

O NARRADOR: da onisciência ao desaparecimento¹

Lígia Mychelle de Melo Silva

Desde o fim do século XVII, quando as ideias do Iluminismo, na França, são fomentadas, a nossa sociedade tem passado por um conjunto de grandes transformações econômicas, políticas, sociais e culturais, as quais interferem, inevitavelmente, no nosso modo de vida. A tal conjunto de transformações dá-se o nome de experiência da modernidade, que, de acordo com Berman (2007), é uma experiência dicotômica e paradoxal: por um lado, ela une a espécie humana porque apaga as fronteiras entre as nacionalidades, etnias, classes e ideologias; por outro lado, “[...] ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo que é sólido desmancha no ar’.” (p.24).

Essa sociedade cheia de tensões se caracteriza também pelo estado de “vir-a-ser”, uma vez que se encontra em progresso, em evolução. Desse modo, os nossos valores, ideais, comportamentos e até mesmo nossas relações afetivas são oscilantes. As manifestações artísticas, sendo produto de um meio histórico, acompanham tais transformações. No que diz respeito à prosa literária, por exemplo, já não faz sentido algum escrever uma epopeia, que é um reflexo do mundo perfeito e acabado dos gregos, por isso surge o romance, fruto desse turbilhão de acontecimentos da vida moderna.

A definição que hoje conhecemos do romance surgiu por volta do fim do século XVIII, quando a Epopeia cede, definitivamente, lugar a uma nova forma literária. A esse respeito, comenta Massaud Moisés (2004, p.404): “A epopéia desapareceu no século XVIII, com a revolução industrial. Por um mecanismo natural

¹Este ensaio foi, originalmente, submetido à disciplina Narrativa e representação social, do Programa de pós-graduação em Estudos da linguagem (UFRN) como requisito básico para a obtenção de nota e conclusão da disciplina.

de substituição, à morte da epopeia corresponde o surgimento do romance, de tal modo que este se constitui, ao ver de Hegel, “a epopéia burguesa moderna” [...]”.

O gênero romance se configura, portanto, como a forma literária da sociedade moderna, uma vez que apreende as complexidades e contradições específicas de tal sociedade, se caracterizando por oscilações, seja no que diz respeito às delimitações de gênero, seja no que diz respeito ao estilo de narrar. De acordo com Mikhail Bakhtin (1998, p.398):

O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência.

Em face do exposto, neste ensaio discorreremos sobre as mudanças no modo de narrar pelas quais o romance tem passado desde que se consagrou como gênero – precisamente no final do século XVIII, com Defoe, Richardson e Fielding² – até mais recentemente, quando vários escritores (como, por exemplo, James Joyce, Virgínia Woolf, Franz Kafka, entre outros) têm contribuído para o progresso do romance.

Então, a fim de refletirmos sobre as modificações sofridas pelo gênero romance, nos focaremos, particularmente, em um aspecto: no *ponto de vista da narrativa*, que, para Norman Friedman (2002) tem se tornado, atualmente, numa das distinções críticas mais úteis disponíveis ao estudioso da ficção.

Para tanto, escolhemos duas obras de momentos bem distintos. Uma delas é *O pai Goriot* (2004), do escritor francês Honoré de Balzac³. Esse romance foi publicado pela primeira vez em 1835, no início do século XIX; trata-se, portanto, de um romance tradicional. A outra é *Um sopro de vida* (1999), último romance escrito pela ucraniana-brasileira-nordestina Clarice Lispector, o qual foi iniciado em 1974, finalizado em 1977 (pouco antes da morte da autora) e publicado postumamente em 1978.

Essas duas obras, conforme observaremos no decorrer deste trabalho, se configuram de forma bastante diferente, a começar pela escolha do foco narrativo. O

² WATT, Ian. A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³ De acordo com Moisés (2004), deve-se a esse escritor a criação do romance moderno.

Pai Goriot traz um narrador onisciente intruso⁴, o qual logo no início do enredo nos situa no mundo a ser narrado, conforme podemos observar no trecho a seguir:

A senhora Vauquer – em solteira Conflans – é uma pessoa idosa que mantém há quarenta anos, em Paris, uma pensão familiar na Rua Neuve-sainte-Geneviève, entre o Quartier-latin e o bairro saint-Marceau. Essa pensão conhecida por casa Vauquer, aceita tanto homens como mulheres, novos e velhos, sem que jamais a maledicência haja atacado a moralidade do respeitável estabelecimento. (BALZAC, 2004, p.11).

