



“O artifício copia a natureza, mas os fenômenos são gêmeos”: *mise en abîme* e metalepse no filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* (2007), de Margarida Gil

“The artifice copies nature, but the phenomenon are twins”: *mise en abyme* and metalepsis in the film *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* (2007), by Margarida Gil

Patrícia Resende Pereira¹

Resumo: A partir do conceito de *mise en abîme* e metalepse, o intuito deste artigo é discutir alguns aspectos do média-metragem *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* (2007), dirigido por Margarida Gil. O filme, cujo roteiro foi composto pela diretora ao lado do poeta e também crítico Manuel Gusmão, propõe uma releitura da obra do poeta português Carlos de Oliveira.

Palavras-chave: *mise en abîme*; metalepse; *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*.

Abstract: Based on the concept of *mise en abyme* and metalepsis, this article's intend is to discuss some aspects of the film *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* (2007), directed by Margarida Gil. The film's script, written by Gil and the poet and also critic Manuel Gusmão, proposes a re-reading of Portuguese poet Carlos de Oliveira's work.

Keywords: *mise en abyme*; metalepsis; *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*.

Introdução

Em *O desprezo* (1963), de Jean-Luc Godard, o diretor Fritz Lang, conhecido principalmente por seu trabalho em *Metrópolis* (1927), é contratado para dirigir um filme baseado n'*A odisseia*, de Homero. Quando assiste ao que havia sido gravado até então, o executivo do estúdio se irrita, uma vez que, ele acredita, as cenas em nada remetem à jornada de Ulisses. Contudo, ao ler o roteiro, o empresário constata que o enredo d'*A odisseia* se faz presente naquelas páginas, “mas não é o que está na tela”; observação que recebe a resposta simples de Lang: “Naturalmente, porque o *script* está escrito, e na tela o que se tem são imagens. Imagens em movimento, como são chamadas”.

A fala de Lang no filme serve de ponto de partida para pensar a releitura cinematográfica da obra do poeta português Carlos de Oliveira feita pelo crítico e também poeta Manuel Gusmão, no filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Dirigido por Margarida Gil, com quem Manuel Gusmão co-escreve o roteiro, o média-metragem de 50 minutos, de 2007, pode ser entendido como resultado da leitura feita pelo ensaísta do trabalho poético do escritor português. Para a escrita do roteiro, o

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

crítico tem em mãos *Finisterra: paisagem e povoamento*² (1978), livro no qual se tem a busca por problematizar a impossibilidade da mimese. Para tornar isso possível, a narrativa apresenta os artefatos elaborados pelos personagens, integrantes de uma família burguesa ameaçada de perder a casa em razão da destruição promovida pela lama da gisandra, espécie de planta da morte que a tudo ameaça na economia narrativa do romance.

Talvez na tentativa de conservar o lugar na memória, a família passa a procurar formas de copiar a paisagem vista da janela: o menino faz desenhos no caderno; o pai utiliza a fotografia; a mãe tem em mãos a pirogravura; e o homem, a versão adulta da criança, constrói a sua maquete, usando como matéria-prima o material que encontra no jardim. Nota-se que os personagens se esforçam para copiar a paisagem, mas, apesar do empenho, não conseguem criar um artefato que represente a suposta realidade. Isso porque, instáveis, os objetos mudam de cor em contato com a luz, além de se deteriorarem ao longo dos anos.

