

DA LINGUAGEM FILOSÓFICA À FICCIONAL: ECOS DE *MODERN FICTION* EM *MRS. DALLOWAY***FROM THE PHILOSOPHICAL LANGUAGE TO THE FICTIONAL: ECHOS OF MODERN FICTION IN *MRS. DALLOWAY***Vagner Leite RANGEL¹

RESUMO: Estudo de *Modern Fiction* (1924, 1ª publicação) e leitura de *Mrs. Dalloway* (1925, 1ª publicação) com base naquele, ambos de Virginia Woolf. Discute-se a representação literária da tradição inglesa, que será exemplificada através de *Robinson Crusoe* e a forma literária utilizada por este: a autobiografia, influência da discussão epistemológica cartesiana. Para tanto, a *Posição do narrador no romance contemporâneo*, de Adorno (2003), será considerado. A partir de um excerto de *Mrs. Dalloway*, investigar-se-á como o romance de Woolf dá forma à discussão teórica proposta pela autora em *Modern Fiction*, a fim de expressar aquilo que a autora, no referido ensaio, denomina de “*the essential thing*” (WOOLF, 2000, p. 741), ausente na tradição inglesa, seja clássica seja contemporânea, e, simultaneamente, responde à crise da representação literária, discutida por Adorno, no referido ensaio.

Palavras-chave: Fabulação. Desfabulação. Literatura Comparada. Modernidade.

Abstract: This paper focus on Virginia Woolf’s *Modern Fiction* (1924, 1st publication) and *Mrs. Dalloway* (1925, 1st publication). It is pointed out the English literary tradition, which is based on Daniel Defoe’s first novel – *Robinson Crusoe* –, and the point of view of that author’s, whose narrator could take into account some preconception that is no longer possible in the beginning of the new century: the 20th. To do so, it is also considered Theodor Adorno’s *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003). Considering the extense of that novel, we are going to focus on the first pages of it, in order to try understanding and explaining the so-called “*the essential thing*”, (WOOLF, 2000, p. 741), because, according to Woolf, that thing was missing from the English Literature – the thing that would show the crisis of literary representation in the new century.

Keywords: Fable, Non-fable, Comparative Literature, Modernity.

Introdução: a linguagem filosófica

Pode-se dizer que ao *Discurso do Método* deve-se o nascimento do sujeito moderno? Antes, porém, é preciso considerar certos indícios de que René Descartes

¹ Mestrando em Letras – Teoria da Literatura e Literatura Comparada, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) CEP: 20550-900, Rio de Janeiro, Brasil. Bolsista Pesquisador Júnior do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. E-mail: vagner.rangel@gmail.com

publicou menos do que desejava e/ou sabia, pois temia o *status quo*. Outra interrogação: um homem moderno teme a publicação de suas ideias? Eis a questão!

[...] ele [Galileu] deve ter querido afirmar **o movimento da Terra** que, bem sei, já foi outrora censurado por alguns cardeais. Mas pensei ter ouvido que, depois do que se deu, não mais se deixou de ensinar isso, e até em Roma. **Confesso que, se esse movimento é falso, todos os fundamentos de minha filosofia também o são**, pois aquele se demonstra, evidentemente, por estes. E está de tal maneira ligado com todas as partes do meu Tratado, que não o poderia daí destacar sem tornar o restante completamente defeituoso. **Mas** como não desejo, por nada deste mundo, que de mim se origine um discurso em que se encontre a menor palavra que possa ser desaprovada pela Igreja, desse modo **prefiro suprimi-lo do que fazer com que apareça estropiado**. (DESCARTES *apud* João Cruz Costa, 2011, p. 14-5; grifos meus)

A par do controle exercido pela Igreja de Roma, encontra-se, no *Discurso do Método*, a tese platônica e agostiniana da teoria do conhecimento, por assim dizer, intacta; há, ainda, a valorização da construção de um conhecimento para além das abstrações teoréticas, cuja leitura do pensamento aristotélico determinava. Determinação que apontava para necessidade de um **realismo empírico**:

Nutri-me de letras desde a minha infância, e, como me persuadissem de que, por meio delas, era possível adquirir-se um conhecimento claro e seguro de tudo o que é útil à vida, tinha grande desejo de as aprender. Mas logo que terminei todo esse curso de estudos, no fim do qual é costume sermos recebidos no número de doutos, mudei inteiramente de opinião; porque encontrei-me embaraçado por tantas dúvidas e erros, que pareceu-me não haver tirado outro proveito, procurando instruir-me, a não ser o de haver descoberto cada vez mais a minha ignorância. E no entanto estivera numa das mais célebres escolas da Europa, onde pensava que existiam homens sábios, se é que os há em algum lugar da Terra. (DESCARTES, 2011, p. 29)

Mesmo sendo reconhecido pelo idealismo crítico, a figura de Descartes é interessante para ressaltar seu **realismo empírico e crítico**. Crítico porque põe em xeque o conhecimento adquirido. E empírico porque ele inverte a noção de realismo escolástico, ainda que, no fim, o idealismo seja sustentado. Até a chamada “inversão cartesiana” do sentido da palavra realismo, o pensamento medieval entendia o termo realismo de modo inverso ao modo como hoje entendemos o termo: “(...) as verdadeiras ‘realidades’ são os universais, classes ou abstrações, e não os objetos particulares,

concretos, de percepção sensorial” (WATT, 2010, p. 12). O realismo escolástico é, digamos, invertido em Descartes, pois valoriza a observação empírica do mundo, o realismo crítico. Essa inversão, realizada através da forma autobiográfica, permite ao autor trazer à tona a tradição e tornar o conteúdo de seu discurso moderno porque sua dúvida é radical a ponto de questionar a validade das abstrações universais.²

Ao pôr em dúvida a formação intelectual num dos centros de referências da Europa à época, o filósofo está questionando a possibilidade de o realismo filosófico, sustentado então pela tradição cristã, abarcar a experiência humana. Assim, a inversão semântica cartesiana da palavra realismo torna-se um tropo da linguagem autobiográfica que confere ao indivíduo a possibilidade de produzir conhecimento *pari passu* a um diálogo crítico com a tradição. O passado, enquanto substrato da tradição universal, permanece na linguagem e no pensamento cartesianos (como o dado imutável referente à possibilidade de conhecimento pela luz natural), e, simultaneamente, o lado moderno (o devir) manifesta-se em forma de autobiografia (dado particular mutável). Dialoga com a tradição e põe em xeque a filosofia teórica da Escolástica em prol de viagens cuja finalidade seria construir um conhecimento.

