

**ESTRATÉGIAS METAFICCIONAIS EM DOIS CONTOS DE EDGAR ALLAN POE:
A RELAÇÃO ENTRE O LEITOR, O “RETRATO”, E A “CASA”**

**METAFICTIONAL STRATEGIES IN TWO SHORT STORIES BY EDGAR ALLAN POE: THE
RELATIONSHIP BETWEEN THE READER, THE “PORTRAIT”, AND THE “HOUSE”**

Leonardo Parisi

Mestre em English Language Teaching and Applied Linguistics pelo King's College London

E-mail: leonardoparisi@gmail.com

Genilda Azerêdo

Doutora em Letras Estrangeiras Modernas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

E-mail: genildaazeredo@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar a presença de recursos metaficcionalis em dois contos de Edgar Allan Poe: *O Retrato Ovalado* e *A Queda da Casa de Usher*. Estas narrativas apresentam diferentes formas de representação de recursos metaficcionalis, permitindo uma ampla visão de como tais recursos podem ser desenvolvidos na literatura. A autorreflexão e a autoconsciência, como técnicas exploradas em obras metaficcionalis, apresentam uma instigante maneira de se ler literatura, na qual a participação do leitor é peça fundamental. Um crescente número de romances que se utilizam dessas técnicas metaficcionalis surgiu no século XX, como parte do movimento pós-modernista, assim como uma sistematização teórica sobre o tema e suas influências na literatura. Contudo, o uso da metaficção pode ser encontrado em narrativas bem mais antigas, como em muitos trabalhos de grandes escritores, como Cervantes, Machado de Assis, e Edgar Allan Poe, sendo os dois últimos importantes nomes da literatura do século XIX.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe. Conto. Metaficção.

ABSTRACT

This article aims to analyze the presence of metafictional features in two tales by Edgar Allan Poe: *The Oval Portrait* and *The Fall of the House of Usher*. These narratives have different forms of representation of metafictional resources, allowing a wide view of how such resources can be developed in the literature. The self-reflection and self-awareness, as explored techniques in metafictional works present an exciting way to read literature, in which the participation of the reader is a key part. An increasing number of novels that use these metafictional techniques emerged in the twentieth century as part of the post-modernist movement, as well as a theoretical

systematization of the subject and their influence on literature. However, the use of Metafiction can be found in much older narratives, as in many works of great writers such as Cervantes, Machado de Assis and Edgar Allan Poe, the latter two important names of nineteenth-century literature.

Keywords: Edgar Allan Poe. Short story. Metafiction.

1 INTRODUÇÃO

A metaficção vem sendo utilizada como um recurso literário de maneira crescente nas narrativas da segunda metade do século passado. O próprio termo “metaficção” foi criado pelo romancista americano William H. Gass em 1970 (*apud* HUTCHEON, 1980). Por conta de uma decorrente mudança sociocultural, a maneira de escrever narrativas mudou entre os séculos. Durante o século XIX, os campos da ciência e da política foram marcados por grandes “certezas”, o que influenciou no surgimento e fortalecimento do realismo como escola literária. Porém, depois da Segunda Guerra Mundial, a sociedade é tomada por incertezas e dúvidas, principalmente políticas. Outra característica marcante dessa época é a sede do homem moderno de entender como as coisas funcionam. Com isso, a metaficção ganha força e se torna um dos principais recursos da narrativa *pós-modernista* (John Barth cunhou esse termo no seu artigo “The literature of replenishment: postmodernistic fiction” (*apud* HUTCHEON, 1980)), trazendo um caráter mais autorreflexivo e autoconsciente ao leitor. Porém, é importante ressaltar que metaficção não pode ser considerada um gênero ou uma categoria específica do movimento modernista e pós-modernista, uma vez que esse fenômeno já foi empregado em obras literárias mais antigas, como pelo irlandês Laurence Sterne, em *Tristram Shandy* (considerado por David Lodge como “o avô de todos os romances metaficcionais”). (LODGE, 1992, p.214, minha tradução¹).

Além de Laurence Sterne, outros grandes nomes da literatura, que foram além de tudo revolucionários na maneira de escrever, já se utilizaram da metaficção em suas obras. Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, e William Shakespeare, em *Hamlet*, são alguns exemplos de literatura com significativa utilização de recursos metaficcionais. Edgar Allan Poe também pode ser incluído nessa lista, e contos como *The Fall of the House of Usher* (A Queda da Casa de Usher) e *The Oval Portrait* (O Retrato Ovalado²) mostram a genialidade do escritor ao antecipar técnicas de escrita, dentre as quais, metalinguísticas e metaficcionais, que só se tornariam mais frequentes no século seguinte. Antes analisar esses dois contos de Poe, este artigo apresentará um estudo das principais características metaficcionais, para que seja possível entender melhor esse fenômeno.

Como metodologia deste artigo, foi preciso desenvolver uma leitura aprofundada sobre a teoria que cerca a metalinguagem e a metaficção. Textos escritos por diferentes autores permitiram uma variada visão sobre o tema, proporcionando um entendimento sobre esse fenômeno literário. Em seguida, foram realizadas leituras detalhadas dos contos a serem posteriormente analisados. A partir destas leituras foi possível relacionar a discussão teórica à análise prática, de modo a possibilitar as diferentes formas de aplicação dos recursos metaficcionais nos dois contos de Edgar Allan Poe: *A Queda da Casa de Usher* e *O Retrato Ovalado*.

2 METAFICÇÃO: UMA FUGA DA FALSA IDEIA DE REALIDADE

Metaficção é uma ficção sobre ficção. Pelo menos é assim que muitos autores, como Hutcheon (1980), resumem a definição desse fenômeno literário. Porém, para uma melhor compreensão, é preciso ir além. Começando pelo prefixo *metá*, que vem do grego, é possível citar, dentre seus significados, algo que “exprime a noção de reflexão sobre si”, segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Pouco antes de William H. Gass cunhar o termo metaficção, os linguistas Saussure e Hjelmslev desenvolveram a noção de metalinguagem, que serviu de base para o desenvolvimento do trabalho de Gass (*apud* BERNARDO, 2010). Então, passa a ser essencial voltar a atenção à metalinguagem para que se possa compreender de maneira completa a metaficção.