Assim, a narrativa de *Finisterra: paisagem e povoamento* se pauta em uma proposta de representação de mundo que se desdobra em vários outros. Nesse sentido, quando o processo de confecção dos artefatos é apresentado, vê-se que o livro se insere em um *mise en abîme*, conceito que define uma representação em outra, em que “a representação interna é geralmente a duplicação da representação externa que a contém³” (MINISSALE, 2009, p. 49, tradução nossa). Para a estudiosa Rosa Maria Martelo (1998), a ideia pode ser ilustrada pela tela *O artista no seu estúdio*, de Vermeer ou por *As meninas*, pintura de Velásquez. Nos dois casos, tem-se um artista que coloca diante dos olhos de quem vê o seu trabalho de pintar e, ao fazer isso, apresenta a forma como “a representação da representação expõe os (e expõe-se aos) limites da sua impossibilidade” (MARTELO, 1998, p. 166). A mesma proposta ajuda a pensar em *Finisterra*, já que, nele, acontece a abertura de uma série de versões de mundo que são, por vezes, discordantes entre si.

No entanto, ao refletir sobre *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, constata-se que esse conceito encontra um desdobramento não menos instigante, a metalepse – que, ao contrário do *mise en abîme*, não se tem uma ação duplicadora ou replicadora. Pelo contrário, o conceito em muito diz respeito ao que é entendido por Martelo (2015) como porosidade e deslizamento. Nele, explica Louis-Paul Willis, citado pela pesquisadora, “a metalepse define-se por uma transgressão do pacto de representação, ruptura que se opera através do desrespeito das fronteiras ontológicas entre os universos diegéticos, metadiegéticos e extradiegéticos” (WILLIS *apud* MARTELO, 2015, p. 278).

Nesse sentido, a partir da noção de *mise en abîme* e metalepse, tem-se aqui o intuito de discutir a maneira com a qual os dois conceitos são trabalhados em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, tendo como ponto central a construção das imagens.

² A obra cinematográfica também apresenta textos de *O aprendiz de feiticeiro* (1971), especialmente os que dizem respeito ao processo da escrita, tema de reflexão constante da obra de Carlos de Oliveira, e poemas selecionados de *Mãe pobre*, *Cantata*, *Terra de harmonia*, *Descida aos infernos* e *Sobre o lado esquerdo*. Há, ainda, alusões à produção cinematográfica de *Uma abelha na chuva*, “adaptação” da obra homônima de Carlos de Oliveira, escrita em 1953.

³ No original: “[...] *mise en abyme* the internal representation is often a duplication of the external representation in which it is contained.” (MINISSALE, 2009, p. 49)

1 “O foco principal é a noite”: pensar o *mise en abîme* no cinema a partir de *Finisterra*

Para compor a fotografia, o pai emprega uma série de esforços para tornar possível que o objeto apreenda o real. Para isso, o personagem acha prudente realçar a importância da lente ao longo de todo o processo: “O melhor é voltar atrás, ao começo de tudo. Há mil anos (ou mais), alguém repara atentamente numa garrafa cheia de água e descobre a primeira objectiva. Lá está a *imagem da realidade*, quando os raios solares passam através da água.” (OLIVEIRA, 2003, p. 25, destaque nosso). Percebe-se, na sua explicação, o fascínio ao constatar como colocar água dentro de uma garrafa, ação tão simples, supostamente cria o que é chamado de “imagem da realidade”. Logo depois, quando olha a fotografia, ao lado da janela, com o exato enquadramento produzido pelo caixilho, “sob a luz *quase* igual” (OLIVEIRA, 2003, p. 25, destaque nosso), o pai constata:

– Mesmo ordenada ao contrário (quer dizer, de pernas para o ar), a imagem repete (com grande semelhança) areia, gramíneas, céu, lagoa, nuvens. E outros elementos, se os houver. Homens, cavalos, bois, carneiros, aves (por exemplo). Serão também captados na lente rudimentar da garrafa de água, quando aparecerem. A imagem não é perfeita (escapam-lhe alguns pormenores), mas foi o ponto de partida. (OLIVEIRA, 2003, p. 26).

