

DA NARRATIVA DE POE AO CINEMA DE FELLINI: TRANSCODIFICAÇÃO E RECRIAÇÃO DE *NUNCA APOSTE SUA CABEÇA COM O DIABO*

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva¹

Resumo

O filme *Histórias Extraordinárias* (1968), é composto por três adaptações de contos de Edgar Allan Poe, dentre as quais *Tobby Dammit*, de Frederico Fellini, que se baseia no conto *Nunca aposte sua cabeça com o diabo*. No texto literário em questão é perceptível a construção de uma paródia dos chamados contos de moral; o narrador, que se dirige diretamente ao leitor, o instiga a admitir a possibilidade de subversão de uma modalidade literária já consagrada em nome da revitalização da narrativa breve. No trabalho de transcodificação realizado por Fellini, verifica-se a apropriação do conto por meio de elementos autorreferenciais que redimensionam o(s) significado(s) proposto(s) em Poe: o cineasta trata das problemáticas do cinema dentro do próprio filme, abordando as mais diversas discussões acerca da temática permeadas de elementos oníricos, impondo, dessa forma, sua marca estilística à adaptação. O processo de adaptação indicia o posicionamento de independência do cineasta com relação ao material literário: Fellini realiza uma interpretação criativa (HUTCHEON, 2011) da narrativa de Poe, recriando sua essência por meio dos elementos peculiares à linguagem cinematográfica. O presente trabalho se propõe à análise da forma pela qual o filme se apropria do conto e como interpretação e reinterpretação/criação e recriação se encontram expressas por meio da narrativa fílmica.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica; Transcodificação; Adaptação.

O conto *Never bet the devil your head – A tale with a moral* (*Nunca aposte sua cabeça com o diabo – um conto com uma moral*)² difere de parte das narrativas poeanas em que, grosso modo, atmosfera fantástica prenuncia e representa a irrupção de eventos que fogem à compreensão pelo senso comum. No contexto de sua publicação, Edgar Allan Poe já havia escrito e publicado alguns de seus textos mais importantes, como *Morella* (1835), *Ligeia* (1838) e *A Queda da casa de Usher* (1839). Ainda assim, mostra-se inquieto diante das discussões relacionadas ao fazer literário. Essa inquietação, expressa também em seus ensaios críticos transfigura-se esteticamente no conto em questão e é manifestada por meio da paródia.

Para Linda Hutcheon (1985, p.17), a paródia seria “(...) a repetição com distância crítica”, o que quer dizer que a relação entre texto-paródia e texto (ou tradição) parodiado se dá por meio de “confrontação estilística” ou recodificação. Com *Nunca*

¹ Doutoranda PPGL/UFPB

² Publicado em 1841 na revista *Graham's Magazine*

aposte sua cabeça com o diabo, Poe apresenta uma provocação estética à modalidade narrativa conhecida como contos de moral (narrativas pertencentes à tradição literária, como fábulas, contos de fada, contos populares), atacando, ainda, a expectativa de leitores e críticos da época (e por que não estender aos contemporâneos?) por esse tipo de narrativa e, por extensão aos textos literários meramente utilitários e/ou didáticos. Esses traços fazem emergir a nuance metaficcional do texto.

A sentença imperativa que intitula o conto evoca e subverte a tradição narrativa a ser parodiada. Geralmente, os contos de moral, sobretudo as fábulas, apresentam ao final do texto a “moral da história”, expressa através de conselho ou regra. No conto em análise, a localização dessa frase logo no título impulsiona o resgate de leituras anteriores ao mesmo tempo em que desconstrói essas conhecidas convenções literárias. O subtítulo que aparentemente antecipa certa modalidade narrativa (“um conto com uma moral”), na verdade encobre a real natureza do texto que se destina mais a expor uma postura de crítica bem-humorada frente a certa tendência literária do que transmitir um ensinamento. Já a partir desses elementos, o texto mostra a ironia com que a voz narrativa trata a crítica e a recepção literárias, uma vez que está redundantemente explicitando a (suposta) presença de moral no conto.

