

  
Prof.(a) Dr.(a). Genilda Alves de Azerêdo  
(Presidente da Banca)

  
Prof.(a) Dr.(a) Cícera Antoniele Cajazeiras da  
Silva  
(Examinadora)

  
Prof.(a) Dr.(a). Ana Cristina Teixeira de Brito  
Carvalho  
(Examinadora)

  
Isabor Meneses Quintiere  
(Mestranda)

# DISSERTAÇÃO

## AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial à minha avó, mãe e padrasto, que durante a minha trajetória dedicaram tanta atenção, tantos recursos e apoio para que eu tivesse a oportunidade de desfrutar de uma educação de qualidade, independentemente do caminho que eu decidisse trilhar.

Ao meu marido Áquila, que há tantos anos me acompanha e me motiva a persistir nos meus objetivos, mesmo quando a desistência parece tentadora. Esta é mais uma conquista nossa.

Às amigas de longuíssima data: Amanda, Carla, Caroline, Daniela, Débora e Leila, que desde o ensino fundamental dividem e celebram comigo cada vitória.

Às amigades que a academia me proporcionou, em especial Lucas, com quem a todo momento compartilhei essa travessia às vezes árdua, às vezes leve que foi nossa pós-graduação.

À CAPES, que durante todo o primeiro ano de meu mestrado me proporcionou, através da bolsa, os recursos financeiros suficientes para que eu pudesse me dedicar à pesquisa, fomentando diretamente o meu trabalho.

Às professoras Ana Cristina e Cícera, pela disponibilidade e por suas observações valiosas durante minha qualificação, que tanto acrescentaram à pesquisa.

À minha orientadora, Genilda, que me inseriu no caminho da pesquisa acadêmica e me mostrou o prazer de escavar todos os recantos de um único texto. Quando eu lhe informei que meu *corpus* do mestrado seria este, ela se assustou com a complexidade do que eu havia escolhido, sem suspeitar que só o fiz porque foi ela quem me motivou a enxergar os desafios da literatura não com medo, mas com fascínio.

À universidade pública, que me formou como pesquisadora, educadora, artista e ser humano.

“Ah, comigo o mundo vai modificar-se. Não gosto do mundo como ele é.”

*(Carolina Maria de Jesus)*

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o romance *O assassino cego* (2000), de Margaret Atwood, focalizando os aspectos metaficcionais da obra e observando a articulação entre metaficção e subjetividade dos personagens em seus múltiplos níveis diegéticos. Para tanto, temos um capítulo inicial dedicado aos conceitos de metaficção e *mise en abyme*, com base teórica de Gass (1980), Dällenbach (1980), Ron (1987), Waugh (2001), Bernardo (2010) e Hutcheon (2013); e de subjetividade na ficção, partindo de escritos de Lodge (1992), Culler (1999), Candido (2009), Wood (2012) e Todorov (2013), além de nos voltarmos para Genette (2010) e Rajewsky (2012) para tratarmos da intermedialidade observada no *corpus*. No segundo capítulo, é analisada a metaficção enquanto alicerce do romance de Atwood, considerando quatro pontos principais da narrativa e separando-os em níveis. Os resultados obtidos através dessa análise mostram como os recursos metaficcionais são utilizados para compor a fragmentação na caracterização das personagens de *O assassino cego*, apresentando a metaficção de uma perspectiva não apenas formalista como também dotada de subjetividade e crítica sociopolítica. Este trabalho acrescenta também à teoria já existente acerca deste *corpus*, considerando que outras pesquisas tendem a conferir menor importância à sua composição estético-formal e focalizar os aspectos de feminismo e gênero presentes na obra, enquanto neste é trabalhada especialmente a articulação entre experiência e forma.

**Palavras-chave:** Metaficção; Mise en abyme; Atwood.



## **ABSTRACT**

The objective of this work is to analyze the novel *The blind assassin* (2000), by Margaret Atwood, focusing on its metafictional aspects and observing the articulation between metafiction and character subjectivity in its multiple diegetic levels. In order to do so, there is a first chapter on the concepts of metafiction and mise en abyme, applying the theories of Gass (1980), Dällenbach (1980), Ron (1987), Waugh (2001), Bernardo (2010) and Hutcheon; and on subjectivity in fiction, through the theories of Lodge (1992), Culler (1999), Candido (2009), Wood (2012) and Todorov (2013). The writings of Genette (2010) and Rajewsky (2012) are also applied when discussing the intermediality present in the novel. The second chapter analyzes metafiction as the foundation of Atwood's work, taking into consideration four main points of the narrative and separating them by levels. The results obtained through this analysis show that the metafictional devices are used to compose the characters' fragmentation, presenting metafiction from a perspective that is not only formalist but also filled with subjectivity and sociopolitical criticism. This work also adds to the pre-existing theory on this corpus, considering that other works have given less importance to its aesthetic composition by focusing mainly on discussions of feminism and gender, while the present one focuses on the novel's articulation between experience and form.

**Keywords:** Metafiction; Mise en abyme; Atwood.

## SUMÁRIO

|                                                                                               |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>CAPÍTULO 1. Formas e efeitos da metaficção.....</b>                                        | <b>1</b>  |
| 1.1. A metaficção como um olhar para dentro .....                                             | 5         |
| 1.2. Metaficção e <i>mise en abyme</i> .....                                                  | 13        |
| 1.3. Personagem e subjetividade na metaficção.....                                            | 19        |
| <b>CAPÍTULO 2. A metaficção na construção dos personagens de <i>O assassino cego</i>.....</b> | <b>28</b> |
| 2.1. A metaficção como alicerce do romance <i>O assassino cego</i> .....                      | 30        |
| 2.2. “All I have to do is write”: A metaconstrução nos personagens.....                       | 38        |
| 2.3. A fragmentação de personagem nos múltiplos níveis .....                                  | 50        |
| 2.3.1. A fotografia.....                                                                      | 52        |
| 2.3.2. Ouvir e ser ouvida, ler e ser lida .....                                               | 56        |
| 2.3.3. A noiva silenciada e o segundo autor .....                                             | 59        |
| 2.3.4. Os recortes de jornais.....                                                            | 62        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                              | <b>69</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                                      | <b>72</b> |

## CAPÍTULO 1. Formas e efeitos da metaficção

Em 1974, o linguista e teórico da literatura Roman Jakobson (1896-1982) afirmou que aquilo que passaríamos a conhecer pelo nome de “metalinguagem” não era algo restrito aos debates linguísticos ou de lógica, mas um instrumento presente em nossa comunicação rotineira na medida em que, por exemplo, um interlocutor se vê na posição de referenciar sua própria fala para confirmar o entendimento de seu ouvinte. (JAKOBSON, 1974, p. 127). Algo tão simples quanto questionar a alguém se ele está entendendo o que falamos já é fazer uso da metalinguagem e da função metalinguística, que se define, de modo conciso, como a linguagem que fala sobre a linguagem, ou seja, uma linguagem autorreflexiva.

Essa metalinguagem se manifesta de diversas formas nas criações artísticas; quando observamos uma pintura que retrata um pintor no ato de produzir uma tela, estamos em contato direto com a autorreflexão característica da metalinguagem. Outro exemplo é o poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, em que o eu-lírico anuncia: “O poeta é um fingidor/Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente”<sup>1</sup>, jogando com a atividade de produção poética através da própria produção de um poema. Sobre o relacionamento entre a poesia e a metalinguagem, Jakobson diz:

[N]o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem. Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. (JAKOBSON, 1974, p. 128).

Ele afirma ser, portanto, indissociável o estudo da função poética do estudo da linguagem. O mesmo vale para outras manifestações artísticas, sendo a poesia apenas uma delas. A partir dessa função linguística autorreferencial, encontramos ainda o recurso que iremos explorar ao longo do decorrer deste trabalho: a metaficção, bem como uma de suas ramificações, a *mise en abyme*.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4234>>.

Não é de todo incomum que, conforme percorremos uma obra literária, cinematográfica ou mesmo uma pintura, encontremos uma segunda obra nela abrigada. Um dos exemplos mais notáveis é o clássico conto *A queda da casa de Usher* (1839), do americano Edgar Allan Poe, que contém um volume intitulado *Louca Irmandade* (*Mad Trist*), ao qual só temos acesso através da leitura em voz alta do personagem-narrador de Poe; isto porque *Louca Irmandade* e o autor a quem ele foi atribuído, Sir Launcelot Canning, não existem comprovadamente no espaço para além de *A queda da casa de Usher*. Trata-se de uma produção literária contida em outra produção literária, uma história-dentro-de-uma-história, que se enlaça à história maior conforme o personagem-narrador se dá conta de que elementos presentes em *Louca Irmandade* refletem os de seu próprio universo. Eis uma ocasião emblemática do recurso artístico originalmente cunhado por André Gide em 1893 como *mise en abyme* (do francês, “posta em abismo”).

Diversos autores, como Claude-Edmonde Magny (1950), Lucien Dallénbach (1980) e Linda Hutcheon (2013) já se debruçaram longamente sobre esse tema, o que deixa nítido o interesse que a *mise en abyme* desperta; há, afinal, algo neste recurso que remete à descoberta do oculto. Um romance pode conter, dentro de si, um poema, como é o caso do emblemático *Mulherzinhas* (1868), de Louisa May Alcott; o leitor, seja ele comum ou um teórico ou crítico literário, tem sua atenção captada por essa quebra no fluxo narrativo que até então acompanhava e pode compreender que aquela obra dentro da obra está ali para servir a um propósito. Resta, muitas vezes, o desejo por desvendar a possível incógnita que se apresenta: por que esta outra obra está ali, e como ela se relaciona com a totalidade dessa produção?

Poucas obras, no entanto, encontram na metaficção e na *mise en abyme* não apenas uma passagem que acrescenta densidade a um aspecto da produção, mas precisamente os alicerces que sustentam sua própria estrutura. É o caso de um romance pouco explorado nos estudos da metaficção, porém construído inteiramente valendo-se dos recursos metaficcionais como ferramentas: *O assassino cego* (2000), da autora canadense contemporânea Margaret Atwood. A obra, vencedora dos prêmios Man Booker e Hammett, pode ser vista como um bom exemplo de manejo de metaficção na literatura contemporânea, apesar de ter passado quase incognitadamente pelo olhar dos estudiosos da área.

O enredo de *O assassino cego* é fragmentado em ao menos três principais camadas, que se dividem entre a redação das memórias de sua protagonista Iris Chase, em primeira pessoa; um romance de amor proibido, narrado em terceira pessoa com personagens anônimos; e, dentro deste último, uma narrativa oral de ficção científica, contada por um dos personagens ali inseridos. Dessa forma, o que podemos chamar de a história macro de *O assassino cego* não é concedida linearmente ao leitor, chamando-o para que se debruce sobre todos esses elementos para, só então, descobrir verdades fundamentais sobre suas personagens. Através das mais de 500 páginas do romance, é permitido ao leitor desenrolar esse longo fio narrativo que culmina na história de vida de uma mulher forçada a se submeter a um casamento violento e igualmente afastada, pelas convenções da época, de sua família, do revolucionário comunista que amava e da pessoa que desejava ter se tornado; toda uma vida que só pôde ser minimamente vivida graças a essa fragmentação, explicitada através do texto que é, por sua vez, também fragmentado.

Com isso, o objetivo geral deste projeto é estudar *O assassino cego* com foco nos aspectos metaficcionais da obra, observando a articulação entre metaficção e subjetividade dos personagens. Os objetivos específicos incluem ainda: investigar as diferentes materializações da metaficção no romance de Atwood; estudar a estrutura do romance em questão, enquanto algo construído através da metaficção; discutir os diferentes efeitos da metaficção em relação à caracterização de personagens; analisar as “políticas” da metaficção quanto à crítica social do romance em articulação com sua protagonista feminina; contribuir com os estudos da área de metaficção e de literatura contemporânea de língua inglesa.

A metodologia aplicada neste trabalho será de natureza qualitativa e se dará principalmente através de pesquisa bibliográfica, valendo-se de livros, artigos, ensaios e demais publicações que possuam relação com o tema aqui explorado. Visando a construção de uma base teórica firme para a análise do corpus, será necessário o estudo da metaficção e, mais especificamente, do recurso metaficcional de *mise en abyme*. Para tanto, nos valeremos dos escritos de Gass (1980), Waugh (2001), Hutcheon (2013) e Bernardo (2010), que discorrem sobre a metaficção e suas raízes teóricas. Buscando um enfoque maior na *mise en abyme*, iremos nos debruçar sobre os trabalhos de Dällenbach (1980) e Ron (1987) respectivamente; o primeiro se mostra extremamente relevante por fornecer um pano de fundo teórico com relação às primeiras teorias a respeito da *mise*

*en abyme*, enquanto o último traz novos olhares sobre o tema, olhares estes que nos permitem enxergar o próprio corpus a partir de outros ângulos.

Por fim, para discorrermos a respeito de literatura e subjetividade relacionadas à metaficção, serão estudados textos de Lodge (1992), Culler (1999), Candido (2009), Wood (2012) e, especialmente, Todorov (2013); e para tratarmos de intermedialidade ao analisarmos um dos níveis diegéticos do romance em específico, nos voltaremos para Genette (2010) e Rajewsky (2012).

As demais publicações sobre *O assassino cego*, encontradas em língua inglesa e portuguesa, fornecerão um bom panorama do estado da arte referente ao corpus deste trabalho. São elas: Oliveira (2013), Stoevenbeld (2016), Doley (2016), Arora, Jha & Bhadhury (2017), Pathak (2017) e Hsieh (201-), sendo este último o único ao qual não tive acesso à íntegra do material. Dentre essas produções acadêmicas, é importante ressaltar que a maioria delas focaliza as relações de gênero, tema latente no livro. Ainda que a metaficção se faça presente nos estudos, pois é impossível tratar do romance de Atwood sem contextualizá-lo antes como sendo metaficcional, o enfoque de tais trabalhos se detém principalmente nas relações de suas personagens femininas sob a ótica da teoria de gênero. Neste aspecto, acredito que o presente trabalho possa contribuir de maneira inédita para a discussão ao focalizar a complexa estrutura metaficcional de *O assassino cego*, esmiuçando a construção narrativa e analisando a metaficção como alicerce do romance. No entanto, da mesma maneira como é impossível falar de *O assassino cego* sem falar de metaficção, também é impossível falar sobre ele sem considerar a importância do gênero em sua trama – e, portanto, as produções aqui citadas serão úteis para o desenvolvimento da análise.

Este trabalho está dividido em dois grandes capítulos, sendo um deles teórico, voltado para a conceituação de metaficção, *mise en abyme* e subjetividade, e um analítico, que trata das manifestações desses recursos no *corpus* em questão. No subcapítulo 1.1 a seguir, nos deteremos primeiramente nas definições de metaficção.

## 1.1. A metaficção como “um olhar para dentro”

Uma forma simples e direta de descrever a metaficção é através das palavras “ficção autoconsciente”, como proposto pela teórica e crítica literária Patricia Waugh em seu *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (2001):

Metaficção é um termo dado à escrita de ficção que autoconsciente e sistematicamente chama a atenção para seu status enquanto artefato, de modo a levantar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais produções não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, como também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário de ficção (WAUGH, 2001, p. 2). (Esta e demais traduções de trechos em inglês são de nossa autoria).

Para aqueles familiarizados com a literatura fantástica, é algo que pode soar quase borgiano: a metaficção é a ficção que, não satisfeita em ser como era antes, decidiu empreender uma jornada de autoconhecimento, olhando para dentro de si mesma, como uma obra de arte cuja consciência de seu “*status* enquanto artefato”, nas palavras de Waugh, foi desperta. O que ela revela nesse olhar-para-dentro é o objeto de análise dos estudos metaficcionais: as entranhas da ficção que se permite ser dissecada e diz, “veja do que sou feita!”.

Ainda que os recursos metaficcionais que permitem essa “dissecação” venham sendo empregados, ao longo dos tempos, em produções artísticas muito anteriores àquelas do século XX, o termo *metaficção* só foi cunhado a partir do artigo *Philosophy and the form of fiction*, publicado pela primeira vez em 1971 pelo crítico e novelista estadunidense William H. Gass (1924-2017). Nele, Gass refere-se à metaficção como um “monstro da atualidade” e a define como “ficções em que o conteúdo do trabalho sendo estruturado é a estrutura da ficção tradicional” (GASS, 1980, p. 7).

Gass já falava sobre a metaficção em um contexto de contemporâneo *versus* tradicional devido ao *boom* considerável no século XX de obras ficcionais que escapavam dos moldes convencionais – entre elas, Gass cita as produções de Beckett, Nabokov, Woolf e Borges como exemplos. A metaficção vem sempre acompanhada

pelo desejo de experimentação com a forma de se fazer ficção, e esse desejo tornou-se especialmente notável na mesma época que nos trouxe obras repletas de fluxos de consciência e epifanias, a exemplo do renomado romance *Ulysses* (1922), de James Joyce.

Essas revoluções da escrita refletiam, também, revoluções sociais: enquanto os autores citados por Gass estavam produzindo, guerras eram enfrentadas a nível global e com uma violência inédita, refletidas nas obras daqueles que as vivenciaram direta ou indiretamente e depararam-se com o abismo da humanidade selvagem. Um exemplo parte da própria Woolf, mencionada por Gass, em seu ensaio “Pensamentos de paz durante um ataque aéreo”, datado de 1940, no qual ela discute a importância de se navegar contra a corrente em prol de mudanças concretas:

[H]á outra maneira de lutar pela liberdade sem armas; podemos lutar com a mente. Podemos criar ideias que ajudarão os jovens ingleses que estão lutando lá no céu a derrotar o inimigo. Mas, para criar ideias eficazes, temos de saber dispará-las. Temos de colocá-las em ação. (...) Não seria melhor enfiar a cabeça no travesseiro, tapar as orelhas e parar com essa inútil atividade de ter ideias? Porque há outras mesas, além das mesas de conferências e das mesas de oficiais. Não estaremos deixando o jovem inglês sem uma arma que para ele poderia ser valiosa se desistirmos do pensamento privado, do pensar à mesa do chá, só por ele parecer inútil? Não estaremos enfatizando nossa incapacidade pelo fato de nossa capacidade nos expor talvez a desmandos, talvez ao desprezo? “Não desistirei da luta mental”, escreveu Blake. E luta mental significa pensar contra a corrente, não com ela. (WOOLF, 2014, p. 465).

“Pensar contra a corrente, não com ela” implica uma ruptura de convenções e das tradições já consolidadas do pensamento, com seu fatalismo de não encontrar outras saídas que não as óbvias, as “realistas”. A insatisfação com o *status quo* não é apenas um capricho pós-moderno; é crucial para a sobrevivência e para o combate. O mundo, tal como ele era à época do ensaio de Woolf, já não bastava; era preciso reinventá-lo, e reinventar o mundo implica também a reinvenção da literatura. A metaficção ganha nova força nesse embalo, ao levantar questões sobre a linha que divide (ou une) a ficção e a realidade e todas as suas múltiplas camadas e subjetividades:



Se, como indivíduos, nós agora ocupamos “papéis” ao invés de “eus”, então o estudo de personagens em romances pode fornecer um modelo útil para compreender a construção da subjetividade no mundo fora dos romances. Se nosso conhecimento deste mundo agora é visto como mediado através da linguagem, então a ficção literária (mundos construídos inteiramente a partir da linguagem) se torna um modelo útil para aprender sobre a construção da “realidade” em si. (WAUGH, 2001, P. 3)<sup>2</sup>.

Nesse ponto, a metaficção e a noção de identidade se encontram: ecoando Waugh, o crítico brasileiro Gustavo Bernardo afirma que “precisamos de ficção não para nos reafirmarmos através do personagem, mas para nos negarmos” (BERNARDO, 2010, p. 186), e essa negação é algo que nos leva ao autoconhecimento, de maneira semelhante a como a negação da estrutura convencional na metaficção nos leva a conhecer melhor tanto o funcionamento da ficção quanto da realidade de nosso tempo.

Não é à toa, também, que Gass cita a metaficção como um “monstro da atualidade” e que a própria Waugh intitula o capítulo inicial de seu livro sobre o tema como “O que é metaficção, e por que estão falando coisas tão horríveis sobre ela?” – ainda no século XX, houve uma rejeição considerável de críticos e romancistas ao emprego de recursos metaficcionais como sendo algo que empobrecia o gênero romance e contribuiria para o seu fim derradeiro (fim este que vem sendo repetidamente decretado há tempos, mas o caixão do romance segue vazio enquanto o suposto cadáver continua a caminhar<sup>3</sup>). Isso se dava pelo fato de a ficção agora já não mais ter o interesse principal de refletir de maneira precisa a “realidade”, como observado até então, mas de construí-la, encarando-a precisamente como um construto e desvendando-a conforme se desvenda a si mesma, através da autoexploração característica da metaficção:

---

<sup>2</sup> If, as individuals, we now occupy ‘roles’ rather than ‘selves’, then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels. If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself.

<sup>3</sup> Texto “Novels have been declared dead 30 times by prominent people” (“O romance foi declarado morto 30 vezes por pessoas proeminentes”), de Michael Kozlowski, pontua as muitas vezes em que o gênero teve seu fim decretado por profissionais da área, de 1902 a 2014. Disponível em: <<https://goodereader.com/blog/e-book-news/novels-have-been-declared-dead-30-times-by-prominent-people>>.

