

Mário de Carvalho e a escrita enviesada

Mário de Carvalho and the skewed writing

Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, São Paulo,
São Paulo / Brasil

mvzg@fclar.unesp.br

Resumo: O romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995), do escritor português Mário de Carvalho, coloca em cena o próprio processo de escrita ficcional, favorecendo, assim, uma discussão sobre as convenções narrativas e sobre o papel do leitor na recepção de textos contemporâneos. Além disso, promove uma reflexão sobre o estado atual da sociedade portuguesa mediada pela ironia e pelo humor, o que justifica a base teórica eleita para a análise que apresentamos: o texto “Ironia, humor e fingimento literário” (1995), de Lélia Parreira Duarte.

Palavras-chave: narrativa portuguesa contemporânea; relações entre ficção e história; metaficção; ironia; humor.

Abstract: The novel *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995), by the Portuguese writer Mário de Carvalho, put on the scene the very process of fictional writing, thus favoring a discussion about narrative conventions and the role of the reader in reception of contemporary texts. In addition, it promotes a reflection on the current state of Portuguese society mediated by irony and humor, which justifies the theoretical basis chosen for the analysis we present: the text “Ironia, humor e fingimento literário” (1995), by Lélia Parreira Duarte.

Keywords: contemporary Portuguese narrative; relations between fiction and History; metafiction; irony; humor.

Recebido em 9 de outubro de 2016.

Aprovado em 7 de dezembro de 2016

Mário de Carvalho tem sido reconhecido pela crítica como um dos mais importantes escritores portugueses da atualidade – reconhecimento que se verifica, por exemplo, por lhe ter sido atribuído, em 2008, o Prêmio Vergílio Ferreira pelo conjunto da obra. A singularidade de sua escrita ficcional reside na bem dosada mistura entre o olhar crítico lançado ao estado atual da sociedade portuguesa, herdeira da “decadência do império”, e o à vontade com que retrabalha as categorias narrativas, uma vez que insere sistematicamente, em seus romances, comentários metalinguísticos que, ao mesmo tempo em que fazem parte da própria amarração do enredo, desestabilizam as convenções de gênero, provocando no leitor uma reflexão (sempre mediada pela ironia) sobre o que, hoje, qualifica e caracteriza o romance.

Vale a pena, por isso, tratar de um romance como *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, publicado em 1995 – se mais não fosse, por sua leveza e graça, capazes de conduzir, quase paradoxalmente, uma reflexão das mais densas não só sobre questões teóricas candentes, no âmbito do panorama contemporâneo em que se situa essa problematização, como também sobre o estado atual do “ser português” (obviamente, não se trata aqui de algo como uma essência identitária irrecuperável, porque sequer existente, a não ser como ficção, mas sim de algo que, ainda hoje, podemos identificar como resquícios reconhecíveis da história recente de Portugal, projetados sobre os sujeitos, os indivíduos comuns que compõem essa comunidade imaginária).

O que se conta no romance é relativamente muito simples: um homem, na crise dos cinquenta anos, funcionário público rebaixado na hierarquia administrativa logo que a narrativa se inicia – este, o motivo deflagrador da crise –, percebe que não fez nada de relevante na vida e decide que quer virar comunista, pois projeta sobre esta decisão tardia a possibilidade de sua remissão para a “História”. Para entusiasamá-lo mais ainda em relação a essa ideia, que ao longo do romance se torna absolutamente obsessiva, conflui o fato de encontrar “casualmente” um antigo colega de universidade, outrora incansável militante que, agora, só por força da inércia continua frequentando (ainda que não com assiduidade exemplar) as burocráticas e esvaziadas reuniões do Partido. Peripécias do enredo e entraves ideológicos vão adiando a

viabilização da intenção, mas isso tudo parece ficar, em grande medida, em segundo plano, para que sobreleve, da organização narrativa, aquele desvelamento da escrita que, neste caso, põe em cena, literalmente, as categorias narrativas, bem como os vícios e os clichês da criação e da crítica literárias. É, portanto, um romance que também nos desestabiliza, que nos faz rir de nós mesmos, enquanto leitores que nos julgamos não inocentes, instrumentalizados para uma análise sofisticada, preparados para reconhecer e desmontar criticamente qualquer surpresa ou suposta armadilha que os escritores nos preparem.