A frustração de expectativas do leitor se manifesta nas primeiras linhas. Ao invés de se iniciar com a consagrada expressão “era uma vez” (em geral presente nos contos tradicionais) ou qualquer outra com potencial semântico semelhante, o conto têm início com um preâmbulo digressivo que discute o processo de produção e leitura do texto literário. Sempre com certo sarcasmo, o narrador tece uma série de comentários mordazes sobre a atitude crítica que insiste em impor significados ao texto literário:

Toda obra de ficção deveria ter uma moral; e, o que vem mais a propósito, os críticos já descobriram que toda ficção a tem. (...) Esses sujeitos demonstram a existência de um significado oculto em *Os Antediluvianos*, de uma parábola em *Powhatan*, de novas intenções em *Cock Robin*³ e de transcendentalismo em *O Pequeno Polegar*. (POE, 2010, p.427)

Percebe-se com esse trecho o incômodo da voz narrativa com a valorização do conteúdo textual em detrimento de sua forma. Tanto é que, o conto se destaca exatamente pela articulação entre forma e conteúdo, isto é, entre a manipulação (e subversão) da forma convencional do conto tradicional cujo significado é relacionado à desmistificação dessa modalidade narrativa. Esse aspecto se relaciona com as

³ *Nursery rhyme* (cantiga infantil) inglesa.

colocações de Susan Sontag (1987, p.16) sobre a preponderância do conteúdo sob a forma e o “convencionalismo da interpretação”, que podem levar o escritor a inserir na história, com um “toque do bom gosto da ironia”, uma crítica interpretativa de seu próprio texto, “sua clara e explícita interpretação”. O narrador, então, rebate a acusação de nunca ter escrito um conto didático e coloca em tom de deboche:

Entrementes, a fim de protelar a execução, a fim de mitigar as acusações contra mim, ofereço a triste estória junta, uma estória acerca de cuja evidente moral não poderá haver discussão alguma, desde que aquele que a procura possa lê-la nas letras garrafais que formam o título do conto. Eu mereceria aplausos por esse arranjo, bem mais inteligente que o de La Fontaine e de outros, que transferem o conceito até o último instante e assim o levam disfarçadamente até o cansativo fim de suas fábulas. (POE, 2010, p.427)

Ao “ceder” à demanda por um conto com moral, o narrador propõe na verdade uma análise da feição da crítica/recepção às obras literárias e ao retomar (desordenando) as estruturas diegéticas já conhecidas, estabelece também uma proposta de renovação estética do gênero conto. O contato e o diálogo com os contos de moral se estabelecem por meio da intertextualidade que, por sua vez, delinea-se por meio da paródia. O texto paródico se evidencia pelo acionamento e pela dissolução de convenções pré-estabelecidas, buscando o redimensionamento da relação entre forma e conteúdo, ampliando as possibilidades comunicativas de um formato já consagrado e propondo “a si mesma a ruptura de normas que se tornaram convencionais” (WAUGH, 1984, p.65).

Seguindo seus próprios princípios de composição literária (presente em ensaios críticos como *The Philosophy of Composition*, *Review of Twice-Told Tales* e *The Poetic Principle*), Edgar Allan Poe mobiliza os elementos da narrativa em nome da construção do discurso paródico. A adoção de um narrador que acumula as funções de personagem, contador e comentador da história possibilita a manifestação da ironia textual e contesta a soberania da instância narrativa comumente empregada nos contos tradicionais: o narrador onisciente, que atribui suposta transparência à narrativa por meio de seu conhecimento total sobre os menores detalhes da narrativa e das personagens. O narrador poeano, envolvido com os eventos narrativos, dá voz ao tom paródico da narrativa.

A personagem protagonista, Toby Dammit, é mais um elemento narrativo que fortalece a construção paródica; a escolha de seu nome traduz bem sua personalidade. Toby é um nome bastante comum em países anglófonos, derivado de Tobias; o que dá à personagem certa carência de identidade e/ou autenticidade. Já “Dammit”, se

sobrenome, é uma corruptela da interjeição “damn it”, que significa “maldição”. Assim, a personagem, que já carrega o mau presságio em seu nome, é um “insignificante e triste indivíduo, que acabou por ter uma vida e uma morte de cão” (POE, 2010, p.430).