Incapaz de parar em uma aceitação dessa visão espelhada de si mesmo, o romance passou, pelo menos aos olhos de alguns críticos, a definhar até que a forma mal tivesse permanecido. Esses críticos compartilham do ponto de vista de Ovídio quanto ao destino de Narciso. Eles argumentam que, como Narciso, o romance começou a perder aquelas características atraentes - de ação, de personalidade - que o haviam feito ser tão amado (no último século) para absorver-se em um estado autorreflexivo mais profundo, o qual - e aqui está o medo - ameaçava negar a existência do romance enquanto uma narrativa realística de algo fora de si mesmo. (HUTCHEON, 2013, p. 13)<sup>4</sup>.

Apontar algo como sendo um construto, então, parecia reduutivo e um insulto para alguns, ainda mais quando esse dito construto era a estrutura a partir da qual se fabricaram grandes obras clássicas, mas é essa a perspectiva que permite um olhar de mudança concreta: se algo foi construído, pode ser desconstruído e reconstruído de inúmeras outras maneiras, dentro e fora do espaço da ficção. Essa estratégia de desconstrução e reconstrução é a bandeira erguida pela ficção autorreflexiva “narcisista”.

Para a escrita metaficcional, a ordem e a convenção estão sujeitas à subversão: é preciso ir mais fundo, exhibir e analisar as entranhas, como dito anteriormente. Isso não implica no fim do gênero romance, como temido pelos intelectuais da técnica conservadora de sua época, mas em seu adensamento; ater-se obrigatoriamente à tradição de uma única estrutura vigente significaria impor limites à arte e, do mesmo modo, aceitar os limites também impostos às estruturas da cultura e da sociedade. A autoconsciência da ficção e a autoconsciência da realidade são um caminho com um destino final muito semelhante: o da transgressão e da reinvenção.

Na metaficção, rejeita-se a ideia do escritor-gênio com seus poderes oniscientes e lança-se a ideia do criador que é tão construto quanto quem o lê (BERNARDO, 2010, p. 51) e quanto aquilo que ele escreve. Rejeita-se ainda o realismo enquanto *be all, end*

---

<sup>4</sup> Unable to stop at an acceptance of this mirroring vision of itself, the novel proceeded, at least in some critics' eyes, to pine away until the form barely remained. These critics share Ovid's viewpoint on Narcissus' fate. They argue that, like Narcissus, the novel began to lose those attractive features – of action, of personality – which had made it so beloved (in the last century) to become absorbed in a deeper self-reflective state which – and herein lay the fear – threatened to deny the novel's existence as a realistic narrative of something outside itself.

*all*; os tentáculos da desconfiança se estendem por todos os lados, alcançando autor, leitor, texto e a metaficção em si:

A metaficção desconfia da realidade, logo desconfia do realismo. A metaficção desconfia do autor, logo desconfia também do leitor. A metaficção desconfia de si mesma, logo desconfia de qualquer presunção de identidade. Sua característica principal é a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica e, de certo modo, trágica. Ao se voltar para si mesma, ela se põe à beira de um abismo (...). (BERNARDO, 2010, p. 52).

A metaficção, se disposta sobre o divã de um analista, se assemelharia a um caso grave de um indivíduo que é, ao mesmo tempo, assombrado por sua desconfiança generalizada e maravilhado por ela. Essa duplicidade é então direcionada ao leitor: um texto metaficcional exige que aquele que o lê participe de sua construção, de sua existência, através do engajamento intelectual e imaginativo que fará dele um co-autor. “O próprio paradoxo do texto é ser, ao mesmo tempo, narcisisticamente autorreflexivo e ainda assim focado para fora, voltado para o leitor” (HUTCHEON, 2013, p. 7). O texto metaficcional não se diseca sozinho, mas fornece ao leitor os próprios órgãos para exame e as ferramentas necessárias para a tarefa. Ao aplicá-las, a atividade do leitor deixa de ser a de mero consumidor de histórias e passa a ser a de alguém que aprende e constrói um novo conjunto de relações verbais com essas ferramentas que lhe foram oferecidas (HUTCHEON, 2013, p. 14). A co-criação, originada a partir dessa superexposição das entranhas da ficção, transforma o ato da leitura em algo semelhante àquele do processo da escrita.

A metaficção suscita inúmeras alegorias possíveis. Neste capítulo, utilizamos a da dissecação de suas entranhas. Outra, bastante popular, é a da boneca russa *matryoshka*, que esconde, em seu interior, outras bonecas menores que reproduzem a primeira em sua forma, rompendo com as expectativas estruturais do brinquedo comum. Em *Narcissistic Narrative* (2013), Linda Hutcheon vale-se principalmente do paralelo com o mitológico Narciso, encantado por seu próprio reflexo na água. Já em seu *O livro da metaficção* (2010), Gustavo Bernardo traz pinturas para exemplificar esse recurso, dentre elas, algumas do surrealista belga René Magritte (1898-1967).

Trazemos então outra célebre pintura de Magritte, não citada por Gustavo Bernardo, para com ela ilustrar a metaficção. Trata-se de *La reproduction interdite* (“A reprodução interdita”, 1937), que traz um homem – o poeta Edward James – visto de costas, voltado para o espelho. Seu reflexo dilacera completamente as expectativas ao trazer não a face do homem, como esperado, mas uma repetição da visão que já temos dele de costas para nós; enquanto isso, o livro sobre a mesa segue as leis da física, sendo refletido “adequadamente” no espelho.



O quadro abre espaço para dezenas de interpretações possíveis, exatamente pelo deslocamento da realidade que ele incita. Há, nele, um elemento que leva ao estranhamento imediato: enquanto o objeto – ou seja, o livro, que é por natureza uma criação – comporta-se como algo real, aquilo que é humano, o homem, que não é criado, mas sim nascido, sem intermédio de um autor, comporta-se com uma irreabilidade alarmante. Como o próprio título anuncia, a reprodução esperada foi impedida de ocorrer. Em *La reproduction interdite*, bem como na grande parte de suas produções, Magritte demonstra pouco interesse pelas leis do mundo concreto e do convencional, mergulhando na construção do dito impossível e do inesperado, da remodelação do comum. Essa subversão completa-se no fator *meta* da obra, também um aspecto frequentemente explorado por Magritte: há um homem que olha para suas próprias costas, e a visão que ele possui de si é a mesma que possuímos – duplamente – dele. Estaria ele atravessando o mesmo sentimento de estranhamento que nós? Isso nos é velado; não é possível tirar conclusões, apenas formular possibilidades e novos questionamentos, o que nos faz pensar que a reprodução foi interdita, mas a criação, não. A dupla figura de costas nos faz pensar no escritor como possuindo várias personas, múltiplas subjetividades.

Também a metaficção se comporta de modo semelhante a *La reproduction interdite* em sua quebra de expectativas e na sua forma de não assumir para com a realidade das coisas um compromisso exigente e previsível. Também na metaficção habita o estranhamento do confronto com a estrutura refeita, com a realidade como massa de modelar.

Em obras ficcionais mais comprometidas com o realismo e com o convencional, a ficção acaba repousando em segundo plano: nas palavras de Gustavo Bernardo, “para o realista de carteirinha, a realidade se opõe e se sobrepõe à ficção. Quando o realista é um ficcionista, ele o é com vergonha, precisando alertar ao seu leitor de que a ficção é um detalhe, o que interessa é a realidade” (BERNARDO, 2010, p. 139). A mesma vergonha não se abate sobre a metaficção e seus afluentes, onde a realidade não se localiza um degrau acima dos demais elementos; interessa muito mais a criação da ficção, suas técnicas, seus meandros e suas infinitas possibilidades, inclusive relacionadas à experiência humana.

A ficção realçada, sem estar inteiramente submissa às especificações da prática discursiva do realismo, aparenta assim, tanto para muitos autores quanto para muitos leitores, ter um aspecto peçonhento. Quanto a esse medo infundado, Gustavo Bernardo vai além e acrescenta que, se a arte que tende ao realismo atinge seu objetivo de expressão da máxima verossimilhança, então ela “passa a ser inútil como arte” (BERNARDO, 2010, p. 144), posteriormente citando a fala de Machado de Assis: “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo; assim não sacrificaremos a verdadeira estética” (MACHADO *apud* BERNARDO, 2010, p. 146).

Falar da relação entre metaficção e realidade não é dizer que esta última é desprezada por completo pela primeira: afinal, mesmo a obra *La reproduction interdite* ainda carrega consigo o elemento realista do livro, retratado de acordo com as nossas expectativas cotidianas; ela nos traz também a forma de um homem de costas de modo que somos capazes de reconhecer um quando o vemos, e nos traz o espelho, ainda que este tenha atravessado um processo de mudança irreal. O mundo real é sempre a matéria-prima, e a metaficção “explora o conceito de ficcionalidade através da oposição entre a construção e a quebra da ilusão” (WAUGH, 2001, p. 16). Assim, as convenções do realismo não são abandonadas, pelo contrário – estão presentes e expostas:

Frequentemente, as convenções realistas suprem o ‘controle’ em textos metaficcionais, a norma ou o plano de fundo contra o qual as estratégias experimentais podem se sobrepôr. Mais obviamente, é claro, isso permite que haja um nível estável de familiaridade leitora, sem a qual os deslocamentos subsequentes podem ser totalmente inexpressivos ou tão além dos modos normais de comunicação literária ou não-literária que não podem ser comprometidas com a memória (o problema, já discutido, de muita escrita contemporânea

'aleatória'). A metaficção, portanto, não abandona 'o mundo real' pelos prazeres narcisistas da imaginação. O que ela faz é reexaminar as convenções do realismo de modo a descobrir - através de sua própria autorreflexão - a forma ficcional que é culturalmente relevante e compreensível para leitores contemporâneos. Ao nos mostrar como a ficção literária cria mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender que a realidade em que vivemos cotidianamente é construída, 'escrita', de modo similar. (WAUGH, 2001, p. 18-19)<sup>5</sup>.

Em suma, segundo Waugh, a relação entre a metaficção e o realismo não é uma de exclusão e tampouco de afastamento: é relação de reformulação e reinterpretação artística e cultural, que só ocorre a partir do momento em que as convenções realistas deixam de ser orientações a serem seguidas à risca e passam a constituir um campo de experimentação contemporânea que permite as mais diversas explorações e reflexões a respeito da ficcionalidade e do real.

Neste subcapítulo, tratamos do conceito de metaficção enquanto ficção desconfiada que se permite dissecar, levando seus leitores, por consequência, a refletir não apenas sobre a estrutura ficcional como também sobre o próprio tecido da realidade que a cerca e até mesmo sobre quem são sujeitos. No capítulo seguinte, passaremos a nos deter em uma das diversas manifestações da metaficção: o recurso literário de *mise en abyme*.

---

<sup>5</sup> Very often realistic conventions supply the 'control' in metafictional texts, the norm or background against which the experimental strategies can foreground themselves. More obviously, of course, this allows for a stable level of readerly familiarity, without which the ensuing dislocations might be either totally meaningless or so outside the normal modes of literary or non-literary communication that they cannot be committed to memory (the problem, already discussed, of much contemporary 'aleatory' writing). Metafiction, then, does not abandon 'the real world' for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly 'written'.

## 1.2. Metaficção e *mise en abyme*

Pertence ao filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) a célebre frase “quando se olha muito tempo para um abismo, o abismo olha para você”<sup>6</sup>. Aqueles que se deparam com uma obra de arte que contém nela o recurso metaficcional de *mise en abyme* têm uma surpresa diferente: quando se olha muito tempo para um abismo, descobre-se que dentro dele habitam outros abismos.

A expressão *mise en abyme* vem do francês e pode ser traduzida literalmente como “posta em abismo”. Na teoria da literatura e do cinema, essa técnica frequentemente refere-se à presença de uma história-dentro-de-uma-história, ou seja, de múltiplas camadas narrativas; essas duplicações funcionam como espelhos, como microcosmos do texto (DÄLLENBACH, 1980, p. 435). Apesar de aparentemente simples em sua definição, a estratégia *mise en abyme* e especialmente seu emprego na literatura têm sido objeto de muito debate entre teóricos, considerando as diversas maneiras como tal técnica pode ser construída.

Em 1977, Lucien Dällenbach publicou *Le Récit spéculaire*, onde traça uma história do termo e finalmente o divide em três possíveis subcategorias, ou três tipos distintos (DÄLLENBACH *apud* HUTCHEON, 2013, p. 55). São estes:

| <b>Tipo de <i>mise en abyme</i> na concepção de Dällenbach</b> | <b>Características</b>                                                           |
|----------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| Reduplicação simples                                           | O fragmento espelhado possui uma relação de similaridade com o todo que o contém |
| Reduplicação repetida                                          | O fragmento espelhado carrega dentro de si outro fragmento espelhado             |
| Reduplicação aporística                                        | O fragmento espelhado                                                            |

<sup>6</sup> “And if thou gaze long into an abyss, the abyss will also gaze into thee.” Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/4363/4363-h/4363-h.htm>>.

|  |                                              |
|--|----------------------------------------------|
|  | inclui a obra na qual ele mesmo está incluso |
|--|----------------------------------------------|

Na ideia proposta de reduplicação simples, o uso da *mise en abyme* reflete a história em que o fragmento se insere, revelando algo sobre a narrativa e podendo direcionar o leitor para eventos futuros, ainda não revelados, ou ainda para eventos anteriores do texto (HUTCHEON, 2013, p. 56). É o que se observa, por exemplo, no conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe. Nele, seu protagonista, um visitante na casa sombria do velho Usher, apanha um volume antigo de um livro chamado *Louca Irmandade* (*Mad Trist*) e começa a ler:

“E Ethelred, que, por natureza, tinha um coração valente e, sobretudo agora, sentia-se forte por causa do poder do vinho que havia tomado, não esperou mais tempo para negociar com o eremita – o qual, na verdade, tinha uma tendência à obstinação e à maldade – e, sentindo a chuva sobre os ombros e temendo o aumento da tempestade, ergueu a maça bem alto e, com golpes, abriu rapidamente espaço nas pranchas da porta para sua mão guarnecida de manopla; e agora, puxando-a com força, ele de tal modo a rachou e quebrou e a fez toda em pedaços que o alarmante ruído da madeira seca e oca reverberou por toda a floresta”.

Ao final dessa frase, sobressaltei-me e, por um momento, fiquei parado; é que a mim me pareceu (embora imediatamente concluísse que minha agitada imaginação me enganara), a mim me pareceu que, de alguma parte muito remota da mansão, chegara, indistintamente, aos meus ouvidos, o que poderia ter sido, por sua exata semelhança, o eco (certamente baixo e abafado) do próprio som de estalar e de quebrar que Sir Launcelot descrevera tão detalhadamente. (POE, 2011, p. 21).

Os sons descritos na história que o narrador sem nome de Poe traz em mãos passam a refletir-se no campo diegético mais amplo da narrativa, provocando o receio de seu leitor diegético (o próprio narrador) e, portanto, em seu leitor externo, como uma anunciação do mal que está por vir: o desconforto daquele que lê *Louca Irmandade* desperta, por sua vez, o desconforto daquele que lê *A queda da casa de Usher*. O próprio título do volume também demonstra estar apontando em direção à relação entre os personagens de Roderick Usher e sua irmã gêmea Madeline, que ele eventualmente



revela, conforme sua histeria aumenta juntamente aos sons que o cercam, ter sido emparedada viva: “O arrombamento da porta do eremita, e o grito mortal do dragão, e o clangor do escudo... em vez disso, o despedaçar da tampa do caixão dela, o ranger das dobradiças de ferro de sua prisão e seu avanço pelas arcadas do calabouço revestido de cobre!” (POE, 2011, p. 23). Com a colocação anterior, Usher estabelece, ele mesmo, todos os paralelos entre a história lida anteriormente e o destino de sua irmã, selando a *mise en abyme* em sua reduplicação simples.

Já a reduplicação repetida de Dällenbach nos remete ao primeiro parágrafo deste subcapítulo, em que o leitor, ao olhar para o abismo, encontra dentro dele novos abismos. Um exemplo é o próprio romance analisado nesta dissertação, *O assassino cego*: como veremos com maiores detalhes no capítulo seguinte, nele há um romance homônimo, escrito por uma de suas personagens, e que contém, por sua vez, um segundo romance, este escrito por uma das personagens deste romance-dentro-do-romance – todas essas camadas remetendo às demais camadas. Os abismos então se multiplicam e adensam a narrativa, fragmento espelhado dentro de fragmento espelhado.

A reduplicação aporística, essa em que o fragmento espelhado inclui a obra a qual ele mesmo pertence, pode ser nitidamente observada no romance *Budapeste* (2003), de Chico Buarque: o enredo culmina na descoberta de que o protagonista escritor do romance é, na verdade, seu autor.

As tipologias propostas por Dällenbach, ainda que representando um bom ponto de partida para a compreensão da técnica de *mise en abyme* no campo literário, não são, no entanto, indiscutíveis: afinal, elas não abrangem todas as formas como reflexão, espelhamento e fragmentação que já surgiram em diversas narrativas, tampouco a ficção tende a se permitir ser facilmente encaixada em três subdivisões, sem ter a ousadia de flutuar entre elas e gerar novos questionamentos sobre onde pertence – se a todos os lugares ou a lugar algum.

Os limites da categorização de Dällenbach foram discutidos por Moshe Ron em seu ensaio “The restricted abyss: Nine problems in the theory of *mise en abyme*”, publicado em 1987. Ler este trabalho de Ron nos leva a apagar qualquer ideia anterior e equivocada de que essa técnica pode ser facilmente compreendida como uma simples inserção de uma história em outra história; para entendê-la, é preciso atravessar diversos

questionamentos sobre suas manifestações e sobre a estrutura das obras em que se insere.

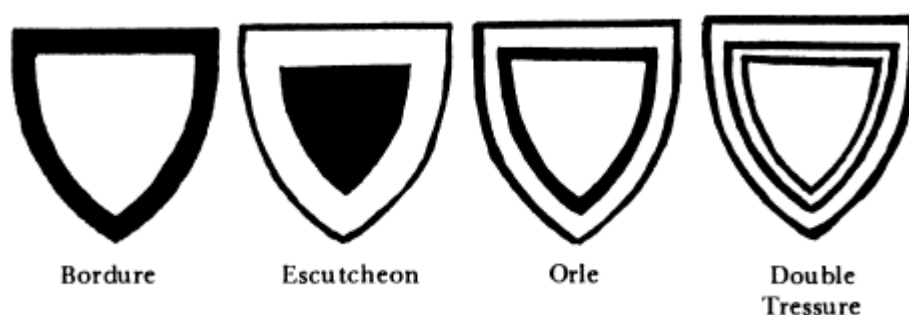
Os nove problemas na teoria de *mise en abyme* discutidos por Ron são divididos nos seguintes pontos: totalidade, reflexão, explicitação, isolabilidade, orientação, quantidade, distribuição, função geral e motivação. Seu texto é permeado por interrogações, as quais ele tenta elaborar e responder. Uma de suas críticas é à noção que ele julga vaga de “narrativa como um todo” (*l'ensemble du récit*), definida por Dällenbach e que se refere ao espaço narrativo onde se inserem os fragmentos espelhados. O que seria esse “todo”, questiona Ron, e como ele deve ser para que possa ser refletido por algo que não é apenas menor do que ele, como também uma parte dele (RON, 1987, p. 7), paradoxalmente? Faz-se necessário defini-lo melhor. Pensando na ideia de “todo”, Ron volta-se para o exemplo já mencionado de *A queda da casa de Usher* e para o trecho de *Louca Irmandade* referente ao dragão. Nesse ponto, Ron afirma que não só o trecho não inclui nenhum equivalente direto dos eventos cruciais ao enredo da história de Poe, como também a relação entre ambos os pontos narrativos baseia-se em similaridades sensoriais que ele classifica como superficiais (RON, 1987, p. 9). Assim, não seria possível tratar do que existe para além de *Louca Irmandade* em *A queda da casa de Usher* como esse grande “todo” sugerido por Dällenbach, e o que há de maior e de menor no conto seria percebido como tal apenas a partir da capacidade do leitor de identificar a pertinência de um no outro.

Ron pontua, ainda, algo que será especialmente importante para nossa futura análise de *O assassino cego*, ao tratar de quantidade: “A *mise en abyme* também é a rebelião contra a escala em um sentido quantitativo. Ela é uma *parte pequena* carregando ‘tanta’ significância quanto o todo que a contém. Não é *qualquer* analogia intratextual que se qualifica. A *mise en abyme* não é apenas uma relação icônica, ela também deve ser uma *sinédoque*” (RON, 1987, p. 15)<sup>7</sup>. Ron passa a tratar, então, sobre a relação entre o conceito de *mise en abyme* e o de “história-moldura” (*frame story*). Ron usa uma comparação com a produção artesanal de brasões para explicar a estrutura a que se refere, comparando a história-moldura às bordas do brasão:

---

<sup>7</sup> *Mise en abyme* is also a rebellion against scale in the quantitative sense. It is a *small part* carrying ‘as much’ significance as the whole that contains it. Not *any* intratextual analogy will qualify. *Mise en abyme* is not only an iconic relation, it must also be a *synecdoche*.