No ato de leitura, há uma relação entre o emissor e o receptor. Juntos, eles constroem signos; pode-se dizer que a linguagem seria esses signos em ação (CHALHUB, 1998). A mensagem transmitida de um para o outro é passada através de um canal físico, como uma carta. A mensagem escrita em português na carta, por exemplo, seria o código. Esse código pode se manifestar de diversas formas, como notas musicais, um poema, entre tantas outras. Para que uma mensagem seja transmitida com sucesso entre emissor e receptor, é preciso que o código não possua “ruídos”, ou seja, que obedecendo a convenções socialmente preestabelecidas não cause estranhamento para o receptor (CHALHUB, 1998). Esses “ruídos” costumam ser facilmente encontrados em poesia, uma vez que muitos poemas utilizam uma linguagem diferente daquela que a maioria das pessoas está habituada a ouvir. Desta forma, é exigido por parte do leitor que saia da sua zona de conforto e busque um conhecimento maior de literatura e domínio do código. Essa mudança na participação do leitor é característica marcante nas obras metaficcionais, e será discutida mais adiante neste trabalho.

Metalinguagem, então, é encontrada quando o código faz referência ao próprio código, ou seja, quando um livro descreve sobre como escrever livros, ou quando temos uma pintura de um pintor pintando, ou quando filosofamos e pensamos sobre nossos pensamentos. Esse conceito é bastante abrangente e reúne diversos tipos de códigos e canais. Metaficção segue os mesmos princípios, mas de maneira mais restringida, falando apenas de ficção, como o próprio nome sugere. A metaficção pode se manifestar de diferentes formas, e a análise dessas características, aliada à investigação teórica deste fenômeno, contribuem para a sua compreensão.

Linda Hutcheon, crítica e estudiosa de teoria literária pós-moderna, define metaficção em seu trabalho *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, da seguinte forma: “Metaficção é [...] ficção que inclui dentro de si um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística.” (HUTCHEON, 1984, p.1). Lodge (1992, p. 213), escritor e crítico inglês, também reflete sobre metaficção: “Metaficção é ficção sobre ficção: romances e contos que chamam atenção para seu status ficcional e seus próprios métodos de composição”. A partir dessas definições é possível entender de que trata a metaficção, e expandir a visão para suas principais características, incluindo as mudanças provocadas no universo literário.

Na literatura, seja em prosa ou poesia, romances ou contos, há uma linha tênue entre realidade e ficção. Muitos leitores, quando diante de uma narrativa ficcional, a encaram como se fosse um relato histórico, algo real, para que dessa forma aumente seu prazer na leitura (WAUGH, 1984). Uma das principais diferenças entre o movimento realista e o pós-modernista (caracterizado pelo grande uso explícito da metaficção), é a maneira como a realidade é concebida. Entre as obras classificadas como pertencentes ao movimento realista, o subjetivismo era quase sempre posto de lado. Os autores procuravam retratar a vida como ela é, como se a realidade fosse um mero objeto de estudo. Entre as principais características dessa realidade ordenada, Patricia Waugh cita: “trama bem estruturada, sequência cronológica, autoritarismo de um autor onisciente, conexão racional entre o que os personagens “fazem” e o que eles “são”, conexão casual entre detalhes da “superfície” e do “profundo”” (WAUGH, 1984, p.7).

Waugh utiliza a palavra inglesa *frame*, que pode ser traduzida como estrutura, enquadramento, ou molde, para explicar sua análise da complexidade dessa dicotomia realidade/ficção dentro dos padrões da metaficção. A autora afirma que: “A metaficção contemporânea chama atenção para o fato de que a vida, assim como os romances, é construída através de estruturas, e que é finalmente impossível saber onde uma estrutura termina e outra começa.” (WAUGH, 1984, p.29).

Durante o movimento pós-modernista, as características citadas como tendências do realismo são rejeitadas. Através da metaficção, a maneira de encarar a realidade é transformada, não sendo mais necessário tentar descrever com fidelidade o que é real, pelo contrário, a ficcionalidade da narrativa passa a ser exposta. Devido a isso, a literatura metaficcional também ficou conhecida como literatura antirrealista. Na narrativa metaficcional, o autor não tenta fingir que não está fingindo (BERNARDO, 2010); ao invés disso, é deixado claro ao leitor que o que ele está lendo é uma obra de ficção. Essa ruptura na estrutura do romance expõe os diferentes níveis de ilusão, e ao fazer isso, o autor força o leitor a lembrar de que o mundo “real” dele nunca será o mundo “real” do romance (WAUGH, 1984). Curiosamente, ao quebrar esse “contrato de ilusão” (BERNARDO, 2010, p.40), comum nos padrões realistas, a metaficção oferece uma nova maneira de enxergar o real e a ficção, gerando uma aproximação do leitor à obra, e de certo modo, tornando a ficção mais “real”, como explica Verônica Kobs:

Paradoxalmente, a metalinguagem constrói um mundo ficcional com maior ligação com a realidade, já que a história vai se completando com a leitura, transformando o leitor em coautor ou em coprodutor, ao mesmo tempo em que desconstrói a expectativa primeira do sujeito em relação ao texto, já que este desafia o leitor, apresentando-lhe novas regras e exigindo dele, portanto, outra postura interpretativa. (KOBBS, 2006, p.07)

Ao expor o seu caráter fictício, a metaficção revoluciona o papel do leitor. Passa a ser exigido do apreciador da obra que opere junto ao autor na organização e interpretação da narrativa. De mero leitor extradiegético, que recebe as informações fornecidas pelo autor autoritário característico da corrente realista, o leitor torna-se participante ativo na leitura do romance. David Lodge, ao retratar a maneira com que a metaficção se relaciona com o leitor, diz que suas passagens “lisonjeiam o leitor ao tratá-lo como um intelecto elevado e sofisticado o bastante para não se chocar com a confissão de que uma obra de ficção é uma construção verbal, e não um fragmento da vida” (*apud* BERNARDO, 2010, p.42).

A partir da exposição que a obra metaficcional faz das suas próprias estratégias e artifícios empregados para se contar uma história, surge uma exigência intelectual maior por parte do leitor. Ao adentrar no texto, imergindo nas técnicas literárias da obra, espera-se do leitor um “repertório”, ou “bagagem cultural” maior. Ao chamar atenção para a construção do texto, em um processo de autorreferência, o conhecimento prévio, não só de mundo, mas de convenções artísticas do leitor torna-se indispensável para uma melhor compreensão da narrativa metaficcional.

