

REVISTA ELETRÔNICA DO INSTITUTO DE HUMANIDADES
ISSN 1678-3182

VOLUME VI

NÚMERO XXI

ABR – JUN 2007

The French Lieutenant's woman: o passado como referente

Shirley de Souza Gomes Carreira
Doutora em Literatura Comparada
UNIGRANRIO

Resumo: Análise das relações entre história e ficção em *The French Lieutenant's Woman*, de John Fowles.

História, metaficção, intertextualidade

The French Lieutenant's woman: the past as referent

Abstract: Analysis of the relationship between history and fiction in John Fowles's *The French Lieutenant's Woman*.

History, metafiction, intertextuality

1. Introdução

A arte pós-moderna é, ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexiva e paródica, e, mesmo assim, procura firmar-se naquilo que normalmente constitui um obstáculo para a reflexão e a paródia: a história. Essa contradição parece ter por objetivo desafiar o conceito de conhecimento histórico e literário, bem como a consciência sobre a implicação ideológica na cultura predominante. Ao expor, na obra literária, essa contradição sem tentar resolvê-la o pós-modernismo contesta o que Lyotard (1984) chama de narrativas-mestras totalizantes da cultura, isto é, os sistemas através dos quais unificamos, organizamos e atenuamos contradições a fim de coaduná-las.

A consciência de que só conhecemos o passado através de seus textos evidencia a natureza do “fato” histórico como algo que fabricamos a partir de “acontecimentos” do passado. Assim, podemos concluir que o pós-modernismo problematiza a história revelando, através da forma narrativa, da intertextualidade, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, que aquilo que antes era aceito pela historiografia e pela literatura como certeza é, na realidade, produto do intercâmbio autor-contexto da filtragem dos dados do real. A capacidade interpretativa do homem é o instrumento pelo qual se constrói a literatura e a história.

A metaficção historiográfica questiona o texto e o contexto a partir de dentro, relativizando absolutos e problematizando o que tem sido aceito como parte do senso comum. Por metaficção historiográfica há que aceitar a definição estabelecida por Hutcheon (1991: 21): “romances famosos e populares que, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”.

A partir da análise de *The French Lieutenant's Woman*, de John Fowles, este trabalho tem o propósito de mostrar como a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser a base para o repensar e a reelaboração das formas e dos conteúdos do passado, atuando dentro das convenções para subvertê-las.

2. *The French Lieutenant's Woman*: a era vitoriana revisitada

The French Lieutenant's Woman, de John Fowles, é um dos mais marcantes exemplos de metaficção historiográfica, reunindo na mesma obra as características das

formas acadêmicas e populares, dado que constitui uma das contradições do pós-modernismo.

Embora haja uma corrente teórica que afirma ser o pós-modernismo sociologicamente limitado a uma maioria de leitores acadêmicos, interessados em textos complicados (FOKKEMA, 1986:81), a extrema popularidade de obras como *TFLW* vem contestar essa afirmação. A razão do sucesso parece ser a “presença do passado”, isto é, o atraente paradoxo que apresenta uma reunião de *performance* no presente e registro no passado. Na ficção essa contradição é representada em termos de paródia e metaficção versus as convenções do realismo.

O narrador metafictionalmente presente de *TFLW* parodia as convenções do conto romanesco do século XIX. A paródia revela-se ampla e complexa, não só ao nível da autoconsciência narrativa, através de uma multiplicidade de vozes autorizadas, bem como ao nível da comunicação com o leitor e do diálogo com os discursos do passado. Longe de tratar-se de uma simples história sobre o período vitoriano, a estrutura da trama do romance encena a dialética de liberdade e poder que constitui a resposta existencialista moderna ao determinismo da época.

Essa paródia tem a declarada intenção de impedir que qualquer leitor ignore o contexto moderno e o contexto social e estético especificamente vitoriano. O contexto histórico faz-se necessário para questionar o presente e o passado através da ironia. A auto-reflexividade paródica conduz à possibilidade de uma literatura que, enquanto afirma a sua autonomia modernista como arte, também consegue investigar suas relações complexas e íntimas com o mundo social no qual é lida e escrita (HUTCHEON, 1991: 69-70).

