

UM NARRADOR METAFICCIONAL COM CARACTERÍSTICAS HÍBRIDAS

A METAFICCIONAL NARRATOR WITH HYBRID CHARACTERISTICS

Maria Aparecida Borges Leal¹

RESUMO: Este trabalho reflete sobre o processo de construção do foco narrativo em *Author, Author* (2004), de David Lodge, romance biográfico sobre o escritor Henry James (1843-1916). O narrador não se limita a situar o leitor na narrativa: ele invade a consciência do protagonista, discute estratégias narrativas da prosa jamesiana e se desdobra. A voz autoral embaralha-se com a voz do narrador a tal ponto que o leitor menos atento encontra dificuldade em colocar ordem nos discursos. Palavras-chave: metaficcionalidade; ponto de vista; ficção contemporânea.

ABSTRACT: This work considers the construction of narrative focus in *Author, Author* (2004), by David Lodge, a biographical novel about the writer Henry James (1843-1916). The narrator does not limit himself to guiding the reader throughout the narrative: he invades the protagonist's consciousness, discusses strategies of the Jamesian prose, and divides himself. The authorial voice blends itself with that of the narrator to such a degree that the less attentive reader may not be capable of organizing the discourse.

Keywords: metafictionality; point of view; contemporary fiction.

Author, Author — romance que constrói ficcionalmente a vida e a trajetória literária de Henry James — é estruturado em quatro partes: a primeira, em capítulo único, tem início *in medias res*. Henry, cidadão britânico, em seu leito de morte, em dezembro de 1915, em Londres, recebe o anúncio de que seria condecorado com a medalha da Ordem do Mérito. Na segunda e terceira partes, exceto por alguns *flashbacks* e *flashforwards*, a narrativa retrocede ao ano de 1880 e segue de modo relativamente linear até 1897. Na quarta parte, o período entre 1897 e 1915 é tratado

¹ Mestre, UFPR.

indiretamente ao mostrar, por exemplo, o retorno de Henry à prosa de ficção —, depois do malogro de *Guy Domville* (1895) —, e a produção de romances de alto valor artístico, tais como a trilogia *The wings of the dove* (1902), *The ambassadors* (1903) e *The golden bowl* (1904). Também construída em capítulo único, a quarta parte conecta-se a primeira e apresenta como referência temporal os meses de janeiro e fevereiro de 1916, quando o fio narrativo deixado pendente na primeira parte é retomado e tecido até o final da história. É nessa altura que Henry recebe a medalha da Ordem do Mérito e o círculo temporal construído pela narrativa se completa. Ironicamente, o romancista que escrutinou a consciência de suas personagens, oscila entre estados de inconsciência e semiconsciência no momento da coroação.

HUTCHEON (1988, p. 21), menciona que a metaficção historiográfica, por privilegiar a narrativa, incorpora os três domínios: a ficção, a escrita da história e a teoria literária, de maneira que a sua autoconsciência teórica sobre as três modalidades discursivas torna-se a base da reflexão sobre a reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. Ressalta denominar de metaficção historiográfica aqueles romances famosos e populares que são autorreflexivos e que paradoxalmente se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. A crítica canadense considera, ainda, o pós-moderno como um período em que os textos literários se tornam autorreflexivos, autorreferenciais, metaficcionais, e estabelecem diálogos com a historiografia, sobretudo com os textos que têm como referentes a vida e a trajetória literária de escritores.

WEINHARDT (1998) afirma que na ficção histórica os textos de criação literária podem tomar duas direções: numa delas, o artista constrói ficcionalmente pessoas que tiveram uma existência empírica, bem como todo o seu entorno, com base em documentos passíveis de verificação, de modo que a ficção supra (ou não) as carências deixadas pela História, uma vez que o compromisso da ficção não é com a veracidade dos fatos —, conforme preconiza a escrita da História —, e sim com a verossimilhança.

Na outra vertente, segundo Weinhardt (1998), o romancista toma uma personagem ficcional criada por um texto canônico e faz com que ela migre para outro texto, com uma identidade própria que lhe permita reconhecimento.