Além disso, Toby parece predestinado à miséria:

O fato é que a sua precocidade no vício era espantosa. Aos cinco meses de idade costumava enfurecer-se de tal sorte que ficava incapaz de gritar. Aos seis meses surpreendi-o mordendo um baralho de cartas. Aos sete meses tinha o hábito de agarrar e beijar os bebês fêmeas. Aos oito meses recusou-se peremptoriamente a pôr sua assinatura num compromisso de Temperança. Assim continuou a crescer em iniquidade, mês após mês, até que, ao termo de seu primeiro ano, não somente teimou em usar bigodes, mas contraíra uma tendência a praguejar e blasfemar e a apoiar suas afirmativas por meio de apostas. (POE, 2010, p.430)

O trecho acima indica que a inversão funciona como ativadora de leituras anteriores e a ironia como elemento que viabiliza o reconhecimento do diálogo intertextual crítico entre a narrativa poena e seu passado literário. Percebe-se que Toby é construído segundo algumas convenções encontradas na composição de personagens dos contos tradicionais (ou “heróis”, como apontou Propp): a carga semântica do nome próprio, a precocidade ou o destaque dado à infância do indivíduo e certa tendência à predestinação. No entanto, o jogo de “cumprimento e descumprimento de expectativas genéricas” (WAUGH, 1984, p.64) evoca e desconstrói ao mesmo tempo as convenções, já que Toby não corresponde ao padrão das personagens protagonistas comumente encontradas na narrativa breve tradicional: leva a maldição no próprio nome (em contraste com os heróis, que têm caracteres positivos atrelados a seus nomes) e predestinado para o vício e para a delinquência desde a infância. Nesse aspecto, identifica-se o incremento da inversão paródica, uma vez que as personagens infantis dos contos tradicionais são normalmente associadas à inocência, o contrário do pequeno Dammit. Além desses traços de personalidade, Toby era “detestavelmente pobre” (POE, 2010, p.430), aspecto que contrasta com os protagonistas de contos tradicionais, nos quais a pobreza é signo da virtude. A construção da personagem, portanto, segue a tendência dos outros aspectos da narrativa, mobilizadas no processo de familiarização e desfamiliarização em que o prazer da ironia tem papel importante sem, no entanto, depender unicamente do humor, “mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vem’ textual” (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Essa dinâmica paródica se revela também na incorporação e negação de outros elementos fabulares. O parceiro de Toby Dammit, e narrador da história, tem função

de contraponto à personalidade depravada do protagonista; está com frequência advertindo-o das consequências terríveis de sua estranha aposta. Esse traço guarda semelhança com alguns contos de moral em que há o confronto de caráter de personagens que preservam entre si uma relação de amizade, mas se distancia à medida que percebe que o narrador busca prevenir Toby de seu destino por meio de métodos duvidosos (como esbofeteá-lo) que não tem nenhum significado edificante e/ou didático.

As previsões do narrador se confirmam e Toby Dammit encontra o inimigo (o diabo na figura de um “cavalheiro velho e coxo”) em meio a um cenário de travessia (uma ponte em que predomina a escuridão), elementos que se fazem presentes em alguns contos tradicionais e são implantados e desconstruídos no conto poeano, uma vez que não apenas não há embate entre (sequer verbal) entre herói e inimigo como, de forma banal, Toby tem sua cabeça arrancada ao tentar atravessar a ponte de um único salto. Verifica-se a consolidação do discurso paródico nessa dinâmica de evocação e ruptura de convenções: o herói não tem características “heroicas”, o inimigo é inexpressivo, o espaço de travessia não é transposto e a sanção moral (punição) não só não é edificante, como é irônica: Dammit perdeu exatamente parte do corpo que representa sua fragilidade mental e intelectual.