3 A METAFICÇÃO E SUAS DIFERENTES MATERIALIZAÇÕES

Há diversos formatos em que uma obra metaficcional pode ser encontrada, alguns mais nítidos que outros. Linda Hutcheon explica que alguns textos são “diegeticamente autoconscientes enquanto outros demonstram principalmente uma consciência de suas constituições linguísticas.” Hutcheon completa essas duas classificações dizendo: “Porém parece haver duas possíveis variáveis para cada uma dessas modalidades, e elas serão simplesmente referidas como formas explícita e implícita.” (HUTCHEON, 1980, p.7). Em suma, é possível dividir a metaficção em quatro modalidades, tendo sua autoconsciência expressa de forma diegética ou linguística, na qual, por sua vez, cada uma dessas modalidades pode ser manifestada de maneira explícita ou implícita.

Na modalidade diegética explícita, a autoconsciência do texto é aparente, e facilmente percebida pelo leitor. Um exemplo desse formato de metaficção é quando o narrador conversa diretamente com o leitor. Para demonstrar essa modalidade é possível citar Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, quando intitula o capítulo XLV de “Abane a Cabeça, Leitor”, e o narrador se dirige ao leitor dizendo: “Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já não o obrigou a isso antes; tudo é possível.” (MACHADO, 2001, p.101). Fica evidente que o que está sendo lido é uma obra ficcional. O leitor é exposto aos aspectos técnicos, e é lembrado, através de um vocabulário próprio do universo da ficção, de que o mundo representado é um mundo criado, o que torna o leitor parte da produção textual, ao invés de ser somente apresentado a um produto aparentemente pronto. Outra característica importante é o formato de histórias dentro de histórias, narrativas que contam outras narrativas. Conhecida como *mise en abyme*, que pode ser traduzido do francês como “narrativa em abismo”, essa característica metaficcional promove uma reflexão literária através de duplicações. Um exemplo clássico é encontrado naquela que é talvez a mais estudada obra de William Shakespeare, *Hamlet*, quando o protagonista da peça cria uma peça para desmascarar seu tio. Exemplos clássicos, como esses nas obras de Machado de Assis e Shakespeare, reforçam a ideia de que a metaficção não é um fenômeno contemporâneo, mas sim, um mecanismo que nasceu junto com a própria literatura (BERNARDO, 2010), e só há algumas décadas passou a ser mais abordado e estudado. Essa ficção dentro da ficção também foi explorada por Edgar Allan Poe, e será discutida mais minuciosamente na análise dos seus contos.

Continuando na modalidade explícita, mas dessa vez deslocando o foco para a parte linguística do texto, aqui há uma ênfase na linguagem, em sua verbalidade como forma e estruturação. Exemplo desta modalidade pode ser encontrado em *A Hora da Estrela*, novela de Clarice Lispector, que possui um narrador que dramatiza suas dificuldades quanto à linguagem apropriada para contar a história de Macabéa.

Enquanto as narrativas explicitamente narcisistas expõem suas características metaficcionalis ao leitor, as narrativas de narcisismo implícito já esperam que esse leitor conheça e saiba como responder de forma apropriada ao texto (HUTCHEON, 1980). Nessa modalidade, o autor não se dirige diretamente ao leitor, e o texto não é necessariamente autoconsciente. Por sua vez, nas narrativas implicitamente narcisistas, há uma autorreflexão estruturada e internalizada dentro do próprio texto (HUTCHEON, 1980). Essa modalidade também pode ser dividida em diegética e linguística.

Linda Hutcheon divide a modalidade diegética implícita em quatro possíveis formatos recorrentes, enfatizando que não são os quatro únicos. O primeiro seria as histórias de detetive, na qual “a trama do mistério de assassinato possui convenções estruturais extremamente fortes e óbvias.” (HUTCHEON, 1980, p.31). Entre essas estruturas mencionadas por Hutcheon, é possível citar o fato de que sempre há um crime, cujas evidências, presentes no texto, incriminarão o assassino, e serão desvendadas, por um detetive de intelecto superior ao dos demais personagens. Como exemplo de autores que ilustram essa modalidade, Hutcheon cita Agatha Christie e Dorothy Sayers, porém, é importante também lembrar-se de Edgar Allan Poe. O autor de *Assassinatos na Rua Morgue* foi responsável pelo formato moderno das histórias de detetives, e influenciou, além dos escritores citados por Hutcheon, outros grandes nomes da literatura, como o criador de Sherlock Holmes, Sir Arthur Conan Doyle.

Outro formato de modalidade diegética implícita são as narrativas de fantasia. O leitor é induzido, não de maneira explícita pelo autor, a criar um mundo imaginativo paralelo ao seu mundo (HUTCHEON, 1980). Mundos como a Terra Média de Tolkien, ou a escola de Hogwarts na série de Harry Potter, escrito por J.K. Rowling, tomam forma a partir da imaginação do leitor, que por sua vez encara esses lugares quase como reais. A única maneira que os autores de ficção possuem para fazer com que os leitores criem esses mundos é através da linguagem, caracterizando assim, a metaficção.

Um terceiro formato é o da estrutura do jogo, no qual o leitor segue as regras e os códigos que formam o jogo criado pelo autor, com ênfase na apreciação do processo criativo. Ronald Sukenick, sobre a representação do jogo na literatura, diz: “O que precisamos não é de grandes obras, mas de obras lúdicas... A história é um jogo que alguém jogou, e então você pode jogá-la também.” (apud WAUGH, 1984, p.34).

Por fim, é possível citar o formato erótico como uma modalidade de narcisismo diegético implícito. Na estrutura da narrativa erótica, é criada uma relação de sensualidade entre texto e leitor, sendo “ambos literalmente sensual e metaforicamente sensual.” (HUTCHEON, 1980, p.33).

A última modalidade apresentada por Hutcheon é referente às obras narcisistas linguisticamente implícitas. Fazem parte desta categoria textos que atraem a atenção do leitor para a linguagem em si, e sua potencial duplicidade semântica. (HUTCHEON, 1980). Exemplos disso é a utilização de enigmas, piadas, e anagramas.

Na nossa discussão dos contos, não vamos nos ater à tipologia de Hutcheon tal e qual, porque isso demandaria um tempo maior para a investigação de sua teoria e para a aplicabilidade da mesma em uma gama maior de textos. Mas consideramos, em geral, pertinente, a categorização inicial que ela propõe, tanto em termos de narcisismo diegético e linguístico, quanto em termos de narcisismo implícito e explícito. Gostaríamos, porém, de ressaltar, que algumas tipologias se imbricam e se articulam, até porque a percepção das mesmas depende do grau de maturidade do leitor, cuja função é proeminente em textos que acionam estratégias metaficcionais.