Dessa forma, é possível afirmar que além da tessitura dos fios narrativos entre a escrita da história e a ficção —, de acordo com Weinhardt (1998) —, e da miscigenação da ficção, da teoria literária e da escrita da história —, em conformidade com Hutcheon (1988) —, o romance *Author, Author* exibe características que estão em consonância com ambas as formas de abordagem. Hutcheon (1988), no entanto, faz referências mais contundentes à problemática do foco narrativo na ficção contemporânea, além de discutir como se configuram a autorreflexividade, a interdiscursividade, a autorreferencialidade e a metaficcionalidade na prosa de ficção, sobretudo a partir do final do século XX. É exemplar dessas configurações a maneira como Lodge elabora o texto que antecede a leitura de *Author, Author*:

Sometimes it seems advisable to preface a novel with a note saying that the story and the characters are entirely fictitious, or words to that effect. On this occasion a different authorial statement seems called for. Nearly everything that happens in this story is based on factual sources. With one insignificant exception, all the named characters were real people. [...] But I have used a novelist's license in representing what they thought, felt, and said to each other; and I have imagined some events and personal details which history omitted to record. So this book is a novel, and structured like a novel. It begins at the end of the story, or near the end, and then goes back to the beginning, and works its way to the middle, and then rejoins the end, which is where it begins... (LODGE, 2004, p. 1).²

² Por vezes parece aconselhável acrescentar a um romance uma nota prévia advertindo que tanto a história como as personagens são inteiramente fictícias – por estas ou outras palavras. Desta vez, porém, parece justificar-se uma outra ressalva. Quase tudo o que acontece nesta história se baseia em fontes factuais, com uma exceção insignificante, todas as personagens existiram realmente. [...] Usei, no entanto, a liberdade de romancista ao representar aquilo que pensavam, sentiam e diziam umas às outras; e imaginei certos acontecimentos e detalhes pessoais que a História se esqueceu de registar. Assim, este livro é um romance e está estruturado como tal. Começa no fim, recua até ao início, encaminha-se para o meio e, finalmente, regressa ao fim, que é onde começa... (LODGE, 2005, p. 9).*

* A tradução que norteará este trabalho será retirada da versão portuguesa de Ana Maria Chaves, conforme consta das Referências Bibliográficas. Por ser uma tradução feita a partir do inglês para o português estrangeiro, nos deparamos com algumas diferenças de registro em termos de sintaxe e

O autor implícito³ de *Author, Author*, enquanto manejador de disfarces, toma como base os textos críticos e a prosa ficcional de Henry James, estabelece um contínuo processo de reflexão sobre o fazer literário do romancista, de maneira que se configure a autorreflexividade sugerida por Hutcheon (1988). Além disso, em tom ensaístico, abre esse portal metaficcional e promove o desnudamento dos mecanismos adotados para tratar da ficção que se debruça sobre a própria ficção, revelando ao leitor os bastidores da criação literária, na mesma linha daquilo que Hutcheon (1988) denomina de metaficcionalidade.

De uma maneira geral, em *Author, Author*, o narrador, com uma visão de base documental, se dirige ao leitor para informá-lo não somente os fatos textualizados de um passado literário, mas, principalmente, das convenções e das estratégias narrativas que regem os textos romanescos, tais como, por exemplo, a construção do ponto de vista na prosa de ficção, assunto muito caro a Henry James, o sujeito empírico. No momento em que Lodge, por exemplo, alerta o leitor para aquilo que ele vai encontrar na narrativa, é como se ele dissesse que em *Author, Author* as fronteiras entre a realidade e a ficção são permeáveis e podem confundi-lo. À primeira vista, essa informação nos parece ingênua e desnecessária porque, afinal de contas, não é isso o que acontece em todo romance? Não por acaso, Eco menciona que muitas vezes, no texto ficcional, as referências ao mundo real se entrelaçam de tal modo que, de repente, o leitor não sabe delimitar em qual dos dois mundos os episódios acontecem.

O propósito deste trabalho é refletir acerca da construção do foco narrativo em *Author, Author*, dando ênfase ao aparecimento do que estamos chamando de “narrador metaficcional com características híbridas.” Este narrador, se considerarmos as terminologias propostas e defendidas por Norman Friedmann

ortografia. Por esse motivo, as traduções aparecerão com indicação das páginas, com o propósito de facilitar a consulta, caso haja interesse.

³ Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro para *implied author*. BOOTH, Wayne C. Tipos de narração. In: _____. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980, p.165-181.