Por isso, logo que a idade me permitiu livrar-me da sujeição de meus preceptores, deixei o estudo das Letras. E resolvendo não procurar outra ciência senão a que poderia encontrar em mim mesmo, ou então no grande livro do mundo, empreguei o resto de minha mocidade a viajar, [...] Porque me parecia que poderia encontrar muito mais verdade nos raciocínios que cada um forma sobre os assuntos que para si são importantes [...] que nas especulações que um letrado faz no seu gabinete [...] (DESCARTES, 2011, p. 33).

O gesto crítico, ao desvalorizar a posição estática e contemplativa do homem medieval, valoriza a movimentação: o homem moderno permanece crente (e coagido a sê-lo, ao que parece), porém sente-se capaz de conhecer o mundo e, daí, produzir conhecimento na medida que submete os objetos do mundo ao crivo da razão.

Na arte, essa discussão epistemológica subsidia a formação do gênero romanesco. Generalizando, a autobiografia filosófica abriria uma porta de acesso à autobiografia literária moderna (WATT, 2010). Os autores do romance autobiográfico

² A teoria do conhecimento já criticou a vontade de poder do argumento cartesiano e a ficção de um Eu sólido estável, mas o interesse aqui é sublinhar a inversão semântica posta em prática por Descartes.

percebem o gênero como um meio capaz permitir que o homem se edifique. Em ambos os campos, a crença na luz natural subsidia a ideia de ilustração. O romance torna-se “(...) para o mundo contemporâneo aquilo que a epopeia foi para o mundo antigo (...)” (BAKHTIN, 1993, p.403). Essa aproximação do gênero com o mundo moderno aproxima-o do tropo de linguagem utilizado pelo filósofo francês. O *cogito ergo sum*, a autobiografia e a possibilidade de o homem, à luz natural, se edificar, chegou à seara literária. Ao invés de tipos genéricos, o romance empregará personagens com nomes próprios. Essa reorientação se dá num contexto mais amplo, que é o contexto da modernidade epistemológica, do qual o romance não só faz parte como se torna um dos gêneros mais praticados para expressar tal reorientação (WATT, 2010).³

Descartes (2011, p. 29), ao publicar o *Discurso*, queria “ser útil sem ser nocivo a ninguém”, o que entendemos como uma maneira de se defender de possíveis retaliações – vide o caso de Galileu Galilei ou a fogueira de Giordano Bruno. Por outro lado, a publicação contribuiu para a formação de uma literatura moderna, isto é, de **uma estética que nega, na materialidade de sua forma, os universais da literatura clássica e, assim, investe na particularidade temporal e espacial do Eu**. Como mostra Watt (2010), a obra cartesiana e a discussão promovida contribuíram para a emergência de um discurso ficcional moderno, bem como a teoria do conhecimento clássico contribuíra para a emergência de uma literatura de acentos (neo)clássicos.

2 A linguagem ficcional

If ever the story of any private man's adventures in the world were worth making public, and were acceptable when published, the editor of this account thinks this will be so. The wonders of this man's life exceed all that (he thinks) is to be found extant; the life of one man being scarce capable of a greater variety.

The story is told with modesty, with seriousness, and with a religious application of events to the uses to which wise men always apply them (viz.) to the instruction of others by this example, and to justify and honor the wisdom of Providence in all the variety of our circumstances, let them happen how they will. (DEFOE, 1994 p. 7)

Como não há uma assinatura no prefácio da edição da *Penguin* (1994), não se pode afirmar que ele tenha sido escrito pelo verdadeiro editor do romance, ou pelo

³ Como destaca Watt (2010), os pressupostos da ideia de modernidade não cessam de reavaliar a própria ideologia e, direta ou indiretamente, influenciar o gênero.

autor, a fim de dar crédito à publicação. Em ambos os casos, importa ressaltar que, embora Defoe tenha recusado a tradição clássica, na produção de seu romance, há, na citação, uma preocupação em adequar a publicação aos padrões da época, no que se refere à função da literatura: edificar comportamentos (*wisdom of Providence*), na medida em que produz entretenimento (*adventures in the world*). Ou seja, a presunção particular daquele autor, de se tomar um exemplo privado como universal, poderia ser desculpada porque seu exemplo poderia ser útil aos leitores, já que o realismo clássico, seja filosófico seja literário, operava com generalizações de um mundo fechado.

No caminho do filósofo, o romancista utiliza-se de um tropo da linguagem que o permite dar sentido a uma experiência até então sem sentido: o **individualismo**. Assim, o prefácio traz o privado como oportunidade de ser exemplo porque aquele, sob “*the wisdom of Providence in all the variety of our circumstances*” (DEFOE, 1994, p. 7), seria moralmente útil. Formalmente, *Robinson Crusoe* apresenta uma forma análoga ao *Discurso do Método*, a autobiografia. O **efeito da forma** é tornar a narrativa verossímil. Ora, dos vinte e sete capítulos de *Robinson Crusoe*, vinte começam com *I* (mais de $\frac{3}{4}$ do romance). Acresce, ainda, o fato de a abertura do romance trazer à tona elementos realistas, no sentido moderno do termo, caracterizando a personagem de modo similar ao *Discurso do Método*.