Na arte heráldica, é possível manter separados os "encaixes" e as "bordas" ao determinar uma certa proporção matemática entre parte e todo para cada um deles. Na literatura, o critério não pode ser puramente quantitativo, mas deve ser suplementado por alguma avaliação de interesse ou importância relativos. Isso se torna mais complicado pelo [problema da orientação hierárquica]. Pois, tipicamente, uma história-moldura também é quantitativamente menor. Ela se encontra, no entanto, em um nível diegético mais alto, ou seja, é convencionalmente vista como *contendo* todo o material diegético dos níveis inferiores, como um papel fino é utilizado para embrulhar um pacote volumoso. O princípio quantitativo do pequeno para o grande não é suficiente a não ser que unido ao princípio de um elemento "inferior" afirmando-se sobre os "superiores". O reconhecimento de tal elemento como *mise en abyme* o endossa com uma força de compressão e uma significância superiores. (RON, 1987, p. 16)<sup>8</sup>.



Tais afirmações vão de encontro à ideia de uma estrutura narrativa composta por uma camada mais larga e outra reduzida (*large* vs. *small*), que Ron julga insuficiente quando empregada por si só. Para ele, é mais interessante unir essa concepção à de níveis da narrativa, que seriam distinguíveis entre mais altos e mais baixos (*high* vs. *low*), daí a metáfora do fino papel de embrulho (nível diegético mais alto) que é capaz de envelopar um conteúdo denso (todos os demais níveis diegéticos) por completo, independentemente de sua largura. Tal premissa reconhece o status de *mise en abyme*

<sup>8</sup> In heraldry, it is possible to keep "inescutcheon" and "bordure" apart by legislating a certain mathematical proportion between part and whole for each one. In literature, the criterion cannot be purely quantitative but must be supplemented by some evaluation of relative interest or importance. That is further complicated by [the problem of hierarchic orientation]. For, typically, a frame story too is quantitatively smaller. It is, however, a higher diegetic level, i.e., is considered conventionally as containing all the diegetic material at lower levels much as thin paper is used to wrap a bulky package. The quantitative principle of small for large is not sufficient unless conjoined by a principle of a "lower" element asserting itself over "higher" ones. The recognition of such an element as *mise en abyme* endows it with a force of compression and superior significance.

como algo detentor de uma relevância maior dentro de uma obra do que um simples acréscimo ou resíduo menos denso.

A respeito da função geral deste recurso, Ron conclui aproximadamente o mesmo que se conclui de toda a metaficção: que a ocorrência de *mise en abyme* pode ou contestar ou revelar o funcionamento de uma narrativa em particular. De acordo com Jean Ricardou, mencionado por Ron, a *mise en abyme* surge como um oposto à recepção dominante, aquela familiar ao leitor, trazendo, para o cerne da atividade de leitura, a experiência da contradição (RICARDOU *apud* RON, 1987, p. 20). Em suma, a “*mise en abyme* deriva do interesse especial na contestação das hierarquias e nas regras básicas que organizam o texto narrativo 'normal' (ou clássico ou legível). Mas por virtude dessa contestação, ela também implica todo esse mesmo sistema de regras e hierarquias” (RON, 1987, p. 20, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Ron termina seu ensaio oferecendo uma renovada tentativa de definir a *mise en abyme* da seguinte maneira:

Qualquer segmento diegético que se assemelha à obra onde ele ocorre, é visto como sendo posto em abyme. (...) “A obra” (aquilo que é assemelhado) denota qualquer aspecto contínuo do texto, da narração ou da história que se julga pertinente. “Segmento diegético” significa qualquer pedaço da história narrada ou do mundo representado isolado por uma questão de descrição. “Assemelhar-se” é uma abreviação para “pode-se convincentemente argumentar que se assemelha”. (RON, 1987, p. 20, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Essa definição final inclui ainda os adendos de que o segmento diegético deve possuir uma extensão textual menor que a da obra em que se insere, além de não estar localizado em um nível diegético superior ao do aspecto contínuo da obra em questão.

Entre Hutcheon, Dällenbach e Ron, é possível ter uma noção da verdadeira pluralidade de questões atreladas ao estudo da *mise en abyme* e suas múltiplas

---

<sup>9</sup> *mise en abyme* derives its special interest from the contestation of the hierarchies and ground rules which organize the ‘normal’ (or classic or readable) narrative text. But by virtue of this contestation, it implies that entire system of rules and hierarchies.

<sup>10</sup> Any diegetic segment which resembles the work where it occurs, is said to be placed en abyme. (...) “The work” (as that which is resembled) denotes any continuous aspect of the text, the narration or the story judged to be pertinent. “Diegetic segment” means any bit of the narrated story or represented world isolated for the sake of description. “Resembles” is an abbreviation for “can be convincingly argued to resemble.”

manifestações, que nunca foi simples. É curioso notar que, mesmo enquanto objeto de estudo teórico, a metaficção e suas ramificações exigem olhares renovados e contestações quanto às suas próprias aplicações, cumprindo assim, em dois tempos, o mesmo que cumpre em narrativas de ficção. Trata-se de um terreno sempre fértil para questionamentos e reinterpretações.

Neste subcapítulo, buscamos explorar o conceito de *mise en abyme*, este recurso metaficcional, culminando enfim na definição proposta por Ron em seu ensaio de 1987. No seguinte, trataremos da questão da metaficção e sua relação com a subjetividade, ou ainda, de como a subjetividade pode se manifestar através de obras metaficcionais.

### **1.3. Personagem e subjetividade na metaficção**

Quando a metaficção foi contextualizada e discutida no capítulo 1.1, comentamos a relação que esta possui com a busca por uma identidade: a partir do momento em que a ficção nos permite encarar a realidade como algo tão digno de ser chamado de construto quanto a produção ficcional, é aberto também espaço para que nós possamos nos ressignificar como sujeitos, em nossa subjetividade pessoal. Esse efeito frequentemente envolve também, e muitas vezes manifesta-se, a partir do componente que David Lodge aponta como o mais importante e mais complicado componente do romance: seus personagens (LODGE, 1992, p. 67).

De acordo com o crítico literário brasileiro Antonio Candido, o personagem é o que realmente constitui a ficção e a diferencia mais nitidamente de outros gêneros textuais. A descrição de uma paisagem, de animais ou de objetos inanimados, por si só, por exemplo, não é suficiente para que haja ficção – seria necessário que esses itens atravessassem um processo de personificação para que a ficção se concretize como tal; em outras palavras, para que a narração não se torne mera descrição ou relato, é preciso que “não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente ‘no’ tempo, mas que ‘é’ essencialmente tempo” (CANDIDO, 2009, p. 19). Tendo explicitado esse ponto, Candido volta-se para a relação pessoa-personagem:

A diferença profunda entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais — imaginárias ou não, de um escrito, quadro, foto, apresentação teatral etc. — reside no fato de que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognoscitivas especiais. Tais operações são sempre finitas, não podendo por isso nunca esgotar a multiplicidade infinita das determinações do ser real, individual, que é “inefável”. (CANDIDO, 2009, p. 25).

Ao tratar de determinação completa ou incompleta, Candido se refere às zonas indeterminadas da ficção: qualquer coisa só pode ser descrita até certo ponto, devido aos limites das orações e das palavras. As lacunas deixadas por essas indeterminações são o que, segundo o crítico, garantem a vida da obra literária, pois serão preenchidas por quem as lê, com uma ampla variação inteiramente subjetiva frente às descrições objetivas do texto. O leitor não costuma se dar conta da existência desses “vazios”, pois se atém ao que está lá, e o ato de construir o que não está visível lhe é uma reação natural frente a um texto de ficção – como uma espécie de criatividade inata. Assim, todos os espaços que a obra ficcional não consegue cobrir não se constituem como falhas, mas sim como seus maiores trunfos, fazendo do leitor um co-autor insuspeito:

Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se na banalidade exemplar de certas personagens de Tchecov ou Ionesco); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza — não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. (CANDIDO, 2009, p. 26).

Ou seja, é precisamente por tudo o que faz dos personagens elementos ficcionais, não-reais e limitados, que leitores podem identificá-los como representativos de sua própria realidade e, quase inevitavelmente, identificarem-se com eles em um nível ou noutro. Como observamos anteriormente, a ficção permite que inspecionemos o mundo real ao nosso redor de maneira mais minuciosa, como que através de um microscópio, graças a sua propriedade de simulacro. Tanto o que ela nos diz quanto o que ela nos permite dizer abre espaço para que aprendamos sobre nós mesmos e sobre o que nos cerca, sobre o irreal e o palpável.

Em seu livro *As estruturas narrativas* (2013), Tzvetan Todorov dedica um capítulo à análise dos personagens enquanto homens-narrativas, termo criado por ele e a partir do qual ele argumenta contra a ideia de personagens enquanto eternos determinantes da ação e de narrativas enquanto descrições de caracteres. Para Todorov, um personagem é “uma história virtual que é a história de sua vida” (TODOROV, 2013, p. 100), e isso afeta diretamente a estrutura de uma obra.

Ao tratar de personagem, Todorov acaba por rondar o espaço da metaficção através da utilização do termo *encaixe*, que ele descreve como sendo a entrada de um novo personagem em uma narrativa, portanto uma “interrupção” que implica a criação de uma nova história. Trata-se de ocorrências como, a exemplo de *Manuscrito encontrado em Saragossa*, dado por Todorov, a do personagem Alphonse, que conta que outro personagem conta que outro personagem conta que outro personagem... E assim por diante, estando todos os graus (as camadas narrativas, ou ainda, os *níveis* narrativos, para usarmos a expressão empregada por Moshe Ron) estreitamente ligados e incompreensíveis se isolados uns dos outros (TODOROV, 2013, p. 102).

Do ponto de vista de Todorov, a personagem não é a determinante da ação, ideia compartilhada por diversos críticos, entre eles Henry James em seu *The art of fiction* (1884); ela é uma história, e por ser uma história, ela acrescenta à narrativa novas camadas, modificando-a a partir do momento em que é inserida ali. Similarmente, James Wood afirma, em *Como funciona a ficção* (2012), que cada personagem é ao mesmo tempo um mero conjunto de palavras e algo muito maior do que apenas isso: afinal, “coisas que se podem dizer sobre as pessoas também podem ser ditas sobre eles” (WOOD, 2012, p. 104).

É ainda James Wood quem lança o seguinte questionamento: “será que todos nós, de alguma maneira, somos personagens fictícios, gerados pela vida e escritos por nós mesmos?” (WOOD, 2012, p. 98). Isso nos leva de volta ao grande questionamento humano “o que, ou quem, sou eu?”, uma questão que sempre foi uma preocupação tão persistente na literatura quanto em seus leitores, como pontua Jonathan Culler em *Teoria literária: uma introdução* (1999):

As obras literárias caracteristicamente representam indivíduos, de modo que as lutas a respeito da identidade são lutas no interior do indivíduo e entre o indivíduo e o grupo: os personagens lutam contra ou agem de acordo com as normas e expectativas sociais. (...) A literatura não apenas fez da identidade um tema; ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores. O valor da literatura há muito tempo foi vinculado às experiências vicárias dos leitores, possibilitando-lhes saber como é estar em situações específicas e desse modo conseguir a disposição para agir e sentir de certas maneiras. As obras literárias encorajam a identificação com os personagens, mostrando as coisas do seu ponto de vista. (CULLER, 1999, p. 110-111, grifo do autor).

Ao trazer personagens que, conforme dito por Culler, “lutam contra ou agem de acordo com as normas e expectativas sociais”, as obras literárias permitem aos leitores não apenas uma identificação em primeira instância, com referência em seu presente (“eu sou como este personagem”), como também abrem espaço para uma identificação com as *possibilidades* que essas criações da ficção representam (“eu posso ser como este personagem”). Isso se mostra especialmente significativo para grupos historicamente marginalizados, conforme os personagens que os representam e que, portanto, permitem o fenômeno da identificação, começam a ter uma presença mais forte (e positiva) em produções literárias e artísticas no geral.

Um exemplo pode ser observado nas experiências estéticas da comunidade negra. Em seu texto “Representatividade como construção da identidade” para o portal *Geledés*<sup>11</sup>, a psicóloga Prescila de Fátima Vieira Venâncio argumenta:

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/representatividade-como-construcao-da-identidade/>>.



(...) a representatividade entra como fator importante na construção da subjetividade e na identidade negra, onde os negros começaram a conquistar espaço na mídia no meio institucional, na política, na música, filmes que vêm sendo inspiração não só para as pequenas gerações, mas para todos os negros. O que traz visibilidade onde o “ser” invisível era algo que fazia parte do repertório negro. Quando refletimos acerca da invisibilidade negra e seus efeitos na infância, podemos apontar a magia dos contos de fadas, dos heróis e de todo o universo infantil serem retratados sempre para uma população não-negra. Um exemplo importante do negro no universo infantil é o saci Pererê, retratado como travesso pregador de peças, um sujeito nada confiável. E quando pesquisamos sobre, encontramos um saci onde tudo que é feito de errado é atribuído a ele. Quantas crianças tiveram na infância a representação do saci Pererê? Hoje podemos ver a representatividade sob uma nova dinâmica e novas possibilidades. E como a construção como sujeitos livres está sempre em processo, faz-se necessário contribuir com esse processo, criar e levar representatividade à população pouco representada. (VENÂNCIO, 2019).

Ao utilizar o exemplo do saci, personagem negro conhecido do folclore brasileiro, Venâncio deixa nítida a maneira como o estereótipo do negro “marginal” e indigno de confiança foi perpetuado através da ficção, enquanto que o protagonismo, o heroísmo e sobretudo a beleza eram associados costumeiramente aos personagens brancos. Essa longa ausência de uma representatividade positiva e relevante negritude produziu grande impacto na auto-imagem negra, o que culminou em “uma tentativa de branqueamento da população negra para se encaixar nesse modelo de ‘ideal’. Nessa tentativa podemos citar as mudanças realizadas nos cabelos (alisamentos), cirurgias para afinar o nariz como a rinoplastia e outras formas de se inserir no mundo branco” (VENÂNCIO, 2019).

De forma igualmente poderosa, a ficção também pode levar à retomada de uma relação positiva com a auto-imagem de seus leitores e influenciar suas existências em sociedade. Um exemplo icônico, ainda dentro do espaço da representatividade negra, é o clássico da literatura americana *A cor púrpura* (1982), de Alice Walker. Trata-se de um romance epistolar ambientado na área rural do sul dos Estados Unidos, nos anos 1930, com foco nas mulheres afro-americanas de baixa renda que ali viviam. Através do conteúdo das cartas enviadas primeiro de uma personagem para Deus, e mais tarde de uma personagem para outra, o leitor tem acesso a uma narrativa que atravessa os tabus

da época para discutir violência doméstica, abuso sexual, repressão da homossexualidade e demais dificuldades historicamente enfrentadas pelas mulheres negras nos Estados Unidos.

O impacto de *A cor púrpura* entre as leitoras é sentido até hoje. Em 2015, o artigo de opinião “*The color purple is a cultural touchstone for black female self-love*” (“*A cor púrpura* é um marco cultural para o amor próprio da mulher negra”, em tradução livre) foi publicado no jornal *The New Republic*<sup>12</sup>. Nele, Victoria Bond reafirma a importância do romance, argumentando que ao focar na vulnerabilidade da mulher negra ao invés de em sua força frente ao sofrimento, Alice Walker reverteu estereótipos de narrativas e fez com que sua protagonista Celie – e por consequência, todas as mulheres que poderiam se enxergar nela – aceitasse que ser frágil é humano e natural, ao contrário da imagem de dureza frequentemente imposta sobre a comunidade negra feminina. Afinal, como pontua Bond no artigo, o “mito da mulher negra forte” leva a uma desumanização, ou ainda a uma redução do humano a um velho arquétipo:

Esse estereótipo em particular conta uma fábula perversamente aspiracional sobre o quanto uma mulher negra pode fazer com tão pouco, quanta pressão nós podemos aguentar sem apoio. Como não precisamos de proteção porque não apenas nós nos defendemos, como também porque nós devemos ser temidas - mesmo quando estamos pedindo ajuda. Ou somos consideradas invencíveis ou "a mula do mundo", como Zora Neale Hurston nos chamou em *Seus olhos viam Deus*, o mito da mulher negra forte nos vê como não-humanas no pior dos casos, e negligenciadas e esgotadas no melhor deles. (BOND, 2015)<sup>13</sup>.

Bond encerra seu texto afirmando que “*A cor púrpura* relembra às mulheres negras que o desejo é um material que só precisamos escolher para esculpir. Ele transmite a esperança de que, não importa onde estejamos nas nossas vidas, podemos ser as mulheres dentro de nós; podemos ser mais do que somos agora” (BOND, 2015).

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://newrepublic.com/article/121311/color-purple-has-remained-cultural-touchstone-black-women>>.

<sup>13</sup> This particular stereotype tells a perversely aspirational tale of how much black women can do with very little, how much pressure we can withstand without support. How we don't require protection because not only can we defend ourselves, but also because we are to be feared—even when we are asking for help. Whether we are deemed invincible or “de mule uh de world,” as Zora Neale Hurston called us in *Their Eyes Were Watching God*, the strong black woman myth sees us as inhuman at worst, neglected and depleted at best.

É fácil, portanto, constatar o poder do romance de Alice Walker como exemplo da mudança interna que a literatura e seus personagens podem promover em seus leitores. A mensagem final do livro é positiva, que rejeita estereótipos e expande a imagem da mulher negra para novos caminhos, impactando diretamente a realidade ao fazer isso.

Essa discussão nos leva a refletir novamente sobre o papel da metaficção na construção da subjetividade. Sabendo que a ficção, de modo geral, tem esse poder de transformação social e política, devemos nos questionar como o ato de romper com as convenções da estrutura narrativa na literatura autoconsciente pode despertar a autoconsciência também em seus leitores, a nível pessoal, levando-os a uma reavaliação deles próprios e dos lugares que ocupam na sociedade através do contato com personagens. Sobre isso, Hutcheon afirma:

Quando uma pessoa abre qualquer romance, esse simples ato repentinamente a lança em uma situação narrativa na qual ela deve tomar partido. (...) Textos abertamente narcisistas tornam isso um ato autoconsciente, integrando o leitor no texto, ensinando-o, pode-se dizer, a como tocar a música literária. (...) Em textos abertamente narcisistas o ensinamento se dá por rompimento e descontinuidade, pela perturbação dos hábitos confortáveis do ato de ler em si. (...) O leitor desconfortável é forçado a investigar seus conceitos de arte bem como seus valores de vida. Ele deve revisar seu entendimento do que está lendo com tanta frequência que acaba por questionar a própria possibilidade do entendimento. Ao fazer isso, ele pode se ver livre da escravidão não apenas do empírico, como também dos seus próprios padrões determinados de pensamento e de imaginação. (HUTCHEON, 2013, p. 139)<sup>14</sup>.

Tomar partido, algo que Hutcheon classifica como sendo inerente à leitura de qualquer romance, ganha novas nuances quando a obra em questão é metaficcional, pois o leitor passa a ter plena consciência desse posicionamento sobre o qual, de modo geral, ele não costuma refletir. Retirar o leitor de sua zona do conforto literária e levá-lo a

---

<sup>14</sup> When a person opens any novel, this very act suddenly plunges him into a narrative situation in which he must take part. (...) Overtly narcissistic texts make this act a self-conscious one, integrating the reader in the text, teaching him, one might say, how to play the literary music. (...) In covertly narcissistic texts the teaching is done by disruption and discontinuity, by disturbing the comfortable habits of the actual act of reading. (...) The unsettled reader is forced to scrutinize his concepts of art as well as his life values. Often he must revise his understanding of what he reads so frequently that he comes to question the very possibility of understanding. In doing so, he might be freed from enslavement not only to the empirical, but also to his own set patterns of thought and imagination.

rever a estrutura do romance como algo mutável e que não se restringe sempre aos mesmos códigos permite que ele dê um passo além, igualmente, de zonas de conforto sociais reais. Através da metaficção, o leitor entra em contato com uma nova visão do texto e de si mesmo, passando a enxergar tanto a obra literária como algo que não está restrita a uma única estrutura inalterável, quanto a si mesmo como co-autor.

Essa nova visão proporcionada pela metaficção pode se mostrar verdadeiramente empoderadora, pois descobrir-se como co-autor implica descobrir-se como agente e, portanto, como alguém passível de operar mudanças e fornecer diferentes interpretações do que antes se considerava como dado. Tanto os personagens de romances podem surgir como modelos para a compreensão do espaço exterior à literatura (WAUGH, 2001, p. 3) como a estrutura metaficcional pode igualmente servir de experimento para motivar uma reflexão sobre nossas subjetividades no mundo. A linha que divide *personagem* de *pessoa* é constantemente percorrida pelo leitor, e é ao percorrê-la que ele se altera e, por consequência, acaba por alterar também os espaços em que se insere.