(2002, p. 166-182), oscila entre o “autor onisciente intruso” e o “narrador onisciente neutro” —, ambos de terceira pessoa —, e, vez por outra, mostra características do “eu como testemunha” e do “narrador personagem”, estes últimos se apresentam em primeira pessoa. À medida em que o enredo de *Author, Author* avança, esse narrador multifacetado olha retrospectivamente para o protagonista e os episódios que o envolvem a partir de diferentes ângulos de visão, permitindo que uma voz (autoral?) venha para o primeiro plano, em meio ao discurso de primeira ordem. Essa voz surge de forma sutil ao longo do romance e, por vezes, aparece entre parênteses, ou por meio do discurso indireto livre, confundindo-se com a voz da personagem, sobretudo para discutir a defesa de Henry de um tipo muito específico de ponto de vista: um centro de consciência por intermédio do qual a história se desenvolva, para o qual o foco se volte e do qual os reflexos emanem.

Na sua prática de romancista e contista, Henry tinha desenvolvido uma fé inabalável na superior expressividade e verossimilhança do ponto de vista restrito. Estava convencido de que o autor de narrativas ficcionais devia representar a vida tal como ela era experienciada na realidade, por uma consciência individual, com todas as lacunas, enigmas e erros de percepção e reflexão que uma tal perspectiva inevitavelmente implicava; e se esta função ia ser partilhada por várias personagens ao longo do romance, devia ser passada de umas para as outras, como o testemunho numa corrida de estafetas, de forma consistente e de acordo com um plano prévio. (LODGE, 2005, p. 257).

Em linhas gerais, na prosa jamesiana, a incumbência de contar a história fica a cargo de uma personagem que faça parte do enredo ou de um narrador inominado que a conte como se estivesse com o protagonista —, se considerarmos o enfoque de Jean Pouillon (1974) para as formas de visão que designam a posição do narrador em relação ao centro de interesse. Para James, o ponto de vista único internaliza a ação e faz com que aquilo que se passa na consciência da personagem seja mais relevante do que aquilo que acontece ao seu redor.

Em *Author, Author*, no entanto, em dois momentos, a bipartição do narrador é perceptível: o primeiro ocorre na noite de estreia de *Guy Domville*, no Teatro St James's, em Londres. Num segundo momento, a voz autoral assume a primeira pessoa —, enquanto o narrador de primeira ordem continua em terceira pessoa —, para escrever um longo ensaio sobre a trajetória literária de Henry, julgar e opinar a respeito dos fracassos que o protagonista enfrentou durante o seu percurso literário. O desdobramento desse narrador para contar a história é exemplar daquilo que Hutcheon (1991, p. 206) chama de “pluralizante polivalência de pontos de vista”. Em outras palavras, o que denominamos “narrador metaficcional com características híbridas” —, na direção oposta ao tradicional centro de consciência jamesiano —, pode ser considerado um exemplo desse narrador que usa diferentes máscaras no andamento da narrativa e não se esforça em dissimular a presença da voz autoral. Vale lembrar que James, o sujeito empírico, ao contrário de Lodge, envidou esforços no sentido de apagar essa voz autoral, pois, considerava que essa intervenção só deveria acontecer de forma muito discreta, de modo imperceptível ao leitor, com o propósito de não quebrar a ilusão da realidade.

Na noite de estreia de *Guy Domville*, o autor implícito penetra na consciência do protagonista, por intermédio do narrador desdobrado que persegue Henry, e revela ao leitor o que se passa em seu íntimo. De acordo com o enredo de *Author, Author*, Henry vai ao Teatro Haymarket assistir à estreia de *An Ideal Husband*, de Oscar Wilde (1854-1900), com o objetivo de relaxar, enquanto a sua peça estreia no Teatro St James's.

Só muito depois é que ele foi capaz de reconstruir toda a história a partir do que os outros participantes lhe contaram (...). Em retrospectiva, ele tinha consciência de que, (...) nesse interminável sábado, (...) enquanto estava sentado no Theatre Royal Haymarket com as gargalhadas dos espectadores a explodirem em ondas por cima de sua cabeça distraída – enquanto esta história, a sua história, com o seu ponto de vista drasticamente limitado, ia avançando, outras histórias surgiam, e outros pontos de vista, e se desenrolavam ao mesmo tempo, em paralelo, como se entre parênteses. (LODGE, 2005, p. 257-258).

Esse fragmento aponta para um Henry debilitado, deixado em seu leito desde a primeira parte do romance. No decorrer da história, ele passa em revista uma parte significativa da sua vida e do seu percurso literário e, a partir de agora, a personagem olha especificamente para o dia da estreia, tenta juntar as peças para entender o malogro de *Guy Domville*.