Este “perfil” da escrita de Mário de Carvalho parece autorizar uma análise de sua obra que privilegie o humor e a ironia como portas de entrada, o que nos leva a eleger como base crítica e metodológica para o estudo que propomos o artigo já clássico de Lélia Parreira Duarte intitulado “Ironia, humor e fingimento literário”. Publicado em 1994 como parte integrante do número 15 dos *Cadernos de Pesquisa* da FALE/UFMG, organizado pela própria pesquisadora, o artigo tem como eixo central o entendimento da ironia como uma estrutura comunicativa: nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal. O ironista, assim, é aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido potencialmente implícitas na linguagem e as explora em enunciados irônicos, o que irá exigir, pela natureza intersubjetiva da ironia, um receptor que perceba a estratégia discursiva adotada para que os enunciados atinjam a multiplicidade de sentidos pretendida. Vê-se, assim, que a ironia promove uma valorização do leitor, ao mesmo tempo em que abre espaço para a presença de um narrador implicado no texto, o que será fundamental retermos para que se perceba melhora jogo proposto por Mário de Carvalho em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*.

Já de imediato, é possível aventar que o romance tem a intersubjetividade exigida pela ironia sugerida no próprio título, o qual explicita o caráter dialógico da linguagem, a demandar a voz do outro, indiciada pelo uso da primeira pessoa do plural; além disso, esse mesmo título desestabiliza uma pretensa autoridade implicada até etimologicamente na figura do **autor** – aquele que teria uma verdade a ser transmitida, ainda que ficcionalmente -, pelo seu caráter hipotético, especulativo, reflexivo, criando espaço para o outro sujeito, o leitor, que se vê, por meio dessas estratégias, seduzido, jogado para dentro da narrativa antes mesmo que a leitura seja iniciada.

Ao longo do romance, como se percebe no primeiro fragmento dele que desejamos destacar, a presença de frequentes comentários metalinguísticos não só simula a aliança entre narrador e autor da narrativa, mobilizando a dinâmica da construção/destruição da ilusão ficcional ao abrir os “bastidores da escrita” e exigindo, por isso, a participação ativa do leitor, como denuncia essa ausência de autoridade sobre o narrado - o que nos parece efeito, igualmente, da natureza irônica do texto:

Eu gostava de ter escrito ‘mede a sala a grandes passadas’, mas francamente, receio que o leitor já tenha lido isso em qualquer lado. A quem escreve, faz sombra esta barreira constante, eriçada de farpas, daquilo que outros mais expeditos ou temporãos escreveram antes. Custa-me estar vedado o uso de ‘Por uma noite escura e tempestuosa...’, por exemplo. Alguém se apropriou da frase e dela se fez dono, de maneira que me vejo obrigado a criar os meus próprios lugares-comuns e Deus sabe como eles são inspirações do génio que me falta. (CARVALHO, 1995, p. 54)

Parece-nos evidente, neste trecho, que o narrador não só simula abdicar de sua posição de autoridade sobre aquilo que narra como também se mostra refém das convenções narrativas, ao mesmo tempo em que “equilibra o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, esse outro considerado então peça fundamental na comunicação” (DUARTE, 1994, p. 56) que se estabelece no texto literário.

O fragmento do romance, associado ao que nos propõe a reflexão teórico-crítica de Lélia Parreira Duarte, evidencia, assim (e insistimos nisso), a natureza intersubjetiva da ironia, inicialmente apontada, ao mesmo tempo em que põe em relevo outro aspecto bastante significativo na sua caracterização, elucidado pela pesquisadora, e que configura **aironia romântica**: a crise da representação, entendida como a visão, engendrada a partir do Romantismo, que deixa de entender a obra como imitação para vê-la como **invenção da realidade**. Segundo Duarte (1994, p. 60), no século XVIII entra em crise o entendimento da literatura como representação e/ou crítica da realidade como tentativa de atingir, em última instância, a ideia de absoluto:

A solução para os problemas resultantes do reconhecimento do eu e da opinião individual aparece assim na valorização do outro e na busca do dialogismo, através da ironia, que se manifesta no texto a partir de contradições e/ou contrapontos e distanciamento. (DUARTE, 1994, p. 60-61)

Dessa forma, a ironia passa a ser entendida não apenas como a expressão de termos incompatíveis entre si, como sustenta sua base retórica, mas como o resultado de uma atitude crítica que dará um tom especial (e reconhecível no texto de Mário de Carvalho) a toda a narrativa, ancorado na configuração de um “‘poeta-filósofo’ capaz de rir de si mesmo, isto é, de desdobrar-se em dois e observar-se como desinteressado espectador” (DUARTE, 1995, p. 61). Os efeitos dessa projeção do narrador na narrativa manifestam-se, especialmente, por meio da **consciência da representação**, que o fragmento anteriormente destacado do romance de Mário de Carvalho tão bem ilustra (já que o processo de produção do texto é exibido ao leitor), bem como por meio de um redimensionamento do tempo e pelas ambiguidades de sentido sugeridas.

Esse redimensionamento do tempo parece-nos, no caso de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, atrelado à própria consciência da representação e à atitude assumida pelo narrador de exibila. Ou, como explica Lélia Parreira Duarte (1995, p. 66), “[a] literatura não camufla mais seus artifícios de representação: ao contrário, exhibe-os; ao invés de procurar reproduzir algo exterior, o texto passa a preocupar-se em mostrar o material com que se constrói [...]”.

Nesse sentido, o fragmento seguinte explicita que o tempo de que se fala é o tempo do discurso, o tempo da criação ficcional; mais do que se preocupar em reproduzir a cronologia do “mundo”, ele põe em foco as próprias convenções narrativas, mais uma vez tratadas abertamente e com o humor característico da ficção de Mário de Carvalho:

E porque já vamos na página dezasseis, em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam ao início da acção, vejo-me obrigado a deixar para depois estas desinteressantes e algo eruditas considerações sobre cores e arquitecturas, para passar de chofre ao movimento, ao enredo. Na página três já deveria haver alguém surpreendido, amado, ou morto. Falhei na ocasião de ‘fazer progredir’ o romance. Daqui por diante, eu morte

e amores não prometo, mas comprometo-me a tentar algumas surpresas. (CARVALHO, 1995, p. 16)

Como se vê, a consciência da representação aparece no romance por meio da “emergência de uma voz enunciativa, procedimento irônico com que, de certa forma, destrói-se a ilusão de espontaneidade da criação artística, isto é, revela-se o trabalho em que se empenha o criador do texto, num esforço de que resulta a sua obra.” (DUARTE, 1995, p. 63).

Os procedimentos narrativos até aqui elencados, como aprendemos com Lélia Parreira Duarte, definem a ironia romântica, cujo “reino” se inicia quando “o artista perde a certeza da totalidade clássica, quando o homem se reconhece e ao seu mundo como fragmentado, incompleto, incongruente” (DUARTE, 1995, p. 63). O leitor, por seu turno, fica impedido de “tomar como absoluto, como verdade, aquilo que lhe é apresentado, e que é fragmentário, incompleto e relativo, dependente de um receptor para adquirir vida” (idem). A literatura pós-romântica assimila essas bases contextualmente motivadas da ironia romântica como **processo constitutivo**, o que nos permite falar dela – da ironia romântica – em textos contemporâneos, como o que se propõe aqui.

Há, entretanto, um aspecto dessa ironia romântica ainda mais interessante no que diz respeito à elucidação dos procedimentos narrativos adotados por Mário de Carvalho no romance que é nosso objeto de estudo: o fato, também indicado por Lélia Parreira Duarte (1994), de que a ironia romântica se utiliza também da ironia *humoresque*, ou de segundo grau – o humor –, cuja intenção não é a de dizer algo para significar o oposto, mas sim a de manter a ambiguidade. Além disso, afirma a autora que “[a] auto-ironia do texto literário pode ser vista como sinônimo de humor: [...] o humor consiste exatamente numa ironia em que o objeto é o próprio eu que enuncia, ou a ele se refere.” (DUARTE, 1994, p. 66).