É importante ressaltar que a crítica não implica necessariamente destruição. O romance questiona os conceitos que constituem o humanismo liberal – a autoridade, a totalização, a centralização, a hierarquia, a origem – e o processo pelo qual isso se realiza é um processo de estabelecimento e posterior afastamento dessas mesmas idéias contestadas.

2.1 A autoconsciência narrativa e a multiplicidade de vozes

A autoconsciência narrativa constitui artifício que parece destinado a problematizar a ficção como mimese da vida, a arte como mimese do real. Em *TFLW* o escopo do artifício transcende essa problemática, na medida em que o autor, ao revelar a

existência de diversos heterocosmos na obra (o mundo das personagens, o da *persona* do narrador, o da voz do narrador e o do autor propriamente dito), desvela uma alegoria do processo criativo compartilhado que envolve o ato de escrever e ler a obra literária.

Em cada um dos mundos há uma *mise en abyme*¹ de uma figura criadora, que surge não para autenticar a ficção, mas para desnudá-la e reafirmar o seu caráter ilusório de artefato. É o narrador quem afirma que mesmo o leitor constantemente ficcionaliza a própria vida e que essa é uma função vital e natural do homem:

You do not even think of your own past as quite real; you dress it up, you gild it or blacken it, censor it, tinker with it...fictionalize it, in a word, and put it away on a shelf- your book, your romanced autobiography. We are all in flight from the real reality. That is a basic definition of *Homo Sapiens*. FLW, XIII, 99

Sarah é a substituta do narrador no universo das personagens. Assim como ele; ela só existe no universo ficcional. O narrador, embora assuma em seu universo próprio a função de ficcionista, não é Fowles, e Sarah, igualmente ficcionista, ainda que da própria vida, não encontra lugar fora da estrutura do mundo vitoriano da história.

Ao desnudar os processos de produção da ficção, os seus mecanismos, o narrador não tenciona autenticar o mundo das personagens e sim suscitar questionamentos que apresentem facetas distintas em cada um dos universos superpostos. Assim, a dialética da liberdade e do poder estabelece no universo mais amplo do narrador um questionamento estético que, paralelamente, é intensamente social e moral.

O capítulo 13 teoriza abertamente sobre a questão do real versus imaginário. A intenção inicial do narrador de desvendar o verdadeiro estado psicológico de Sarah mostra-se irrealizável, uma vez que a personagem recusa-se a conceder-lhe liberdade para isso. Até então, o romance se desenvolve de acordo com as convenções romanescas do século XIX e é o narrador que explica o porquê da ruptura.

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I created never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and inner most thoughts it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and "voice" of) a convention

¹ DÄLLENBACH, L. (1977), p.51. Dällenbach define a *mise en abyme* como um “espelho interno refletindo o todo do discurso por reduplicação simples, repetida ou especiosa, isto é, que tem aparência de verdade”.

universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes: if this is a novel, it cannot be in the modern sense of the word. *FLW*, XIII, 97

Ao referir-se à rebeldia da personagem, o narrador de Fowles segue a tradição de outros escritores autoconscientes, como Unamuno, Pirandello e Gide, que rejeitaram as implicações artísticas e teológicas da ilusão romanesca: a visão deificada do autor e a passividade do leitor.

You may think novelists always have fixed plans to which they work, so that the future predicted by Chapter One is always inexorably the actuality of Chapter Thirteen. But novelists write for countless different reasons(...) Only one same reason is shared by all of us: *we wish to create worlds as real as, but other than the world that is*. Or was. This is why we cannot plan. We know a world is an organism, not a machine. We also know that a genuinely created world must be independent of its creator; a planned world (a world that fully reveals its planning)is a dead world. It is only when our characters and events begin to disobey us that they begin to live. *FLW*, XIII, 98

A “rebeldia” de Sarah toma forma definida no final, quando Charles descobre que ela passara todo o tempo vivendo a história da personagem que havia criado para si. O poder criador de Sarah é, no heterocosmos das personagens, uma alegoria da liberdade, que encontra consonância no universo do narrador. A liberdade que o narrador garante ao leitor tematizado é representada na trama pela liberdade que Sarah, a ficcionista, concede a Charles.