4 A HISTÓRIA DENTRO DO “RETRATO OVALADO”

O conto *O Retrato Ovalado* foi primeiramente publicado com o título *Life in Death* em 1842, em uma versão mais longa. Em 1845, Edgar Allan Poe publica a versão menor, e estudada neste trabalho, com seu título *The Oval Portrait*. A história sombria, intrigante, e perturbadora, apesar de curta, pode ser muito bem utilizada como objeto de estudo para análises de metaficção na literatura, especialmente poeana.

A narrativa começa com a chegada do narrador e seu valete em um castelo abandonado. O narrador, cujo nome nunca é mencionado, encontra-se com um ferimento grave, e com a ajuda do valete se acomoda no palácio para passar a noite. Em um aposento cheio de pinturas, uma chama mais atenção do que as outras. É um retrato oval de uma jovem moça, que por tamanha semelhança com uma pessoa viva, assustou o narrador. Em seguida, ele encontra um livro que conta a história do quadro. Nessa história, uma menina se apaixona por um pintor com quem se casa. O pintor decide pintar sua amada, que com o decorrer do tempo vai perdendo suas energias e vitalidade, enquanto a pintura se aproxima ainda mais de algo real e vivo. Ao fim do trabalho, o pintor exclama ter aprisionado a própria vida no retrato, e descobre que sua esposa acabara de morrer.

Um importante exemplo de recurso metaficcional nesta narrativa é a utilização de referência intertextual. Esse recurso, que pode ser definido como “a própria condição da literatura, na qual todos os textos estão entrelaçados com outros textos, independente do conhecido do seu autor” (LODGE, 1992, p.98), encontra-se no começo do conto, quando o narrador descreve o castelo “como se fossem rostos de cenho franzido, não menos na realidade que nas fantasias de *Mrs. Radcliffe*.” (POE, 2011, p.146, grifo meu). A intertextualidade, assim como a metaficção

propriamente dita, exige um conhecimento literário mais apurado, uma vez que chama atenção para o fato de que nenhum texto possui significado independente, como aponta Graham Allen: “Intertextualidade nos lembra que todos os textos são potencialmente plurais, reversíveis, abertos às próprias pressuposições do leitor, sem limites claros e definidos” (ALLEN, 2000, p.209). Edgar Allan Poe, ao utilizar o nome de Ann Radcliffe no conto, exige um conhecimento extratextual do leitor, e espera que ele conheça o que a escritora inglesa representa para literatura, sobretudo gótica. Mrs. Radcliffe foi uma das pioneiras deste estilo de romance, e ao mencioná-la, Poe reforça a construção do clima gótico do começo da sua narrativa. Levando em consideração o caráter da intertextualidade, é perceptível a influência deste conto de Poe também em Oscar Wilde, e sua famosa obra *The Picture of Dorian Gray*, na qual ambas expõem a relação entre vida e arte; beleza e morte; e o papel do artista.

O Retrato Ovalado pode ser dividido em duas narrativas, sendo uma maior e outra menor. Essa estratégia literária de narrativas dentro de narrativas é conhecida como *mise en abyme*, ou narrativa em abismo. Como dito anteriormente, esse recurso metaficcional possui um formato diegético explícito. O escritor francês Gide cunhou esse termo para se referir a narrativas que continham outras narrativas dentro delas; o termo passou a ser usado em outras diversas formas de arte, como cinema e pintura (HUTCHEON, 1980). O *mise en abyme* promove uma autorreflexão acerca da obra de ficção, além de exigir do leitor uma consciência estética do texto. Sobre tal aspecto, Marques ressalta que “o recurso da *mise en abyme* contém sempre um elemento de metalinguagem, uma vez que o que ali ocorre é uma narrativa dentro de uma narrativa maior, ecoando-a, isto é, referindo-se à própria narrativa que a contém.” (MARQUES, 2010, p.266). Segundo Hutcheon, *mise en abyme* possui três maneiras diferentes de espelhar uma imagem: uma duplicação simples; uma duplicação *in infinitum*; uma duplicação denominada “aporistique”, na qual a obra é incluída no fragmento. (HUTCHEON, 1980). No caso de *O Retrato Ovalado* há um exemplo de duplicação simples.

Na primeira narrativa, ou narrativa maior, Edgar Allan Poe estabelece um clima gótico através da descrição do castelo, e também misterioso, pois não há muitas explicações sobre quem são os personagens, o motivo do castelo estar abandonado, nem a causa do ferimento do narrador. A história dos dois personagens incluídos nessa narrativa maior não tem um “final” propriamente dito, já que o conto termina quando a leitura da segunda narrativa acaba. Isso reforça a ideia de que Poe escreveu essa primeira narrativa com o intuito de utilizá-la para criar um cenário de suspense propício, antes que o leitor do conto fosse exposto à narrativa menor, podendo ser considerada a mais importante, uma vez que explica a história por trás do quadro que dá nome ao conto.

Em seguida, o leitor é levado para outro plano de ficção. Dentro de uma narrativa menor, há outro narrador. Diferente do primeiro, não se trata de um personagem, mas de um narrador em terceira pessoa e onisciente, que já na segunda frase da história, em um exemplo explícito de *foreshadowing* (expressão do inglês que pode ser traduzida como “antecipação”), deixa o leitor consciente de que algo de ruim irá acontecer à jovem donzela: “Maldita foi a hora em que ela conheceu, amou e desposou um pintor.” (POE, 2011, p.149). Neste momento, a primeira narrativa torna-se praticamente esquecida pelo leitor, que agora busca saber o que irá acontecer com a jovem e o pintor.

Na segunda narrativa, a jovem, já casada com o pintor, descobre que a “verdadeira noiva” do seu esposo é a Arte. Sobre o sentimento da jovem pela Arte, o narrador diz: “odiando apenas a Arte, em que cedo descobriu uma poderosa rival...” (Ibid, p.149). É possível perceber a personificação da arte como a rival, e a dúvida de quem seria a principal amante neste relacionamento com o pintor. A esposa passa então a disputar com a Arte, agora encarada como uma entidade viva, o amor do seu marido. É então em uma tentativa de unir os dois amores, que o pintor tem a ideia de pintar sua esposa. Enquanto ela é pintada, sua saúde se fragiliza, mas em momento algum se queixa ao marido.