No trecho acima transcrito há a descrição da Senhora Vauquer e de sua pensão, onde se desenvolverá grande parte dos acontecimentos. A descrição é bem precisa: nos diz a localização da *Casa vauquer*, apontando, além do nome da cidade, do bairro e da rua, os pontos de referência. O narrador nos avisa também o público-alvo que a casa de pensão aceita como locatário. Mais adiante, o narrador irá nos informar alguns pormenores relacionados à pensão, como, por exemplo, sobre a fachada:

A fachada da Casa Vauquer dá para um jardinzinho, de modo que forma um ângulo reto com a Rua Neuve-Saint-geniève. Ao longo desta fachada, entre a casa e o jardinzinho, há um passeio de forma abaulada, em lajes com a largura de uma toesa, face ao qual fica um caminho de saibro bordejando de gerânios, de rododendros e romãzeiras. Penetra-se nesse caminho através de um postigo, encimado por um letreiro onde se lê CASA VAUQUER; e abaixo: Pensão familiar para ambos os sexos. (BALZAC, 2004, p.13).

Em seguida, nos são apresentadas as informações sobre cada locatário da *casa Vauquere* o quarto que cada um deles ocupa na casa: os dois melhores aposentos da casa, localizados no primeiro andar, eram ocupados pela senhora Vauquer e por uma viúva de um comissário; no segundo andar, havia mais dois quartos, sendo um ocupado por Poiret e outro por um antigo negociante chamado senhor Vautrin; já o terceiro andar possuía quatro quartos. Um era habitado por Michonneau, uma solteirona; o outro pertencia ao pai Goriot, um antigo fabricante de massas italianas, que enriqueceu na época da Revolução francesa; e os outros dois quartos eram ocupados por dois jovens estudantes, um deles era Eugênio de Rastignac, estudante de Direito, cuja família é humilde e passa privações para mantê-lo na casa de pensão.

O narrador, após falar sobre cada um dos locatários, nos descreve a estrutura física da Casa Vauquer: descreve os cômodos e nos informa até mesmo a

⁴ Utilizamos aqui uma das oito categorias descritas por Norman Friedman em *O ponto de vista na ficção* (2002).

quantidade de pessoas que a sala suportaria aglomerar. Ele descreve também a vestimenta que os inquilinos da senhora Vauquer utilizavam; enquanto os homens se vestiam com sobrecasacas de cor indistinta e usavam calçados semelhantes aos abandonados nas esquinas dos bairros nobres, as mulheres usavam vestidos desbotados e tingidos, fora de moda, luvas sebatas e laços amarrotados.

Depois, passamos a conhecer um pouco mais sobre *O Pai Goriot*, personagem que dá nome ao romance e em torno do qual, juntamente com o estudante Eugênio, passa a girar praticamente toda a narrativa. Observemos o trecho a seguir:

O pai Goriot, com cerca de 69 anos, abrigara-se na pensão da senhora Vauquer em 1814, depois de se ter retirado dos negócios. Ocupara a princípio o aposento habitado pela senhora Couture, e pagava 1.200 francos, tal como se cinco luíses a mais ou a menos fossem bagatelas.[...] Ao retirar-se do comércio, Goriot munira-se com um guarda-roupa bem fornecido, magnífico enxoval digno de comerciante que não se priva de coisa nenhuma. A senhora Vauquer admirara dúzia e meia de camisas de Holanda, cuja elegância era tanto mais notável quanto é certo que o fabricante de massas usava nos colarinhos dois alfinetes unidos por uma correntezinha, em cada um dos quais fora incrustado um grande diamante. Habitualmente vestido com uma sobrecasaca azul-clara, todos os dias punha novo colete de fustão branco, por baixo do qual abanava proeminente, em forma de pêra, e sobre o qual saltitava uma pesada corrente de ouro enfeitada com berloques. (BALZAC, 2004, p.25)

Assim, desde o começo da história, o narrador, por ser onisciente e ter uma visão ilimitada acerca de todos os elementos constituintes da narrativa, nos apresenta um quadro geral, no qual já são anunciados os personagens, algumas de suas características, as categorias sociais que representam e o espaço onde se desenvolverá parte da história. Às vezes ele nos traz até pormenores sobre esses elementos, como é o caso de *O Pai Goriot* – o narrador nos diz com precisão a localização da pensão, descreve a fachada da Casa Vauquer e seus compartimentos, nos diz o valor dos quartos, nos conta a forma de se vestir dos personagens-locatários, nos informa sobre o pai Goriot etc. –, o que acaba por nos⁵ enredar no mundo ficcional.