Após a cena da sedução em Exeter, Charles faz suposições acerca do motivo que levava Sarah a mentir sobre a sua virgindade. Em momento algum ele recorda que ela já interpretava a sua personagem bem antes de conhecê-lo. Para ela, ser reconhecida como “a mulher do tenente francês” significa ser diferente, não cair no anonimato, e é para estar sempre presente que ela recusa a proposta de casamento de Charles. Alegoricamente, sua atitude sintetiza o pensamento pós-moderno: a necessidade de afirmação da identidade por meio da diferença.

A liberdade para Sarah está aliada à diferença, à não conformidade com os códigos de sua época. A liberdade para o narrador está aliada à não conformidade com as convenções literárias. A liberdade para o leitor se resume na possibilidade de refletir criticamente sobre o passado e o presente, driblando dogmas e convenções ideológicas e estéticas.

Apesar da presença do narrador, há um deslocamento e, conseqüentemente, uma descentralização do sujeito. A personagem que controla a si própria cria uma nova ordem dentro da ficção. Charles também, por criar para si a imagem de Sarah que lhe é conveniente, desloca o foco narrativo. Ora somos guiados por um, ora por outro, num constante ir e vir, cuja finalidade é reforçar a idéia de criação múltipla e descentralizar a figura do autor. Entretanto, descentralizar não é negar (HUTCHEON, 1991:204). Para Derrida (MACKSEY e DONATO, 1972:271), o sujeito é absolutamente indispensável e, por isso, ele afirma que não o destrói, apenas o situa. E situar também é sugerir noções alternativas de subjetividade.

A descentralização do sujeito em *TFLW* funciona como elemento catalisador do questionamento sobre a “verdade” da ficção e da história. Como autor do século XX, Fowles reconstrói o cenário vitoriano a partir dos resquícios textuais da história, que ele procura confirmar através de epígrafes e notas de pé de página com comentários elucidativos.

Da mesma maneira que o leitor só conhece as personagens através da sua ótica, ele só conhece a Inglaterra vitoriana através dos seus textos. E, assim como a pretensa onisciência do narrador consegue driblar o leitor até o final quanto à real identidade de Sarah, provavelmente a nossa visão do fato histórico há de ser sempre infiel ao acontecimento empírico.

2.2 A história como pano de fundo

No passado, a história foi muitas vezes utilizada na crítica de romances, embora normalmente como um modelo da visão realista da representação. A ficção pós-moderna problematiza esse modelo com a intenção de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem. Ao afirmar que a história só existe como texto, o pós-modernismo não nega que o passado existiu, mas apenas afirma que o seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade (HUTCHEON, 1991:38).

TFLW revela objetivamente como a metaficção historiográfica insere, e, depois, subverte, seu envolvimento mimético com o mundo, desestabilizando as noções de realismo e referência por meio do confronto direto entre o discurso da arte e o discurso da história.

Ao situar a trama na Inglaterra vitoriana, Fowles cria todo um contexto típico que é prontamente assimilado pelo leitor, vindo a desfazer-se apenas no capítulo treze. Assim como, no início, Charles vê o rosto de Sarah sem descobrir nele qualquer artifício, qualquer traço de hipocrisia ou máscara, o leitor, apesar dos indícios contrários, é quase convencido do convencionalismo típico do narrador vitoriano. A ficção e a história são discursos que constituem sistemas de significação pelo qual damos sentido ao passado.

Inserindo o contexto vitoriano e, em seguida, rompendo o lócus espaço-temporal, o autor busca o confronto como meio de estabelecer a discussão sobre o problema da liberdade existencial e ficcional.

O referente histórico em *TFLW* está declaradamente presente. Não só existe uma evocação precisa da era vitoriana, com a devida representação de classes e estilo da vida da época, como também há personagens históricos na ficção. Embora haja uma tendência a achar que esse procedimento adultera os fatos históricos (JAMESON, 1984), esse é, na verdade, o meio principal de fazer com que o leitor se conscientize sobre a natureza do referente. Ao invés de desenvolver as figuras reais do passado com a intenção de legitimizar o mundo ficcional, a auto-reflexividade pós-moderna coloca a ligação ontológica entre ficção e história como um problema a ser solucionado, inquirindo o que realmente sabemos sobre o passado.