O narrador posicionado no Teatro St James tem a função de mostrar o que se passa lá. Cabe observar que as manifestações desse narrador aparecem entre colchetes:

[A orquestra começou de novo, num tom mais suave, para abrir o primeiro acto, e os espectadores mergulharam num silêncio de expectativa. Arnold Bennett tirou (...) o bloco de notas e o lápis. (...), estenografou no bloco: <<*Cenário magnífico, jardim antigo, muito bonito, flores parecem verdadeiras.*>>] (LODGE, 2005, p. 268).

A partir desse momento, um desafio é imposto ao leitor, sobretudo ao leitor semântico⁴, capaz de captar apenas a primeira camada do texto literário. Haveria, no entanto, um problema com esses dois planos narrativos: os colchetes que delimitam a leitura que o narrador faz daquele momento singular na vida de Henry remetem o leitor a algo que está pendente de resolução, em suspenso. Torna-se ainda mais instigante, quando pensamos que Henry não está lá para presenciar o que acontece no St James's naquele momento, então, para ele, tudo aquilo que é relatado pelo narrador está realmente pendente, uma vez que não lhe é possível atribuir-lhe confiabilidade.

Henry está no Haymarket, seus pensamentos, contudo, estão no St James's:

⁴ Os textos com finalidade estética tendem a construir um duplo leitor-modelo: ao leitor modelo de primeiro nível, que deseja saber de que modo a história termina, o crítico italiano denomina leitor semântico. O leitor modelo de segundo nível, a quem Eco chama também de leitor crítico ou estético, não se satisfaz com o fim da história. Ele quer descobrir o modo como a autor modelo encaminha o enredo e, sobretudo, em que tipo de leitor ele precisa se transformar para saborear “a melhor parte do banquete” oferecido pela narrativa. (ECO, 2003, p. 217).

A farsa de Field [peça de abertura de *Guy Domville*] já devia estar bastante adiantada a esta hora, e os últimos fiacres e carruagens estariam a parar à porta do St James's, com aqueles espectadores mais ricos e sofisticados, que tinham optado por não assistir à peça de abertura. (LODGE, 2005, p. 265).

Essa fala pode ser tanto do narrador de primeira ordem que acompanha Henry, quanto do próprio protagonista, pensando de forma audível ao leitor, ou ainda, as duas vozes podem estar imbricadas. E, assim, o leitor recebe as informações do que se passa em ambos os teatros: são duas fontes distintas, dois planos narrativos, dois narradores, ou melhor, um único narrador com dupla função. É possível pensar em duas câmeras instaladas em dois lugares diferentes, transmitindo as cenas simultaneamente, num programa de televisão ao vivo. No entanto, as câmeras não são suficientes para mostrar o fluxo de pensamentos que espelha os conflitos internos do protagonista.

No St James's, o narrador lá posicionado explora a consciência da famosa atriz Elizabeth Robins:

[Ela [Robins] era uma grande admiradora de Henry, como romancista e crítico, mas (...) duvidava no mais fundo do seu ser que ele tivesse realmente talento de autor dramático. As peças que ele lhe lia (...) eram sempre, em princípio, representáveis —, os enredos eram bem construídos, o diálogo agradável ao ouvido —, mas faltava-lhe alguma coisa que ela poderia descrever como uma verdadeira paixão pelo teatro como meio de expressão artística.] (LODGE, 2005, p. 270-272).

De acordo com o enredo de *Author, Author*, no teatro Haymarket, nem bem as cortinas tinham descido, Henry deixou o teatro. Seguiu em direção ao St James's, avaliando a peça de Wilde e, em alguma medida, preparando o leitor para o fracasso de *Guy Domville*:

Que peça cínica e despudorada! O marido ideal um vigarista e um hipócrita a quem a snobe da mulher teve de perdoar só porque também ela estava comprometida. (...) E eles adoraram – o público adorou. (...) Se *O Marido Ideal*

era o género de coisa que agradava ao público actual de West End, então *Guy Domville*, com suas maneiras retrógradas e linguagem decorosa, os escrúpulos morais e o sofrimento do herói, as hesitações da heroína, os seus dilemas éticos reais e o apelo final à renúncia e ao auto-sacrifício, não o era com certeza. (LODGE, 2005, p. 281).