Em Nunca aposte sua cabeça com diabo, Edgar Allan Poe além de manifestar esteticamente sua consciência crítica diante da produção e da recepção literárias, dialoga criativa e subversivamente com seu passado literário, Os contos de moral remetem às origens do conto, ainda na tradição oral. Embora a narrativa poeana não tenha bebido diretamente na fonte dessa narrativa de fundo moral, é inegável que o autor norte-americano – assim como os contistas de uma forma geral – seja “filho” dessa tradição. Ao realizar a recodificação paródica dos contos de moral, Poe transcende a atitude de “filho rebelde que quer negar sua paternidade” (SANT’ANNA, 2003, p.32) e se aproxima do significado etimológico – segundo Linda Hutcheon (1985, p.48) – menos lembrado do termo paródia, relativo a “canto paralelo” (o prefixo grego “para” também significaria “ao lado de”). Dessa forma, o procedimento paródico de Poe ao mesmo tempo em que reafirma e revalida a tradição – porque confia que suas convenções serão efetivamente ativadas pelo leitor ao condicioná-las em sua narrativa – busca sua própria “maioridade e autonomia” (SANT’ANNA, 2003, p. 32) através da subversão dos valores estéticos ligados a esse passado.

Recriando Poe pelas lentes de Fellini

O filme *Histórias Extraordinárias*, de 1968, é composto das adaptações de três contos de Edgar Allan Poe: *Metzengerstein* (Roger Vadim) *William Wilson* (Louis Malle) e *Toby Dammit* (Frederico Fellini). Nele, o trabalho de tradução intersemiótica se torna ainda mais peculiar. Além da complexidade usual que envolve esse processo, verificam-se o aspecto autoral da obra dos cineastas envolvidos e a influência cultural do fim dos anos sessenta. Como afirmação da natureza dessa adaptação cinematográfica o filme se inicia com uma citação do próprio Edgar Allan Poe (retirada do conto *Metzengerstein*): “O horror e a fatalidade têm tido livre curso em todos os tempos. Por que então datar esta história que vou contar?”

Essa epígrafe não serve apenas como introdução à adaptação do conto da qual foi retirada (o primeiro da coletânea), mas sintetiza bem a natureza da ficção poeana e antecipa alguns dos procedimentos e aspectos presentes no texto fílmico, sendo a metaficcionalidade um dos traços mais marcantes do último dos três filmes: *Toby Dammit*, de Frederico Fellini.

Toby Dammit apresenta fortes indícios da insubordinação de Fellini ao texto-fonte; não é o fato de compor uma adaptação de Poe que faz o cineasta relegar seus traços estilísticos a segundo plano. Seguindo a direção oposta, o filme faz do pouco provável, uma associação estética entre Poe e Fellini, um “ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2011, p.30). Além disso, o filme apresenta feição metaficcional marcante através da qual suscita discussões e apresenta críticas à cultura audiovisual.

Como já foi mencionado, a narrativa fílmica de Fellini é a única “adaptação renomeada” (STAM, 2006, p. 32) da coletânea; o diretor usou o nome do protagonista do conto como título como forma de esclarecer que o foco do filme se voltará mais para a personagem inclusive como forma de provocar a metaficcionalidade. Confirmando esse aspecto, os primeiros minutos de filme são narrados por meio do *voice-over* de Toby Dammit, no momento que antecede o pouso do avião em que viaja no aeroporto de Roma. Embora esse recurso não se repita ao longo da narrativa, sua implantação no início do filme funciona como meio de aproximação com o protagonista, possibilitando o acesso a seu estado de espírito. Essa busca pela focalização também se expressa pela adoção da câmera subjetiva na sequência em que Toby chega ao aeroporto, enxergamos

o ambiente e as personagens que o compõem através dos olhos do protagonista, o que já diz bastante sobre ele sem mostrar seu aspecto físico em nenhum momento.

Ainda nos primeiros minutos de filme, é possível perceber o procedimento de atualização (STAM, 2006, p.46) – ou deslocamento temporal – da narrativa. Enquanto a narrativa poeana não aponta uma data para os acontecimentos (mas foi escrita no século XIX), a película de Fellini se passa no século XX. A sequência da chegada de Dammit ao aeroporto traz o deslanchar do estilo felliniano; vários elementos peculiares à sua filmografia são trazidos à cena: a trilha sonora burlesca assinada por Nino Rota, os figurinos extravagantes, personagens como objetos de cena que causam estranhamento e – associadas a recursos como a fotografia – constituem uma atmosfera onírica.