É importante considerar, por fim, que essas funções da metaficção na vida de quem a lê também se manifestam diegeticamente através de seus personagens; através das camadas metaficcionais, um personagem é capaz de explorar suas outras dimensões, no que podemos chamar de *metaconstrução* de si mesmos. Isso é especialmente observável em obras onde seus protagonistas são escritores, sejam eles também autores de ficção, como é o que veremos em *O assassino cego*, sejam eles os autores de cartas e outros documentos semelhantes. Um exemplo é Charlie, protagonista do romance de ficção científica “Flores para Algernon” (1959), de Daniel Keyes. Aos 32 anos de idade, Charlie é um jovem homem com retardamento mental que se voluntaria para ser a primeira cobaia humana de um experimento neuropsicológico, na esperança de se tornar “mais inteligente”. Recém-alfabetizado e ainda lutando com a grafia das palavras e com a pontuação, pois seu cérebro não consegue reter informações por muito tempo, ele é encorajado pelos cientistas a dar início à escrita de relatórios de progresso, onde deve falar sobre seus dias e sobre como tem se sentido. O que observamos é uma progressão na escrita de Charlie, a princípio infantil e aparentemente rasa, que com o tempo passa a se tornar cada vez mais autorreflexiva e autoconsciente, conforme ele reflete sobre suas capacidades linguísticas, percebe suas próprias melhoras e, ao retornar aos relatórios iniciais, chega a se questionar como era possível ter sido uma pessoa tão diferente, o que suscita novas autorreflexões.

Esse encontro consigo de Charlie pode ser apontado quase como uma analogia aos processos da ficção autoconsciente. Sua descoberta pessoal é amplificada pelo uso da metaficção, permitindo que seu leitor visualize, “em tempo real”, as mudanças que ocorrem em seu interior. O personagem não apenas descobre suas subjetividades, ele as monta, construindo-as conforme escreve e, muitas vezes, conforme reencontra o que escreveu. O resultado disso é um processo análogo à ilustração de Frits Ahlefeldt, *Old lady knitting herself*<sup>15</sup>:



Semelhante à senhora da imagem, que cria a si mesma, também o personagem de metaficção passa por uma metaconstrução do eu, *escrevendo-se conforme é escrito*. A metaficção, portanto, se espalha por todos os espaços, promovendo mudanças tanto fora quanto dentro das obras ficcionais.

Persiste ainda a ideia, no campo dos estudos literários, de que a metaficção, por ser algo que demanda a maior parte da atenção para o aspecto teórico da produção ficcional através da prática da escrita e não para subjetividades, focalizaria a forma e a estética mais do que a experiência individual e subjetiva. Como mostrado neste subcapítulo, isso não passa de uma falácia; uma obra metaficcional possui tanto poder de explorar a subjetividade de seus personagens e, por consequência, do próprio leitor, quanto uma obra que se propõe mais convencional em sua forma. Perceberemos isso na prática mais adiante, durante o capítulo dedicado à análise de *O assassino cego*.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://fritsahlefeldt.com/2012/09/27/old-lady-knitting-herself-illustration/>>.

## **CAPÍTULO 2. “ALL I HAVE TO DO IS WRITE”: A METAFICÇÃO NA CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS DE *O ASSASSINO CEGO***

A autora, crítica literária, professora e ativista ambiental Margaret Atwood nasceu em 1939 em Ontario, no Canadá. Sua carreira na literatura teve início nos anos 60 com a publicação de seu primeiro livro de poesia, *Double Persephone* (1961), e desde então ela tem acumulado uma quantidade considerável de obras e premiações, percorrendo os mais variados gêneros literários, porém sempre atendo-se a temas que lhe são especialmente caros, dentre eles, o feminismo e a consciência socioambiental. Além dessas temáticas, comuns a muitas de suas obras, Atwood sempre demonstrou um apreço pela metaficção, o que se tornou ainda mais evidente com a publicação de seu aclamado romance *O assassino cego*, em 2000.

Pode-se argumentar que *O assassino cego* não é um romance de leitura fácil. Ao adentrar sua narrativa, o leitor se depara, logo de início, com um emaranhado a ser desfeito aos poucos, quase impossível de ser compreendido em menos do que sua totalidade; quase sem perceber, ele toma para si uma tarefa ao iniciar a leitura: a de seguir a linha que atravessa o complexo labirinto, como na mitologia antiga. Essa linha é, por si só, uma conjunção de múltiplas outras que, unidas, nos levam ao panorama geral dessa narrativa.

O enredo de *O assassino cego* é fragmentado em ao menos três principais camadas, que se dividem entre a redação das memórias de sua protagonista Iris Chase, em primeira pessoa; um romance de amor proibido, narrado em terceira pessoa com personagens anônimos; e, dentro deste último, uma narrativa oral de ficção científica, contada por um dos personagens ali inseridos. Dessa forma, o que podemos chamar de a história macro de *O assassino cego* não é concedida linearmente ao leitor; é preciso que ele se debruce sobre todos esses elementos para, só então, descobrir verdades fundamentais sobre Iris Chase e demais personagens. Através das mais de 500 páginas do romance, o leitor se esforça por desenrolar esse longo fio narrativo que culmina na história de vida de uma mulher forçada a se submeter a um casamento violento e a igualmente afastar-se, pelas convenções da época, de sua família, do revolucionário comunista que amava e da pessoa que desejava ter se tornado; toda uma vida que só

pôde ser minimamente vivida graças a essa fragmentação, explicitada através do texto que é, por sua vez, também fragmentado.

É curioso notar que, apesar da riqueza metaficcional que o romance nitidamente apresenta, ele raramente figura nos estudos contemporâneos da metaficção: ele sequer está presente em *O livro da metaficção*, de Gustavo Bernardo, publicado dez anos após o lançamento de *O assassino cego*. Curiosamente, este último menciona Atwood em um dos capítulos de seu livro, valendo-se até mesmo de uma citação da autora canadense como epígrafe, porém, em momento algum vemos surgir o título deste seu romance.

Algo parecido ocorre no livro *Metafiction and metahistory in contemporary women's writing* (2007), organizado por Ann Heilmann e Mark Llewellyn. Sua introdução desperta as expectativas ao enumerar algumas autoras como responsáveis por “reinventar o papel da história na literatura e da literatura na história” (HEILMANN; LLEWELLYN, 2007, p. 1), destacando entre elas o nome de Margaret Atwood; no entanto, seu nome surge tão somente na introdução, não sendo mencionado em mais momento algum do livro, que parece ignorar a existência de *O assassino cego* apesar da nítida relevância da obra no espaço (reduzido, diga-se de passagem) da metaficção contemporânea de autoria feminina.

Já dentre todas as produções acadêmicas encontradas nas línguas portuguesa e inglesa que analisam o romance, seis ao todo, quatro mencionam a metaficção, todas elas partindo de uma análise principalmente voltada para os estudos de gênero na formação da identidade feminina de Iris Chase. Estes textos foram úteis na produção desta dissertação, porém a maioria não se deteve de modo substancial nos aspectos formais da metaficção empregados em *O assassino cego*, para além da contextualização da obra enquanto romance metaficcional. Desse modo, conclui-se que as produções voltadas para o estudo da metaficção ignoram amplamente a existência do romance de Atwood.

Foi considerando essa ausência e o apagamento de *O assassino cego* das produções mais relevantes sobre metaficção que surgiu a proposta para a formulação da presente dissertação. Esperamos, através da pesquisa aqui realizada, lançar uma nova luz sobre o romance e realçar sua importância para os estudos metaficcionais, especificamente focando na estrutura do romance e em como a metaficção nele presente

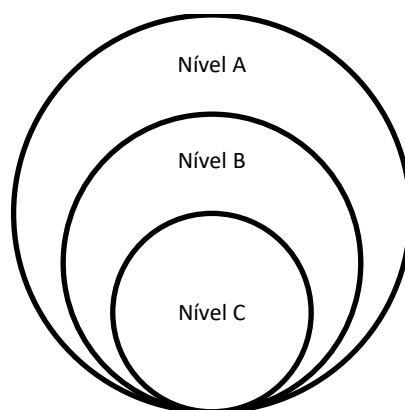
é utilizada para a construção da subjetividade de seus personagens, tendo como foco sua protagonista, Iris Chase.

## 2.1. A metaficção como alicerce do romance *O assassino cego*

O uso da metaficção em *O assassino cego* se distingue de demais obras classificadas como metaficcionais por ser ela o verdadeiro alicerce sobre o qual toda a narrativa se sustenta e se constrói. Algo semelhante foi observado em livros como *Atonement* (2001), do autor inglês Ian McEwan, e o já citado *Budapeste*, de Chico Buarque, bem como *Essa gente* (2019), do mesmo autor. A grande diferença entre *O assassino cego* e esses dois romances, no entanto, reside em não trazer a metaficção e a *mise en abyme* como algo que culmina essencialmente em uma reviravolta na trama (*plot twist*), especialmente com a aproximação do desfecho do enredo, mas como algo que está lá desde seu princípio, de modo escancarado, para a análise do leitor.

Utilizando a terminologia proposta por Moshe Ron em seus estudos de *mise en abyme*, iremos nos referir às camadas de diegese do romance de Atwood como níveis e classificá-los em termos de sua posição em relação aos demais níveis diegéticos (alta, intermediária ou baixa).

Compreenderemos, portanto, a estrutura de *O assassino cego* da seguinte maneira:





O gráfico acima também foi composto considerando a ideia de níveis que se “envelopam” de Moshe Ron, baseando-se nas ilustrações de brasões por ele utilizadas.

A camada mais externa representa o que classificaremos como **Nível A**, em posição mais alta em relação aos demais. Este nível refere-se àquele das **memórias de Iris Chase**, em que a protagonista, já idosa, escreve sobre sua própria vida até aquele momento. Ele pertence a essa posição, pois trata-se do nível diegético que inclui, dentro de si, todos os demais, envelopando-os, e caracteriza-se pela narração em primeira pessoa dos acontecimentos como Iris os percebia. Ao mesmo tempo, não há uma sinceridade incondicional da parte da narradora durante a maior parte da extensão dos capítulos que compõem o Nível A: ao tratar de eventos que lhe são mais sensíveis, ela ainda luta para expor-se, e portanto, determinados acontecimentos de sua vida não são aqui descritos com nitidez, mas sim deixados em uma espécie de penumbra que só se tornará mais clara a partir da leitura dos níveis diegéticos mais inferiores. Desse modo, mesmo sendo o nível mais alto, este ainda depende dos demais para atingir sua totalidade – isto é, se algum experimentalista da literatura removesse os outros níveis da obra e deixasse apenas o Nível A, na expectativa de que o romance fosse compreensível da mesma maneira, seria frustrado pelas vastas lacunas que a remoção dos níveis inferiores deixaria.

O **Nível B** é composto por capítulos de um romance homônimo àquele em que está inserido: ***O assassino cego***, cuja autoria é atribuída à irmã de Iris Chase, Laura, ainda que tenha sido a primeira a verdadeira autora do texto, como revelado posteriormente. Esses capítulos se apresentam de modo tão denso, de fato, que chamá-los de fragmentos parece não ser suficiente. Ao contrário do que é comumente observado em obras que carregam em si a metaficção, o conteúdo desse romance-dentro-de-um-romance não se apresenta em trechos curtos nem tampouco é descrito e resumido por algum personagem pertencente ao nível diegético superior: ele nos é entregue integralmente, permitindo uma leitura completa e um contato direto com sua história.

Tal história é narrada em terceira pessoa e acompanha dois personagens, um homem e uma mulher, cujos nomes não são jamais revelados, sendo tratados apenas por “ele” e por “ela”. O casal alimenta um relacionamento secreto, o que implica na necessidade de sempre se encontrarem em locais diferentes. Esse aspecto proibido, de

encontros que escapam aos olhos de outras pessoas e que caracteriza o personagem masculino como uma espécie de foragido, confere ao romance também uma certa aura *pulp*.

Ao final do Nível A do livro de Margaret Atwood, é possível traçar paralelos suficientes para entender que esse Nível B da narrativa reflete o relacionamento extraconjugal que Iris manteve com Alex Thomas, um revolucionário comunista que ela conheceu ainda na adolescência. O romance que contém essa história não-revelada foi publicado (e, portanto, se faz presente materialmente no Nível A e reverbera nele) após a morte de Laura como se tivesse sido escrito por ela e tornou-se um sucesso a nível nacional, consagrando a irmã de Iris Chase como uma grande autora e relegando a esta, verdadeiramente responsável pela autoria, o posto secundário de parente de uma celebridade, o que a faz ser rotineiramente convidada a falar sobre a irmã em homenagens e eventos culturais. Essa opção de Iris por manter-se anônima revela um desejo de manter a história de sua vida pessoal como inacessível ao público diegético, e também o leitor extradiegético poderia ser relegado ao mesmo nível de conhecimento, se não tivesse pleno acesso às informações necessárias para juntar todas as peças do romance.

A existência do Nível B não apenas se faz presente no Nível A, conforme o esperado, mas o influencia diretamente: a vida de Iris foi diretamente mudada por aquilo que está contido nele, ou seja, pelo romance *O assassino cego* – e é possível argumentar que daí parta a escolha de Margaret Atwood por conceder este mesmo título ao seu livro, considerando não apenas essa influência como também o fato de que a verdadeira vida da protagonista, isto é, aquela que a fez de fato feliz, está contida naquele vasto fragmento e não no nível diegético mais alto da obra, indo contra algumas das expectativas teóricas de *mise en abyme*. Abandona-se, aqui, a ideia de níveis diegéticos maiores e menores, ao reconhecermos o poder que um nível diegético inferior é capaz de exercer sobre um superior na construção narrativa ao ponto de “ceder seu título” ao todo.

Não apenas isto, mas o Nível B também abriga, dentro de si, um terceiro: o **Nível C**. A partir disso, voltamos para o que Dällenbach classificou como reduplicação repetida, em que um fragmento carrega dentro de si um outro fragmento – novamente, fragmento parece um termo diminuto demais para a densidade da *mise en abyme*

empregada por Margaret Atwood. Este Nível C consiste em uma **narrativa oral de ficção científica**, contada pelo personagem masculino do Nível B para a personagem feminina que o acompanha. A narrativa oral é referente a um livro que o personagem em questão, um autor de ficção científica *pulp*, está escrevendo, e é ambientada em um outro planeta, em outra civilização onde jovens mulheres são sacrificadas em rituais elaborados e jovens rapazes perdem a visão e se tornam assassinos. É importante notar que aqui surge pela primeira vez um assassino cego de fato, como criação ficcional do homem anônimo, ou seja, como um personagem de ficção concebido por um personagem de ficção.

Percebe-se, então, que o título da totalidade da obra não advém tão somente do Nível B, mas sim do Nível C, desse nível diegético triplamente inferior e que ainda assim reverbera com potência nas duas outras camadas localizadas acima dele. Torna-se explícito que um mesmo fio condutor atravessa todos os níveis, pois todos eles possuem algo em comum: carregam fragmentos *espalhados* dos personagens Iris e Alex. No Nível C, esses fragmentos se materializam em outros personagens, que são por sua vez personagens criados por outros personagens, personagens-criadores, estes frutos da criação de outros personagens. Cada nível contém, portanto, uma relação de *criador e criatura* com os demais.

No Nível C, há ainda um outro dado metaficcional que é o fato da narrativa que predomina ali ser contada de modo oral pelo personagem masculino do Nível B para sua parceira. Não só isso, como, pelo fato de se tratar de um recurso de oralidade, a história é ocasionalmente interrompida pelos comentários da personagem feminina, que anuncia suas impressões pessoais a respeito dos acontecimentos enquanto “leitora” e assim contribui para a construção daquela terceira narrativa, haja vista o personagem que a concebeu não raro fazer alterações conforme a história é contada para acatar as suas sugestões, fazendo dela uma co-autora ao seu próprio modo – um pouco também ao modo como o leitor de metaficção é um co-autor à sua maneira, uma vez apresentado a um texto que é reflexivo, voltado para ele (HUTCHEON, 2013, P. 14).

Uma vez estruturada essa classificação por níveis (A, B e C), é possível observá-la sob a ótica de Gérard Genette e sua teoria de transtextualidade, que o teórico descreve como “tudo o que coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”

(GENETTE, 2010, p. 13). Na sua obra *Palimpsestos* (2010), Genette pontua cinco tipos de transtextualidade, dentre eles a hipertextualidade:

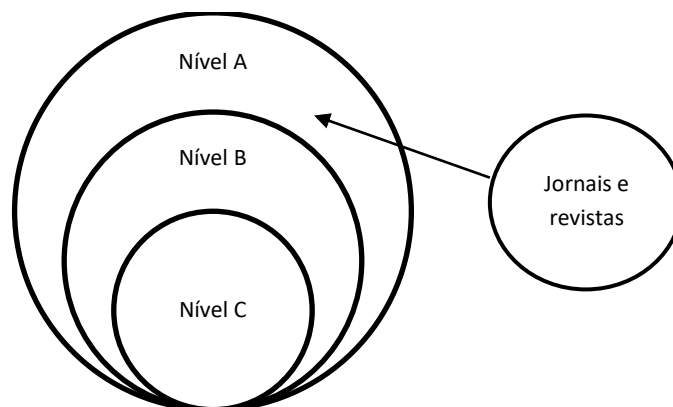
Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. (...) Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (...) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei (...) de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo (GENETTE, 2010, p. 18).

Com base na discussão proposta por Genette, podemos perceber a presença da hipertextualidade nas camadas metaficcionais de *O assassino cego*; faz-se necessária somente uma pequena adaptação de termos, substituindo seu “texto” por nosso “nível”, considerando que essa hipertextualidade habita o espaço diegético de uma mesma obra. A partir dessa perspectiva, entendemos o Nível B como derivado do Nível A, não sendo capaz de existir sem ele, da mesma maneira como o Nível C é derivado de ambos. Em *O assassino cego*, essa influência está presente e é perceptível, sem que referências ou citações diretas sejam necessárias (como veremos nas próximas seções, essas referências são muitas vezes ocultadas e deixadas no campo das sugestões; um exemplo é a ausência de nomes no Nível B).

De acordo com Genette, “quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor” (GENETTE, 2010, p. 24). Aqui, ele utiliza como exemplo *Confissões* de Rousseau enquanto reelaboração atualizada das confissões de Santo Agostinho, tratando de dois textos diferentes. Por tratar de uma única obra, a hipertextualidade de *O assassino cego* surge como menos “maciça e declarada”, considerando que todos os seus níveis apontam para uma mesma história única; no entanto, nem por isso ela depende menos de uma decisão interpretativa do leitor, que precisa detectar a relação íntima entre o hipotexto e o hipertexto, em seus

detalhes, para compreender a totalidade do romance, em um processo semelhante a uma reconstrução. Esses detalhes podem ser vistos como o que Genette chama de “ecos parciais” (p. 24) – os ecos parciais de um nível se fazem presente nos outros, e é ao “escutar” esses ecos que o leitor exerce uma espécie de autonomia interpretativa para melhor assimilar os acontecimentos de *O assassino cego*.

Há ainda um quarto elemento de hipertextualidade a ser considerado na produção desses ecos, mas este pode ser classificado como sendo um subnível mais do que um nível por si só: trata-se dos **recortes de jornais e revistas** que surgem entre os capítulos. Esses trechos emergem entre as demais camadas narrativas como um novo acréscimo à qualidade metaficcional da obra. Ao seu modo, eles representam uma camada tecnicamente mais exterior às demais, pois englobam a vida de Iris de um ponto de vista externo e, portanto, relacionam-se diretamente com o Nível A.



Para compreender o papel que os trechos simulando a estrutura jornalística cumprem em *O assassino cego*, é fundamental buscarmos a definição de intermedialidade. Em seu texto “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’” (2012), Irina O. Rajewsky a define, em seu sentido amplo,

como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramidiáticos* assim como

dos fenômenos *transmidiáticos* (...). (RAJEWSKY, 2012, p. 18, grifo do autor).

De acordo com Rajewsky, esse espectro mais irrestrito é composto por algumas subcategorias específicas, dentre as quais ela destaca a transposição midiática, a combinação de mídias e as referências intermidiáticas. Esta última categoria diz respeito às referências que textos literários fazem a outras mídias (RAJEWSKY, 2012, p. 25), evocando ou imitando técnicas próprias a elas, como o *zoom* e o *fade* do cinema ou a *écfrase*, que remete à pintura. Esses elementos ou estruturas distintos são articulados dentro da produção literária de modo a provocar, no leitor, uma impressão de contato com a mídia em questão através do verbal.

As referências intermidiáticas podem fazer surgir o que Rajewsky categoriza como o caráter “como se”, juntamente a uma formação ilusória no texto. Ainda que um produto de mídia não possa reproduzir genuinamente os elementos ou as estruturas de um sistema midiático diferente através de seus próprios meios, ele pode evocá-los ou imitá-los (RAJEWSKY, 2012, p. 28) e, desse modo, gerar uma “ilusão” para quem o lê.

É precisamente essa ilusão que se faz observável nos trechos de *O assassino cego*, moldados de forma a imitar a forma de notícias de jornal. Dado o seu caráter “como se”, eles se distinguem das outras múltiplas textualidades literárias presentes no romance, propositalmente simulando uma escrita distinta que serve a um propósito específico na compreensão geral da obra e acrescenta ao quebra-cabeças narrativo, a ser montado pelo próprio leitor, que compõe seus personagens.