Assim sendo, o homem reconhece que a imagem não é perfeita, pois alguns pormenores da realidade não são apreendidos por ela, mas, de todo modo, serve como ponto de partida para a sua tentativa de copiar o real. Diante disso, ainda que sob uma luz cuja intensidade apenas se aproxima da que incide na paisagem, como indica o *quase* em destaque, o personagem crê que a lente é capaz de captar tudo o que se tem na realidade, seja homens, cavalos ou aves. Enfatiza-se, ainda sobre o emprego do *quase*, que o advérbio sugere a possibilidade, jamais consolidada, de se ter uma cópia fiel da realidade – assim como indica a descrição da fotografia: “a moldura dá-lhe um enquadramento semelhante; falta-lhe porém a cor real” (OLIVEIRA, 2003, p. 12). Todavia, segundo o arrazoado por Manuel Gusmão (2009, p. 98), apesar de se ter o mesmo enquadramento, proporcionado pela moldura da ampliação fotográfica, “o enquadramento é sensivelmente diferente”.

Ainda assim, a imagem fotográfica se constitui como um *mise en abîme*, uma vez que reproduz a moldura vista da janela, de modo a inserir uma representação dentro de outra representação. Quando se pensa nesse princípio, deslocado para o cinema, pode-se perceber que o conceito é evidenciado pela cena em que sombra e luz são projetadas em uma parede, na tentativa de criar imagens. Pode-se notar que a imagem representa o “conteúdo” enquadrado pela janela da casa, da mesma maneira como acontece na fotografia. Isso porque se podem ver o caixilho, assim como os galhos da árvore localizada em frente a casa, que, contra a luz, são “projetados” na parede (Fig. 01).



FIGURA 01: Jogo de luz e sombra forma imagem na parede

Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* (2007), de Margarida Gil

Percebe-se, portanto, que, neste momento, há o uso do enquadramento proporcionado pelo caixilho da janela, verificado na fotografia do pai. No entanto, como resultado da leitura da obra de Carlos de Oliveira proposta por Margarida Gil e Manuel Gusmão no média-metragem, o quadro “projetado” na janela não permanece parado, como poderíamos supor que, em uma referência à imagem fotográfica, aconteceria. Com trilha sonora instrumental ao fundo, sem a leitura de qualquer texto, o “conteúdo” da janela se movimenta na parede a depender da maneira como a luz incide nela, como uma projeção cinematográfica.

É preciso ter em mente que, no capítulo X do livro, quando a criança sente febre e os pais a observam, há a reflexão sobre a possibilidade de a noite fabricar imagens, como evidencia a passagem a seguir: “O foco principal é a noite. Com as suas metamorfoses, que transformam sombra em penumbra, penumbra em lusco-fusco, lusco-fusco em luz (mantém a sombra particular das coisas, maior ou menor, conforme o percurso do sol)” (OLIVEIRA, 2003, p. 42). Nota-se que a cena em questão coloca em prática, exatamente, o que promete a noite de *Finisterra*: paisagem e povoamento: empregá-la para o nascimento de imagens. A partir do momento em que a sombra torna-se luz e a luz transforma-se em sombra – alteração proporcionada pelos movimentos da iluminação –, o “conteúdo” emoldurado pelo caixilho movimenta-se rapidamente na parede, a tela de cinema improvisada.

Contudo, mais do que isso, vê-se a transformação das luzes e da sombra em cinema e não em uma imagem estática, como acontece com a fotografia. Nesse processo, convém ter em mente, arrazoado Tynianov (1982, p. 34, tradução nossa), que “da mesma maneira como a pintura é criada por meio dos materiais que dão o colorido em uma

superfície, o filme é formado pelas sombras que caem sob a tela⁴". Destaca-se que seria como se o filme estivesse pintando com sombras e luzes a paisagem enquadrada pelo caixilho da janela, agora na parede da casa. Ao fazer isso, nota-se uma proposta contrária à do pai, que, ao longo da reflexão acerca da imagem fotográfica, destaca os recursos técnicos e os esforços empregados para ter uma cópia fiel; além de transformar as sombras e luzes em cinema.