I go to sea

I was born in the year 1632, in the city of York, of a good family, though not of that country, my father being a foreigner of Bremen who settled first at Hull. He got a good state by merchandise and, leaving off his trade, lived afterward at York, from whence he had married my mother, whose relations were named Robinson, a very good family in that country, and from whom I was called Robinson Kreutznaer; but by the usual corruption of words in England we are now called, nay, we call ourselves, and write our name “Crusoe”, and so my companions always called me. (DEFOE, 1994, p. 8)

A dialética tradição e inovação configura-se do prefácio de *Robinson Crusoe* ao parágrafo de abertura: a história de um indivíduo num determinado tempo (séc. 17), espaço (Londres) e estória – o gênero romance no papel de literatura de formação (ADORNO, 2003). A questão do particular apresenta-se desde o título da obra, que traz um nome próprio, negando os modelos genéricos de personagens da tradição (WATT, 2010, p. 16-21). Então o narrador-personagem explica ao leitor o seu intento: ao ser útil para os demais, tornar-se-ia universal. O realismo filosófico parece ter contribuído para

o romanesco, e a contribuição permitiria ao gênero romanesco aproximar experiência moderna e a representação literária (WATT, 2010, p. 35).⁴

O substrato da tradição legitimaria a busca do homem moderno, na epistemologia e na ficção, de sentido ulterior. Essa busca, entre outros pontos, ensejou a crítica radical do que o filósofo Nietzsche chamará de moral de rebanho – crítica observada por alguns ficcionistas. Outras críticas também foram feitas ao sujeito e a teoria do conhecimento (HALL, 2002). Na arte, a moral de rebanho torna-se insustentável no século 20, beirando à mentira da representação (ADORNO, 2003). Entre aqueles ficcionistas, destacamos Virginia Woolf.

3 Da filosofia à literatura, de Defoe à Woolf

Discurso do Método e *Robinson Crusoe* exemplificam a ascensão do pensamento moderno, que principiou pelo intercâmbio entre tradição e inovação.

Toda representação nova pode assim ser integrada em modelos cada vez mais complexos de evolução ou em relatos historiográficos. Sob essa perspectiva, a historicização e a narrativização aparecerão antes como meios de manipular um problema primordialmente perturbador da percepção do mundo e da experiência do que como “realizações evolutivas”. (GUMBRECHT, 1998, p. 15)

As representações seriam antes modos de expressar a complexidade da experiência do que relatos progressistas, cujo fim seria a evolução do espírito humano. De um ponto de vista conceitual, esse pressuposto inviabiliza a hierarquização das representações e, simultaneamente, promove a quebra da sequencialidade temporal, já que as representações seriam respostas históricas a questões (e condições de enunciação) igualmente históricas.⁵ Não haveria, pois, da emergência do pensamento moderno até a literatura woolfiana, uma evolução progressista, como poderia imaginar um “observador de primeira ordem” (GUMBRECHT, 1998, p. 12), mas sim uma mudança radical no olhar do observador, cujas categorias norteadoras do observador de

⁴ Não obstante o viés modernizador da prosa de ficção, permanece o substrato da tradição, seja no realismo filosófico, Deus; seja no literário, a Providência.

⁵ Chama-se a atenção para o contexto de enunciação porque nem sempre se é possível questionar a tradição com posturas iconoclastas; tal radicalidade depende de condições históricas que compõem a cena enunciativa, vide o exemplo de Descartes, de Galileu e de Giordano Bruno.

primeira ordem (Descartes, na filosofia; Defoe, na literatura) são questionadas, principiando a crise da representação do século 20.⁶

4 Releitura de *Modern Fiction*

Ao propor uma analogia entre a produção automotiva e a ficcional, Woolf constatou que a produção ficcional inglesa não avançara como a automotiva. Assim, os escritores ingleses apenas repetiam, exaustivamente, convenções do romance tradicional como se estivessem “[...] *constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall to provide a plot [...]*” (WOOLF, 2000, p.741). Ora, se os tiranos à época de Descartes e à época de Defoe eram reais, qual seriam os tiranos da virada na aurora do século 19 para o 20?

Metonimicamente, a luz natural em Descartes e a Providência em Defoe sinalizariam a moral dominante: a crença na possibilidade da verdade. A crença na verdade e na moral em benefício da convenção seria compreensível à época de Descartes e Defoe. Mas no limiar do século 20, Woolf (2000, p. 741) questiona-se sobre “*the essencial thing*”, aquilo que deveria ser o objetivo da prosa de ficção do novo século, já que não havia mais tiranos a não ser a força da convenção.

Para o benefício da prosa de ficção descomprometida com a convenção literária, Woolf (2000) interroga-se a respeito de uma obra sem a ordenação clássica: a causalidade dos fatos, a coerência da continuidade do enredo dividido em início, meio e fim, e a indiscrição de um ponto de vista externo, privilegiado, o do narrador onisciente, explicando a fabulação ao leitor. Diz Woolf (2000, p. 741): “*Look within and life, it seems, is far from being ‘like this’*”. Crítica radical da forma e dos princípios fundadores do romance tradicional, mas a crítica da autora não se refere ao passado, a tradição inglesa, cuja dívida ela reconhece e dedica um ensaio a *Robinson Crusoe*. O que discute é o problema da representação literária em vista da impossibilidade de os ficcionistas continuarem o seu ofício num período histórico em que a ideologia do início da

⁶ Atenção: o recorte pode nos induzir a uma leitura positivista de Descartes, já que a cronologia nos autorizaria a “[...] dispensar o passado [...]” (GUMBRECHT, 1998), quando o próprio filósofo parece ter publicado suas reflexões bem preocupado com a recepção cristã. Ora, parece mais seguro supor que a linguagem era tomada como ferramenta fidedigna, de tal forma que Nietzsche (2008) ironiza a relação do ser humano com a linguagem. Deve-se lembrar que a Igreja, seja cristã seja protestante, já não tinha o poder de outrora quando o filósofo alemão atua. Também não representará perigo algum para a produção ficcional. Terá o liberalismo econômico aberto caminho para o liberalismo artístico-literário? Esse é o contexto em que Virginia Woolf publica *The Common Reader*, coletânea que traz o ensaio *Modern Fiction* (1924).

modernidade confiante (GRUMBRECHT, 1998), iluminista e progressista, que sustentava teologicamente narrativas como a de Defoe, encontrava-se destituída de “*signposts*” e “*like this*”(WOOLF, 2000, p. 741-2).⁷