Sendo o gênero jornalístico algo que, em sua natureza, trata das questões de opinião e percepção públicas, a escolha da autora por lançar mão do recurso intermidiático e reproduzir precisamente este gênero e não outro aponta para uma intenção de deixar nítida a forma como Iris Chase, especialmente, era percebida para além de sua esfera pessoal e privada, provocando um distanciamento entre *aquilo que ela viveu, aquilo que pensam que ela tenha vivido e aquilo que ela desejava viver por inteiro*, dessa maneira acrescentando dimensão subjetiva à personagem e, por consequência, também a Alex Thomas.

Esse ponto intermidiático relaciona-se fortemente à metaficção, parecendo jogar com a própria definição de Waugh para a metaficção, em que ela explicita que esse

recurso nos leva a questionar a relação entre ficção e realidade (WAUGH, 2001, p. 2); do mesmo modo, o leitor tem uma experiência parecida ao se deparar com a escrita de Iris Chase (em suas memórias e, não obstante, também no romance embutido) e a realidade dos eventos que ela descreve (nos trechos de jornais).

Ao construir seu romance sobre tão diversos pilares metaficcionais, Margaret Atwood imprime o conteúdo na forma. A fragmentação da narrativa corrobora a ideia da vida fragmentada de seus personagens; não é possível saber tudo sobre Iris sem ler o livro que ela escreveu, tampouco é possível conhecer Alex Thomas apenas através das memórias de Iris, pois ele só se revela verdadeiramente enquanto “duplamente personagem” no romance do Nível B e, por consequência, em fragmentos ainda menores, no romance de ficção científica que constitui o Nível C. Apagados os Níveis B e C, Alex toma a dimensão breve de um fantasma no Nível A, fazendo com que sua verdadeira importância na existência de Iris seja mantida ocultada, deixada nas entrelinhas. O romance de Margaret Atwood consolida-se, assim, como um dos exemplos mais significativos da literatura contemporânea no que diz respeito à configuração da metaficção.

Essa qualidade se torna ainda mais explícita ao percebermos com detalhes os inúmeros fios que conectam cada nível aos demais, como estilhaços das personalidades quebradas de seus personagens. É possível dizer que *O assassino cego* não é um romance que se capta por completo após apenas uma leitura – voltar a ele depois permite encontrar todos os caminhos deixados por Atwood entre os níveis diegéticos de sua obra que, a princípio, podem ter passado despercebidos pelo leitor. Como uma pedra atirada do topo de um abismo profundo e descendo até o seu solo, um mesmo evento corta através de muitas camadas metaficcionais – a diferença é que, diferentemente da alegoria da pedra que acabamos de empregar, quando ele atinge o nível mais baixo, o som que se produz não é um eco distante, mas ainda algo claro e facilmente audível das alturas. Este romance é, portanto, um bom exemplo das críticas feitas por Moshe Ron à ideia de empregar os termos “menor” e “maior” na *mise en abyme*.

A continuação desde capítulo analítico irá estender Iris sobre a mesa cirúrgica da literatura e examiná-la enquanto personagem da densa obra metaficcional à qual pertence, não existindo plenamente enquanto personagem senão através do/graças ao

recurso da metaficção. Desse modo, temos como objetivo discutir de que maneira a forma e a técnica empregadas por Margaret Atwood neste romance permitem alcançar essa construção das subjetividades. Esperamos que, ao final, possamos ter um olhar mais abrangente sobre a metaficção e sobre a *mise en abyme*, selando esta última como um recurso vasto e potencialmente poderoso, não limitado a pequenos fragmentos ou a termos diminutivos.

Comecemos, então, por recolher os estilhaços da narradora do nível mais externo do romance, o Nível A: a própria Iris Chase.

## 2.2. "All I have to do is write": A metaconstrução de Iris Chase

Ao falar de homens-narrativas em seu livro *As estruturas narrativas*, detendo-se em *As mil e uma noites* como exemplo, Todorov diz: “Se todos os personagens não param de contar histórias é porque esse ato recebeu uma consagração suprema: contar equivale a viver” (TODOROV, 2013, p. 105). Essa afirmação é especialmente verdadeira para os personagens de *O assassino cego*, que se apresentam como um exemplo moderno tão valioso quanto a clássica Sheherazade. Ao seu próprio modo, Iris reproduz o ato de contar para manter-se viva: ao contrário da contadora de histórias de *As mil e uma noites*, não há ninguém ameaçando-a diretamente de morte caso não faça uso da ficção, é claro; a morte se faz presente aqui, no entanto, na forma de um suicídio emocional lento e doloroso, que só pode ser evitado através do ato de contar histórias para si mesma. Iris Chase performa simultaneamente, portanto, os papéis de vítima e de algoz; é a si própria que ela precisa distrair, para que seja possível suportar sua vida por mais um dia.

Ainda analisando *As mil e uma noites*, Todorov acrescenta:

Para que as personagens possam viver, devem contar. E assim que a primeira narrativa se subdivide e se multiplica em mil e uma noites de narrativas. Tentemos agora colocar-nos no ponto de vista oposto, não mais o da narrativa encaixante, mas o da narrativa encaixada, e perguntar-nos: por que essa última precisa ser retomada em outra narrativa? Como explicar que ela não baste a si própria, mas que tenha



necessidade de um prolongamento, de uma moldura na qual ela se torna a simples parte de outra narrativa? (TODOROV, 2013, p. 109).

Esse questionamento é válido também para a protagonista de *O assassino cego*. Sua história de vida, aquela narrada no Nível A do romance e que podemos chamar de *narrativa encaixante*, nos valendo da expressão aplicada por Todorov, não basta a si própria e, portanto, tampouco basta para o leitor: muitas informações são subtraídas, ocultadas ou mantidas nas entrelinhas deliberadamente pela narradora, para quem é mais fácil falar sobre suas questões mais íntimas através de uma pretensa ficcionalização dos eventos que vivenciou e de suas relações interpessoais.

Retomando o que já foi descrito sobre a estrutura de *O assassino cego*, vemos que a classificação de Todorov como “simples parte de outra narrativa” não é a mais adequada para descrever esse romance; seria por demais redutivo, considerando a densidade narrativa que observamos em todos os níveis diegéticos dessa obra de Atwood e que rompe com a ideia de que a *mise en abyme* sempre retratará algo “menor”, ou seja, que a história encaixada sempre será mais simples e até mesmo menos importante do que a encaixante.

Para compreendermos toda essa densidade, é preciso antes nos determos em alguns acontecimentos do Nível A, o nível mais externo do romance, onde Iris é a narradora em primeira pessoa. Para o leitor, no momento de um primeiro contato com o livro, pode parecer que Iris Chase se apresenta como uma narradora aberta e confiável, ou seja, alguém que fala explicitamente sobre tudo aquilo que se abateu sobre sua vida por ser ela a pessoa que reconta todos esses acontecimentos. O primeiro capítulo em si, “The bridge” (“A ponte”), pode passar essa impressão inicial pois é nele que Iris admite, sem rodeios, que sua irmã Laura se suicidou, ao contrário da ideia de um acidente automobilístico que ela compartilha à polícia, ou mesmo do que saiu nos jornais, como vemos no primeiro recorte de linguagem jornalística do romance seguinte ao capítulo inicial.

Não parece ser por acaso que o título do primeiro capítulo seja “A ponte”, afinal a morte de Laura foi o evento que marcou a decisão de Iris de publicar o romance ao qual temos acesso no Nível B, do qual ela (Iris) é a autora. “A ponte”, assim, pode se referir simultaneamente ao espaço onde ocorreu o suicídio de Laura e à passagem que

essa enorme perda pessoal fez surgir entre Iris e a vida oculta que registrou em sua obra, agora exposta para a leitura de todos.

É estabelecido que Iris Chase nasceu em Port Ticonderoga, no Canadá, em 1916. Seu avô foi o responsável pela criação de uma bem-sucedida franquia de fábricas de botões que alçou o nome da família Chase a uma posição privilegiada em sua região a partir de 1870. Norval, pai de Iris, tornou-se o único herdeiro das fábricas após o falecimento dos dois outros filhos de Benjamin, e é portanto dentro de um contexto de classe média alta que a protagonista nasce e atravessa sua primeira juventude.

Um ponto importante no desenvolvimento de Iris, muito citado em suas memórias, é Avilion, a grande casa de arquitetura gótica que pertencia à sua família. Não tendo tido a oportunidade de socializar para além de ocasionais festas para a burguesia canadense dadas por seu pai, e tendo sido inclusive educada no espaço doméstico com a presença de tutores e não em uma escola presencial, foi exclusivamente em torno de Avilion que gravitaram os acontecimentos formadores da infância e da adolescência de Iris. Os anos que ali passou foram principalmente compartilhados com o pai, a irmã mais nova Laura e a governanta Reenie.

Antes de nos voltarmos para esses personagens, no entanto, é relevante falar sobre Liliana, mãe de Iris, que sofreu um aborto espontâneo na presença de Reenie e das duas filhas pequenas, morrendo poucos dias depois pela perda de sangue e pela fraqueza ocasionadas pelo episódio. Pouco antes de falecer, Liliana chama Iris para uma conversa particular e pede que a filha “seja uma boa menina”, acrescentando: “eu espero que você seja uma boa irmã para Laura. Sei que você tentará ser” (p. 96). A reação de Iris, ainda uma criança de menos de dez anos à época desse diálogo, reverberará na mulher contida e silenciada que virá a ser.

Calar-se para não expressar seu desacordo com aquilo que é esperado dela não será algo que ficará limitado à interação com a mãe moribunda, mas sim se estenderá por toda a vida de Iris. Podemos apontar que é ali, de fato, nesse diálogo final, que ela começa a transformar-se em uma “personagem” esculpida por outros: a jovem responsável e capaz que se esforçava para agir da maneira correta. É aqui, portanto, que podemos começar a apontar um dado metaficcional extra: é possível argumentar quanto à existência de um personagem ficcional criado por Iris também no Nível A, na medida em que ela assume a postura e o comportamento esperados dela como filha e, mais

tarde, como esposa, distintos do que ela desejava para si. Ela se encaixa nesses papéis e os performa, porém essa criação de um “eu” falso, a ser apresentado nas suas interações reais com aqueles que a cercam, a esvazia. Apenas o seu “verdadeiro eu” não-realizado, materializado em sua obra literária, permite que ela enfim exista para si mesma.

O processo de resignação de Iris a uma vida que não aquela por ela desejada é acelerado após o falecimento da mãe, não só pela conversa final entre as duas como também por um convite por parte de seu pai, pouco depois. Norval a chama para passear a sós com ele; um momento a dois, entre um pai e uma filha, algo inteiramente inédito e que surpreende a garota. Ele a leva para uma lanchonete, onde conversa com ela sobre como nunca é tarde demais para que ela aprendesse os princípios simples da economia, os quais ela precisaria conhecer para agir de modo responsável, quando fosse mais velha (p. 104). Novamente, há um chamado para a responsabilidade: não tendo um filho homem, Norval espera torná-la a herdeira dos negócios da família. Nota-se que ele fala com palavras que expressam sua convicção (usa o verbo “precisar” e frases afirmativas), sem espaço para que a filha faça objeções. Após narrar esse encontro, Iris relembra:

Na semana antes de sua morte - uma dessas manhãs terríveis - minha mãe disse algo estranho, ainda que eu não tenha achado estranho na época. Ela disse, “Embaixo de tudo aquilo, seu pai ama você” (...).

[E]u devo ter tomado essa coisa que ela disse como uma reafirmação: apesar das aparências, meu pai era como os outros pais eram, ou como deveriam ser.

Agora eu acho que era mais complicado do que isso. Mesmo se o amor estivesse embaixo de tudo aquilo, havia muita coisa empilhada por cima, e o que você encontraria quando escavasse? Não um presente simples, de ouro puro e brilhante; ao invés disso, algo antigo e possivelmente desagradável, como um amuleto de ferro enferrujando-se entre ossos velhos. Seria um tipo de talismã, esse amor, mas um amor pesado; uma coisa pesada para que eu carregasse comigo, sua corrente de ferro pendurada ao redor do meu pescoço. (ATWOOD, 2000, p. 105)<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> In the week before she died—one of those dreadful mornings—my mother said a strange thing, though I didn’t consider it strange at the time. She said, “Underneath it all, your father loves you.” She wasn’t in the habit of speaking to us about feelings, and especially not about love—her own love or anyone else’s, except God’s. But parents were supposed to love their children, so I must have taken this thing she said as a reassurance: despite appearances, my father was as other fathers were, or were considered to be. Now I think it was more complicated than that. It may have been a warning. It may also have been a burden.

As palavras que Iris associa ao amor do pai se encontram em espectros opostos: há aquilo que se espera (palavras de conotação positiva, leve) e aquilo que se recebe (palavras associadas a peso e a obrigação). O que se espera é um “presente simples, de ouro puro e brilhante”, mas o que se encontra, após uma árdua “escavação” para penetrar o cerne do sentimento, é algo funesto, algo feito de ferro, pesado e enferrujado, perdido em meio a ossos velhos; algo que se carrega ao redor de seu pescoço não como um agradável colar, mas como uma corrente desagradável. Todas essas palavras são contraditórias àquelas que seriam associadas ao sentimento amoroso, mas são elas que melhor representam Iris enquanto um ser acorrentado, refém dos amores, dos deveres e da vida que outros atribuíram a ela, o que contribuirá para seu renascimento na liberdade da ficção.

Durante sua infância e adolescência, a única relação próxima que Iris pôde alimentar em um pé de igualdade foi com sua irmã mais nova, Laura. A relação das duas é um dos fios condutores da narrativa de Atwood; entendê-la, portanto, é vital para compreender a eventual publicação de “O assassino cego” por Iris, sua fragmentação e sua tentativa de reunir seus próprios fragmentos através da ficção. A passividade de Iris, bem como sua compreensão do valor de calar-se, teve início com o nascimento da irmã mais nova, quando percebe que a única maneira de estar próxima da mãe é fazendo silêncio para não perturbar o sono da caçula.

Uma das diferenças mais notáveis entre as duas irmãs, acentuada pela narração de Iris, é a forma combativa de Laura encarar aquilo que esperam de si. Enquanto Iris era adepta da resignação, jamais se contrapondo às decisões tomadas por seu pai ou impostas pelas circunstâncias, Laura se indignava com a própria ordem natural das coisas, a exemplo de sua revolta ao ouvir, da irmã mais velha, que um dia ela também iria menstruar: “Ela se recusou a acreditar. Como com tudo mais, ela estava convencida de que uma exceção seria feita no seu caso” (p. 163), lembra Iris. Pouco depois, quando as irmãs passam a ter um novo professor particular, Mr. Erskine, Laura frisa que, caso ele não partisse, ela iria embora, fugiria, se lançaria janela afora (p. 167), enquanto Iris apenas suportava a presença dele sem maiores reclamações. É com Mr. Erskine que Laura atravessa sua primeira experiência de assédio sexual, quando ainda

---

Even if love was underneath it all, there was a great deal piled on top, and what would you find when you dug down? Not a simple gift, pure gold and shining; instead, something ancient and possibly baneful, like an iron charm rusting among old bones. A talisman of sorts, this love, but a heavy one; a heavy thing for me to carry around with me, slung on its iron chain around my neck.

era criança demais para entender que estava sendo submetida a um tipo de abuso. Reenie, após ser informada desses acontecimentos, consegue, através de uma acusação meticulosamente preparada, fazer com que Mr. Erskine seja demitido e humilhá-lo frente à opinião pública.

O tempo passado com Mr. Erskine não teve apenas uma influência poderosa no futuro de Laura, como também no de Iris; a personalidade de ambas atravessou mudanças consideráveis durante os anos sob a tutela do professor. Enquanto Laura tornava-se uma criatura de fé cega, Iris, que falsificava as respostas de suas atividades, havia descoberto seus dons para a mentira e mais: “Eu havia aprendido a insolência parcialmente oculta e a resistência silenciosa. Eu havia aprendido que a vingança é um prato que se come frio. Eu havia aprendido a não ser pega” (p. 171). O fato de o capítulo que narra essas experiências e mudanças interiores ser intitulado “Metamorfoses de Ovidio”, portanto, não faz alusão apenas ao poema clássico estudado sob os ensinamentos de Mr. Erskine, mas também às metamorfoses que as duas meninas atravessaram após esse período turbulento. Encerramos esse momento com uma ramificação significativa: de um lado, a inocência e ingenuidade de Laura; do outro, a insolência calada e esquiva de Iris, como ela própria descreve, que a influenciará no futuro enquanto mulher adulta e ficcionista.

Anos mais tarde, quando Iris adentra a adolescência e a família começa a enfrentar dificuldades financeiras e pressões de sindicalistas por ocasião da Grande Depressão de 1929-1939, outro momento significativo ocorre em um piquenique de celebração do Dia dos Trabalhadores, em que ela conhece tanto seu futuro marido, Richard Griffen, quanto seu futuro amante, Alex Thomas. O primeiro é um homem maduro, competidor acirrado de Norval e industrialista conservador, enquanto o segundo é seu direto oposto: um jovem de aspecto despojado e “proletário”. Ambos são convidados para jantar na casa dos Chase.

Iris descreve esse evento como sendo uma recordação que permanece vívida, mesmo agora na idade avançada a partir da qual escreve, por ter sido a única vez que todos estiveram reunidos. Após sua chegada para o jantar, a irmã de Richard, Winifred, faz comentários indelicados a respeito da antiquidade de Avilion, ao que Richard rebate elogiando a qualidade dos painéis da casa. A jovem Iris se sente grata por vê-lo defendendo Avilion, ainda que no tom pedante que lhe era característico, mas agora,

com seu olhar retroativo de idosa, ela acrescenta o que sua versão adolescente foi incapaz de notar na época: “não me ocorreu que ele estava fazendo um inventário. Ele reconhecia um reino cambaleante quando via um: ele sabia que estávamos para leilão, ou que estaríamos em breve” (p. 191). Essa é a primeira instância de Iris enquanto um “objeto à venda”; enquanto uma jovem mulher, solteira e em idade de casar, ela também integrava o inventário que Richard estava no processo de fazer.

A partir desse momento, a narrativa passa a escancarar uma de suas denúncias: a da mulher enquanto coisa e pertence do homem, em uma sociedade tradicionalista e fortemente patriarcal como aquela do Canadá da primeira metade do século XX, onde os eventos de *O assassino cego* transcorrem. Teria sido impossível para a jovem Iris, condicionada desde a infância a seguir aquilo que outras pessoas lhe impuseram, sem qualquer perspectiva de autonomia, ter alguma opinião dissidente no que diz respeito à sua posição nesse inventário que Richard começa a organizar, mesmo se já tivesse sido possível para ela perceber que o integrava.

Ao final do jantar, Iris se mantém próxima de Alex, passando a desenvolver uma certa curiosidade por alguém tão distante de sua realidade. Quando Alex comenta sobre ter sido adotado, Iris responde:

“Deve ser terrível”, eu disse, “não saber quem você realmente é.”

“Eu costumava achar isso”, disse Alex. “Mas então eu me dei conta de que quem eu sou como pessoa não sabe quem ele realmente é, no sentido costumeiro. O que isso significa, enfim - histórico familiar e daí em diante? As pessoas usam isso mais como uma desculpa para sua própria arrogância, ou então por suas falhas. Eu estou livre da tentação, só isso. Estou livre dos barbantes. Nada me amarra.” (ATWOOD, 2000, p. 185).

Essa conversa marca um ponto importante sobre o personagem de Alex e sobre o efeito que ele terá futuramente sobre Iris: ao contrário da jovem de Avilion, cuja vida inteira foi construída sobre os pilares de sua família e sobre as expectativas que seus pais depositaram em seus ombros, Alex não possui laços familiares e, portanto, não pode ser definido por eles. Há aqui uma espécie de choque de realidade que se revelará

marcante para Iris – a existência de uma vida inteiramente distinta daquela que, até então, ela conhecia como sendo a única possível.

A entrada de Alex na história de Iris, bem como a de Richard, nos remete à máxima de Todorov ao falar sobre homens-narrativas: “todo novo personagem significa uma nova intriga. (...) Este é um fato que afeta profundamente a estrutura da narrativa” (TODOROV, 2013, p. 99). A introdução de Alex e Richard abala profundamente essa estrutura, e é possível argumentar que é apenas graças às suas inserções que o Nível A se dispersou nos outros múltiplos níveis: eles existem devido ao movimento de Iris, que se move para longe de Richard e em direção a Alex através da ficção.

Alex retorna mais tarde à vida das irmãs na forma de um refugiado, buscando abrigo em Avilion para escapar daqueles que o caçam sob acusações de vandalismo contra a fábrica de Norval, destruída por um incêndio. As irmãs o escondem no sótão por alguns dias, por ideia de Laura, que se encontra platonicamente apaixonada por Alex. O mesmo acaba ocorrendo com Iris, que se envolve mais intimamente com o rapaz, que lhe corresponde, ainda que eventualmente acabe por partir e deixá-la.