Como pressuposto desta caracterização do humor, a pesquisadora lembra que ele partilha com a ironia o fato de construir-se relativamente a normas culturais pré-estabelecidas. A diferença entre ambos situa-se, entretanto, no fato de que a ironia mantém, ainda que não declaradamente, uma ligação com o poder:

O dito irônico [...] ataca e ao mesmo tempo procura reforços; critica e simultaneamente busca apoio para o ponto de vista defendido; se o ironista nega ou defende

valores, normas, leis – supostamente, a sociedade -, é porque sabe que alguém perceberá e apoiará (ou criticará com ele) a infração das mesmas. (DUARTE, 1994, p. 59)

O humor, no entanto, simula ignorar ou afrontar estas normas: ao rir de si mesmo e daquilo que com ele se relaciona, o humorista desamarra as referências, pois ri também delas. Assim, o desafio à autoridade é potencializado em presença do humor: a abertura dos bastidores da escrita e a revelação das artimanhas da construção textual não serão reflexo da intenção de dominar ou de conquistar posição de superioridade. O humorista finge desligar-se de sentidos prévios e constrói incongruências com relação às normas interiorizadas, das quais mostra, entretanto, ter conhecimento.

Se aceitarmos que tais normas podem ser também as das convenções literárias, as dos padrões estéticos assentados e vigentes, teremos em Mário de Carvalho um exemplo significativo dessa infração consciente das normas, que pode nos parecer efetivamente sem maiores consequências, mas que tem como alvo a própria linguagem – e nossa sujeição a ela:

[...] a linguagem divide o sujeito em um empírico *self*, adestrado por uma determinada cultura e nela mergulhado, e um *self* que consegue perceber esse adestramento e finge distanciar-se desse mundo que o caracteriza, numa tentativa (prévia e sabidamente frustrada) de diferenciação e auto-definição (DUARTE, 1994, p. 71)

No humor existe, portanto, a consciência do que é a linguagem e das restrições do sujeito que é a ela assujeitado. O humorista sabe que não tem qualquer possibilidade de ação efetiva sobre o mundo, mas finge tê-la. Jogando conscientemente com as convenções sociais e estéticas, o humor impede que se estabeleça com segurança se o texto é “sério” ou paródico, ou mesmo se existe a preocupação com o estabelecimento de um sentido. Dessa forma, o autor pode fingir que tem autonomia (em relação a sua sujeição à linguagem) e assim fazer um exercício de liberdade por meio do humor. Daí a inextricável ligação entre humor e fingimento, entendido este como o próprio fundamento da criação ficcional.

É o que nos parece acontecer magistralmente no fragmento abaixo: ao colocar em cena um dos conceitos basilares da criação literária – o de verossimilhança –, a narrativa de Mário de Carvalho critica a

insuficiência das convenções e joga astuciosamente com elas, criando uma armadilha para o leitor, de cuja capacidade de aceitação desse jogo depende a compreensão e a apreciação do texto recebido.

Só por este episódio estar repleto de expedientes literários é que poupo o leitor a mais um. Vinha a calhar agora um sonho, com multidões, cânticos e bandeiras e umas irrupções disparatadas, com luares surrealistas sobre desconhecidos tabuleiros de xadrez de que as pedras fossem rinocerontes bailarinos, para dar verosimilhança ao sonho que, por definição, é inverosímil e portanto só com inverosimilhanças é que se aceita, embora as verosimilhanças que vão de par com as inverosimilhanças estejam carregadas de sentido e de piscadelas de olhos, quando não são as inverosimilhanças que batem certo com os dicionários de símbolos de que, por acaso, nem tenho nenhum exemplar à mão. Recuso-me a utilizar tais processos [...] Questões de princípio que só me desabonam, mas que eu vou teimosamente mantendo. (CARVALHO, 1995, p. 34-35).