Essas palavras são manifestações da crítica aos escritores materialistas, ou seja, aos escritores que se apropria(va)m de recursos externos para estetizar, coerentemente, aquele turbulento período pós-guerra. O mundo pós-guerra sendo ficcionalizado através da experiência estética tradicional. A expressão *like this* representaria um ponto externo, privilegiado, a partir do qual o narrador controlaria a narrativa; controle que poderia se apoiar nos *signposts* epistemológicos.

the novelist at present [...] has to have the courage to say that what interests him is no longer “this” but “that”: out of “that” alone must he construct his work. For the moderns, “that”, the point of interest, lies very likely in the dark places of psychology. (WOOLF, 2000, p. 742-3)

Protesto contra a inadequação da forma romanesca tradicional para expressar multiplicidade de estímulos e impressões do cérebro humano, questionando a representação literária fidedigna do romance de fundação/formação – a ruptura com os *signposts* –, e o mesmo valeria para (1) a representação da personagem de ficção e para (2) a explanação racional de um narrador, cujo ponto de vista privilegiado não faria mais sentido. Em sua falta de sentido histórico, abre-se uma possibilidade de ruptura com o *like this* da ficção, porque

[...] if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot (...); we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it. (WOOLF, 2000, p. 741)

Ela é categórica ao afirmar que a convenção da representação literária é um impedimento para dar expressão à experiência empírica da Inglaterra pós-guerra. Afirmção semelhante a que Defoe adotou como tropo de linguagem para tornar legítimo, no prefácio de *Robinson Crusoe*, o seu discurso ficcional. Porém, diferentemente do contexto de Defoe, os ficcionistas do século 20 são menos

⁷ “*Signposts*” e “*like this*” (WOOLF, 2000, p. 741-2) serão utilizadas daqui em diante e exploradas na prosa de Woolf.

dependentes da força exercida pela convenção. Esse fato, argumenta a autora, poderia ser aproveitado para experimentação, mas não haveria uma fórmula ideal. O ideal parece ter sido expresso por Adorno (2003, p. 60): “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”.

A inglesa desafia o escritor comprometido com a mentira da representação a experimentar, sabendo de antemão que toda tentativa é válida, mas nenhuma é absoluta. Mas o convite à inovação não significa menosprezar os grandes romances da tradição inglesa, porque, ainda que “*a different outline of form becomes necessary, difficult for us to grasp, [it was] incomprehensible to our predecessor*” (WOOLF, 2000, p. 743), cada época parece responder às questões que lhe são impostas pelo seu próprio tempo, inviabilizando a hierarquização das representações em esquemas evolutivos (GRUMBRECHT, 1998). Discute-se, pois, a prisão que se tornou a forma do romance tradicional. Uma forma que já foi adequada, como é o caso de *Robinson Crusoe*, mas que, a partir dos eventos bélicos e científicos – a autora cita a psicologia – torna-se inadequada.⁸

5 O contexto de *Mrs. Dalloway*

A descrença na verdade unívoca desbanca a perspectiva romanesca tradicional. Sustentá-la seria manter um “realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57). Se o narrador, com exceções como Flaubert e Dostoiévski, comportava-se de modo paternal, talvez porque ainda fosse possível sustentar a representação literária totalizante e confiante na modernidade.⁹ Mas essa atitude não mais convém, se o romancista prescindir do engodo da representação com suas categorias cronológica, causal e ontológica – elas não mais

⁸ E é notável o quanto outras esferas do conhecimento, assim como as crises de outra ordem e as guerras, promovem deslocamento epistemológicos, fazendo crescer o sentimento de desconfiança nos tempos modernos. Conforme Marcondes (2006, p. 159-160), a filosofia de Descartes expressa tal deslocamento, que afetará outras áreas como a arte. Entre os acontecimentos que Descartes viveu, podemos citar: as grandes navegações, a descoberta da América, as teorias de Nicolau Copérnico e Giordano Bruno, que é queimado vivo, Johannes Kepler e Galileu Galilei, além da Reforma de Lutero, declínio do feudalismo e ascensão do mercantilismo e a Guerra dos Trinta Anos, que se deflagrou com a Contra-Reforma. No início do século 20, Woolf seguiu um caminho similar. Tais exemplos ratificam o pressuposto de Grumbrecht (1998) a respeito das cascatas de modernidade.

⁹ Não há como citar *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, de Machado de Assis, porque Woolf não lia em português – uma pena para ela!

correspondiam às descobertas, às crises e à experiência empírica, tornando-se obsoletas para expressarem a condição histórica do Eu.

6 Ecos de *Modern Fiction* em *Mrs. Dalloway*¹⁰

Mrs Dalloway said she would buy flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach. What a lark! What a plunge! For so it had Always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French Windows and plunged at Bourton into the open air. (WOOLF, 2003, p. 4)

A orfandade seria a negação dos *signposts* e *like this* do romance tradicional. Um instante é capturado em movimento: “*Mrs Dalloway said she would buy flowers herself*” (WOOLF, 2003, p. 4). **Não há um ponto de vista externo, fixo e imutável, apresentando as características da personagem**, ou o contexto em que ela está inserida *like this*.¹¹ O realismo literário tradicional soçobra. Não há mais um autor que interpretaria a realidade; um narrador que comentaria tal representação literária ao leitor; e este que, por sua vez, extrairia da ficção a moral da fabulação (ADORNO, 2003). Fabulação é um termo que remete à *Poética* de Aristóteles, assinalando a ordenação lógica de uma ação que subjaz a ficção, e tal ação seria o elemento mais importante da fábula (MOISÉS, 2013, p. 187). Ora, supomos que é justamente tal ação e ordenação que aquele trecho (e as referidas páginas) de *Mrs. Dalloway* negam: “*Mrs Dalloway said she would buy flowers herself.*” (WOOLF, 2003, p. 4). Esse trecho exige

¹⁰ Objetiva-se explorar os ecos teóricos na ficção de Woolf, mas trabalharemos com as primeiras 8 páginas, que tratam do **momento** em que Dalloway, personagem que dá título ao romance, sai de casa quando decide ir à floricultura, mas essa ação não se completa imediatamente. Pelo contrário, o leitor deve aguardar pacientemente mais de sete páginas para que aquela ação se conclua. Ou seja, o retardamento de uma simples ação, banal e corriqueira como uma tarefa diária, permite que a personagem viaje à roda da vida. A hipótese de leitura é que nós, leitores habituados aos moldes do romance tradicional e de um narrador indiscreto e, supostamente, neutro, ou, simplesmente: a fachada do realismo, nos termos de Adorno (2003), nós nos sentimos órfãos ao ler *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 2003, p. 4). A negação de *signposts* e *like this* deixa o leitor à deriva.