Tal como o excerto que, anteriormente, nos transmitiu os pensamentos em voz alta da senhorita Robins, agora são os pensamentos de Henry que nos chegam misturados à voz narrativa de *Author, Author*. Mikhail Bakhtin (V. N. Volochínov) (2010) menciona que a interorientação entre o discurso narrativo e o discurso citado pode seguir dois caminhos: o primeiro, que ele chama de *estilo linear*, cria contornos claros em volta do discurso citado. O segundo, *discurso pictórico*, elabora meios sutis que permitem ao autor infiltrar seu julgamento no discurso da personagem, num esforço em “desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar as suas fronteiras” (BAKHTIN, 2010, p. 156). Desde a exclamação que abre esse fragmento até as observações acerca da peça de Wilde chegam ao leitor sem delimitações de fronteiras. O discurso do narrador e o discurso interiorizado do protagonista se misturam harmoniosamente.

De acordo com o narrador desdobrado que está no encalço do protagonista, Henry chega ao St James’s no tempo exato do final de *Guy Domville*.

Alexander [o diretor] avistou Henry do outro lado do palco, onde os outros dois actores trocavam as suas falas finais. (...) E o pano desceu, e os aplausos retumbaram como jamais havia ouvido. (...), mas no meio dos aplausos distinguiam-se outros ruídos, brados, gritos e assobios que, tanto quanto podia dizer, podiam expressar entusiasmo ou serem as exclamações de uma multidão furiosa. (LODGE, 2005, p. 283).

Chama a atenção o fato de os colchetes adotados pelo narrador para mostrar ao leitor o que acontece no St James’s não aparecerem nesse excerto, embora o episódio se passe dentro do teatro. Uma análise possível: o episódio acontece com Henry, é ele quem vive essa experiência amarga no Teatro, ele é a verdadeira testemunha ocular,

embora a responsabilidade pela narrativa esteja a cargo do narrador que o acompanha. Assim, os colchetes desaparecem, o narrador posicionado no St James se cala e é o discurso do narrador desdobrado que vem para o primeiro plano da narrativa.

Mais adiante, agora na quarta parte de *Author, Author*, o autor implícito faz com que o narrador de primeira ordem se desdobre, novamente, em dois narradores, mas não nos mesmos moldes daquele da noite da estreia de *Guy Domville*. Dessa vez, um dos narradores, em terceira pessoa, continua encaminhando a narrativa e o outro, em primeira pessoa —, numa clara intrusão autoral —, reflete acerca de todo o percurso literário de Henry. A partir desse momento, o fluxo de consciência de Henry cessa e o narrador-autor olha para a trajetória do protagonista, como num filme. O longo ensaio que emerge no texto romanesco aparece em itálico, o que chama a atenção para a metanarratividade —, aquela intrusão autoral que convida o leitor a participar das reflexões propostas, integrando-se à narrativa.

Quanto a mim, enquanto evoco esta cena junto ao leito de morte, olhando-a através da transparência curva de uma bola de cristal, o facto porventura mais pungente da vida de Henry James é que, tendo sofrido a humilhação profissional e a rejeição a meio da sua carreira, que culminaram no fracasso de *Guy Domville*, (...) Os seus três grandes romances, escritos (...) e publicados em rápida sucessão entre 1902 e 1904, numa espantosa e prolongada pulsão de força criativa, foram recebidos na maior parte dos casos com respeitosa perplexidade ou inexpressiva indiferença. (LODGE, 2005, p. 410-411).

E o ensaio segue relatando e discutindo a falta de êxito do protagonista em sua carreira literária. É como se o próprio Lodge estivesse exercendo o papel de bruxo, colocando-se atrás da bola de cristal, quase um século depois da morte de Henry, para fazer previsões a respeito do futuro da sua obra, após sua morte. Talvez, com esse procedimento, ele queira resgatar as contribuições das obras de James para com a literatura ocidental e não deixar que o Henry, personagem ficcional, morra sem o conhecimento desse resgate.

Em *Author, Author*, o autor implícito mostra-se autorreflexivo, metaficcional e é capaz de se metamorfosear e se desdobrar, deixando vir à tona a sua face ensaísta e crítica. Essa observação vem ao encontro do que estamos chamando de “narrador metaficcional com características híbridas.”