Sob esse aspecto, é interessante recordar o papel dos pré-rafaelistas em *TFLW*. Evidentemente, a escolha de Fowles pelos Rossetti, por Ruskin e Swinburne como personagens de sua ficção não evidencia a mera finalidade de compor o cenário ideal para o desenvolvimento da trama. Há uma simetria entre o movimento pré-rafaelista e a criação literária de Fowles. A doutrina de Ruskin e a arte dos pré-rafaelistas tiveram origem em uma mesma condição espiritual e encontraram expressão no mesmo protesto contra o ponto de vista convencional sobre a arte e o mundo da Inglaterra vitoriana: a luta contra o formalismo e a rotina de uma arte com que a burguesia procurava dar demonstração da sua respeitabilidade, da sua moralidade puritana, dos seus “ideais elevados”.

Os pré-rafaelistas julgavam ser uma responsabilidade do artista pintar a vida contemporânea e seus problemas sociais e morais. No entanto, e paradoxalmente, eles o

faziam a partir de temas pinçados no passado, inspirados pela literatura, a exemplo do que Fowles faz na sua obra. As epígrafes marxistas em *TFLW* sugerem uma preocupação similar.

Ao inserir na ficção figuras históricas transformando-as em suas personagens, Fowles não só expõe o seu papel dentro do contexto vitoriano (por exemplo, a reação pública em relação a elas), como também externa a opinião do narrador moderno. Ao leitor, no vértice das duas tensões, nenhuma pretensamente absoluta, é vedado abster-se de refletir criticamente sobre a questão moral e social do movimento e, assim, e levado a repensar o seu conhecimento do passado, estabelecendo conexões com os conceitos e pressupostos do presente.

And then too there was that strangely Egyptian quality among the Victorians; that claustrophilia we see so clearly evidenced in their enveloping, mummifying clothes, their narrow-windowed and - corridor architecture, their fear of the open and of the naked. Hide reality, shut out nature. The revolutionary art movement of Charles's day was of course the Pre-Raphaelite: they at least were making an attempt to admit nature and sexuality... *FLW*, XX, 172

É bem verdade que Fowles não prega que vivemos em um período melhor que o do heterocosmos do romance; tampouco afirma ser o nosso mundo pior. Na realidade, ele apenas expõe as contradições sem solucioná-las.

Os Freeman exprimem com clareza a atitude da burguesia, a sua necessidade de manter o *status* recém-adquirido. O mau gosto dos burgueses encontra eco na insistência de Ernestina em mudar a decoração de Wynsyatt, se um dia viesse a herdá-la, trocando as tapeçarias, os móveis de época e as pinturas de grandes autores, que ela considera horríveis, por outras, de gosto seguramente duvidoso. A ironia do narrador é patente. Ele faz com que a cada uma das críticas de Ernestina se siga um parêntese no qual está descrito o valor da peça em questão.

O conflito entre a aristocracia decadente e a burguesia ascendente é retratado nas relações de Charles e Ernestina, que, através do casamento, buscam um no outro o que lhes falta para assegurar um lugar privilegiado na estratificação social.

A situação das classes menos privilegiadas é também encenada através de Sam e Mary. Sam tem em Mr Freeman o seu objeto de admiração, pois dinheiro é poder, a

garantia de ser socialmente reconhecido. Sua maior aspiração é ser comerciante e, para isso, é capaz de trair a amizade de Charles.