¹¹ A crise epistemológica aplaca a linguagem ficcional, base da representação literária: se Defoe dá forma a uma prosa de ficção moderna ao se utilizar da autobiografia, que implica num tropo de linguagem específico, isto é, contrários aos universais da literatura clássica, Woolf investe numa narrativa cuja forma rompe com as explicações paternas do narrador realista.

que o leitor prossiga com a leitura se quiser ter ciência do que se passa, pois não há uma explicação prévia que lhe dê segurança.¹²

Uma possível saída para o leitor à deriva de *Mrs Dalloway* pode ser uma postura menos contemplativa (ADORNO, 2003), porque as ações externas (*The doors would be taken off their hinges [...] And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach*) não importam mais do que as imersões associativas que tal ação desencadeia na personagem. Essa sucessão de eventos ficcionaliza uma simultaneidade entre passado, presente e futuro: a ação futura parece chamar a atenção de Clarissa para as portas, um objeto cujo som das dobradiças despertará memórias. O presente – abrir a porta –, por causa do futuro, – ação de comprar flores – desperta o passado – memórias da adolescência. Nega-se a fabulação tradicional em nome da simultaneidade. Afinal, a vida não narra, nem explica (WOOLF, 2000) como os seus pais, que liam Defoe para ela, poderiam ter feito, ao ler *Robinson Crusoe*, bem como o narrador tradicional se propunha a fazer com o leitor.

Na Londres do século 20, Clarissa Dalloway não retorna ao passado, mas o experimenta no tempo presente e o pondera em relação ao futuro: “*what a morning*” para se dar uma festa. Do discurso indireto – *Mrs Dalloway said she would buy flowers herself.* – ao discurso indireto livre – *What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now... –* o narrador funde os tempos numa só temporalidade: a personagem Dalloway. Mas essa fundição se dá em *momentos de simultaneidade*, já que até a palavra sequência é inadequada para tratar do recurso literário em questão, porque todo o terceiro parágrafo é um único *momento cujo tempo não é pretérito, presente ou futuro, mas a concomitância das três instâncias temporais no ser da personagem: she had burst open the French Windows and plunged at Bourton into the open air.* É a técnica narrativa empregada pela autora que possibilita a imersão associativa nos pensamentos de Clarissa, dando assim fluidez à narrativa.

O leitor precisa resistir e persistir, porque não há *signposts* e *like this*. Na carência de tais recursos formais, a experiência de leitura não pode contar com o esquema rígido do romance inglês, *Robinson Crusoe* não é mais exemplo (é melhor

¹² Como num filme (ADORNO, 2003), o leitor deve acompanhar os movimentos e deslocamentos no plano narrativo a fim de perceber e sentir o ritmo, o som e as imagens que nos são apresentadas em *Mrs. Dalloway*.

pensarmos em filmes). A simultaneidade dos tempos e da multiplicidade de experiências desfazem a rigidez do realismo literário tradicional. O que não deixa de ser uma metonímia da ausência de fronteiras rígidas da vida, conforme discute Woolf no referido ensaio. É que a crise da razão moderna abarca também os parâmetros modernos de avaliação. Na ficção, Dalloway, abrindo mão dos esquemas rígidos, pensa se os trapeiros londrinos apreciariam a experiência que é viver, e que a apreciação deles não seria inferior ao padrão inglês – a sua, quer dizer. Os trapeiros “*can't be dealt with, she felt positive, by the Acts of Parliament*” (WOOLF, 2003, p. 4). Porque parece que o Big Ben, o Parlamento e a modernidade só pode ter efeito de sentido, de um ponto de vista ideológico, sobre aqueles que seguem o ritmo do progresso – o ritmo do relógio inglês. Por *she felt positive* pode-se entender que ela não confere a tal desprendimento ideológico uma superioridade, mas compreende tratar-se de escolhas legítimas para *plunge into experience*.¹³

Apesar da cronologia, que sugere linearidade, as imersões de Dalloway contradizem a suposta linearidade das ações contíguas. Mas não se trata de uma contradição lógica do romance, mas de um contradição entre o “*Big Ben strikes*” e “*what she loved; life; London; this moment of June*” (WOOLF, 2003, p.4). Embora o ritmo bélico do relógio marque as horas irrevogavelmente, a personagem refuta a cronologia imergindo no momento (*this moment*) cujo passado e o futuro são simultâneos: *Peter Walsh. He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which, [...], and when millions of things had utterly vanished – how strange it was! A few sayings like this about cabbage* (WOOLF, 2003, p.3). Dalloway não se recorda de datas precisamente, mas da experiência com Peter. Essa memória corrobora a pista dada, anteriormente, pela narrativa narrador: *What a plunge! [...] like the flap of a wave; the kiss of a wave* (WOOLF, 2003, p. 3). Semanticamente, a passagem assinala a simultaneidade dos tempos e a recusa da imposição das horas no sentido sugerido pela