Acredita-se que a cena é uma referência ao objeto criado pelo pai porque, logo depois, escutamos a voz do ator Luís Miguel Cintra, responsável por interpretar o adulto da narrativa de *Finisterra*. Cabe ao ator ler um fragmento sobre a câmara escura – artefato relacionado fortemente com a fotografia, que arrasta “consigo os jogos com os valores figurais da câmara escura” (GUSMÃO, 2009, p. 107). Na sequência em questão, exibida logo depois da “projeção” de sombras na parede, há a leitura de outra passagem do capítulo X de *Finisterra*. Diante da tela de cinema, ouve-se a voz de Cintra, que lê o trecho concentrado em destacar as aproximações entre a noite e a câmara escura, já que os dois recursos usam a escuridão como princípio para a criação das imagens: “Várias semelhanças entre noite e câmara escura. Uma importantíssima: o nascimento das imagens, que se processa (nos dois casos) a partir da sombra” (OLIVEIRA, 2003, p. 43). Todavia, a diferença entre os dois recursos são pontuados pela voz narrativa:

O artifício copia a natureza valendo-se de estratagemas (química, luz vermelha, etc.), mas os fenômenos são gêmeos, por assim dizer, no essencial (imagens a libertar-se da noite ou da câmara escura com o vagar, paciente e húmido, da madrugada). E daí... Falta saber se o artifício não copia a química real e alguma radiação misteriosa, se os estratagemas não se repetem. Numa análise de imagens, um espelho oculto a desdobrá-las seria tão impensável como isso? Revelam-se, amanhecem, de maneira idêntica, e portanto... (OLIVEIRA, 2003, p. 43-44)

Enquanto a câmara se vale da escuridão para tornar possível que a imagem se fixe na chapa, para depois dar início ao processo de revelação, a noite precisa do escuro e de um pouco de luz para projetar suas sombras na parede – exatamente o que se tem em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, na cena em que, ao usar o mesmo enquadramento da fotografia do pai, pinta a parede com sombra e luz. De todo modo, embora o processo seja diferente, o texto do poeta dá a entender que o resultado final do processo envolvendo a câmara e a noite é o mesmo: o nascimento da imagem.

Logo depois de ter a noite como ponto de partida para a criação imagética, como visto na Fig. 01, há o uso dos recursos proporcionados pela câmara escura. Isso porque, ao longo da narrativa filmica, tem-se uma série de imagens da natureza, como a chuva que cai em uma lagoa, o voo de um pássaro, entre outras cenas. Diante disso, no fragmento em destaque, “o artifício copia a natureza valendo-se de estratagemas (química, luz vermelha, etc.)” (OLIVEIRA, 2003, p. 44, *italico nosso*). Com efeito, entende-se que o média-metragem discute a própria composição da imagem cinematográfica, em sua tentativa de copiar a paisagem, que, embora não seja a vista

⁴ No original: “Just as a painting is created by putting some colouring material or another on a surface, so a film is formed by a shadow falling on a screen.” (TYNIA NOV, 1982, p. 34).

pela janela da casa em ruínas de *Finisterra*: paisagem e povoamento, não deixa de se valer de estratagemas para apreendê-la.

Ainda sobre isso, é preciso destacar que o fragmento em questão é lido, em voz *over*, por Cintra, enquanto o ator, ao lado de Manuel Gusmão e da atriz Laura Soveral, assiste a exibição de imagens da natureza em uma tela de cinema improvisada. Depois da leitura da passagem, é possível ouvir o seguinte diálogo, também retirado na íntegra de *Finisterra*: “Como se chama o filme?”, pergunta Gusmão; “Peregrinação?”, sugere Cintra; “Finis terrae?”, devolve o primeiro homem.

A figura a seguir indica o instante em pauta.