Ao longo da narrativa menor, a saúde da jovem esposa vai se deteriorando sem que o marido perceba. Por outro lado, o retrato cada vez mais próximo da sua conclusão vai ganhando vida. O pintor só tem olhos para sua obra, e maravilhado com sua perfeição, continua seu trabalho incansavelmente. É então que o leitor percebe que a representação da mulher no retrato se torna mais real para o pintor que sua própria mulher. Esta mescla de real e ficção gerada pela pintura e a modelo remetem à metaficção e sua linha tênue que divide essa dicotomia.

Junto com o desfecho de *O Retrato Ovalado* é possível observar um exemplo de alegoria. Ao final da última pincelada, o pintor celebra dizendo: “Esta é a Vida! Sem dúvida é a própria vida que aprisionei na tela!” (POE, 2011, p.151). Em seguida, ele se volta para sua amada e descobre que ela está morta. Esta última frase exclamada pelo pintor ilustra a relação entre arte e vida. Neste caso, o exemplo de alegoria explicita a capacidade da Arte de immortalizar um artista e/ou sua obra. Afinal, o retrato continua presente no castelo, provocando reações, como o susto que o narrador leva na primeira parte do conto. É importante mencionar outro significado para esta alegoria, uma vez que também pode demonstrar a propensão que a Arte tem para transpor a vida para um objeto inanimado, naquele velho jogo de que a arte imita a vida e a vida imita a arte. Assim como o pintor captura a vida da mulher e a retrata no quadro, um livro (objeto inanimado) tem esta capacidade de trazer algo à vida, através da imaginação de quem o lê.

Esta estratégia presente em muitas narrativas metaficcionalis pode ser considerada uma *mise en abyme* mais extensa (HUTCHEON, 1980). David Lodge descreve alegoria da seguinte maneira: “Alegoria é uma forma especializada de narrativa simbólica, a qual não meramente sugere algo além do sentido literal, mas insiste em ser decodificada em termos de outro significado.” (LODGE, 1992, p.143). Mais adiante, Lodge resume um dos papéis mais importantes da alegoria, que também pode ser aplicado para a metaficção em geral: “Parte do prazer deste tipo de ficção [textos alegóricos] é que nossa inteligência é exercitada e elogiada através da interpretação da alegoria.” (LODGE, 1992, p.144).

Este diálogo que o conto faz com outra forma de arte representa um recurso significativo da metaficção, além de também acionar semelhanças entre pintura e literatura. Uma das características da metaficção nas artes é expor a tentativa do artista de imitar a vida como se sua obra fosse algo real (BERNARDO, 2010). Em *O Retrato Ovalado*, o retrato da moça também atua desta maneira, como relata o narrador: “Tinha chegado à conclusão de que o feitiço ilusório da pintura era provocado pela expressão no rosto do modelo, que era absolutamente *viva e real*.” (POE, 2011, p.149, grifo meu). Ou seja, o artista soube fazer um uso criativo da *mimesis*, base de toda representação, segundo Aristóteles (in: COSTA, 2003). Tanto no caso do retrato quanto na leitura do conto, há a presença da expressão do artista que precisa ser decifrada. O narrador do conto tenta decifrar a pintura, ao ponto de manter seus olhos fechados por algum momento, para “acalmar e controlar minha fantasia até que pudesse lançar à pintura um olhar mais sóbrio e mais seguro.” (POE, 2011, p.148). Do mesmo modo, o leitor do conto tenta ler e interpretar o texto através da linguagem empregada na obra.

Assim como o retrato é um exemplo de arte visual, o conto também busca tornar-se o mais visual possível. O vocabulário empregado por Poe permite que o leitor visualize melhor os acontecimentos do conto e o cenário onde ele se passa. Quando o valete acende as velas de um candelabro, o narrador passa a utilizá-lo para projetar luz e observar os quadros que se encontravam no quarto, como se pode ver em trechos como: “Desejei que tudo isso fosse feito para que, se eu não pudesse dormir, pelo menos pudesse alternar meu olhar na contemplação destes quadros”; mais à frente: “desloquei-o [o candelabro] de modo a que os raios caíssem mais diretamente sobre o livrinho.”; e por último, “Os raios das numerosas velas (pois o candelabro tinha muitos braços) projetavam-se agora para dentro de um nicho da parede fronteira que até aquele momento tinha permanecido na profunda sombra...” (POE, 2011, p.147). Esses exemplos lembram o efeito *close up* cinematográfico. Além disso, quando o narrador faz uso das seguintes expressões na narrativa: “vi”, “contemplei”, “observar fixa e penetrantemente”, “pálpebras fechadas”, e “lançar um olhar”, todas pertencentes ao mesmo campo semântico da visão, o caráter visual do conto é reforçado, assemelhando-se ainda mais ao retrato.

Todas essas questões demonstram o conhecimento que Edgar Allan Poe possuía acerca do código linguístico, literário, e artístico. Em suas obras, Poe antecipa considerações sobre metalinguagem e metaficção que posteriormente serão exercitadas mais amplamente por outros autores (a exemplos daqueles do modernismo). O diálogo que suas narrativas promovem entre literaturas (intertextos) e entre literatura e outras artes (como vimos com a pintura, neste conto) revela sua habilidade como artesão de linguagem.

5 SENDO CONDUZIDO PELA “CASA DE USHER”

O conto “A Queda da Casa de Usher”, publicado pela primeira vez por Edgar Allan Poe em 1939, junto com o conto “William Wilson” na *Gentleman’s Magazine*, contém diversos aspectos metaficcionalis, que pretendemos discutir a seguir.

A história começa com a chegada do narrador (que também ocupa função de personagem), cujo nome também não é mencionado (assim como em *O Retrato Ovalado*), à casa de Roderick Usher, seu amigo de infância. O personagem/narrador é convidado pelo proprietário da casa, onde vive com sua irmã, sua única parenta viva, na qual ambos estão enfermos. A casa de Roderick encontra-se em estado de decadência, semelhante à condição física dos moradores, como se uma força do mal atormentasse casa e proprietários. Após o suposto falecimento de Lady Madeline, irmã de Roderick, seu irmão e o narrador a enterram numa câmara no subterrâneo da própria casa. O estado físico e psicológico de Roderick piora, e após uma leitura de um livro pelo narrador, história e “realidade” parecem se entrelaçar, e se torna difícil distinguir o que é real e o que é fictício. É então que Lady Madeline vai de encontro ao seu irmão, que a havia enterrado viva. Em meio à briga dos irmãos e tempestades, o narrador deixa a mansão, e ao olhar uma última vez para trás, vê a casa desmoronando.