O narrador retrata a moral vitoriana expondo contradições:

What are we faced with in the nineteenth century? An age where woman was sacred; and where you could buy a thirteen-year-old girl for a few pounds- a few shillings, if you wanted her for only an hour or two. Where more churches were built than in the whole previous history of the country; and where one in sixty houses in London was a brothel (the modern ratio would be nearer one in six thousand). Where the sanctity of marriage (and chastity before marriage) was proclaimed from every pulpit, in every newspaper editorial and public utterance; and where never-or hardly ever- have so many great public figures, from the future king down, led scandalous private lives (...) *FLW,XXXV,258*

2.3 A intertextualidade: os discursos do passado

Fowles “reescreve” o romance realista vitoriano e, ao parodiá-lo, promove uma fusão entre criação e crítica. Há um deslocamento do texto do presente e do texto do passado, na medida em que, através da reelaboração do passado, ele priva ser o presente igualmente passível de reelaboração.

Para reescrever o passado, há que fazer uso dos seus discursos e a incorporação textual dos intertextos da história como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-moderna funciona como uma marcação formal de historicidade. A paródia intertextual da metaficção historiográfica apresenta uma sensação de presença do passado; passado que só pode ser conhecido através dos seus vestígios, sejam eles históricos ou literários.

TFLW reconta as histórias da literatura e da História, confirmando as palavras de Eco (1984:20) acerca de *O nome da rosa*: “Descobri o que os escritores sempre souberam (...) os livros sempre falam sobre outros livros e toda história conta uma história que já foi contada”.

Em *TFLW*, Fowles reescreve o discurso de George Eliot em sua moralização intrusiva, assim como se apropria do discurso de Dickens ao caracterizar Sam, o criado de Charles. O discurso de Arnold é recuperado através da sugestão de uma suspensão entre dois mundos, enquanto que Sarah é um pedido de empréstimo a Thomas Hardy.

As citações que faz de Marx, Linnaeus e Darwin proporcionam um subtexto para a história. Entretanto, a apropriação de discursos é feita sob a regência de um Roland Barthes ou de um romancista moderno, sugerindo que a autoconsciência de que a história, assim como a ficção, é provisória e continuamente reconstruída permite fazer escolhas responsáveis e atingir um certo grau de liberdade. Afinal, “ler um texto literário é sempre um ato histórico: um ato na história, um ato que faz a história” (CULLER, 1979: 174).

Dentre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado. Na medida em que a metaficção historiográfica desloca-se autoconscientemente na direção da forma do ato de escrever, como se pode observar em *TFLW*, não estabelece uma relação explícita com o mundo real que está além dela. Os seus intertextos têm como referente um discurso que, por sua vez, não é idêntico ao seu correspondente no mundo empírico.

Ao utilizar as convenções do realismo para construir o cenário de seu romance, Fowles utiliza o que Hutcheon (1986:6) denomina paródia séria, ou seja, “repetição com distância crítica”. A prova disso está no desfecho do romance, ele nos mostra, por meio do confronto, qual deles seria mais adequado à ótica vitoriana e qual seria a opção existencialista moderna. Embora não haja uma imposição formal, é imprescindível recordar que isto é ficção e que a tão decantada liberdade está condicionada à figura do produtor, que, mesmo negando a onipotência de um deus, ainda dita as regras.

O autor romântico, como fonte de significado, pode estar morto, como Barthes sugeriu anos atrás, mas a posição do produtor – uma posição de autoridade discursiva – permanece e é o foco de autoconsciência de muitas narrativas pós-modernas. HUTCHEON, 1986: 85

Na vida há infinitas possibilidades de desfecho para um caso de amor como o de Charles e Sarah; porém não é a vida que o narrador descreve, mas a ficção e o universo romanescos têm sua própria lógica e coerência interna que, de certa maneira, traça para o leitor destino semelhante ao de Charles. Ambos são manipulados, controlados na economia do romance. Se há dois epílogos apenas é porque o leitor, quer queira quer não, já teve a sua escolha traçada por uma forma de autoridade literária, que se não é o autor real, é, com certeza, o autor implícito, que cada um constrói quando lê o texto.

Ainda que se torça por um final feliz para as personagens, o primeiro epílogo se desmaterializa ante a existência do segundo. Os capítulos LX e LXI de *FLW* visam a dois tipos distintos de leitores: o leitor tradicional, que lê o romance de maneira linear e, portanto, espera um epílogo vitoriano e o leitor moderno, que é capaz de pressentir no romance a retomada dos grandes temas da história do homem e que, portanto, sabe ser necessário que cada indivíduo descubra, em si mesmo, como lidar com os próprios conflitos e conquistar a sua liberdade.