FIGURA 02: Luís Miguel Cintra, Laura Soveral e Manuel Gusmão em cena
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Ao colocar o trio diante de uma tela de cinema, após a discussão acerca do emprego de um artifício para copiar a natureza, é possível supor que os atores, então, assistem ao próprio média-metragem em que estão inseridos. A possibilidade torna-se ainda mais clara quando, lembra-se, o próprio Manuel Gusmão, como ator, pergunta o nome do filme, enquanto uma série de imagens da natureza são exibidas na tela improvisada. Esse princípio torna possível a hipótese de que o trio assiste, na verdade, *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, o que insere a produção cinematográfica no conceito de metalepse ontológica, investigado por Martelo (2015), quando se pensa na relação que se pode estabelecer entre o cinema e a literatura.

2 “Os peregrinos deslizam nas paredes”: a metalepse em duas cenas do filme

É necessário enfatizar que Dorrit Cohn (2012) considera a existência de dois tipos de metalepse. A primeira, chamada de metalepse externa, tem como ponto de partida o universo do narrador e a história a ser contada. Na situação em pauta, que ganha pouca atenção da estudiosa alemã, cabe ao narrador tecer comentários ao longo do texto, de modo que se tenha uma digressão. Bem mais interessante, a metalepse interna, na qual mais se detém Cohn (2012), envolve dois ou mais níveis narrativos internos da trama. Como exemplo, Cohn (2012) cita o conto “Continuidade dos parques”, publicado por Julio Cortázar em *Final de jogo*, que conta a história de um leitor que se torna a vítima do assassinato narrado pelo livro que ele estava lendo. “Nesse caso, a fronteira entre a história primária (a história do leitor) e a história secundária (a trama do livro) é violada, o que leva a uma confusão entre diferentes níveis ontológicos⁵” (COHN, 2012, p. 106, tradução nossa).

Pode-se perceber que *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* se torna um exemplo da metalepse interna, pois insere Soveral, Cintra e o próprio Manuel Gusmão, co-autor do roteiro, para assistir ao filme no qual atuam. Com isso, não há qualquer respeito das fronteiras entre o mundo onde se conta e aquele que se conta, como se percebe ao ler o comentário de Martelo (2015) com base nas considerações do teórico literário Gérard Genette. O conceito sugere, afinal, a instabilidade entre o que separa o mundo da obra e o mundo do leitor ou do espectador, como se não houvesse mais diferença entre um e outro. Assim sendo, da mesma maneira como eu assisto o média-metragem, também os personagens do filme o fazem, sem qualquer distinção.

Essa proposta torna possível que Martelo (2015, p. 278) perceba que “nada poderá assegurar-nos que a ficção não pertence a este outro domínio que seria o da não-ficção – questão por certo não menos perturbadora”. É preciso destacar que isso se torna perturbador já que não se tem mais definição do que é ficção e o que não é, princípio ainda mais complexo quando trabalhado no média-metragem em pauta. Ao romper a fronteira que separa o mundo onde se conta e aquele que se conta, Margarida Gil e Manuel Gusmão indicam que tudo é ficção, pois, sabe-se, o trio de atores em cena está assistindo às mesmas imagens a que, até alguns minutos atrás, o espectador havia dedicado a sua atenção. É, por certo, uma proposta perturbadora.

Todavia, como destaca Martelo (2015), no conceito de metalepse não é preciso concentrar-se apenas na inquietação proporcionada, mas, ainda – e assim parece preferir a ensaísta – pode-se pensar no “fascínio, na fruição, e mesmo emoção que este tipo de translações também pode provocar tanto num leitor quanto num espectador (de teatro, certamente, mas mais ainda de cinema, e de outras artes visuais ou *mixed media*, como a vídeo-instalação).” (MARTELO, 2015, p. 279).

⁵ No original: “Here, the boundary between the primary story (the reader’s story) and the secondary story (the framed novel) is violated, leading to a confusion between distinct ontological levels” (COHN, 2012, p. 106).