A primeira aparição da personagem Toby Dammit é exemplar das que transcorrem ao longo da narrativa fílmica. Vestido aos moldes dos dândis, tem pele extremamente pálida, porte físico frágil e tem aversão à luz; quando requisitado pelos *paparazzi*, se incomoda com os flashes; para se refugiar, sobe pelas escadas rolantes a um ponto abrigado da luz, de onde conversa com os fotógrafos (captados em *plongée* ou câmara alta), que permanecem no andar de baixo à beira dos primeiros degraus. Essa sequência representa a situação de Dammit que, apesar de ser um ator famoso (estar no “topo”), é também um indivíduo atormentado e levado pelo vício (está num “mundo de sombras”).

O fato de o protagonista ser um ator configura-se como elemento deflagrador do discurso autorreferencial do filme, que, no entanto, não se limita a tratar apenas da questão do ator de cinema, mas do contexto cinematográfico de uma forma geral. As sequências em que são encenadas uma entrevista de Toby para a televisão e a entrega do prêmio “Loba de Ouro”, são de natureza fortemente metaficcional que, assim como no conto de Poe, apresenta-se por meio de procedimentos paródicos. Fellini traz à cena esses formatos audiovisuais conhecidos e através de uma produtiva alternância entre retomada e negação deles, desmistifica a realidade produzida pela linguagem audiovisual.

A primeira sequência mostra a produção de um *talk-show*, minutos antes de sua exibição. O maquiador prepara Toby Dammit, que está de costas para a câmara de cinema – pela qual o espectador tem acesso à cena – mas de frente para as câmeras de televisão e para a parafernália técnica do meio audiovisual. A saturação de luz é intensa. Com o início da entrevista, verifica-se uma sucessão de procedimentos paródicos. A

narrativa incorpora à história os elementos de bastidores do audiovisual (câmeras, holofotes, manipulação de som, pessoal técnico) e expõe suas estratégias artificiais de construção: a apresentadora precisa engatinhar para sair de cena sem ser captada pela câmera, os aplausos são pré-gravados e acionados pelo sonoplasta em momentos absurdos. Toby é um contraponto desse espaço de produção de uma realidade de perfeição; não hesita em responder às perguntas de forma verdadeira e desafiadora (assume que usa todo tipo de drogas, que despreza público e crítica, que nunca viu, nem pretende ver filmes italianos, dentre outras afirmações cheias de deboche). Verifica-se, com isso, que a sequência desconstrói o formato dos programas de entrevistas tão conhecidos do grande público: além de todas as passagens citadas, o convidado não se preocupa em agir de acordo com a ocasião e dá respostas aparentemente desconexas que dialogam criticamente com a situação e que também auxiliam na composição da personagem – que é, ela mesma, um clichê – como gênio atormentado e excêntrico. O desprezo que Toby demonstra pelo momento parece interrompido quando se pergunta a ele sobre o diabo. Assim como Poe concebe uma imagem atípica ao diabo (um velhinho coxo), frustrando as expectativas de seu leitor, Fellini também quebra padrões e configura o diabo como uma garotinha – segundo nos diz Toby Dammit – simpática e alegre. Percebe-se com isso que as escolhas de Fellini corroboram com a concepção de Linda Hutcheon (2006, p.45) do processo de adaptação como “dupla interpretação” e renovação; o cineasta italiano procura compor sua própria visão do texto poeano, sem esquecer as necessidades diegéticas e artísticas do seu filme.