Outro aspecto de *O Pai Goriot* que é interessante comentar: trata-se de um romance com começo, meio e fim. O enredo nos conta, principalmente, sobre as trajetórias de vida do antigo comerciante de massas chamado de pai Goriot e do

⁵ Refiro-me a nós, leitores, críticos ou não.

jovem estudante Eugênio Rastignac. O Pai Goriot, pai bastante dedicado, é explorado pelas duas filhas: Anastácia e Delfina. Estas querem viver nas rodas da alta sociedade, quase não o visitam e, quando o faz, é para pedir dinheiro.

Conhecemos a vida inteira de Goriot através do narrador, o qual nos conta seu passado como comerciante de aletrias, a idade com que chega a *Casa Vauquer* (com 69 anos); sabemos ainda que a princípio ele aluga um dos melhores aposentos da Casa e vai decaindo em função de suas filhas, pelas quais ele chega a se privar do mínimo de conforto.

Pai Goriot acredita que suas filhas o amam e chega a fazer sacrifícios, começa a vender seus bens matérias (como os diamantes, tabaqueira de ouro, jóias, talheres etc) e reduz suas despesas (larga até o vício de fumar) para atender seus pedidos. Cada vez mais pobre, envelhecido e com aspecto de tristeza, Goriot se muda novamente de quarto, passando a ocupar um quatinho acima do andar em que fica Eugenio. Este, juntamente com seu amigo Bianchon, se compadece do velho Goriot e passa a cuidar dele. As filhas não polpam o pai, mesmo sabendo que ele está doente, Anastácia vai visitá-lo e pede mil francos para pagar um vestido de lamé que ela encomendou para ir a um baile e, como sempre, o pai dedicado arranja um jeito de consegui-lo:

Tive força para suportar tudo, mas a minha última falta de dinheiro estourou-me o coração. Oh!Oh!, não estive com meias medidas; lá me arranjei como pude, melhorei minha aparência: vendo talheres e argolas por 600 francos, depois hipotequei por um ano o meu título de renda vitalícia, a troco de 400 francos, ao pai Gobsek. Paciência! Comerei pão! Isso bastava-me quando era novo, pode servir ainda. Pelo menos, ela terá uma noite bela, a minha Nácia. [...] enfim não iria eu gastar 1.000 francos no farmacêutico? Prefiro dá-los à minha Cura-Tudo, à minha Nácia. (BALZAC, 2004, p.210).

Podemos observar o ato heroico do personagem Goriot que, mesmo estando doente e precisando gastar com consultas médicas, não abre mão de sacrificar-se para ajudar a filha Anastácia. Ainda assim. Em troca de toda essa dedicação, ele recebe em troca o menosprezo das filhas, que não aparecem para visita-lo em seu leito de morte, nem mesmo comparecem ao seu enterro.

É preciso ressaltar que este romance faz parte do momento em que o realismo era-lhe imanente, por isso os fatos têm importância e conta-se cada detalhe. Desse modo, a representação da realidade, nesse momento específico, está ligada à forma como o conteúdo se apresenta. A informação precisa sobre a

localização da *Casa Valquer*, por exemplo, que é nos fornecida no início do romance é feita com a intenção de nos convencer de que a história a ser contada é semelhante à a realidade.

Já em *Um sopro de vida* (1999) nos deparamos no começo do romance com uma série de reflexões filosóficas que não sabemos a quem pertence:

ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto.
Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos.
De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é. (LISPECTOR, 1999, p.13).

É assim que se inicia o último romance escrito por Clarice. Conforme podemos observar, não nos é dada nenhuma descrição inicial para nos situar na narrativa; somente na sétima página é que conhecemos o autor dessas reflexões, o qual não tem nome: trata-se de um homem-escritor que quer escrever um livro, mas sua linguagem se encontra em crise. Ele cria uma personagem chamada Ângela Pralini. Esta, na verdade, é muito mais que uma personagem, é o Alter Ego (Eu inconsciente), ou seja, é a expressão da personalidade do próprio autor: “TIVE UM SONHO NÍTIDO inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? (Lispector, 1999, p. 27).