¹³ Note-se que a ação anunciada no primeiro período do romance, que só se completará quando Dalloway chegar à floricultura, é retardada minuciosamente. O retardamento da ação não visa à criação de um suspense para prolongar o desfecho de algo que estava sendo narrado, mas sim à amplificação da experiência da personagem. A empregada poderia comprar as flores, porém é Clarissa quem vai à rua. É uma decisão que nos sugere que o objeto e objetivo não são mais importantes que a experiência, o que se percebe com o retardamento da ação. Até que ela chegue à floricultura, o leitor deve ler nove páginas. E essas nove páginas não são preenchidas com outras ações externas de caráter épico, como nas aventuras de Crusóe; são tão-só cenas do cotidiano londrino que se intercalam com as imersões associativas que a personagem estabelece, ou são estabelecidas, na mente de Clarissa, no transcorrer cronológico dessa trajetória até o floriculturista – vide o exemplo dos trapeiros.

imagem (e mensagem ideológica) do Big Ben: progresso linear e confiante. A rigidez do narrador tradicional parece ceder à leveza do discurso indireto livre, sugerindo ao leitor que “o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética” (ADORNO, 2003, p.61). Ora, não é à toa que *lark* e *plunge* são imagens definidoras da leveza da personagem principal. Nesse sentido, a próxima passagem pode ser lida como um *não* a representação absoluta, já que se parte do pressuposto de que o ficcionista e o narrador não sabem mais do que o leitor:

She parted the curtains; she looked. Oh, but how surprising! – in the room opposite the old lady stared straight at her! She was going to bed. (...) It was fascinating to watch her, moving about, that old lady, crossing the room, coming to the window. Could she see her? (WOOLF, 2003, p. 135)

Radicalizada pela primeira guerra mundial, a crise epistemológica impossibilita uma visão paternalista e totalizante. Encurta-se, na ficção, a distância estética como uma espécie de autocrítica à própria situação paradoxal do narrador moderno: como prosseguir com a narração, que é componente imprescindível ao gênero, sem cair no engodo da representação literária (ADORNO, 2003)? Parece que a saída encontrada por Woolf é a utilização daquilo que ela chamou de “this”, no ensaio, numa referência à fabulação, para levar o leitor em direção ao seu propósito: “that”: a desfabulação, isto é, a negação dos recursos formais do romance tradicional, exemplificados aqui através das próprias palavras da autora: *signposts* e *like this*. Caberia, portanto, ao leitor de *Mrs Dalloway* pode apropriar-se de tais expressões – *What a lark! What a plunge!* – como metáforas para ler e dar sentido à leitura/obra.

No quarto parágrafo, o espaço e o tempo aparecem como um meio para outro fim: a experiência urbana da modernidade, no início do século 20, que tem consequências sobre as personagens, seja ela principal, ou não.

She stiffened a littel on the kerb, waiting for Durtnall’s van to pass. A charming woman, Scrope Purvis though her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light vivacious though she was over fifty, and grown very White since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright. (WOOLF, 2003, p. 4)

Aqui, o leitor tem a oportunidade de perceber a proposta romanesca em questão e de começar a experiência de leitura à deriva dos *signposts* e *like this*. O *this*, enquanto recurso, é mais uma vez utilizado – *She stiffened a littel on the kerb* – para expressar o *that*: *There she perched, never seeing him, waiting to cross*. Duas personagens, a primeira é a principal, Clarissa, então vista sem sequer perceber o outro, um passante, Scrope Purvis, um personagem que, do ponto de vista tradicional, não poderia ser classificada nem como secundária, mas que, ao olhar e ver Clarissa, torna-se importante na abertura do romance, pois confirma aquilo que o discurso indireto livre já havia anunciado: “*What a lark!*”, que se soma “*a touch of the bird about her.*” (WOOLF, 2003, p. 3)

Essa impossibilidade da visão totalizante pode ser entendida como uma prolepse da visão parcial que perfaz a narrativa, fechando-se dessa forma ao olhar de um ponto de vista absoluto. O olhar de uma personagem supostamente menor corrobora uma chave de leitura para entender a personagem Clarissa, porque não se utiliza da representação tradicional, mas da ideia de leveza que deriva do substantivo “*lark*” e da ideia de imersão que deriva do verbo “*plunge*”. *Lark*, além de ser um nome utilizado para pássaros, também é sinônimo de júbilo, prazer e divertimento – o que a personagem procura e quer possibilitar aos convidados da festa. *Plunge*, além de imersão, associa-se à ideia do que é líquido e fluído, ou seja, de natureza aquática: *with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning, like the flap of a wave, the kiss of a wave* (WOOLF, 2003, p. 3).

Mergulhar no ar, ironizar o ar campestre em relação ao ar londrino, sem que isso a impeça de tocá-lo; ironia que é produzida através de uma percepção menos intelectual e mais corpórea da experiência, do ponto de vista da teoria clássica do conhecimento, visto que as teorias mais modernas, sobretudo Nietzsche, tratam a massa corpórea como produtora de conhecimento e, também, de desconhecimento. O corpo como produtor da estabilidade – a vontade de poder – e, também, sensível para o devir (NIETZSCHE, 2008). *Lark* e *plunge* são traços que podem descrever Clarissa e podem ser chaves de leitura para o leitor, até então à deriva devido à carência de pontos fixos (*signposts*) e estáveis (*like this*). Podemos, então, compreender Clarissa a partir do binome *lark-*

plunge, e o leitor poderia tomar tais imagens como modos de compreender e sentir o movimento da narrativa de *Mrs. Dalloway*. Se antes éramos movidos por um rumo estável e fixo, seja o narrador paternal ou a moral da fábula, *Mrs. Dalloway* parece convidar o leitor a deixar para trás as “Noções arcaicas como a de ‘sentar-se e ler um bom livro’” (ADORNO, 2003, p. 56). Assim, compreender e sentir os movimentos e imersões associativas de *Mrs. Dalloway* é algo que os primeiros parágrafos já sugerem ao leitor.