Em razão disso, é possível citar outro exemplo de metalepse, talvez menos claro do que a cena anterior. Na sequência em questão, a representante dos peregrinos⁶, papel de Helena Domingos, se posiciona diante de uma tela de cinema, possivelmente a mesma em que, há alguns minutos, o trio de atores assistia a cenas da natureza, para falar o trecho em que os camponeses, sempre por meio do desenho infantil, composto pela criança, ganham voz. No livro, a passagem em questão diz respeito ao momento em que a criança, ao lado do adulto, coloca a lupa em cima do desenho infantil, processo que cria o animatógrafo rudimentar, em que “os peregrinos deslizam nas paredes. Silhuetas a arder sobre um fundo rugoso.” (OLIVEIRA, 2003, p. 32). Logo a seguir, os dois personagens conversam com os peregrinos e ganham como primeira resposta: “Estamos de passagem. Vamos à lagoa matar a sede” (OLIVEIRA, 2003, p. 22).

No média-metragem, o trecho lido pela peregrina prossegue a partir da seguinte passagem:

Seguimos para o norte em peregrinação.

[...]

Fogo de sol a sol, relampejando nas enxadas, que remédio. Na areia germina pouco pão e as regas, além da chuva, precisam de suor. Mas os lugares malignos em nossa casa, não os merecemos. Tanto sítio para pôr o inferno, e logo nos calhou a nós.

(OLIVEIRA, 2003, p. 23)

A imagem indicada pela Figura 03 serve para ilustrar a sequência em questão, agora “transposta” para o filme.

Enquanto diz a passagem dedicada aos peregrinos, imagens da natureza são exibidas em uma tela de cinema, localizada logo atrás da atriz, de modo que, por estar em frente ao projetor, o conteúdo incida sobre seu rosto e corpo. O que é exibido na tela de cinema é a floresta onde, na sequência anterior, um longo plano apresentou os peregrinos caminhando no local e que, em diversas outras ocasiões, serviu de cenário nos instantes protagonizados pelo grupo. Assim sendo, no momento em questão, enquanto a mulher fala da situação dos peregrinos, são exibidas na tela as imagens filmadas da floresta, que, até poucos minutos atrás, o espectador havia assistido.

No livro, a criança e o adulto assistem a exibição dos camponeses que, por meio do animatógrafo rudimentar, transitam na parede. Diante disso, não é exagero pensar que a fala da peregrina, no filme, da mesma maneira como acontece em *Finisterra*, é

⁶ Para tornar possível a compreensão da cena a que se pretende investigar, é preciso elaborar algumas explicações sobre o contexto no qual se inserem os camponeses de *Finisterra*. A família precisa hipotecar a casa depois de um investimento mal sucedido, explicado pelo amigo: “Uma colina oca no sul foi realmente azar. Verdade que a família jogou tudo (até a casa) num único palpite. Erro imperdoável. Para não dizer aventura” (OLIVEIRA, 2003, p. 62). O destino da propriedade, se perdida, será os peregrinos, que retomarão a posse da terra. No entanto, há ameaça mais grave: a gisandra, planta da morte, começa a invadir as estruturas da casa. Ainda que esteja protegida por um halo, é certo que não resistirá por muito tempo. “Não tarda muito, há-de juntar-se à névoa um segundo perigo, também obsessivo: a lama das gisandras percutindo os alicerces todo o inverno. Lá fora, o halo protetor aviva-se. Mas posso enganar-me.” (OLIVEIRA, 2003, p. 30). Diante disso, conclui Pedro Eiras (2014, p. 122), “resta então à família perder a casa; os camponeses continuarem a viver o exílio; e a natureza agreste retomar o poder”, pois a lama da gisandra termina, por fim, a invadir toda a propriedade.

acompanhada pelos dois personagens. Pode-se pensar, nesse sentido, que também a criança e o adulto estão assistindo a exibição da filmagem da floresta que, por tantas vezes, o espectador viu ao longo do média-metragem. Em razão disso, a fronteira entre o mundo da obra e o do espectador é, mais uma vez, rompida em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, pois é deixado claro que tudo é ficção.