As particularidades desse “narrador metaficcional com características híbridas” estão pautadas em dois aspectos fulcrais para a fatura de *Author, Author*: primeiro, pela sua habilidade em criar situações que servem de pretexto para discutir aspectos da arte de ficção —, daí a denominação narrador metaficcional —, uma vez que podemos, por intermédio desse narrador, observar a ficção se debruçando sobre a ficção. Segundo, por ele ser capaz de se desmembrar. O desdobramento desse narrador metaficcional imprime-lhe as características híbridas da sua configuração. Não há, com isso, o propósito de criarmos uma fronteira delimitadora para essa voz que se evidencia em *Author, Author*. O nosso intento é chamar a atenção para essa modalidade de voz que, com frequência, vem para o primeiro plano com o objetivo de refletir acerca de recursos usados na prosa de ficção —, sobretudo os que se referem ao foco narrativo – conforme aparecem em *Author, Author*.

As pegadas desse narrador são percebidas a partir da criação ficcional de episódios escolhidos com o propósito de trazer à baila a maneira de James encarar a arte da ficção e abrir espaço para que a voz autoral possa fazer intromissões na narrativa, como que revigorando as perspectivas de James e atualizando-as para os nossos dias. Dessa forma, as concepções artísticas de Lodge sobre a arte do romance e, principalmente, a escolha do ponto de vista na narrativa de ficção veem para o primeiro plano, caracterizando a autorreflexividade da ficção sobre a própria ficção, a metaficcionalidade, a autorreferencialidade e a intertextualidade, apontadas não só como estratégias narrativas que desnudam os recursos empregados na prosa de ficção, mas também como características fundamentais da prosa contemporânea. Essa vertente ensaística, metaficcional, intertextual e autorreflexiva, ao que tudo indica,

tem se tornado recorrente, principalmente a partir do início do século XXI. Não é preciso dizer que o texto de Lodge exige um leitor que reconheça os vestígios do passado e seja capaz de vincular esses rastros histórico-literários ao presente da narrativa.

O posicionamento do narrador em relação ao centro de interesse é outro aspecto que chama a atenção. Ele acompanha a circularidade do romance, e, na mesma medida que a carreira do protagonista entra em decadência e os conflitos internos de Henry se intensificam, o narrador sofre um processo de transformação, numa espécie de evolução e sai da condição de impessoalidade com poucas e sutis intromissões na narrativa —, de modo que o leitor menos atento não percebe que haja alguém contando a história, tal como preconizou Henry James em seus prefácios e textos críticos —, e assume-se em primeira pessoa, conforme evidenciado na última citação deste trabalho. O narrador inominado de *Author, Author* participa da ação histórica construída ficcionalmente pelo romance como se fosse parte integrante do grupo das personagens que compõem o enredo, de modo que o romance nos apresenta, ao mesmo tempo, uma inserção referencial e a invenção imaginativa de um mundo imune a julgamentos de verdade ou falsidade, uma vez que na ficção eles permanecem suspensos.

O surgimento do ensaio dentro do texto romanescos reforça o caráter metaficcional com características híbridas do ponto de vista em *Author, Author*, de maneira que promove a imbricação de pelo menos três modalidades discursivas: o romance, a escrita da história e o ensaio. As intrusões autorais – por intermédio de um narrador desdobrado, usando disfarces, mas sem a preocupação de ser (ou não) percebido pelo leitor – revolucionam as regras estabelecidas por James, sobretudo no que se refere à dissimulação dessa voz autoral de maneira que a história conte-se por si. Assim, o narrador metaficcional com características híbridas, em *Author, Author*, na

mesma medida que corrobora, problematiza as concepções de James a respeito da arte da ficção.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHÍNOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução LAHUD, Michel e VIEIRA Yara Frateschi. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução GUERREIRO, M. T. H. G. Lisboa: Arcádia, 1980.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de: FEIST, Hildegard. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Sobre a literatura*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FRIEDMANN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução de: MELO, F. F. de. REVISTA USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002. *Point of view in fiction: the development of a critical concept*. STEVICK P. (Org.) *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução CRUZ, R. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LODGE, David. *Autor, Autor*. Tradução de: CHAVES, A. M. Lisboa, Portugal: Asa Editores S.A., 2005.

_____. *Author, Author*. Great Britain: Secker & Warburg, 2004.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de: DANTAS H. de L. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raul et al. (Org.). *Declínio da arte, ascensão e cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998, p.103-109.

Submetido em: 12/09/2013

Aceito em : 07/10/2013⁵

⁵ Permaneceu com a autora para modificações. N.E.