A partir do momento em que o narrador, discretamente, porque não há marcadores temporais bruscos, desliza o plano da ação externa – o ranger das dobradiças – e o direciona em relação ao estado interior da personagem, no segundo e no terceiro parágrafos da narrativa, o leitor é informado a respeito de Clarissa. No quarto parágrafo, há outro deslizamento de plano, que vai até a descrição de Clarissa, que está parada na rua. Ela tem que parar para dar passagem a uma máquina, o que pode ser lido como um sinal da pequenez do sujeito moderno diante do crescente processo de modernização. Essa simples informação, que muda o plano da narrativa, parece tentar acompanhar o movimento da cidade de Londres: Clarissa está parada para que o carro passe, e, nessa inação da personagem principal, outra ação se dá, o carro passa e, suavemente, sem marcadores linguísticos bruscos, estamos lendo os pensamentos de Scrope Purvis: *a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light vivacious though she was over fifty, and grown very White since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright* (WOOLF, 2003, p. 3). O leitor precisa ficar atento; do contrário, a suavidade na transição dos planos da narrativa pode o “induzir” a supor que está lendo algo vindo de Clarissa. Esse algo, não por acaso em um romance que cede espaço à pequenez do homem e à experiência banal, vem de uma personagem menor sobre uma personagem maior, que ilumina a narrativa para o leitor. A troca dos planos é sutil e tal sutileza coaduna-se com a multiplicidade de olhares e simultaneidade da narrativa. **Em vez de um único olhar, a variedade.**

Primeiro, a técnica empregada parece suspender a ação para trazer à tona a consciência de Clarissa, a qual o leitor passa a ter acesso, mas esse acesso é parcial, porque a narrativa não se utiliza da convenção romanesca, já que justapõe as experiências do passado, do presente e do futuro no eixo primordial para Clarissa: o momento, que é o contraponto da imagem evocada pelo Big Ben. O instante não é

apenas o presente, ou o passado, nem sequer o futuro, mas a experiência daquele *self* em um aqui e agora determinados, o que parece ser sugerido pela seguinte passagem: “*what she loved was this, here, now* (WOOLF, 2003, p. 7). Retrospectivamente, essa passagem, que está cinco páginas após os três primeiros parágrafos, pode ajudar o leitor a entender o *now* que é utilizado no segundo parágrafo, que se reproduz a seguir dentro de seu contexto (em negrito):

*Mrs Dalloway said she would buy flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach. What a lark! What a plunge! For so it had Always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, **which she could hear now**, she had burst open the French Windows and plunged at Bourton into the open air.* (WOOLF, 2003, p. 7)

A experiência do instante torna-se chave para a compreensão da personagem. E o que significa uma festa senão a celebração de um momento? Ao parar no meio-fio para que um carro prosseguisse sem ferir um humano, que criou a máquina, e agora está dando passagem para ela, a narrativa captura outro instante da personagem que se abre ao leitor através do olhar do outro: Scrope, que nos permite tratar da importância do instante em *Mrs Dalloway*, quanto para a personagem Dalloway, cujo movimento de parar sobre o meio-fio é descrito através do verbo *to perch*, que significa, entre outras coisas, os movimentos dos pássaros, cujo substantivo *lark* já indicara.

Esse percurso da narrativa parece ser uma experiência ficcional a fim de capturar o movimento de modernização de Londres. Lemos, primeiro, o pensamento de Scrope; depois, o narrador nos informa que Clarissa Dalloway nem sequer imagina o que se passa enquanto aguarda a passagem do carro, assinalando assim a **impossibilidade da onisciência**. Essa engenharia ficcional vem à tona a partir do emprego do verbo *perched*, que podemos, retrospectivamente, associar a *on the kerb = she perched on the kerb*. O período não está assim, é claro, porque a informação em *Mrs Dalloway* está disposta de modo discreto: o plano da narrativa, como num filme, vai de Clarissa para o carro; do carro para Scrope; aí lemos o pensamento dele, que só confirma o referido binome, até o arremate do parágrafo, quando o narrador diz: *There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright* (WOOLF, 2003, p. 3). Essa informação corrobora o simbolismo do binome *lark* e *plunge*, pois Clarissa é caracterizada como

um gaio – *the jay* (WOOLF, 2003, p. 3), que é uma ave cujas marcas são a leveza (*lark*) e a movimentação (*plunge*). A leveza deve-se à pequenez do pássaro. A movimentação, ao fato de ele se adaptar a diferentes locais para sobreviver, uma vez que é frágil. Tais traços podem ser associados à personagem Clarissa: recupera-se de um doença (*and grown very white since her illness*), meia-idade (*though she was over fifty*) e vive o ambiente pós-guerra (*The War was over*).

Considerações finais

Lemos a primeira página do romance de Defoe e a do romance de Woolf. Naquele, argumentamos que o inglês se baseia na discussão proposta por Descartes e, assim, faz uso de uma espécie de *cogito ergo sum* literário para negar o realismo clássico. As regras do método, por assim dizer, teriam sido incorporadas pela ficção de Defoe (WATT, 2010). Mudança que integra um contexto de modernização mais amplo. Modernização que se caracteriza pela razão crítica, nas diversas áreas da modernidade: a Física influenciou a filosofia de Descartes, por exemplo, por outro lado, o censor religioso impunha limites. A teoria do conhecimento, na passagem do século 19 para o 20, inviabilizou uma representação literária estática e totalizante. Paradoxalmente, o narrador deveria encarar a própria fatalidade de seu ponto de vista (ADORNO, 2003; WOOLF, 2000). Tal modernização é entendida aqui como formação de quadros cada vez mais complexos da representação moderna (GRUMBRECHT, 1998).

Ficcionalmente, os pressupostos que contribuíram para a formação do romance moderno são colocados em xeque em *Modern Fiction*, assim como são elogiados. Trata-se de negar o realismo tradicional enquanto forma para representar literariamente a sensibilidade no início do novo século. A fabulação moralizante (ADORNO, 2003) e o Eu atrevido (ROSENFELD, 1994) tornaram-se insustentáveis. Qual poderia ser a moral da primeira grande guerra mundial? Quem poderia ter a melhor perspectiva, isto é, razão? E ponderar a segunda questão é banalizar a primeira, já que aquela trata do ser humano, de subjetividades, e essa trata única e exclusivamente de opinião (verdade única), então amplamente questionadas pela filosofia e pesquisas, antes mesmo do século 20 (CRARY, 2012; HALL, 2002). Portanto, a personagem Dalloway pode ser lida como uma proto-imagem, mas no sentido adorniano do termo (ADORNO, 2003, p.62): “O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do

objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas [...]”.