O sonho de fugir com Alex, que Iris havia alimentado por um tempo, cai por terra no ano seguinte, conforme a situação financeira da família Chase se agrava e Richard torna-se cada vez mais presente na vida de Norval e de sua primogênita, dividindo jantares com os dois em restaurantes diversos. Iris não dizia nada nessas ocasiões, pois os assuntos de sempre eram “economia e política, a Depressão, a situação na Europa, os preocupantes avanços feitos pelo Comunismo Global” (p. 220) e Richard era da opinião de que Hitler havia consertado a Alemanha, de um ponto de vista financeiro, enquanto desaprovava Mussolini, que ele considerava um mero “trapalhão”.

Esses pontos, bem como o silêncio de Iris enquanto jovem mulher alheia às discussões dos homens à mesa que pouco se importavam em incluí-la, moldam a imagem de Richard enquanto um homem tradicionalmente de alinhamento político à direita, cujas principais preocupações são o desempenho do mercado financeiro e o dinheiro, não importando o bem-estar dos indivíduos envolvidos. As únicas ocasiões em que ele se dirige a Iris nesses jantares, conforme ela se recorda, são para questioná-la no que diz respeito a temas tidos como femininos e redutivos: “Ele tinha o hábito de recorrer a mim nos assuntos relacionados às mulheres. Eu assentia com a cabeça. Eu sempre assentia” (p. 221).

Ao contrário das conversas instigantes que Iris tinha com Alex, aqui ela não questiona Richard ou tenta oferecer opiniões dissonantes da dele, comportando-se conforme o esperado de uma jovem mulher educada, de classe alta. Ela concorda, “sempre concorda”, pois é a coisa certa a se fazer na presença de um homem com o qual não possui familiaridade, especialmente um homem poderoso e com diversos bens como é Richard. Aqui, mais do que antes, as questões de gênero e de classe exploradas neste romance de Atwood se tornarão ainda mais acentuadas com o futuro e aparentemente inevitável matrimônio de Richard com a primogênita da decadente família Chase.

Em um artigo intitulado “O que diz o silêncio: discurso e ausência da voz feminina em *O assassino cego*, de Margaret Atwood” (AZERÊDO e QUINTIERE, 2020), escrevi sobre essa ainda maior aquiescência que Iris passa a apresentar na presença do pai e, por consequência, de Richard, como representando uma espécie de “começo do fim”: ela deverá se afastar das únicas pessoas com quem pode discutir de igual para igual e cumprir seu papel social de mulher, o que envolve um grande sacrifício de si mesma, portanto dando início a um profundo silenciamento de sua parte, silenciamento este que já observamos em sua descrição dos jantares na presença do futuro marido e que será representado na estrutura narrativa em grande parte pelo apagamento de sua própria voz em discursos diretos, encontrando sempre as palavras decisivas de seu pai e de Richard com um discurso indireto opaco, oblíquo, enfraquecido.

No capítulo “The Imperial Room” (O salão imperial), cujo título se aproxima da ironia, considerando que nada mais há de imperial ou de poderoso na família Chase, Norval informa Iris da intenção do outro homem de pedi-la em casamento. Esse dado a surpreende, afinal a diferença de idade entre ambos era considerável (ele tinha trinta e cinco anos na época; ela, dezoito), assim como a diferença de interesses. Ainda que Norval diga à filha que a decisão cabe a ela, ao mesmo tempo ele deixa claro que o futuro da fábrica, da família, e especialmente dela e de Laura dependem do seu “sim”. Com isso, fica claro que essa conversa não passa de uma mera formalidade e de que sua posse já havia sido negociada previamente entre os dois homens, “e não se questiona a um objeto se ele tem algum parecer sobre a situação de sua venda” (AZERÊDO e QUINTIERE, 2020, p. 8). É preciso que ela se coloque como sacrifício a Mamon, o Deus do Dinheiro.



Durante essa conversa com o pai, é possível perceber algo que “dará o tom à atmosfera desconfortável entre o casal: o silêncio de Iris frente às palavras dos homens que ditam sua vida” (AZERÊDO e QUINTIERE, 2020, p. 8), a exemplo do seguinte trecho:

“Uma certa quantidade de determinação pode ser necessária. Uma certa quantidade de coragem. Fazer um sacrifício e tal.” **Eu nada disse.** “Mas naturalmente”, ele disse, “qualquer decisão que você tomar dirá respeito só a você”. **Eu nada disse.** “Eu não quero que você faça nada a que você seja realmente contrária”, ele disse, olhando além de mim com seu olho bom, franzindo um pouco, como se um objeto de grande significância tivesse acabado de surgir. Não havia nada atrás de mim além de uma parede. **Eu nada disse.** “Bom. É isso, então”. Ele pareceu aliviado (ATWOOD, p. 232, grifo nosso).

O silêncio de Iris é interpretado por Norval como aceitação e recebido com alívio, selando o destino da jovem para ser o mesmo de incontáveis mulheres antes dela: a sua venda de um dono para outro e a subsequente anulação de seus próprios desejos e de sua própria personalidade em prol de um casamento sem amor, que o leitor verá se tornar progressivamente abusivo, com Richard submetendo Iris aos seus interesses e desejos, tanto na esfera sexual quanto em suas relações com a própria família, na intenção de tê-la toda para si.

Outros eventos marcantes se sucedem a estes nas memórias escritas por Iris, entre eles, notoriamente, o reencontro com Alex Thomas após casada, o nascimento de uma filha dos dois amantes que ela afirmava pertencer a Richard (esses dois pontos são apresentados de modo menos explícito), e o abuso sofrido por Laura nas mãos deste quando ela passa a morar com a irmã e o cunhado após a morte do pai. Os pontos da narrativa apresentados até aqui, no entanto, são suficientes para termos uma compreensão de quem é a autora do romance intradieético “O assassino cego” e do que a levou a essa tentativa de autoficção. Chegamos a este parágrafo conscientes de que os seguintes fatores apresentados no Nível A são essenciais para o entendimento de quem é a personagem de Iris:

- Trata-se de uma mulher de uma família tradicional decadente, que abdicou consecutivamente de suas próprias vontades para seguir os

caminhos traçados por outras pessoas (entenda-se como: outros personagens) para ela;

- Ela chegou à fase adulta isenta de uma voz própria, aquiescendo sempre aos planos de outros personagens sem apresentar objeções e, portanto, sem delinear sua própria narrativa, apenas seguindo aquela à qual foi imposta pelos demais;
- O mais próximo que Iris chega de desafiar essa narrativa, em sua história pessoal, é mantendo uma vida paralela, inteiramente à parte, na qual se relaciona de maneira extraconjugal com o revolucionário Alex Thomas.

Em seu livro “A personagem de ficção”, Antonio Candido pontua que uma das funções capitais da ficção, no que diz respeito aos seus personagens, “é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres” (CANDIDO, 2009, p. 46), isto é, ela permite que conheçamos uma “pessoa fictícia” completamente, ao passo que o mesmo é impossível de ser realizado nas relações com pessoas reais. Ele acrescenta:

De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas. (CANDIDO, 2009, p. 46)

Ainda que essas afirmações sejam válidas para inúmeros romances, não é isto o que Atwood oferece em *O assassino cego* – pelo contrário. Há, nessa obra, uma rejeição à completude fácil e portanto satisfatória que frequentemente permeia os personagens de ficção. Iris é alguém que não parece conhecer a si mesma, ou ainda, que não se reconhece em si, em virtude das castrações emocionais e de autonomia que sofreu durante toda a sua vida. Tampouco ela esteve satisfeita com as escolhas que foram tomadas para ela, e essa frustração persiste até os dias atuais de sua velhice. Iris é uma personagem fragmentada, que não pôde ser completa – e portanto é assim mesmo que ela é apresentada ao leitor, como um dilema tanto para si mesma quanto para quem a lê.

Ao estudarmos romances metaficcionais, é preciso levar em consideração essa carga extra que seus personagens frequentemente apresentam; uma característica que podemos nomear como *indomabilidade*. Da mesma maneira como a estrutura do romance, ao ser exposta aos recursos da metaficção, se transforma e recusa determinadas regras tradicionais, também seus personagens não se deixam fixar ou apreender com facilidade. Este é um dos desafios em estudá-los, e Iris Chase não está isenta de apresentar esse mesmo desafio em sua metaconstrução de si mesma.

O dado mais relevante que podemos constatar sobre Iris Chase após essa contextualização inicial de sua personagem é o fato de que ela foi, por muito tempo, a personagem de outros personagens. Ela foi criada e moldada de acordo com as expectativas alheias e, portanto, tornou-se uma criação não de si própria, mas de outros que minaram sua voz para substituí-la pelas deles. Sempre que Iris se calava perante os homens ao seu redor, suas falas silenciadas eram substituídas por aquelas que melhor apetecessem aos demais.

Tornar-se autora, portanto, é a maneira encontrada por Iris de retomar o controle que lhe foi tomado e tornar-se personagem de si mesma, ou, melhor ainda, protagonista de sua história, na qual ela pareceu sempre exercer uma função secundária. Tanto suas memórias quanto a decisão de escrever e publicar “O assassino cego” surgem como formas de resistência às múltiplas opressões por ela sofridas, especialmente como vítima da sociedade tradicional e patriarcal onde cresceu, mas não param por aí: são também, como Anora, Jha e Bhadbury pontuam em seu artigo “Reconfiguring self through artistic discourse: a study of *The blind assassin* by Margaret Atwood”, “uma voz coletiva de mulheres que buscam reconstruir suas identidades” (2017, p. 11), ao invés de uma voz individual. A libertação de Iris não é apenas por si própria, como também por Laura, por sua própria mãe e talvez por sua neta distante, a quem dedica seus escritos pessoais mesmo sem saber se ela um dia os lerá.

A escrita e essa “autoficção” da personagem são um ato de resistência e de retomada de autonomia. Daí a escolha pelo termo “metaconstrução”: ela (re)constrói a si mesma em sua fragmentação. Também aí identificamos a metaficção dentro da metaficção, uma metaficção dupla; pois é notório que a metaficção “mantém uma tensão finamente equilibrada entre consciência de sua condição literária-ficcional e seu desejo de criar realidades imaginativas, mundos alternativos” (WAUGH, 2001, p. 141),

e Iris faz precisamente o mesmo para sobreviver e se reinventar. Ao tomar consciência de sua condição de personagens de outros e buscar alternativas ficcionais, Iris se mantém nesse equilíbrio característico da própria metaficção e cria um paralelo com a teoria, como uma personificação dos recursos metaficcionais em alegoria para as vidas dominadas pelas instituições patriarcais.

A partir disso, é possível observar novamente o aspecto esteticamente revolucionário da metaficção desaguar em uma crítica social e política, provocando reflexões sobre a sociedade real, esta que existe fora dos livros e ao redor dos leitores. Como vimos anteriormente neste trabalho, não é raro que textos metaficcionais tragam ensinamentos a partir dos seus rompimentos com o convencional, convidando o leitor para fora de sua zona de familiaridade estética e, por consequência, levando-o a reconsiderar o mundo. Retomamos a fala de Hutcheon: “o leitor desconfortável é forçado a investigar seus conceitos de arte bem como seus valores de vida” (2013, p. 139). O desconforto causado pelos estilhaços narrativos de *O assassino cego* refletem a condição de Iris enquanto mulher em uma sociedade tradicional e opressiva para pessoas de seu gênero, fazendo emergir um possível debate sociológico.

No subcapítulo seguinte, nos deteremos nas nuances dessa fragmentação de maneira mais detalhada, explorando Iris como ela se apresenta nos Níveis B e C do romance.

### **2.3. A fragmentação de personagem nos múltiplos níveis**

O Nível B desta narrativa consiste no romance escrito por Iris cujo título é, também, o título do livro de Atwood: “O assassino cego”. É importante dedicar um momento para a análise de um dado metaficcional tão significativo como este. Podemos observar, na escolha de Atwood de transpor o nome do romance intradieético escrito por Iris para o título da obra física, uma ênfase na ideia presente no livro de que esta é a verdadeira história de Iris, pois foi escrita a partir do próprio punho da personagem e não por um outro, e relata momentos de sua vida em que ela tomou decisões de ir, vir e ficar.

Essa escolha por conceder tanto espaço a um nível diegético inferior (e aqui utilizamos “inferior” no sentido de posição em uma escala, não de qualidade ou quantidade) parece refletir os objetivos de Atwood para com a história e representação de Iris Chase. É, afinal, nessa camada narrativa que transcorrem os eventos mais íntimos e sigilosos da vida da protagonista. Permitir que o leitor tenha acesso a esse livro “na íntegra”, e não apenas através de passagens curtas ou de sua mera menção, é uma maneira de mostrá-lo como algo dotado de grande relevância para a personagem e para nossa compreensão de quem ela, de fato, é. Sua importância é tamanha que, novamente, divide seu título com o da obra em si.

Nas próximas seções, iremos esmiuçar alguns dos principais elementos metaficcionais encontrados nos Níveis B e C de *O assassino cego* e como eles se relacionam com o Nível A.

### 2.3.1. A fotografia

Durante uma primeira leitura, percebemos a correlação entre os eventos do Nível B e os eventos do Nível A apenas mais tarde ou, quando há uma distância grande demais entre o que ocorre no Nível B e aquilo que ele referencia ser mencionado no Nível A, é possível nem mesmo percebê-la em algumas ocasiões. Ainda que seja possível compreendê-lo bem a partir de uma primeira experiência, apreender o romance de Atwood em todas as suas minúcias e teias finas que ligam os níveis entre si demanda mais do que uma única leitura. Isso é perceptível desde o prólogo do Nível B, em que a autora aplica uma *écfrase*<sup>17</sup> para descrever uma foto que encontraremos também, posteriormente, no Nível A.

Observemos, abaixo, uma tabela com a descrição da foto tal como ela aparece nos Níveis A (memórias de Iris Chase, a “vida real”, nível diegético primeiro) e B (romance escrito por ela, a “vida ficcionalizada”):

---

<sup>17</sup> De acordo com a definição do dicionário de Oxford, “écfrase” é a descrição verbal minuciosa de uma pessoa ou objeto. É também um recurso retórico artístico.

|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Nível A | <p>Uma das imagens era de Alex Thomas, com nós duas - eu à sua esquerda, Laura à sua direita, como suportes de livros. Nós duas estávamos olhando para ele e sorrindo; ele também sorria, mas tinha colocado uma das mãos em frente ao rosto, como criminosos fazem para se protegerem das luzes quando estão sendo presos. Ele só tinha conseguido ocultar metade de sua face, no entanto. A legenda dizia, “Srta. Chase e Srta. Laura Chase Entretendo um Visitante De Fora da Cidade”. (p. 197).</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Nível B | <p>A foto é dos dois juntos, ela e seu homem, em um piquenique. <i>Piquenique</i> está escrito na parte de trás, em lápis - não o nome dele nem o dela, apenas <i>piquenique</i>. Ela sabe os nomes, ela não precisa anotá-los. Eles estão sentados sob uma árvore; talvez uma macieira; ela não tinha reparado bem na árvore à época. (...) Ela está parcialmente voltada para ele, e sorrindo, de uma maneira que ela não se lembra de sorrir para outra pessoa desde então. (...) Ele também sorri - a brancura de seus dentes aparecendo como um fósforo que se acende - mas ele tem uma mão erguida, como se brincando de afastar-se dela, ou talvez para proteger-se da câmera, da pessoa que deve estar ali, tirando a foto; ou talvez para proteger-se daqueles do futuro que podem estar olhando para ele, que podem estar olhando para ele através desse pedaço de papel quadrado e lustroso. Como se para proteger-se dela. Como se para protegê-la. (...) Do outro lado - você não perceberia a princípio - há uma mão, cortada na margem, recortada no pulso, descansando na grama como se descartada. Deixada aos seus próprios recursos. (p. 7).</p> |

Podemos considerar esses dois trechos e o diálogo que estabelecem entre si como bastante representativos e até mesmo emblemáticos da relação entre os dois níveis da narrativa; há muito o que ser assimilado partindo apenas das informações

apresentadas em cada um deles, ainda mais quando dispostos lado a lado (o que não ocorre no romance, como é possível observar pelo número das páginas em questão – uma distância considerável os separa dentro da obra).

O primeiro ponto a considerarmos aqui é a **narração**. Embora ambos os textos (representativos de uma mesma situação) tenham sido escritos pela mesma personagem, a descrição da foto no Nível A é sucinta e objetiva: Iris fala sobre o que enxerga na foto sem revelar como esses detalhes a fazem se sentir, ou abrindo qualquer outra margem para o sentimentalismo. Já no Nível B, onde ela se libera de suas reservas características, há uma descrição mais intimista e reveladora da mesma cena prosaica: a narradora comenta sobre a personagem não ter notado a árvore à época, envolvida demais pela presença do homem em questão para tomar nota cuidadosa dos arredores; sobre como ela sorria para ele, de uma maneira que “não se recordava de ter sorrido para outra pessoa desde então”; sobre a forma como o outro personagem possui uma postura que, ainda que despojada, remete a um ato de proteção. Ainda assim, são notáveis as repetições, como a mesma posição dos envolvidos, que explicitam a relação entre as duas imagens.

Há uma mudança, um *shift* do Nível A ao B, de um narrador em 1ª pessoa para um em 3ª pessoa. Essa mudança parece permitir a Iris uma maior vazão para seus sentimentos, como se os atribuísse a um terceiro que não ela e, portanto, criasse esse personagem que tem a *permissão de sentir* que lhe havia sido negada. Mesmo na velhice, ainda parece difícil para Iris se ver livre das amarras que haviam sido construídas ao redor de suas emoções durante toda a sua vida, o que parece restringir, igualmente, sua escrita. O mesmo não ocorre no ato de ficcionalizar sua vida na forma de um romance: ela pode transferir para essa personagem anônima tudo o que não lhe era permitido ser abertamente.

Tratando desse anonimato da personagem, a **ausência de nomes** no Nível B é um dado importante: o casal que protagoniza a história é identificado apenas por seus pronomes, “ela” e “ele”. Neste prólogo, salta aos olhos a frase “Ela sabe os nomes, ela não precisa anotá-los”. Ainda que possua um sentido específico em contexto (o motivo pelo qual a personagem não escreveu quaisquer nomes na fotografia do piquenique), ela surge quase como um aceno de Iris para si mesma, uma breve conversa consigo que ela insere na obra de sua autoria; Iris não precisa dar nomes aos personagens que compõem

seu texto porque ela sabe quem eles realmente são, ou seja, que são ela própria e Alex Thomas. Nomeá-los, talvez, pudesse representar um contato íntimo demais com a sua realidade, exatamente aquela da qual ela desesperadamente tentava fugir através da escrita.

O terceiro ponto é a existência sutil de uma **terceira pessoa** na história, que se faz presente através da imagem da mão, persistindo ali, mesmo que o resto de seu corpo esteja ausente. Posteriormente, no Nível A, Laura entrega essa foto para Iris exatamente como ela está descrita no Nível B – apenas com Iris, Alex e a mão de Laura. A irmã mais velha questiona:

“Por que você faria isso?”

“Porque é o que eu quero me lembrar”, ela disse. Isso foi tão audacioso que me fez arfar. Ela me dirigiu um olhar reto, que vindo de qualquer outra pessoa teria significado um desafio. Mas essa era Laura: seu tom não era nem aborrecido, nem invejoso. No que lhe dizia respeito, ela estava simplesmente apontando fatos.

“Está tudo bem”, ela disse. “Eu tenho outra, pra mim.”

“E eu não estou na sua?”

“Não”, ela disse. “Não está. Nada de você além da sua mão”. Isso foi o mais próximo que ela já chegou, que eu tenha ouvido, de uma confissão de amor por Alex Thomas. (ATWOOD, p. 225)<sup>18</sup>.

Existem, portanto, duas versões dessa mesma foto, em que uma irmã está presente e a outra surge apenas como uma insinuação de presença.

Ainda que o leitor de *O assassino cego*, de Margaret Atwood, saiba (ou melhor, eventualmente descubra com o desenrolar da história) que os eventos vivenciados no Nível B pertenceram à experiência de vida de Iris, o leitor intradiegetico de “O assassino cego”, atribuído a Laura Chase, podem interpretá-los como um relato

---

<sup>18</sup> “Why on earth did you do that?”

“Because that’s what you want to remember,” she said. This was so audacious that I gasped. She gave me a direct look, which in anyone else would have been a challenge. But this was Laura: her tone was neither sulky nor jealous. As far as she was concerned she was simply stating a fact.

“It’s all right,” she said. “I have another one, for me.”

“And I’m not in yours?”

“No,” she said. “You’re not. None of you but your hand.” This was the closest she ever came, in my hearing, to a confession of love for Alex Thomas.



ficcionalizado de alguma vivência da própria Laura. Dessa forma, a presença dessa mão faria referência à mão que escreve, à mão dessa Iris-personagem-secundária, uma Iris nunca-protagonista que escolheu não ter seu nome associado ao seu trabalho e deixar os louros para a irmã falecida. Essa interpretação é reforçada pela presença dos termos *margins* (margens) e *devices* (recursos) no texto.