Um sopro de vida é dividido em quatro partes, as quais podem perfeitamente serem lidas isoladamente, pois não há uma linearidade, uma sequência narrativa. Conforme as reflexões de Rosenfeld (1996), o romance do século XX (o “novo-romance”) parece se caracterizar pela eliminação da sucessão temporal, isso porque ele nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide e Faulkner começam a fundir presente, passado e futuro, desfazendo, assim, a ordem cronológica. Tal eliminação, afirma Rosenfeld (1996, p.80), “parece ser essencial à estrutura do modernismo”. Nesse sentido, a falta de uma sequência narrativa na obra de Clarice condiz com essa nova forma de romance.

A primeira parte de *Um sopro de vida* é uma espécie de apresentação, na qual só o Autor (o homem-escritor) aparece, fazendo suas reflexões. Temos aqui um

narrador em primeira pessoa e o que sabemos sobre o Autor e sobre as coisas que o cercam é o que ele quer nos contar: “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmo.” (LISPECTOR, 1999, p.20).

Na segunda parte, intitulada “O sonho acordado é que é realidade”, aparece Ângela. A partir dessa parte, os dois começam a “narrar”; estamos diante, portanto, do narrador onisciente seletivo múltiplo. Na terceira parte, intitulada “Como tornar tudo um sonho acordado?” e na quarta, intitulada “Livro de Ângela”, prevalece esse tipo de narrador.

Assim, diferentemente do que ocorre em *O Pai Goriot*, as informações que temos acesso em *Um sopro de vida* são totalmente limitadas. Isso ocorre porque o narrador tende a desaparecer, “a estória vem diretamente das mentes das personagens à medida que lá deixam suas marcas” (FRIDMAN, 2002, p.177).

É curioso observar que a forma como estão demarcadas as falas das personagens no romance parece um diálogo, mas transgride o diálogo por serem independentes. A esse respeito, vejamos o trecho a seguir:

Autor. – meu não-eu é magnífico e me ultrapassa. No entanto ela me é eu.
Angela. – eu nasci amalgamada com a solidão deste exato instante e que se prolonga tanto, e tão funda é, que já não é minha solidão mas a solidão de Deus. Alcancei afinal o momento em que nada existe. Nem um carinho de mim para mim: a solidão é esta a do deserto. O vento como companhia. Ah mas que frio escuro está fazendo. Cubro-me com a melancolia suave, e balanço-me daqui para lá. Assim. Assim. É! É assim mesmo.
Autor. – As palavras de Ângela são antipalavras: vêm de um abstrato lugar nela onde não se pensa, esse lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna. Ângela, ao contrário de mim, raramente raciocina: ela só acredita. [...] (LISPECTOR, 1999, p.37).

O personagem-escritor fala sobre Ângela Pralini, sua criação, e esta fala sobre ela mesma: a comunicação não se estabelece. É nessa falta de comunicação que percebemos o isolamento das personagens. Tal isolamento é um elemento característico da sociedade moderna, na qual as pessoas sentem-se cada vez mais sozinhas, perdidas dentro de si mesmas.

Walter Benjamin inicia “Experiência e pobreza” (1994) com uma parábola de um senhor que, antes de morte, revela aos filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos não acham ouro, mas com a chegada do inverno, percebem que as vinhas produzem mais que as outras e compreendem a

experiência transmitida pelo pai. Tal experiência está relacionada ao fato de que a felicidade não está no ouro, mas no trabalho.

A intenção de Benjamin de iniciar o texto com essa parábola é a de fazermos refletir sobre a decadência das experiências comunicáveis a partir do século XX. Para ele a modernidade é marcada pela pobreza de experiência, resultado das grandes guerras acontecidas nesse período, das quais os combatentes voltavam silenciosos. Já em “O narrador” (1994), Benjamin constata a extinção do narrador, pois, se já não se tem o que contar, a presença de um narrador onisciente e onipresente é totalmente desnecessário. A mesma constatação é feita por Auerbach em “A meia marrom”, quando analisa um trecho de do romance *To the lighthouse* de Virginia Woolf (2007, p.481): “ O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance.”.

A afirmação do desaparecimento do “narrador de fatos objetivos” no romance de Woolf, feita por Auerbach, pode ser aplicada na grande maioria dos romances do século XX aos nossos dias. É isso que observamos no romance clariceano, por exemplo, no qual se percebe que não há uma história, não há fatos a serem narrados e, conseqüentemente, não existe um narrador. O que existem são pedaços de pensamentos, ideias, reflexões, sensações numa tentativa de expressão da subjetividade.