A primeira estratégia metaficcional adotada por Poe, que pode ser observada neste conto, está no próprio título da obra. De maneira alguma o sobrenome da família proprietária da casa, Usher, foi escolhido aleatoriamente. Há um anagrama neste nome, e como foi dito anteriormente, anagramas são exemplos de manifestações metafissionais linguisticamente implícitas. “Usher” pode ser dividido em duas partes, “us” e “her”, do inglês “nós” e “ela”. O “us” pode fazer referência aos personagens que vivem na casa, enquanto o “her” à própria casa. Outra possibilidade atribuída para essa divisão é que “us” está apontando para Roderick e o narrador, enquanto “her” seria a personagem de Lady Madeline. Essas articulações entre “us” e “her” ajudam a explicar a fissura que o narrador observa na estrutura da casa, ainda no começo do conto. Quando Roderick e

Madeline se enfrentam no final da narrativa, há uma representação da quebra da relação dos irmãos, e isso faz com que, simultaneamente, a fissura se alastre ziguezagueando do teto aos alicerces da estrutura, até culminar na queda da Casa de Usher.

Outro fato importante em relação ao nome Usher diz respeito aos seus significados, já que na língua inglesa ele pode ser usado como um substantivo ou um verbo. O substantivo “usher” se refere ao porteiro de teatro, responsável por levar o espectador até o seu assento, para que assim possa assistir ao espetáculo. Enquanto verbo, “usher” pode ser traduzido como “conduzir” ou “guiar”. É exatamente isso que Edgar Allan Poe faz com o leitor, ele o conduz através da sua narrativa até o espetáculo que é sua obra, ou até o desfecho do conto. Paulo Sérgio Marques, em seu artigo sobre a metalinguagem deste mesmo conto, analisa esse “conduzir” e elabora as seguintes possíveis leituras: “a Casa conduz as personagens em seus destinos irrecorríveis; Madeline conduz a loucura e as ações insanas de Roderick; Roderick conduz o amigo na cumplicidade do seu plano; o narrador conduz o enredo mistificando-o com seu olhar oblíquo.” (MARQUES, 2010, p.272).

Observando os primeiros parágrafos, percebemos que o narrador descreve o exterior da casa de Usher. Focando na utilização dos verbos cognitivos adotados pelo narrador nesta descrição, tais como “não sei como descrever”, “fiz uma pausa para pensar”, “segundo refleti” (POE, 2011, p. 87 e 88), é possível perceber que o conto não possui um narrador confiante e seguro dos acontecimentos, mas sim um narrador que se assemelha ao leitor, e juntos vão formando suas conjecturas no decorrer da história. O fato de o nome do narrador nunca ser mencionado reforça essa semelhança e o aproxima ainda mais do leitor. Narrador e leitor formam um exemplo claro do conceito do duplo na literatura. O duplo, estratégia usada em várias obras literárias, é um recurso metaficcional explorado em diferentes momentos por Edgar Allan Poe no conto da “Casa de Usher”, como afirma Lucia Santaella ao dizer que o duplo é “a grande constante ou coluna dorsal da ficção poeana”, além de ser “consciência da linguagem” (*apud* MARQUES, 2010, p.279). Podendo ser classificado como uma modalidade narcisista diegética, o duplo chama a atenção do leitor para a forma como a narrativa é desenvolvida pelo autor.

Seguindo a sequência do conto, e o exemplo de duplicidade já exposto, narrador e leitor são *ushered* para dentro da Casa, ou seja, são conduzidos para dentro da história, sendo o primeiro conduzido por um criado da casa, e o último pela própria narrativa. Outro exemplo de espelhamento, desta vez ainda mais explícito, está na relação entre Roderick e Madeline. Apenas na metade do conto, narrador e leitor se tornam conscientes que os irmãos eram gêmeos. Juntos eles representam o que restou da linhagem dos Ushers. Essa linhagem, por sua vez, nunca “havia

produzido qualquer ramificação permanente”, completa o narrador, “a família inteira fora gerada em linha direta” (POE, 2011, p.89), o que leva a concluir que os membros da família se relacionavam entre si. Talvez essa relação incestuosa tenha gerado genes recessivos, o que explicaria o motivo da saúde fragilizada dos irmãos. Esta também pode ser a explicação para Roderick ter enterrado a irmã ainda com vida, uma vez que sentia que ele, moralmente afetado pela maneira não natural como a família mantinha essas relações consanguíneas, merecia perecer junto com a linhagem dos Ushers. O fato de serem gêmeos remete à noção de que uma metade completa a outra. Entretanto, e curiosamente, a enfermidade de cada um dos irmãos revela características opostas aos seus gêneros. Roderick, que sofre de uma hipersensibilidade, é fraco, e extremamente delicado, remete ao feminino. Enquanto Madeline remete ao masculino, quando faz uso de uma força descomunal para escapar da morte, ao se libertar de um caixão onde esteve enterrada por dias.

Ainda com o foco no duplo, talvez o exemplo mais evidente e certamente o mais estudado da obra refere-se aos irmãos Ushers e à própria Casa. Desde o começo do conto, quando o narrador descreve as características da casa, e em seguida a condição física e espiritual de Roderick e Madeline, passa a ser nítida a ligação entre os proprietários e a mansão, e como o estado de cada um deles reflete o outro. Na primeira página do conto, o narrador estabelece um tom gótico à narrativa, além de fornecer as características do exterior da casa, que serão importantes para relacioná-las aos seus donos. Sobre a casa, o narrador diz:

(...) as janelas que se assemelhavam a órbitas vazias, alguns juncos e caniços que cresciam abandonados, alguns troncos embranquecidos de árvores podres, com a alma envolta em uma depressão tão completa que não posso comparar a nenhuma outra sensação terrestre de maneira mais adequada que à de um viciado em ópio, àquele retorno violento e amargo à vida diária, à queda pavorosa do véu que encobria a realidade. (POE, 2011, p.87 e 88).

Mais adiante, ele compara essas “janelas que se assemelhavam a órbitas vazias” com olhos mortos. Descrições como estas reforçam a concepção de que a casa não era um objetivo inanimado, mas sim, uma entidade quase viva (por isso o uso do pronome “her” no anagrama, ao invés de “it”, geralmente utilizado para designar objetos), que parecia sofrer fisicamente o castigo de algum espírito do mal.