Uma outra interpretação possível é de que a mão faria referência não a Iris, mas a Laura, como uma espécie de co-autora insuspeita. Como aprendemos ao final do romance, Laura também havia sido apaixonada por Alex, nutrido um romance platônico e idealizado todo um relacionamento com o homem que jamais ocorreu de fato. Essa fabulação é um provável resultado das sequelas psicológicas que restaram após ser abusada pelo cunhado Richard, uma forma de escapar da realidade de sofrimento e de violência masculina que conhecia, substituindo-a com outra mais agradável em que ela é verdadeiramente amada. Iris, também vítima de Richard e da tradicional violência do patriarcado, se identifica com o sofrimento da irmã. Sua decisão de publicar o romance, e ainda por cima de atribuí-lo a Laura, reflete um desejo de consertar os erros que não pôde, permitindo que tanto uma quanto a outra encontrem uma espécie de libertação através da ficção.

É irrelevante, portanto, estabelecer com exatidão a qual das duas irmãs essa mão desconexa faz referência. As duas foram vítimas; as duas, em suas vidas, foram “deixadas aos seus próprios recursos”; as duas tiveram a autonomia de seus corpos negados em suas realidades. As duas, portanto, participam dessa história como protagonistas e como sugestão, simultaneamente.

### **2.3.2. Ouvir e ser ouvida, ler e ser lida**

Na história do Nível B, o personagem masculino é um autor de ficção científica do tipo *pulp*, nome dado às revistas e historietas publicadas com papel barato para entretenimento rápido. A personagem feminina tem interesse nas produções dele e frequentemente pede para que compartilhe com ela suas ideias, o que ele faz de modo oral. É nessa narrativa oral que se insere o Nível C, sobre o qual nos deteremos na seção seguinte. Antes disso, é relevante tratar do modo como os dois personagens interagem

entre si no que diz respeito à contação da história e em demais instâncias relacionadas, pois isso revela determinados aspectos da própria Iris tal como a conhecemos no Nível A.

Em retrospectiva, a diferença mais notável entre a Iris do Nível A e a Iris duplamente ficcionalizada do Nível B é a **presença constante de sua voz**. Enquanto no Nível A observamos seu quase inabalável silêncio e sua aquiescência na presença de outras figuras de sua vida, notoriamente o pai e o marido, sua personagem no Nível B frequentemente expressa opiniões próprias e faz intervenções voluntárias na criação do companheiro, que frequentemente a ouve e acata suas sugestões.

Em um dos primeiros capítulos de “O assassino cego”, quando indagada a respeito de que história ela quer que ele conte agora, a personagem faz sugestões vagas: algo com “um deserto”, “um oásis” e “algumas tumbas”. Ele logo começa a narrar, adicionando os elementos que ela havia pedido e acrescentando novos ao redor destes. Intervenções como essa, da parte da personagem que representa Iris, são recorrentes durante a contação da história. Em determinado momento, o homem diz que irá acrescentar crianças à narrativa que está criando; ela rejeita a ideia, dizendo que não quer que a história tenha crianças. Ele responde, em um tom de voz baixo e amistoso: “Você pode sempre me pedir para parar. Ninguém está te forçando. Você está livre para ir, como a polícia diz quando você está com sorte”; a narração pontua que ela “não se afasta”, apesar disso (p. 23).

Esse momento em específico revela um dado significativo que não identificamos no trato que Iris costumeiramente recebe no Nível A: a oferta de uma escolha. Nesse instante, quando lhe é oferecida com naturalidade a chance de interromper algo que não a agrada, ela escolhe não fazê-lo ao mesmo tempo em que escolhe também manter-se ali, como que desfrutando da oportunidade de ter tomado uma decisão e de tê-la visto respeitada.

A relação entre os dois personagens do Nível B e, como podemos supor, entre Iris e Alex realmente, não é isenta de brigas e discordâncias; ambos sofrem com a vivência de um relacionamento às escondidas. Isso acarreta discussões e frustrações variadas, mas é precisamente por esse aspecto que podemos ver essa relação como mais real e humana do que aquela que Iris nutre com Richard, pelo simples fato de a personagem *poder* discordar, *poder* exaltar-se, *poder* dar vazão aos seus sentimentos,

medos e desconfortos mesmo no que diz respeito aos pontos mais irrelevantes do relacionamento, como, por exemplo, no andamento de uma história ficcional criada por seu amante.

Uma característica recorrente em textos metaficcionais é a dificuldade de traduzir sentimentos e pensamentos em palavras. Como pontuado por Hutcheon,

Muitos textos [metaficcionais] tematizam, através de personagens e enredo, a inadequação da linguagem em transmitir o sentimento, em comunicar o pensamento, ou até mesmo o fato. Com frequência, esse tema é introduzido como uma alegoria para a frustração do autor quando confrontado com a necessidade de apresentar, através apenas da linguagem, um mundo de sua criação que deve ser oficializado através do ato da leitura (...). Outros textos, por outro lado, tematizam o poder e a potência esmagadores das palavras, sua habilidade de criar um mundo mais real do que aquele empírico que experimentamos. (HUTCHEON, 2013, p. 29)<sup>19</sup>.

É curioso notar como essas características estão presentes também em Iris Chase, uma personagem-escritora na qual Atwood imbui esse peso que é familiar aos autores de textos metaficcionais. Escrever sobre sua vida sufocada é uma tarefa árdua para Iris, pelo menos quando utiliza sua própria voz para isso; ao transpor-se para o espaço da escrita e, por consequência, se autoficcionalizar, ela descobre o “poder e a potência avassaladores das palavras” que Hutcheon associa à metaficção. Esse novo território acaba por se tornar, para ela, “mais real do que aquele empírico de nossa experiência”, pois é nesse microcosmo que a personagem é verdadeiramente dotada de vontades e opiniões.

Conforme percorremos *O assassino cego* e suas camadas, mais nítida fica Iris Chase como uma representação não somente de uma personagem de metaficção, mas também como uma analogia à autoria de metaficção, isto é, àquele que produz uma obra metaficcional. Afinal, ela transporta seus dilemas, repensa o mundo e, por consequência, leva seus leitores (tanto diegéticos quanto extradiegéticos) a repensá-lo também,

---

<sup>19</sup> Many [metafictional] texts thematize, through the characters and plot, the inadequacy of language in conveying feeling, in communicating thought, or even fact. Often this theme is introduced as an allegory of the frustration of the writer when faced with the need to present, only through language, a world of his making that must be actualized through the act of reading (...). Other texts, on the other hand, thematize the overwhelming power and potency of words, their ability to create a world more real than the empirical one of our experience.

considerando a comoção que o lançamento do livro causou por ser tido como detentor de uma temática “muito transgressora” para os padrões da sociedade da época (considerando o conteúdo com sexo, traição e relacionamento entre uma mulher burguesa e um revolucionário comunista).

Iris enquanto “autora” é tão dominante na narrativa que “ofusca” sua qualidade de personagem em determinados momentos – e daí voltamos ao título de sua obra e da obra em que está inserida, que são ambos “O assassino cego”. Ao fazer essa escolha, Atwood parece dar um passo para trás e “sair do holofote”, ficando nos bastidores e consagrando todo o romance à outra escritora, ainda que esta seja fictícia. É uma maneira de expôr a potência da voz de Iris e de conferir maior importância à sua criação metaficcional.

### **2.3.3. A noiva silenciada e o segundo autor**

A questão da voz e do silenciamento se faz presente também no Nível C, isto é, na história narrada pelo personagem homem de “O assassino cego”, estabelecendo paralelos entre a personagem criada por ele e a própria Iris. Para falarmos disso, é preciso antes melhor contextualizarmos a história que está sendo contada nesse nível.

Encontramos pistas para o Nível C já na narração de Iris do Nível A, mais especificamente no final do capítulo “The attic” (O sótão), quando Alex abandona seu esconderijo em Avilion e deixa para trás os cadernos em que costumava escrever. As irmãs esperavam encontrar uma mensagem de agradecimento, mas o caderno está preenchido por palavras desconhecidas: “anchoryne nacrode berel onyxor carchineal porphyrial diamite quartzephyr ebonort rhint fulgor sapphyrion glutz tristok hortz ulinth iridis vorver jocynth wotanite kalkil xenor lazaris yorula malachont zycron” (p. 224). Essas mesmas palavras ressurgem na voz do personagem masculino do Nível B na forma de termos utilizados para descrever o mundo por ele inventado, novamente confirmando o fato de que ele é uma (meta)ficcionalização de Alex Thomas, já que, no Nível A, essas palavras são também de sua autoria.

A narrativa em questão se passa em um planeta distante, Zycron, mais especificamente em Sakiel-Norn, uma sociedade escravocrata onde crianças são usadas para trabalhos forçados de produção têxtil que acabam inevitavelmente por cegá-las ainda muito jovens; uma vez cegas, são levadas para a prostituição e algumas delas se tornam assassinas para escapar desse destino. A sociedade de Sakiel-Norn também é ritualística, oferecendo dezenas de sacrifícios humanos ao ano, em especial de meninas oriundas de famílias influentes, que eram preparadas para isso:

As meninas escolhidas eram trancafiadas dentro do complexo do templo, alimentadas com o melhor de tudo para se manterem macias e saudáveis, e rigorosamente treinadas para que estivessem prontas no grande dia - capazes de executar seus deveres com decoro, sem covardia. (...) Elas não eram animais, para serem mortas cruelmente; deveriam abdicar de suas vidas por vontade própria. Muitas acreditavam no que lhes diziam: que o bem-estar de todo o reino dependia de seu altruísmo. Elas passavam longas horas em oração, buscando o estado de espírito correto; elas eram ensinadas a andar olhando para baixo, e a sorrir com uma melancolia gentil, e a cantar as músicas da Deusa, que eram sobre ausência e silêncio, sobre amores não realizados e arrependimentos não falados, e sobre a falta das palavras - músicas sobre a impossibilidade de cantar. (ATWOOD, 2000, p. 31)<sup>20</sup>.

Esse trecho do Nível C traça um paralelo direto com o “sacrifício” de Iris no Nível A: tal qual as jovens garotas-oferecidas de Sakiel-Norn, também Iris foi levada a crer que a sobrevivência de todo o reino (no caso, do reino de Norval e da família Chase) dependia do seu altruísmo. Recordamos, ainda, que Norval havia dito que “a escolha era dela”, ainda que não fosse de fato, bem como as meninas sacrificadas de Sakiel-Norn deveriam dar suas vidas por vontade própria, mesmo que a opção contrária não existisse realmente.

---

<sup>20</sup> The dedicated girls were shut up inside the temple compound, fed the best of everything to keep them sleek and healthy, and rigorously trained so they would be ready for the great day—able to fulfill their duties with decorum, and without quailing. (...) They were not animals, to be crudely butchered; their lives were to be given by them freely. Many believed what they were told: that the welfare of the entire kingdom depended on their selflessness. They spent long hours in prayer, getting into the right frame of mind; they were taught to walk with downcast eyes, and to smile with gentle melancholy, and to sing the songs of the Goddess, which were about absence and silence, about unfulfilled love and unexpressed regret, and wordlessness—songs about the impossibility of singing.

A narração prossegue, contando que a prática de cortar as línguas das garotas-oferendas três meses antes de seu sacrifício passou a ser instaurada. “Essa não era uma mutilação, diziam os padres, mas um aprimoramento - o que poderia ser mais apropriado do que isso para as servas da Deusa do Silêncio?” (p. 31). Isso provoca uma reação adversa na personagem feminina, que interrompe a narração e acusa o companheiro de tentar atingi-la, afirmando ainda que aposta “que [as garotas] eram loiras”, pois Iris é, portanto, a personagem que a representa no Nível B são loiras. Em outras palavras, ela o acusa de ficcionalizá-la contra sua vontade, de transformar sua dor em parte de uma história e, assim, de fazer dela uma personagem escrita por outra pessoa que não ela mesma, algo que a afeta por seu histórico de vida.

Quando, muitos capítulos depois, o Nível C é retomado, passamos a acompanhar uma garota-oferenda em específico e um assassino cego, nomeado como X, enviado em uma missão para assassinar o rei e também a ela, como um dano colateral necessário. Isso não ocorre: ao encontrá-la no quarto onde as donzelas passam sua última noite, ele se apaixona de imediato e a ajuda a fugir do sacrifício que a esperava na manhã seguinte.

Podemos perceber que a busca por uma fuga através da ficção não se resume apenas a Iris, mas também a Alex. Os dois procuram, através da criação literária, uma maneira de expor seus dilemas pessoais e enxergá-los fora de si, vendo a si mesmos como outros. No caso de Alex, sua história sobre Zycron o coloca em uma posição de identificação com X, o assassino cego: ambos são vítimas diretas de um sistema e buscam destruí-lo (Alex, enquanto revolucionário bolchevique; X, em sua missão por assassinar o rei). Romper com esse sistema envolveria, idealmente, considerar toda uma classe como uma rival (a burguesa, para Alex; a da casta influente de Sakiel-Norn, para X) a ser combatida. O surgimento de uma pessoa inesperada (Iris e a donzela a ser sacrificada) leva ambos a comprometerem seus próprios ideais e a se relacionarem com o “inimigo” – entre aspas, pois é possível perceber que, por mais que essas “inimigas” pertençam à classe a ser destronada, são também diretamente vítimas de suas estruturas patriarcais e escravocratas (Iris foi a oferenda de seu pai para o poderoso Richard; a donzela é uma oferenda de sua família para os deuses da prosperidade de Zycron).

Ao analisarmos esses paralelos, chegamos também a uma percepção de Alex como **um segundo personagem-autor** dessa narrativa. Ele não apenas narra uma

história por narrar; como Iris, ele também encontra na criação uma busca por sentido, uma compreensão de sua própria vida. Voltamos a Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção*:

[A principal característica da metaficção] é a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica e, de certo modo, trágica. Ao se voltar para si mesma, ela se põe à beira de um abismo (...). A metaficção representa, sim, a busca da identidade, mas ao mesmo tempo define essa busca como agônica: dizer quem sou é uma necessidade que me exige sair de mim para poder me ver, o que é uma impossibilidade. Corro atrás da minha própria origem, como a serpente urobórica corre atrás de sua própria cauda (BERNARDO, 2010, p. 52).

Não é apenas Iris que se caracteriza como uma analogia à criação metaficcional, inserida ela mesma em um contexto de metaficção: ainda que em um grau menor de protagonismo, Alex também executa essas funções, realizando sua busca pessoal por sua identidade e pela compreensão de sua vida e de seus sentimentos por Iris através da produção de ficção, em uma “autoconsciência irônica” que é característica de textos metaficcionais, como explana Gustavo Bernardo.

Ainda que Iris tenha sofrido mais diretamente a retirada de sua autonomia e de sua vida própria, Alex sofre *por* ela, em indignação àquilo que a aflige, e sua vontade seria a de fugirem juntos para um local distante. Isso se traduz na criação de Zycron, Sakiel-Norn, da menina sem voz e do assassino cego, como representantes de uma realidade alternativa e inalcançável em que os males que assombram os dois personagens podem ser evitados. Não surpreende que a história seja de ficção científica: apenas um gênero que permite tantas impossibilidades de acontecerem seria capaz de abarcar os desejos podados dos dois personagens de *O assassino cego*.

#### **2.3.4. Os recortes de jornais**

Como pontuado anteriormente, os recortes de jornais surgem entre os níveis de *O assassino cego* como um dado extra, uma camada aparentemente avulsa, mas que atua de modo a estabelecer múltiplas pontes entre os Níveis A e B, portanto sendo de

grande relevância metaficcional. Eles surgem de maneira a representar a opinião da esfera pública acerca da vida pessoal daqueles com que Iris se relaciona (seu marido e pai influentes e, após o sucesso do livro “O assassino cego”, também Laura), ao mesmo tempo em que raramente a mencionam.

A primeira instância desses trechos surge logo nas primeiras páginas do romance, acompanhando o capítulo que abre a obra. Esse primeiro exemplo é quase didático, exibindo bem o papel que tal dinâmica intermediária de narrativas irá cumprir no decorrer da construção do romance; afinal, o capítulo inicial, narrado por Iris Chase, inicia com o seguinte parágrafo:

Dez dias após o fim da guerra, minha irmã Laura lançou-se da ponte em um carro. A ponte estava sendo restaurada: ela passou direto pelo sinal de Perigo. O carro caiu de uma altura de 30 metros em um desfiladeiro, esmagando as copas das árvores repletas de novas folhas, então explodiu em chamas e rolou até o riacho raso no fundo. Pedacos da ponte caíram sobre ele. Pouco sobrou dela além de pedacinhos carbonizados. (ATWOOD, 2000, p. 3)<sup>21</sup>.

No primeiro contato do leitor com a personagem de Iris Chase, a única coisa que a denuncia como a narradora é o possessivo “minha irmã”; de resto, há quase um esforço por parte da narração de se afastar, descrevendo os fatos friamente, ainda não permitindo espaço para a interpretação pessoal que ela fazia da morte de um ente querido tão próximo – algo que, por pouco, não se aproxima da linguagem objetiva e fria de um jornal.

Entre esses parágrafos, no entanto, já é possível observar a contenda de Iris entre sua posição pública e seu drama particular: apesar de manter sua compostura, alguns pensamentos mais íntimos a invadem: ela escreve “não foram os freios, eu pensei. [Laura] tinha seus motivos” em uma afirmação feita apenas para si, guardada em segredo, como o faz quanto à maior parte das coisas sobre si própria e sua vida das quais Iris Chase tem certeza; ao passo em que, interiormente, ela carrega sua própria verdade irreduzível, ela também se curva à versão pública, optando por não contestá-la.

---

<sup>21</sup> Ten days after the war ended, my sister Laura drove a car off the bridge. The bridge was being repaired: she went right through the Danger sign. The car fell a hundred feet into the ravine, smashing through the treetops feathery with new leaves, then burst into flames and rolled down into the shallow creek at the bottom. Chunks of the bridge fell on top of it. Nothing much was left of her but charred smithereens.



O capítulo se encerra nesses preparatórios de Iris para ir identificar o corpo da irmã, e é imediatamente seguido do primeiro trecho jornalístico do romance, intitulado “Questions raised in city death” (“Dúvidas surgem sobre morte na cidade”, em tradução livre). O trecho vem acompanhado do nome do jornal em questão (*The Toronto Star*) e da data de sua publicação (26 de maio de 1945), tornando ainda mais nítido que não se trata mais da narração de Iris, mas de um elemento externo a ela, em um espaço à parte, ainda que pertença igualmente ao Nível A. Iris, ali mencionada como sendo a “Sra. Richard E. Griffen” e “esposa do industrialista proeminente” da cidade, tem uma fala citada: a notícia pontua que, de acordo com ela, sua irmã “sofria de fortes dores de cabeça que afetavam a visão”.

Há aqui o primeiro grande contraste entre as dores particulares de Iris e como elas serão percebidas no espectro público, evidenciado pela contradição entre o capítulo anterior e esta notícia: enquanto Iris diz saber que não foi um acidente, afirmando que Laura tinha seus motivos para pôr fim à própria vida, essa não é a informação mais adequada a ser exposta, portanto é preferível ocultá-la.

O eterno dilema entre “Iris, como ela é” e “Iris, como ela é vista” é pontuado já a partir dessas páginas iniciais, através da dualidade posta ao leitor nas duas instâncias narrativas. É um choque que reproduz, dentro da literatura, a noção de metaficção como descrita por Waugh: o contraste percebido entre a “vida real” (os eventos que Iris vivenciou, como entendidos por ela) e a “ficção” (aqui representada pelo que outros escrevem a respeito de Iris e como entendem os eventos que se abatem sobre ela).

Ao dar procedimento à leitura do romance, o leitor perceberá que os trechos jornalísticos não pretendem seguir sempre uma ordem cronológica; pelo contrário, surgem de modo que, à primeira vista, podem parecer dispersos e anacrônicos, mas que, após uma análise mais atenta, denunciam uma estrutura organizada. Os quatro primeiros trechos, entre eles incluso o já analisado anteriormente, por exemplo, trazem consigo uma temática em comum: todos eles noticiam o falecimento de pessoas próximas a Iris, sendo elas respectivamente sua única irmã, seu marido, sua filha e, por fim, sua cunhada. Esses trechos, sim, surgem em perceptível ordem cronológica (de 1945 a 1998, segundo as datas que neles constam), e ao final é possível identificar com clareza seu propósito: o de acentuar a solidão a partir da qual Iris Chase, em seu momento presente, escreve suas memórias.

Conforme as décadas passavam, Iris tornou-se progressivamente mais isolada e, por consequência, mais escanteada pelo olhar público. Não sendo ela mesma uma pessoa digna de nota, conforme os notáveis ao seu redor faleciam ela também tornava-se cada vez mais invisível. Observemos o exemplo da notícia que divulga o falecimento de Richard, cujo último parágrafo traz:

O Sr. Griffen era o cunhado da falecida Laura Chase, que fez sua estréia postumamente como romancista nesta primavera, e deixa sua irmã, a Sra. Winifred (Griffen) Prior, notável socialite, e sua esposa Iris (Chase) Griffen, além de sua filha de dez anos Aimee. (ATWOOD, 2000, P. 16)<sup>22</sup>.