A festa de entrega do prêmio “Loba de Ouro” – na qual Toby, bêbado e à margem dos acontecimentos, é o centro das atenções – é exemplar da construção de um discurso paródico mais abrangente que não se destina apenas à prática cinematográfica, mas ao cinema em seu contexto de produção e recepção. A ambientação luxuosa onde se passa a cena suscita a associação do senso comum entre cinema e *glamour* que é confirmada pelo figurino (e comportamento) elegante e/ou extravagante das personagens e pela atmosfera de sonho/pesadelo. No palco da cerimônia, um espetáculo de circo antecede a entrega do prêmio; uma metáfora felliniana da situação encenada. As atrizes premiadas repetem o mesmo discurso de agradecimento e Toby Dammit recita parte do solilóquio de Macbeth (presente no quinto ato) por recomendação do diretor do espetáculo, segundo o qual “Shakespeare agrada, mas não pode ser demorado”. A sequência transcorre em função da ruptura com certas crenças que

associam o cinema à perfeição e ao luxo; ao mesmo tempo em que representa a natureza artificial das relações sociais que se constituem no universo do cinema.

Depois de seu perturbado discurso de agradecimento, Toby recebe a desejada Ferrari que o transportará para longe desse mundo. Após passar por um túnel escuro – espaço que alude à ponte onde o Toby Dammit de Poe perde a aposta para o diabo – o protagonista encontra um ambiente aparentemente normal, mas que também o angustia; ao longo dos caminhos percorridos ressaltam-se a natureza artificial dos componentes de cena, homens e animais estáticos que se confundem com bonecos de cera, denotando, talvez, o caráter artificial dos próprios discursos do cotidiano, da vida “comum”.

A adaptação literária de Fellini reafirma seu caráter insubordinado de recriador com um final em que Toby Dammit – assim como em *Nunca aposte sua cabeça com o diabo* – perde sua cabeça, mas em uma tentativa desesperada de seguir caminho, se distancia de sua realidade falseada, que resulta em seu definitivo encontro com a garotinha que colhe sua cabeça como se fosse um brinquedo.

Considerações Finais

A relação entre a obra de Edgar Allan Poe e Frederico Fellini parece impossível quando se atenta apenas aos aspectos mais práticos desse contato: estilos diferentes resultam na suposta incomunicabilidade entre os textos. No entanto, a consciência artística desses autores pode ser entendida como o traço de união que possibilita uma tradução intersemiótica de Poe pelas lentes de Fellini.

Se no conto *Nunca aposte sua cabeça com o diabo*, Poe realiza uma recodificação paródica dos contos tradicionais de natureza moralizante e até mesmo das narrativas que tratam do pacto demoníaco, ambos relacionados à cultura oral, Fellini subverte vários desses elementos narrativos e desloca a paródia para o contexto da cultura de massa, compondo uma transcodificação criativa e renovadora do texto poeano. Se em Poe Toby é um indivíduo que tende à vilania, em Fellini, não passa de indivíduo atormentado por sua própria condição de celebridade (BULHÕES, 2013, p.150), mas em ambos os textos – sobretudo no filme – pode ser compreendido como deflagrador dos procedimentos paródicos.

Poe, portanto, permanece virtualmente presente no filme de Fellini, uma vez que a adaptação é permeada de deslocamentos que provocam o surgimento de outra visão sobre sua obra literária, o espectador reconsidera seu entendimento dos textos poeanos.

É possível até mesmo perceber certa semelhança entre a personagem do filme e a figura de Poe (como ficou conhecida pelo público), tanto em sua caracterização física, como em seus traços de personalidade, o que indicia a transgressão, mas também a homenagem de Fellini ao autor norte-americano.

Referências Bibliográficas

AZERÊDO, Genilda. Jane Austen e a recodificação paródica do gótico em Northanger Abbey. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 62, p.75-98, jul./dez. 2012.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BULHÕES, Marcelo. Poe tornado Fellini: adaptação literária no cinema autoral. *Líbero*, São Paulo, v. 16, n. 32, p.143-152, jul. 2013.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London And New York: Routledge, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensinamentos das Formas de Arte no Século XX*. Lisboa: 70, 1985.

POE, Edgar Allan. *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Doubleday, 1984.

POE, Edgar Allan. *Antologia de Contos Extraordinários*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.

STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.

STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p.19-53, jul./dez, 2006.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London New York: Routledge, 2003.