Esse espírito do mal, que pode ser interpretado como uma consequência do estilo de vida incestuoso na linhagem dos Ushers, também atormentaria a saúde e a alma de Roderick e Madeline. Da mesma maneira que a Casa encontra-se em estado de decadência, os seus donos também aparentam estar cada vez mais próximos da morte. Ao encontrar Roderick, o narrador se choca com a mudança física do seu amigo, e o descreve dizendo que “a lividez da pele se tornara

assombrosa, [...] os cabelos sedosos também tinham crescido descuidadamente, [...] Eu não podia, mesmo fazendo o esforço mais extraordinário, ligar sua aparência alienígena com qualquer ideia simples de humanidade.” (Ibid, p.94). Enquanto Madeline, o narrador é avisado por Roderick, logo irá ceder à sua enfermidade e falecerá, vítima de um “desgaste gradual do organismo, um esgotamento de seu caráter” (Ibid, p.97), do qual nenhum médico pôde encontrar diagnóstico definitivo.

O espelho, e seu caráter metaficcional diegeticamente explícito, fica ainda mais evidente quando o narrador diz: “minha mente examinava a concordância perfeita do caráter da propriedade com o caráter atribuído às pessoas que haviam morado ali...” (Ibid, p.90). Essa duplicidade entre a Casa e seus habitantes atinge seu ápice no fim do conto. Lady Madeline, após passar dias enterrada, consegue se libertar de seu caixão e vai ao encontro de Roderick. Tomada por fúria, ela se joga aos seus braços, arrastando-o ao chão. Em seguida, o narrador deixa a mansão, e a observa destruir-se à sua frente. É então que o fim dos irmãos Usher se junta ao fim da Casa.

Antes do suposto falecimento de Lady Madeline, o narrador se depara com uma criação artística de Roderick, que era um apreciador das artes, como da pintura. O narrador descreve essa criação “fantasmagórica” como um pequeno quadro que apresentava “o interior de uma cripta ou túnel retangular, imensamente longo com paredes baixas [...] [A cripta] se encontrava a uma extrema profundidade; de fato, a grande distância da superfície da terra. Não se observava qualquer saída em nenhum ponto de sua vasta extensão.” (Ibid, p.99). Essa descrição espelha exatamente a cripta onde depois seria sepultada Madeline. Essa tela pintada por Roderick revela não somente um exemplo de espelhamento, mas também, de *foreshadowing*. Ao ler “A Queda da Casa de Usher”, o leitor pode encontrar diversos momentos na história que antecipam futuros acontecimentos. Além do quadro de Roderick, é possível citar o lago descrito no começo do conto, quando dentro dele o narrador observa a imagem refletida da Casa. O lago, por ser um corpo de água parada e escura, perfeitamente combinado com as características góticas descritas pelo narrador sobre a “cena” que ele observa ao se aproximar da casa, pode ser considerado como a representação da morte, destino final da Casa e seus proprietários.

Mais adiante no conto, o narrador se impressiona com uma canção composta por Roderick, intitulada “The Haunted Palace”, traduzido como “O Palácio Assombrado”. A história contada nesta rapsódia, agindo como um espelho, reflete a situação da Casa de Usher. Nas primeiras estrofes, o eu-lírico narra a história de um “radiante palácio”, com foco em toda sua grandiosidade e riquezas, o que pode muito bem ser uma descrição de como deveria ser a mansão dos Ushers em um tempo bem anterior ao narrado. Já nas últimas estrofes, o tom da balada muda, e ao invés de celebrar a magnificência da mansão, uma desgraça cai sobre o palácio, como no

trecho: “Seres malignos, em mantos de tristeza, do monarca assaltaram o solar. [...] Seus muros para sempre desolados, quase esquecida sua antiga história...” (POE, 2011, p.100 e 101). Ao mesmo tempo em que a canção reflete a atual situação da Casa de Usher, ela também atua como uma antecipação do seu trágico fim.

A canção “O Palácio Assombrado”, além de causar esse espelhamento entre a situação da casa e dos irmãos Ushers, e servir também como *foreshadowing* para o desfecho da história, também pode ser considerada um exemplo claro de *mise en abyme*, recurso metaficcional já descrito anteriormente. No caso de “O Palácio Assombrado” há uma duplicação simples, entre a canção e a Casa de Usher. Hutcheon enfatiza a importância de “notar a posição da *mise en abyme* no texto, e a direção que ela aponta, pois pode direcionar o leitor para eventos futuros, ainda não lidos, ou para eventos passados, ambos dentro e precedentes do texto.” (HUTCHEON, 1980, p.56). Na canção, a *mise en abyme* direciona o leitor ao mesmo tempo para eventos passados e futuros, tanto para o estado da casa anteriormente, em seus tempos primórdios de esplendor, quanto para o futuro e seu final degradante.

A canção, através do seu caráter metaficcional no conto, convida o leitor a entrar em outro plano de ficção. A balada narra uma história, criando assim uma narrativa menor dentro da narrativa maior que é o próprio conto. Essa narrativa envolve o leitor, levando-o a observar e interpretar o que essa história menor pode simbolizar para a narrativa maior. Desta forma, para que o conto e suas características metafissionais possam ser apreciados por completo, é esperado que o leitor possua um conhecimento artístico prévio, ou, como já foi dito, um “repertório” cultural e literário que reconheça a construção desse código literário.

Antes do clímax do conto, marcado pela volta de Madeline, o narrador decide ler um romance para acalmar Roderick, que parecia nervoso com a tempestade, afinal de contas, uma história fictícia pode levar o ouvinte à outra realidade, como afirma Hutcheon: “toda leitura (seja ela de romances, história ou ciência) é um tipo de escapismo, uma vez que envolve uma transferência da consciência temporariamente do meio empírico do leitor para coisas imaginadas e não observadas.” (HUTCHEON, 1980, p.76 e 77). O narrador mostra conhecer esta função literária de escape quando diz que vai ler o romance na “vaga esperança de que a excitação que agora agitava aquele hipocondríaco poderia encontrar alívio [...] na própria loucura extremada que o livro descrevia e que eu me propunha a ler.” (POE, 2011, p.108 e 109). O livro escolhido pelo narrador intitulava-se *Mad Trist*, traduzido como *Assembléia dos Loucos*. O próprio título do romance, *Mad Trist*, já alude à questão da loucura, constituindo-se como uma referência implícita a Roderick. A partir daí, o amigo de Roderick começa a narrar a história de Ethelred, herói do romance. Quando na narrativa, Ethelred abre caminho derrubando uma porta, e o som da sua violência ecoa pela floresta, o narrador tem uma impressão de que ouviu o mesmo som descrito no