Nota-se que, entre as pessoas adultas relacionadas a Griffen mencionadas na notícia, Iris é a única sobre a qual não há nada de notável sobre o que se falar, ao contrário de sua cunhada, uma *socialite* de renome, e até mesmo de sua irmã, que tornou-se célebre por ter “O assassino cego” atribuído a ela. Iris é aqui meramente um acessório à fama do marido, sem nada de significativo perante o escrutínio público além da filha que deu a ele, para que seu legado pudesse continuar – e mesmo esta é secretamente ilegítima, sendo de fato filha de Alex Thomas.

Algo parecido, porém de modo ainda mais acentuado, ocorre na notícia sobre o falecimento dessa filha, que traz a manchete “Novelist’s niece victim of fall” (“Sobrinha de romancista é vítima de queda”):

Aimee Griffen, trinta e oito anos, filha do falecido Richard E. Griffen, célebre industrialista, e sobrinha da notória autora Laura Chase, foi encontrada morta (...). Sua filha está sob os cuidados da Sra. Winifred Prior, sua tia-avó, enquanto corre a investigação. Nem a Sra. Prior nem a mãe de Aimee, a Sra. Iris Griffen de Port Ticonderoga, estavam disponíveis para comentários. (ATWOOD, 2000, P. 21)<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Mr. Griffen was the brother-in-law of the late Laura Chase, who made her posthumous début as a novelist this spring, and is survived by his sister Mrs. Winifred (Griffen) Prior, the noted socialite, and by his wife, Mrs. Iris (Chase) Griffen, as well as by his ten-year-old daughter Aimee.

<sup>23</sup> Aimee Griffen, thirty-eight, daughter of the late Richard E. Griffen, the eminent industrialist, and niece of noted authoress Laura Chase, was found dead (...). Her daughter has been placed in the care of Mrs. Winifred Prior, her great-aunt, pending an investigation. Neither Mrs. Prior nor Aimee Griffen’s mother, Mrs. Iris Griffen of Port Ticonderoga, was available for comment.

Mais uma vez, Iris, apesar de ser a mãe de Aimee, é escanteada de modo a ser a última mencionada na notícia. Antes de seu nome, surgem novamente os nomes de seu marido e de sua irmã, com as devidas descrições louváveis, em associação a sua filha. Laura é até mesmo priorizada na manchete, o que faz de Aimee “sobrinha dela” acima de “filha de Iris”. Na mesma notícia, é informado ainda que a filha de Aimee, Sabrina, ficou sob os cuidados de Winifred, e não da avó, como seria o esperado, dada a proximidade de parentesco das duas.

Apenas posteriormente, em suas memórias, Iris revela toda a extensão da dor causada pela perda da filha e pela separação da neta que lhe foi imposta por Winifred: “eu deveria ter fugido com Sabrina, naquele dia [quando a viu pela última vez]. Ido para o México. Eu o teria feito se soubesse o que iria acontecer – que Winifred iria arrancá-la e escondê-la de mim (...)” (ATWOOD, 2000, P. 447). Já nos jornais figura apenas o seu silêncio, ao se mostrar indisponível para comentar os acontecimentos trágicos.

A última instância de perda de familiares noticiada por veículos de comunicação surge na forma de uma breve nota de falecimento sobre sua cunhada. Aqui, Richard e Laura são novamente mencionados com louvores, bem como a própria falecida Winifred é descrita como uma “filantropa notável”, “a mais leal benfeitora” da cidade. Já não há mais qualquer menção a Iris:

Prior, Winifred Griffen. Aos 92 anos, em seu lar em Rosedale, após uma doença prolongada. Na Sra. Prior, notória filantropa, a cidade de Toronto perdeu uma de suas mais leais e duradouras benfeitoras. Irmã do falecido industrialista Richard Griffen e cunhada da célebre romancista Laura Chase (...). Ela deixa sua sobrinha-neta, Sabrina Griffen, atualmente viajando pela Índia. (ATWOOD, 2000, P. 26)<sup>24</sup>.

Com a morte de Winifred, nota-se que está consumada a solidão de Iris; o jornal não a inclui sequer como parente da cunhada, registrando apenas a existência de uma descendente, a sobrinha-neta Sabrina. E é assim que os trechos levam o leitor a conhecer a Iris do dia presente: como uma senhora frágil, já muito idosa, que mora só e

---

<sup>24</sup> Prior, Winifred Griffen. At the age of 92, at her Rosedale home, after a protracted illness. In Mrs. Prior, noted philanthropist, the city of Toronto has lost one of its most loyal and long-standing benefactresses. Sister of deceased industrialist Richard Griffen and sister-in-law of the eminent novelist Laura Chase (...). She is survived by her grand-niece, Sabrina Griffen, currently travelling in India.

não pode mais desfrutar do mesmo prestígio financeiro de quando era jovem. Ao começar a redigir suas memórias, Iris, profundamente só, se questiona: “para quem escrevo isto? Para mim mesma? (...) Para algum estranho, no futuro, depois que eu estiver morta? (...) Talvez eu escreva para ninguém” (ATWOOD, 2000, P. 46).

Seu lento apagamento, constatado na escrita de suas memórias, já vinha sendo demonstrado nas páginas referentes aos jornais que a citavam ou deixavam de citar. De uma figura esmaecida ao lado dos indivíduos influentes que a cercavam, Iris eventualmente desaparece por completo, perdendo-se de si mesma e tornando-se uma “ninguém”. Isso culmina no trecho jornalístico final do romance, ironicamente intitulado “Iris Chase Griffen, a memorable lady” (“Iris Chase Griffen, uma mulher memorável”). É deixado implícito que essa nota de falecimento só foi publicada mediante o pagamento ou a insistência de Myra Sturgess, a única amiga que ainda restava a Iris, filha da ex-governanta de sua família, Reenie. Após informada a ocasião do falecimento, a publicação acrescenta:

A Sra. Griffen era irmã da distinta autora local Laura Chase. Além disso, ela era filha do Capitão Norval Chase, que será sempre lembrado por esta cidade, e neta de Benjamin Chase, fundador das Indústrias Chase que ergueram a Fábrica de Botões e outras. Ela também era a esposa do falecido Richard E. Griffen, importante industrialista e figura política, e cunhada de Winifred Griffen Prior, a filantropa de Toronto que morreu ano passado, deixando um legado generoso para nossa escola de ensino médio. (ATWOOD, 2000, P. 535)<sup>25</sup>.

Como em um último golpe, Iris é sepultada sob a sombra dos feitos de todos os seus próximos, inclusive a de Laura, que só alcançou renome a partir do momento em que Iris abdicou de utilizar seu próprio nome para publicar o romance. No fim, a vida de Iris foi dedicada a combater internamente o sentimento de não ter sido a sua própria pessoa; tudo aquilo que ela não pôde viver por inteiro lhe foi permitido viver com plena intensidade apenas através da literatura do Nível B. Percebe-se ali o que é, talvez, a maior ironia desta narrativa de Margaret Atwood: a história de amor impossível de Iris

---

<sup>25</sup> Mrs. Griffen was the sister of noted local authoress Laura Chase. In addition she was the daughter of Captain Norval Chase who will be long remembered by this town, and grand-daughter of Benjamin Chase, founder of Chase Industries which put up the Button Factory and others. As well, she was the wife of the late Richard E. Griffen, the prominent industrialist and political figure, and the sister-in-law of Winifred Griffen Prior, the Toronto philanthropist who died last year leaving a generous legacy to our high school.

foi bem-recebida e aclamada pelo grande público, por não saberem que pertencia a ela e que fora de fato vivida, de um modo ou de outro, *por ela*. Esse mesmo público não teria sido tão receptivo à verdade que Iris desejava viver: a descendente de uma família de renome, uma mulher bem casada e de boa fortuna não poderia se permitir uma mancha tão grosseira nos nomes Chase e Griffen como a que seria ocasionada, caso ela assumisse seu amor por Alex Thomas. Como ela ocultou o suicídio de sua irmã, os diversos abusos sofridos durante seu casamento e tantas outras tragédias pessoais, ela ocultou igualmente a si mesma dos grandes olhos externos.

A última frase escrita por Iris, também a última frase do romance de Atwood como um todo, é emblemática: finalmente direcionando suas palavras para a neta Sabrina, na esperança vaga de que um dia ela talvez as encontre, Iris Chase, já ciente da proximidade da morte, crava que “quando você tiver lido esta última página, aqui será o único lugar onde estarei – se em algum lugar eu estiver” (ATWOOD, 2000, P. 538, em tradução livre). Não nas páginas dos jornais onde surgiu como pouco mais do que uma sombra, mas sim nos textos que ela escreveu de próprio punho.

Através do caráter “como se” descrito por Rajewsky (RAJEWSKY, 2012, p. 28), os trechos que vimos nesta seção simulam a linguagem jornalística e a organização das notícias, com seus cabeçalhos e manchetes. Tais itens trazem consigo uma carga de significado extra para a narrativa, pois através deles podemos analisar a passagem do tempo e o acúmulo de perdas pessoais na vida da personagem de Iris, o que simultaneamente reflete seus traumas particulares e afeta sua imagem pública. A presença desses recortes no romance, à primeira vista, é inteiramente opcional; os eventos ali descritos também são descritos nas memórias de Iris mais cedo ou mais tarde. Considerando dessa forma, esses trechos poderiam ser excluídos sem afetar diretamente o enredo do livro, cujos eventos ainda seriam apresentados para o leitor, que alcançaria essas informações através de outra camada metaficcional da obra. No entanto, os recortes cumprem um papel extra e de significativa importância para que se possa alcançar uma assimilação mais completa do romance que se tem em mãos: ao decidir incluí-los, Atwood potencializa o nosso entendimento de Iris Chase e, com isso, de toda a sua obra.

Chegamos ao fim deste capítulo tendo um panorama geral da relação íntima entre metaficção e construção de personagens em *O assassino cego*. Os trechos e

momentos aqui trabalhados foram escolhidos levando em consideração a relevância que possuíam na estrutura mais ampla da obra, bem como as ligações que estabeleciam entre os múltiplos níveis. Com um olhar atento, é possível encontrar diversas outras instâncias semelhantes em todo o decorrer da obra, dada a densidade do *corpus*, mas optamos por nos deter naquelas que julgamos como mais representativas do uso de metaficção e *mise en abyme* de Atwood. Encontramos neste capítulo, portanto, as principais linhas que se estendem entre os Níveis A, B e C e que mostram como cada ação pertencente a um determinado nível reverbera nos demais e os influencia diretamente, explicitando, portanto, toda a densidade metaficcional de *O assassino cego*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se argumentar que *O assassino cego*, de Margaret Atwood, é um romance que proporciona aos seus leitores uma experiência metaficcional rica e pouco usual. Ao adentrar sua narrativa, o leitor se depara, logo de início, com um emaranhado a ser desfeito aos poucos, quase impossível de ser compreendido em menos do que sua totalidade. Também assim é a protagonista Iris Chase, que, perdida para si mesma, quanto mais para o leitor que a encontra, executa a árdua tarefa de tentar fazer algum sentido da própria vida despedaçada. Essa atividade é exercida, mesmo que em menor grau, também por outros personagens, como Alex Thomas com sua ficção científica e Laura Chase com seus devaneios românticos.

Quase sem perceber, o leitor de *O assassino cego* toma para si uma tarefa ao iniciar sua leitura: a de seguir a linha que atravessa o complexo labirinto, como na mitologia antiga. Essa linha é, por si só, uma conjunção de múltiplas outras que, unidas, nos levam ao final dessa narrativa. Não é possível compreender plenamente Iris Chase tendo acesso apenas a uma dimensão metaficcional desta obra, ignorando as demais: todas as camadas se complementam para construir a base sólida da tragédia de uma vida inteira.

Analisar *O assassino cego*, à luz das teorias da metaficção, também se provou uma tarefa homérica: dada a complexidade da criação de Atwood, um trabalho que abarcasse ainda mais de suas nuances metaficcionais poderia se estender por centenas de páginas a mais e demorar muito além do que os dois anos do mestrado permitem. Escolher como e o quê seria analisado foi, talvez, a parte mais demorada do processo de redação desta dissertação, dada a necessidade de reler a obra múltiplas vezes para selecionar os pontos mais representativos. Acreditamos que a seleção feita para este trabalho ilustra bem as dimensões metaficcionais do romance.

Foi ainda possível observar, através de nossa análise, que *O assassino cego* se revela como uma obra que desobedece às noções mais tradicionais de *mise en abyme*, em que a história-dentro-da-história (digamos, a história encaixada) é menor em tamanho e em riqueza de detalhes do que aquela onde está inserida (a encaixante). Isso é subvertido no romance de Atwood: a história encaixada não apenas detém um porte

maior, quase equiparando-se à encaixante em número de páginas e em ações, como também é ampla o suficiente para permitir que uma terceira história (Nível C) também se encaixe em seu interior. O que é realizado em *O assassino cego* remete diretamente às discussões propostas por Moshe Ron sobre *mise en abyme* e quantidade, em que ele afirma que o princípio quantitativo, muitas vezes aplicado por teóricos desse recurso narrativo, não é suficiente se não estiver ligado ao princípio que compreende a existência de elementos diegéticos “mais externos” em comparação aos “mais internos” (RON, 1987, p. 16).

A análise de *O assassino cego*, apesar de exaustiva, se mostra necessária: ao final desta dissertação, é possível perceber a relevância deste romance de Atwood para os estudos de como funcionam os textos metaficcionais em algumas de suas formas mais complexas, o que nos leva a questionar seu apagamento de produções acadêmicas e teóricas mais recentes que tratam dessa temática. Após ter contato com esta obra, falar sobre metaficção e não citá-la passa a ser uma decisão questionável.

Considerando todos esses pontos, acreditamos que os objetivos iniciais deste trabalho foram atingidos, uma vez que conseguimos explorar o uso da metaficção em *O assassino cego* e de que maneira os recursos metaficcionais são utilizados para compor a fragmentação na caracterização de seus personagens, bem como para apontar de maneira crítica a condição das mulheres sob estruturas patriarcalistas e tradicionais da sociedade ocidental. A metaficção carrega consigo a fama de ser algo que preza mais pela técnica e pela forma do que pela subjetividade e experiência humanas. Esse mito literário cai por terra com *O assassino cego*, um romance que é rico tanto em sua forma quanto em sua humanidade. A perspectiva aparentemente formalista deste estudo caminha juntamente a uma crítica sociopolítica, o que seria inevitável, uma vez que é esta a proposta de Atwood: através da metaficção, da dispersão e da desconstrução das formas convencionais, a autora nos traz uma abordagem crítica de questões que ainda persistem em nossos espaços sociais para além da literatura, fazendo de Iris uma representante fictícia de inúmeras mulheres reais que tiveram a autonomia de suas próprias vidas negada e que podem, através da produção literária, recuperá-la de alguma maneira.

Dada a dimensão e a complexidade de *O assassino cego*, abrem-se novos horizontes de pesquisa para futuras produções acadêmicas acerca de sua construção



metaficcional, bem como de outros aspectos relacionados a ela. Por exemplo, este trabalho focaliza a protagonista Iris especificamente, mas os outros personagens também são igualmente densos e relevantes para os estudos literários de metaficção. Seria enriquecedor para a academia ter trabalhos que se debruçassem com maior minúcia sobre Laura, bem como sobre Alex Thomas, este que já foi apontado na presente dissertação como sendo um “segundo autor”. Há também a possibilidade de analisar como se dá a metaficção e a questão do personagem-autor nesta obra em comparação a outras, inclusive da própria Atwood, como é o caso do romance *Vulgo Grace* e sua narradora não-confiável. A bibliografia de Margaret Atwood é repleta de aspectos metaficcionais, e cabe a nós, enquanto acadêmicos e estudiosos desse recurso, nos voltarmos para seus escritos com um olhar atento para isso.

Como Italo Calvino pontua em seu livro *Por que ler os clássicos*, “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11). É o caso de *O assassino cego*, que demanda leituras e releituras, oferecendo, a cada novo encontro, novas peças do quebra-cabeça de Iris Chase e novos ensinamentos sobre essa grande aventura que é o fazer metaficcional.

## REFERÊNCIAS

- ARORA, Rachna; JHA, Smita; BHADHURY, Prakash. **Reconfiguring self through artistic discourse: a study of "The blind assassin" by Margaret Atwood.** International Journal of Multidisciplinary Research and Modern Education, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 474-486, 2017. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/334722019\\_474\\_RECONFIGURING\\_SELF\\_THROUGH\\_ARTISTIC\\_DISCOURSE\\_A\\_STUDY\\_OF\\_THE\\_BLIND\\_ASSASSIN\\_BY](https://www.researchgate.net/publication/334722019_474_RECONFIGURING_SELF_THROUGH_ARTISTIC_DISCOURSE_A_STUDY_OF_THE_BLIND_ASSASSIN_BY)>. Acesso em: 17 jun. 2020.
- ATWOOD, Margaret. **The blind assassin.** Canada: Anchor, 2001. 521 p.
- AZERÊDO, G.; QUINTIERE, I. O que diz o silêncio: discurso e ausência da voz feminina em O assassino cego, de Margaret Atwood. **Letras & Ideias**, v. 3, n. 1, p. 62-75, 25 jul. 2019.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção.** Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010. 280 p.
- BOND, Victoria. "The Color Purple" Is a Cultural Touchstone for Black Female Self-Love. **The New Republic**, 17 mar. 2015. Disponível em: <<https://newrepublic.com/article/121311/color-purple-has-remained-cultural-touchstone-black-women>>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- BUARQUE, Chico. **Budapeste.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 176 p.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos.** Tradução por Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 279 p.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. 128 p.
- CLARK, Alex. Vanishing act: Alex Clark on Atwood's ambiguous magic in The Blind Assassin. **The Guardian**, 30 set. 2000. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2000/sep/30/fiction.bookerprize2000>>. Acesso em: 18 mar. 2020.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução.** Tradução por Sandra G. I. Vasconcelos. 1. ed. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999. 140 p.
- DOLEY, Prerana Priyam. Writing "Her-Story": A Postmodern approach to History in Margaret Atwood's "The blind assassin". **International Journal of English Language, Literature and Humanities**, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 138-151, 2016. Disponível em: <<https://ijellh.com/OJS/index.php/OJS/article/view/1027>>. Acesso em: 10 maio 2020.

GASS, William. Philosophy and the future of fiction. **Syracuse Scholar (1979-1991)**, v. 1, ed. 2, p. 1-13, 1980. Disponível em: <<https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1037&context=susolar>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. 172 p.

HEILMANN, Ann; LLEWELLYN, Mark (ed.). **Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2007. 235 p.

HOWELLS, Ann Coral. (Org.). **The Cambridge companion to Margaret Atwood**. 1. ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2006. 208 p.

HSIEH, Christine Yi-Hsin. “**You Are Free To Reinvent Yourself**”: Margaret Atwood’s “**The blind assassin**” As A Feminist Historiographic Metafiction. Disponível em: <<http://english.fju.edu.tw/lctd/word/blind.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2020.

HUTCHEON. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013. 168 p.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução por Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974. P. 118-162.

KOZLOWSKI, Michael. Novels Have Been Declared Dead 30 Times by Prominent People. **Good E-Reader**, 16 mar. 2015. Disponível em: <<https://goodereader.com/blog/e-book-news/novels-have-been-declared-dead-30-times-by-prominent-people>>. Acesso em: 24 mar. 2020.

LIVINGSTON, Paisley. Nested art. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, [s. l.], v. 61, n. 3, p. 233-245, 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1559175>. Acesso em: 24 mar. 2020.

LODGE, David. **The art of fiction**. New York: Viking Penguin, 1992. 240 p.

OLIVEIRA, Leonardo Davi Gomes de Castro. **Tessituras do eu: identidades femininas em "O assassino cego", de Margaret Atwood**. Orientador: Sebastião Alves Teixeira Lopes. 2013. 139 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Piauí, [S. l.], 2013.

PATHAK, Sneha. Resisting Narrative, Narrating Resistance: Resistance and Narrative in Margaret Atwood's "The blind assassin". **Lapis Lazuli**, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 387-396, 2017. Disponível em: [https://www.academia.edu/34454983/Resisting\\_Narrative\\_Narrating\\_Resistance\\_Resistance\\_and\\_Narrative\\_in\\_Margaret\\_Atwoods\\_The\\_Blind\\_Assassin](https://www.academia.edu/34454983/Resisting_Narrative_Narrating_Resistance_Resistance_and_Narrative_in_Margaret_Atwoods_The_Blind_Assassin). Acesso em: 12 maio 2020.

RAJEWSKY, Irina. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. P. 15-69.

RON, Moshe. The restricted abyss: Nine problems in the theory of mise en abyme. **Poetics Today**, v. 8, ed. 2, p. 417-438, 1987.

STOEVENBELD, Lauren Hoogen. **Literature as Counter-History in "The blind assassin" and "Atonement"**. 2016. 27 p. Trabalho de conclusão de curso, 2016. Disponível em: <<https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/336505/BA%20thesis%20Lauren%20Hoogen%20Stoevenbeld.pdf?sequence=2&isAllowed=y>>. Acesso em: 19 maio 2020.

VENÂNCIO, Prescila de Fátima Vieira. Representatividade como construção da identidade. **Portal Geledés**, 27 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/representatividade-como-construcao-da-identidade/>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London and New York, 2001. 188 p.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução por Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 512 p.