Mrs Dalloway, lido sob o binome *lark* e *plunge*, parece não endossar o *ethos* da modernidade confiante. Expressaria o paradoxo da experiência moderna, assim como “*The leaden circles dissolved in the air*” (WOOLF, 2003, p. 6). A fé na modernidade evaporava: “*She knew nothing; no language; no history; she scarcely read a book now, except memoirs in bed; and yet to her it was absolutely absorbing; all this; the cabs passing; and she would not say of Peter, she would not say of herself, I am this, I am that*” (WOOLF, 2003, p. 7). Será por que “Conhecimento e devir excluem-se”, conforme assinalou Nietzsche (2008, p. 272)? É uma questão cujo passado histórico pode nos ajudar, porque da mesma forma que o devir para Descartes colocava em xeque o realismo escolástico e, posteriormente, contribuiria para a formação de uma literatura secular, a crise do sujeito e da representação, no início do século 20, parecem ter motivado Virginia Woolf a escrever *Modern Fiction*, que pode ser lido como um exercício entre a discussão teórica e forma romanesca.

As bases da vida moderna foram construídas a partir do conhecimento e discussões epistemológicas que buscaram legitimar a modernidade. Mas, na ficção de Woolf, o verbo ser, que expressa algo estático, parece inadequado para experiência empírica desse Eu: *she would not say of herself, I am this, I am that*. (WOOLF, 2003, p. 7) Assim, *Mrs Dalloway* exige que o leitor, assim como Clarissa, tenha coragem de seguir independentemente dos *signposts* e *like this*. Se quiser se apoiar em marcadores, parece que estes devem ser imagéticos e sonoros. As imagens sugeridas pela prosa são: *lark, plunge, Big Ben strikes, the leaden circles, perched, the waves, the sea*. Quanto à sonoridade, seria preciso ler em voz alta para perceber o ritmo sincopado das orações de *Mrs Dalloway*:

As we are a doomed race, chained to a sinking ship (...) as the whole thing is bad joke, let us, at any rate, do our part (...) doing good for the sake of goodness. The compensation of growing old (...) was simply this; that the passions remain as strong as ever, but one has gained – at last! – the power which adds the supreme flavour to existence – the power of taking hold of experience, of turning it round, in the light. It might be possible, Septimus thought, looking at England from the train window, as they left Newhaven; it might be possible that the world itself is without meaning. How Shakespeare loathed humanity – the putting on of clothes, the getting of children, the sordidity of the mouth and the belly! This was now revealed to

Septimus; the message hidden in the beauty of words. (...) For the truth is (...) that human beings have neither kindness nor Faith, nor charity beyond what serves to increase the pleasure of the moment. (WOOLF, 2003, p. 58-66).

Ao leitor, de fato, já não mais se trata de se sentar para ler um bom romance (ADORNO, 2003). Trata-se de reajustar o próprio olhar perante a experiência de uma ficção que interroga o sentido da existência, mas esse reajustamento não é teleológico, ou cartesiano; é um pensar que, na efervescência epistemológica do século passado, exige a sensibilidade de outros órgãos do corpo humano, como a visão, para compor as imagens que são sugeridas, e a audição, para ouvir as melodias das orações que são acionadas a partir de uma leitura em voz alta, assim como se dá com a poesia, talvez porque “*if honestly examined life presents question after question which must be left to sound on and on after the story is over in hopeless interrogation*” (WOOLF, 2000, p. 743). Afinal – poderíamos acrescentar –, por que a ficção, naquela altura da história do pensamento moderno, sem tiranos ou o peso que o *status-quo* tinha para Descartes e Defoe, apresentaria uma fábula moralizante? Assim como não encontramos *signposts* e *like this* na experiência empírica, não o encontramos em *Mrs Dalloway*. O que há é prosa e lirismo, tempos que se fundem em momentos de simultaneidade, como o que encontramos já nos primeiros parágrafos, cujo instante é o ponto ápice e a precária fabulação uma oportunidade para tentar capturar o inapreensível: “*the essential thing*” (WOOLF, 2000, p. 741), que pode ser a melodia das orações, ou as metáforas e os sentidos sugeridos pela narrativa, que veem à tona através do encurtamento da distância estética: o uso do discurso indireto livre permite que tais essencialidades possam ficar mais latentes nas orações que compõem as páginas de *Mrs Dalloway*, sem intermediação de um narrador indiscreto e paternal.

Da linguagem filosófica à ficcional objetivou-se pensar como os ecos da modernidade em cascata (GRUMBRETCH, 1998) poderiam ter contribuído para a formação do gênero, através da autobiografia, e como tal formação é questionada em *Modern Fiction*, e posta em prática em *Mrs. Dalloway*. E, para concluir, vamos retomar a analogia que Woolf propôs entre a produção automotiva e a ficcional. A conclusão da autora é que a tradição inglesa não escrevia melhor do que os pais fundadores daquela tradição. Com *Mrs. Dalloway* há um avanço, porque o lirismo da prosa de ficção de Woolf, somada à engenharia linguística construiu, tornam arcaicas as categorias de

interpretação do romance tradicional, pois, antes mesmo de dar sentido a *Mrs. Dalloway*, é preciso reavaliar a própria noção de sentido.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria da romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1993.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoé**. London, Penguin, 1994.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Trad. João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

HALL, Stuart. “A identidade em questão; Nascimento e morte do sujeito moderno.” **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva et al. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p.01-23; p.24-46.

NIETZSCHE, F. **A vontade de poder**. Trad. Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco José D. de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

ROSENFELD, Anatol. “À procura do mito perdido: Notas sobre a crise do romance psicológico”. In: _____. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Unicamp, 1994.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2006. 10ª ed.

WATT, Ian. “O realismo e a forma romance.” In: _____. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 7-8;9-36.

WOOLF, V. **The Common Reader**. London: First Series, 1925.

WOOLF, V. **Mrs Dalloway**. London: Wordsworth, 2003.