romance e interrompe sua leitura. Acreditando ter sido fruto da sua imaginação, ele continua a ler. É quando um dragão solta um último uivo ao ser atacado por Ethelred, e mais uma vez o narrador para de ler, pois havia escutado um uivo distante, “uma duplicata perfeita do modelo que minha mente já havia conjurado para o uivo violento do dragão” (Ibid, p.110). Esses efeitos geram no narrador, assim como no leitor do conto maior, uma dúvida sobre o que é “real” e o que é ficção. Esse entrelaçamento de “realidade” e ficção reforça a construção do suspense e do terror nos dois ouvintes (o leitor de Edgar Allan Poe, e o narrador/leitor de *Mad Trist*). O narrador retorna à leitura, que mais uma vez mistura os sons narrados no livro com os ouvidos de dentro da Casa. Interrompendo a leitura uma última vez, o narrador, aterrorizado, vai ao encontro de Roderick, que se encontrava sentado com os olhos fixos na porta da sala onde estavam. Então o dono da Casa revela que ouve os sons, que estão, de fato, vindo da Casa, são frutos da irmã que ainda está viva e se libertou do caixão, deixou a cripta, e agora se encontra do outro lado da porta. A duplicidade entre narrador e leitor se fortalece no final do conto, uma vez que juntos descobrem que Madeline foi enterrada viva, quando Roderick confessa: “Nós dois [Roderick e narrador] *a enterramos viva naquela cripta que lhe serviu de túmulo!*” (Ibid, p.112, grifo do autor).

Edgar Allan Poe utiliza-se de inúmeras estratégias metaficcionalis, como o questionamento da dicotomia realidade/ficção, referências a outras expressões artísticas, além de vários exemplos de espelhamento, para criar uma das suas principais obras de suspense e terror.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término deste trabalho, é possível concluir a relevância da metaficção para a literatura, e conseqüentemente, a importância de estudá-la. Patricia Waugh resume essa importância dizendo: “Metaficção é a tendência, ou função, inerente em todos os romances. [...] Ao estudar metaficção, estamos, na verdade, estudando aquilo que dá ao romance sua identidade.” (WAUGH, 1984, p.05).

Obras metaficcionalis não possuem como foco uma história que é contada, mas primam por chamar a atenção para aspectos do processo narrativo, em outras palavras, a maneira como uma história é narrada pode ser mais relevante do que seu desfecho ou os simples fatos que a compõem (KOBBS, 2006). Por estes motivos, uma narrativa metaficcional pede um leitor literariamente letrado, aquele que não está interessado apenas em saber o que acontece no final, mas sim, aquele que sente prazer no processo da leitura, e sente necessidade de retomá-la (BERNARDO, 2010). É evidente que todo texto exige um leitor atento, mas a atenção em textos metaficcionalis tende a ser tripla: à história contada; a como é contada; aos recursos metaficcionalis que contribuem com a quebra de ilusionismo no processo de contar.

Os exemplos de estratégias metaficcionalis em *A Queda da Casa de Usher* e *O Retrato Ovalado* comprovam que a metaficção não é um fenômeno literário exclusivo do século XX, pelo contrário, ela faz parte das narrativas desde os primeiros romances. Os dois contos selecionados neste trabalho utilizam-se de recursos metaficcionalis semelhantes. O primeiro exemplo é a técnica de *mise en abyme*, com narrativas dentro de narrativas maiores. Em *O Retrato Ovalado*, a segunda narrativa se torna mais importante que a primeira, e o leitor, junto com o narrador da primeira narrativa, são transportados para esse outro plano de ficção, para que possam decifrar o mistério por trás do retrato. Quanto ao processo de *mise en abyme* em *A Queda da Casa de Usher*, há duas narrativas, a primeira sendo a música composta por Roderick, e a segunda o livro que o narrador lê para o amigo. Na canção encontra-se um exemplo de espelhamento com a casa, além de *foreshadowing* para o seu desfecho. No livro há um estranhamento sobre o que é “real” e o que é ficção, causando um efeito de amedrontamento tanto no narrador do conto quanto no leitor. Outro exemplo de metaficção comum a ambos os contos é o fato de o narrador da história maior não ter seu nome mencionado. Além disso, nos dois contos ele é responsável pela leitura da narrativa menor, sendo transportado, juntamente com o leitor do conto de Poe, para dentro desta nova perspectiva de realidade.

Essa maneira de brincar linguisticamente e diegeticamente com a forma dos contos foi bastante explorada por Edgar Allan Poe em muitos dos seus contos. Marques deixa clara tal característica do escritor e a utilização de metaficção em suas obras quando diz: “sabe-se do entusiasmo de Poe pelos jogos e desafios intelectuais, o que faz da metalinguagem um recurso desejável em suas obras.” (MARQUES, 2010, p.264).

Ao elaborarmos o presente artigo, foi preciso, primeiramente, expor as questões teóricas acerca da metaficção, além de suas principais características. Para que em seguida, e como objetivo central do trabalho, os contos *O Retrato Ovalado* e *A Queda da Casa de Usher* fossem analisados a partir de uma perspectiva metaficcional. Estas análises nos mostraram como Poe explorou variados recursos metaficcionalis, permitindo-nos associar teoria à prática. Tais recursos também se mostraram como fatores importantes para intrigar o leitor, gerar um prazer maior na leitura, e reforçar a já conhecida genialidade de Edgar Allan Poe.

NOTAS

¹ Essa e outras traduções são do autor do presente trabalho.

² Tradução dos títulos segundo William Lagos.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London and New York: Routledge, 2000.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1998.
- COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles: Mimese e Verossimilhança**. São Paulo: Ática, 2003.
- DICIONÁRIO da língua portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 1998. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/sobre.aspx>>. Acesso em: 15 jan. 2014.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: The metafictional paradox**. London and New York: Routledge, 1980.
- KOBS, Verônica Daniel. **A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias**. Paraná: Scripta Uniandrade, número 4, 2006.
- LODGE, David. **The Art of Fiction**. Londres: Penguin, 1992.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MARQUES, Paulo Sérgio. **O insólito prazer do fantástico: o discurso metalinguístico em “A queda da casa de Usher”**, de Edgar Allan Poe. Santa Catarina: Crítica Cultural, 2010.
- POE, Edgar Allan. **A carta roubada e outras histórias de crime e mistério**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- WAUGH, Patricia. What is metafiction?. In: _____. **Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction**. London and New York: Routledge, 1984.