Ainda assim, não é absurdo que nos questionemos ante a existência desses dois epílogos. Qual a sua validade se de fato já existe uma determinação no próprio texto? Os epílogos alternativos são uma tentativa de quebrar o determinismo existente na obra literária em si e de revelar ao leitor a opção existencialista que lhe é oferecida, à medida que ele toma consciência do seu papel na reconstrução do texto; a opção da quebra do artifício ficcional.

O que o narrador propõe ao final é um universo ficcional sem deuses, no qual o epílogo pessimista/realista é tão plausível quanto o epílogo otimista/romântico. Não devemos nos esquecer que, ao atirar a moeda para o alto, o narrador existe simultaneamente nos séculos XIX e XX. E reconhece que, na impossibilidade de oferecer ao leitor dois epílogos simultaneamente, teve de optar por uma seqüência, muito embora, qualquer que fosse a ordem escolhida, a tirania do último capítulo seja implacável, pois sempre se apresenta ao leitor como a versão definitiva.

3. Conclusão

Há para todo texto literário dois níveis de historicidade: por um lado o texto que, pelas suas normas sócio-históricas, pela utilização de um modelo estético, corresponde mais ou menos nitidamente a um determinado momento histórico; por outro lado, o texto que, a partir de certos dados históricos, políticos, sociais, culturais, põe em palavras, ordena, reescreve, literarizando esses dados.

Em *TFLW*, Fowles torna relativo todo o conceito de historicidade, problematizando as relações entre a literatura e a história. Ao mesmo tempo, chama a atenção do leitor para o seu papel na reconstrução do texto, para a sua possibilidade de co-participar da criação da obra, tendo a oportunidade de, até mesmo, rejeitar o seu desfecho, ao invés de aceitá-lo como total e fechado porque “afinal isso é apenas ficção”. Toda obra, ao concretizar-se na leitura, se faz nova.

Assim como as narrativas da história veiculam uma linguagem de poder, os textos literários também podem, paradigmaticamente, fazê-lo. É necessário que se veja o texto como um espaço problemático, onde o ato de criar não está limitado ao que se escreve, mas estende-se ao que se pensa e ao que se vive. Assim, a obra não deve ser vista como algo esgotável em suas possibilidades de investigação. No mundo das palavras, as constatações são provisórias, sempre passíveis de reelaboração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail M. *The dialogic imagination*. Michael Holquist ed. Austin, University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, Roland. *The pleasure of the text*. New York, Hill and Wang, 1977.
- . *Image music text*. New York, Hill and Wang, 1977.
- . "The death of the author". In: BARRY, P. ed. Op.cit.
- CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, London, Cornell University Press, 1978.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris, Editions du Seuil, 1977.
- DERRIDA, Jacques. "Structure, sign, and play in the discourse of the human sciences". In: MACKSEY, Richard & DONATO, Eugenio org. *The structuralist controversy: the language of criticism and the sciences of man*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1970.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- . *The role of the reader: explanation in the semiotics of texts*. Bloomington, Indiana University Press, 1979.
- . Postscript to *The name of the rose*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
- ELIOT, George. *The mill on the floss*. London, Everyman's Library, 1978.
- FOWLES, John. *The french lieutenant's woman*. London, Jonathan Cape, 1969.
- FAWKNER, H. W. *The timescapes of John Fowles*. London, Toronto, Associated University Press, 1984.
- FEDERMAN, Raymond ed. *Surfiction: fiction now and tomorrow*. Chicago, Swallow Press, 1981.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

- HARDY, Thomas. *Tess of the d'Ubervilles*. London, MacMillan, 1974.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.
- . *The politics of postmodernism*. London, New York, Routledge, 1989.
- . *A theory of parody: the teachings of twentieth century art and forms*. London, New York, Methuen, 1985a.
- ISER, Wolfgang. *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1991.
- KRISTEVA, Julis. *Semeiotike: recherches por une sémanalyse*. Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- LYOTARD, Jean François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.