Em *Um sopro de vida*, podemos observar a pobreza de experiência da qual fala Walter Benjamin a partir da fragmentação da narrativa e do sentimento de fracasso da linguagem que acompanha o sujeito que narra, ou melhor, que tenta narrar alguma coisa. Para exemplificar, observemos o trecho transcrito abaixo:

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição. (LISPECTOR, 1999, p.14)

Podemos perceber a angústia do personagem-narrador diante da impossibilidade de escrever seu livro (incapacidade de narrar) por causa da insuficiência da linguagem; a palavra frequentemente se esgota (“onde estão as

palavras?") e, por isso, é um instrumento de comunicação falho, pois, não se pode exprimir o que se quer.

Para Adorno (2003), contar significa ter algo especial pra dizer e isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. Por isso a posição do narrador nos romances, atualmente, se caracteriza pelo paradoxo de não se poder mais narrar, apesar de a forma romance exigir a narração. Além disso, a função de narrar no romance foi perdendo o sentido por causa do advento dos meios midiáticos, como o cinema e a reportagem. A incapacidade de narrar se apresenta, portanto, no novo-romance através do desaparecimento do narrador onisciente e do predomínio do fluxo da consciência.

Se vivemos em uma sociedade onde assistimos cada vez mais o isolamento do ser humano, evidentemente esse isolamento se reflete na crise da comunicação. Assim, do mesmo modo que o ser humano, a linguagem entra em desequilíbrio. Isso pode ser visto em *Um sopro de vida*, onde percebemos que o esfacelamento da linguagem está associado ao desequilíbrio existencial:

– Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus.
Recuo meu olhar minha câmera e Ângela vai ficando pequena, pequena – até que a perco de vista.
E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para terra. Mas não a terra em que é enterrado e sim terra em que se revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias.
Quanto a mim, estou. Sim.
“Eu... eu... Não posso acabar.”
Eu acho que... (LISPECTOR, 1999, p.159).

Eles, o criador e a criação, não conseguem de forma alguma se comunicar, a escuta não chega ao outro. Desse modo, a voz vai pouco a pouco se esfacelando até chegar à falência da linguagem que, conseqüentemente, leva o sujeito ao silêncio absoluto.

Os personagens do romance clariceano, assim como em grande parte dos romances contemporâneos, vivenciam um estado de desamparo e, por isso, mergulham na introspecção, uma vez que são representações de seres que vivem sob o signo da individualização por fazerem parte de uma sociedade onde o ritmo de vida, cada vez mais acelerado, dificulta o convívio social.

Para concluir, podemos afirmar que a leitura do nosso corpus analítico escolhido permitiu-nos observar o desaparecimento do narrador onisciente nos romances. Nesse sentido, o que temos, cada vez mais, são pontos de vistas limitados. Enquanto que em *O Pai Goriot*, romance do início do século XIX, os fatos são importantes e, por isso, é contada uma história de forma linear e nos são apresentados detalhes sobre o espaço, tempo e personagens; em *Um sopro de vida*, assistimos ao atrofiamento do enredo em detrimento do crescimento da complexidade psicológica; os fatos já não são tão importantes, o romance passa a girar em torno de um Eu-personagem-narrador que vivencia situações e que as problematiza.

De acordo com Lukács (2010), os novos estilos, os novos modos de representação da realidade surgem da vida, em consequência de uma necessidade histórico-social. Nessa direção, reafirmamos que se os valores da sociedade moderna são fluidos em razão de estar ainda em evolução, logo, o romance, sendo fruto de tal sociedade, acompanha tais mudanças, caracterizando-se pela não definição, pelo hibridismo dos gêneros, pela utilização de inúmeras técnicas e tende, na contemporaneidade, a apresentar uma estrutura narrativa fragmentada, consequência da pobreza da experiência, da extinção da sabedoria e da perda da capacidade de narrar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BALZAC, Honoré. **O pai Goriot**. Tradução de Jean Malville. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza; O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lesbov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e de Ana Marisa L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP. Nº 3, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida (Pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

WATT, Ian. O realismo e a forma literária romance: O público leitor e o surgimento do romance. In: **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Filding. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Lígia Mychelle de Melo Silva é doutoranda em Estudos da linguagem (UFRN), na área de Literatura Comparada. Estuda a obra da escritora portuguesa Florbela Espanca. E-mail: ligiamychelledemelo@yahoo.com.br