O humor, assim, supõe a capacidade dos interlocutores – no nosso caso, narrador e leitor – de entrarem conscientemente em um jogo, realizado principalmente no campo da metalinguagem e em que se identificam, para o receptor interessado, os códigos utilizados na sua construção. Com isso, o humor “confessa-se exercício de linguagem, valoriza a comunicação e revela que, num segundo plano, o jogo literário desvincula-se de questões pragmáticas e explicita o seu caráter de arte”. (DUARTE, 1994, p. 75).

Esta última afirmação, por nós articulada ao questionamento do conceito de verossimilhança proposto no romance de Mário de Carvalho em estudo, motiva um excuro teórico que, em nosso entendimento, complementa e expande a reflexão sobre a criação literária, até agora levada a efeito, neste texto, a partir de sua vinculação com os conceitos de humor e de ironia. Em síntese, a argumentação desenvolvida até agora parece apontar para a capacidade da criação literária de desafiar o princípio da autoridade e as convenções estabelecidas – sociais, culturais, estéticas – pela afirmação de sua ficcionalidade, pela **legitimação da invenção**. E isso caracteriza a própria natureza da criação ficcional, segundo defende Catherine Gallagher(2009) no ensaio intitulado “Ficção”.

O texto de Gallagher está incluído no livro *A cultura do romance*, volumosa obra organizada por Franco Moretti e publicada no Brasil em 2009. A intenção principal do artigo da ensaísta inglesa parece situar-se, em princípio, numa esfera muito distante do que é o objetivo último deste trabalho – qual seja, o de verificar a viabilidade de se analisar o romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* com base nos conceitos de humor e ironia como apresentados por Lélia Parreira Duarte. Isto porque Gallagher investiga como, no século XVIII inglês, o surgimento de um novo gênero narrativo- o *novel* – exige que a ficção se constitua como **categoria conceitual**, a partir do distanciamento das formas do inverossímil. Ou seja, torna-se necessária uma **definição de ficção** para que o *novel* possa se acomodar às expectativas díspares dos leitores da época, que ou buscavam nas narrativas que liam as correspondências diretas e imediatas com a realidade circundante, ainda que “disfarçada” (como era o caso das crônicas escandalosas, gênero “mundano” da época), ou as entendiam, sim, como ficcionais, mas desde que fossem absolutamente não críveis; se fossem plausíveis, mas não verificáveis – ou seja, verossímeis -, seriam tomadas como mentiras, como fraudes, passíveis, inclusive, de processos judiciais, como se sabe ter acontecido a Daniel Defoe após a publicação de *Robinson Crusoe*.

Ainda que fosse necessário, para aclarar a progressão de nossa argumentação, que nos detivéssemos com muito mais vagar e cuidado sobre a problemática lançada pela autora, propomos que se retenham, sumariamente, os seus traços mais pertinentes à nossa proposta de análise – o que pode ser resumido nos seguintes termos: era preciso firmar, naquele distante século XVIII inglês, um conceito de ficção que legitimasse a existência de histórias críveis que não deveriam ser lidas como verdadeiras. Isso implicará, segundo Gallagher, por um lado, a compreensão de que o fundamento da nova forma – o *novel* – era uma **não referencialidade**, entendida como uma referencialidade mais ampla (não necessariamente, nem imediatamente, extratextual) e, por outro, que se constituísse nos leitores o que ela designa por **credulidade irônica**, assim a definindo: “o leitor, dissuadido de crer na verdade literal de uma representação, admira-lhe a verossimilhança, simulando crer o suficiente para entrar no jogo narrativo.” (GALLAGHER, 2009, p. 641).

Essa suspensão da incredulidade do leitor é favorecida, ainda segundo a mesma autora, porque a modernidade (que ela identifica àquele momento em que também nasce o *novel*) “encoraja o ceticismo

e a conjectura” (idem). Assim, por uma série de fatores que Gallagher cuidadosamente elenca, há, naquele momento, uma disposição mental que favorece a consideração da história – entendida como aquilo que se conta – como uma **especulação hipotética**: a confiança na realidade da história era então substituída por aquela **credulidade irônica** que permitia ao leitor outorgar um crédito contingente e temporário à ficção.