FIGURA 03: Diante da tela de cinema, a atriz fala sobre situação dos peregrinos
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* (2007), de Margarida Gil

Considerações Finais

A partir das considerações tecidas neste texto, é possível perceber que *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* apresenta uma perspectiva da obra do poeta português que contempla o *mise en abîme* e metalepse. No primeiro conceito, percebe-se que a narrativa de *Finisterra*: paisagem e povoamento é o ponto de partida para se pensá-lo. Acredita-se que a justificativa está no desdobramento de imagens proposta pela ideia da fotografia – esta associada a da câmara clara –, de maneira que, dos objetos confeccionados pelos membros da família burguesa que protagonizam o enredo, é este o artefato que mais oferece possibilidades na narrativa filmica. Isso porque os princípios da imagem fotográfica são, no média-metragem, deslocados para o cinema, o que não poderia ser possível com o desenho infantil, a pirogravura ou a maquete, criações dos outros personagens.

No que diz respeito ao conceito de metalepse, pode-se notar que se encontra centrado exclusivamente no cinema. Nesse caso, percebe-se que não há o deslocamento dos princípios introduzidos em *Finisterra*, o que, se por um lado oferece

muito mais liberdade criativa no sentido de criação de imagens, por outro termina por não apresentar ao espectador o deslocamento de ideais trabalhadas pelo poeta, empregadas em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* como meio para se discutir o próprio cinema – como acontece com o *mise en abîme*. Ao mesmo tempo, a metalepse possibilita uma reflexão que envolve a realidade do próprio espectador, uma vez que, ao colocar o trio de atores assistindo ao filme a que faz parte, abre-se margem para questionar se não seríamos também peça integrante da mesma ficção.

Deve-se realçar, ainda, que os dois conceitos são trabalhados no sentido de oferecer a leitura proposta por Margarida Gil e Manuel Gusmão da obra de Carlos de Oliveira, associada a um cuidadoso trabalho de direção de Gil. Nesse sentido, pode-se concluir que o próprio *mise en abîme* termina por se desdobrar na metalepse, pois é a partir da representação inserida em uma representação que se pode pensar a concepção da própria ficção.

Bibliografia

- CARLOS de Oliveira - Sobre o Lado Esquerdo. Direção: Margarida Gil. Roteiro: Manuel Gusmão e Margarida Gil. Lisboa: Midas Filmes, 2007. DVD (50 min.), son, color.
- COHN, Dorrit. Metalepsis and mise en abyme. **Narrative**, vol. 20, número 1, jan./2012.
- EIRAS, Pedro. Minério, Gisandra, 'Wasteland'. Carlos de Oliveira e o Fim do Mundo. **eLyra**: Revista da Rede Internacional LyraCompoetics, n. 3, Porto, 2014. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/45/47> Acesso em: 25 Ago. 2016.
- GUSMÃO, Manuel. **Finisterra. O trabalho do fim**: reCitar a origem. Coimbra: Ângelus Novus, 2009.
- MARTELO, Rosa Maria. **Carlos de Oliveira e a referência em poesia**. Campo das Letras: Porto, 1998.
- MARTELO, Rosa Maria. Livros, filmes, metalepses. In: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José (Orgs.). **A escrita do cinema**: ensaios. Lisboa: Documenta, 2015.
- MINISSALE, Gregory. **Framing consciousness in art**: transcultural perspectives. Nova York: Rodopi, 2009.
- O DESPREZO. Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Alberto Moravia. França/Itália: Les Films Concordia; Rome Paris Films; Compagnia Cinematografica Champion, 1963. DVD (103 min.), son, color.
- OLIVEIRA, Carlos de. **Finisterra**: paisagem e povoamento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- TYNIAANOV, Yuri. The fundamentals of cinemayur, **Russian poetics in translation**, v. 9, Oxford, 1982.