Nesse sentido, o que propomos é que a obra de Mário de Carvalho, desde o título, que aponta para a referida especulação hipotética aventada por Gallagher, tem em mira a proposição de uma reflexão, mediada pelo humor e pela ironia, sobre a natureza mesma da criação literária, e realiza este intento de forma exemplar, explorando a potencialidade comunicativa e a abertura de sentidos que caracterizam a criação ficcional plenamente realizada.

Além disso, Mário de Carvalho, assim como outros escritores contemporâneos, não tem qualquer pejo de revelar os já muito famosos, e muitas vezes devassados, bastidores da escrita.

Tratar dessa literatura que privilegia o comentário metalinguístico, a reflexão sobre o próprio processo de escrita, ancorada na natureza dialógica da linguagem e nos pressupostos da ironia romântica, como visto, pode trazer algum desconforto, especialmente pela recorrência do assunto na crítica contemporânea, que, por sua vez, segue a demanda da produção literária que se lhe oferece, cuja tendência a autorreferir-se e a autorrefletir-se é evidente. Ainda, pode-se argumentar que o seu narcisismo (é a própria tutora do conceito de metaficção, Linda Hutcheon(1991), que assim qualifica as narrativas que se dobram sobre o seu próprio fazer – como narcísicas, portanto) parece revelar uma incapacidade de certa literatura contemporânea para enfrentar “o mundo lá fora”: a crise de valores, o ceticismo individual e coletivo, o assassinato diário do que resta de humano na humanidade, por um lado; o desgaste tanto das formas convencionais da narrativa quanto daquelas que ousaram experimentar os seus limites, bem como as exigências de um novo realismo cujas bases ainda não conseguimos reconhecer devidamente, por outro, parecem fazer com que a literatura se tranque no quarto dos fundos e fique lá, projetando suas próprias sombras nas paredes em que sucessivas mãos de escrita criam um fundo próprio ao espelhamento infinito.

No entanto, sempre que este estado disfórico parece predominar, em relação a um determinado juízo de valor sobre a literatura contemporânea, sobressaem as palavras já sobejamente repetidas de

Antoine Compagnon (2001, p. 126): ao tentar responder à questão “de que fala a literatura?”, ele afirma que “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem”. Entre a mimesis e a semiosis, a representação e o primado dos signos, o melhor seria, segundo ele, que buscássemos escapar da “lógica binária, terrorista, maniqueísta” e que reconhecêssemos que a literatura “é o próprio entrelugar, a interface.” (idem, p. 138)

Esse modo ficcional é que nos parece ser, no romance contemporâneo, o depositário, ainda que problemático (ou problematizador), daquela credulidade irônica que, para Catherine Gallagher(2009), definia a ficção. A ironia continua criando efeitos contraditórios, no que diz respeito, por um lado, à relação entre leitor e texto. Isto porque, ao permitir que o leitor perceba os truques do fazer literário, desnudando o caráter ficcional da narrativa, o narrador legitima a ficcionalidade e destrói a ilusão referencial do relato. Mas hoje, isso nos parece fazer as vezes do correspondente (irônico) daquilo que, para Gallagher, era o elemento-chave a criar a “empatia” entre leitor e texto: a disposição daquele para entrar no jogo. Por outro lado, essa ironia, embora “narcísica” em sua natureza autorreferencial, não impede que se constitua um modo, assumidamente ficcional, de olhar criticamente para a realidade e para o processo histórico que, enfim, faz de Portugal o que ele é hoje – como propõe a obra de Mário de Carvalho que, assim, põe em relevo o seu alinhamento ao que de melhor a literatura contemporânea nos tem apresentado.

Referências

CARVALHO, Mário de. *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Lisboa: Caminho, 1995.

COMPAGNON. Antoine. O mundo. In: _____. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 97-138.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: _____. (Org.). *Cadernos de Pesquisa. Resultados da Pesquisa Ironia e Humor na literatura*. Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, n. 15, p. 54-78, fev. 1994.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.629-658.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Routledge, 1991.