

Metamorfoses do Romance

Lais Helena Teles¹

Émile Zola², ao escrever sobre o romance de seu tempo, afirmou: “é que todas as condições do romance mudaram”. Trata-se de um dos maiores romancistas franceses, defendendo a legitimidade do naturalismo - apenas mais uma entre as várias formas assumidas pelo gênero romance, ao longo de seu desenvolvimento enquanto literatura mais representativa da modernidade. Refiro-me à “modernidade”, me proponho a olhar para uma parcela daquilo a que chamamos Literatura, sem esconder que o faço a partir de minha visão de História. Isso dá conta de explicar o constante diálogo que pretendo estabelecer com alguns autores que tentaram encontrar nas transformações estilísticas e formais por que passou o romance, um reflexo de transformações de ordem mais profunda: sociais, econômicas e culturais. Um destes autores é Theodor W. Adorno, que se propôs a examinar o paradoxo que praticamente determinou a escolha do tema deste trabalho: como admitir que é imprescindível ao romancista saber narrar, face ao declínio da narrativa, anunciado por Benjamin? Quais foram e continuam sendo os artifícios usados pelos “agonizantes novos narradores”, para se enquadrar ou inovar nesse gênero que já sobrevive há mais ou menos três séculos? É com essas questões em mente que pretendo construir não respostas acabadas, mas possíveis caminhos de entendimento que nem sempre apontarão para a mesma direção.

I

No livro “A Ascensão do Romance”, Ian Watt encontra nos escritores Defoe, Richardson e Fielding (três ingleses, do século XVIII) aqueles que elevaram tal gênero literário a uma posição que este não havia alcançado com Dom Quixote, de Cervantes - comumente considerado o primeiro romance propriamente dito. De acordo com o autor, a marca que diferencia o novo gênero de tudo o que veio antes dele, é seu realismo, com bases calcadas nas idéias de Locke e Descartes, entre outros. Aquele primeiro formularia a proposição de que a realidade pode ser percebida pelo indivíduo, através dos sentidos. Um pouco depois, este último reforçaria esta idéia, afirmando ser a busca da verdade e o conhecimento do mundo, matéria individual. Trata-se de um grande salto com relação à noção escolástica de uma verdade universal, imutável, abarcando toda a espécie humana – um salto rumo não só à

¹ Graduação - História/UFPR.

² ZOLA, Émile. *Do Romance* (São Paulo, 1995).

construção, mas à consolidação da figura do “indivíduo”. Assim, o romance se propõe a retratar uma vida em tudo o que a torna única e original, mesmo em se tratando da vida ordinária, das pessoas comuns. Em suma, a importância da coletividade aparece, na medida em que o indivíduo é afetado por ela.

Apesar dos consistentes argumentos de Watt, não se pode esquecer que a controvérsia em torno da “gênese do romance”, e mesmo de suas principais características, é grande. Citando apenas um exemplo, desta vez na voz de Arthur Schopenhauer³:

“Um romance será tanto mais elevado e mais nobre, quanto mais vida íntima e menos externa apresentar (...) Sem dúvida, Tristam Shandy quase não tem ação; mas quão poucas ações têm a Nouvelle Héloïse e Wilhelm Meister! Mesmo Dom Quixote tem relativamente pouca ação (...) estes quatro romances são o cúmulo do gênero. (...) A arte consiste em salientar bem a vida interior usando o menos possível o exterior: pois o íntimo é realmente o objeto de nosso interesse.”

A escolha dos títulos não apresenta nenhuma surpresa, pela época e o lugar em que o texto foi escrito –futura Alemanha, começo do século XIX. O que interessa aqui é a capacidade ou qualidade que teria o romance, em retratar “vida íntima”. Ora, a própria expressão só pode ser pensada em sua plenitude em termos de sociedade burguesa. Junta-se a isso o “individualismo moderno” que aparece em Watt, e acaba saltando aos olhos a natureza burguesa deste tipo de literatura, verificada por vários autores.

Um exemplo disso é a análise de Georg Lukács⁴. Ele situa o romance no pólo oposto ao da epopéia homérica. Coloca como figura central do período épico o herói, personificação da “autonomia do homem” – integrado à sociedade e movido por uma paixão individual, mas em perfeita harmonia com objetivos coletivos, o que tornaria sua aventura tanto mais sublime. Poder-se-ia chamá-lo uma personagem “bem-resolvida”, em nada semelhante ao homem moderno: sua luta contra as forças abstratas do capitalismo é individual e freqüentemente não manifesta, sua vida é medíocre e previsível. Enfim, para o romancista que procura criar seu herói não há conciliação entre vida privada e vida pública, realidade individual e coletiva. Apesar da abordagem marxista um tanto ortodoxa de Lukács, essa relação épico-romance se mostra extremamente esclarecedora, principalmente se comparada a outros pontos de vista.

De acordo com Benjamin⁵, “*O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. (...) A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza*

³ MANN, Thomas. *Ensaios*. (São Paulo, s.d.).p.19.

⁴ NETTO, José Paulo (org). *Lukács*. (São Paulo, 1988).

⁵ *Os Pensadores – Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas*. (São Paulo, 1980), Ensaio “O Narrador”.

fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance (...) ele nem procede da tradição oral, nem a alimenta."

A questão da oralidade é um aspecto fundamental de toda a problemática benjaminiana em torno da narrativa "original": baseada na experiência do narrador ou naquelas que chegaram até ele, transmitida ao ouvinte como conselho, ensinamento, testemunho irrefutável da "sabedoria dos mais velhos", ou dos mais "viajados". O romance é a história de um indivíduo isolado escrita por outro, a ser lida silenciosa e solitariamente por um terceiro, todos eles sem conselhos para dar ou receber, sem exemplos para dar ou seguir.

O romancista Thomas Mann⁶, no ensaio intitulado "A Arte do Romance", expõe sua fascinação pelo épico: *"talvez seja o espírito da narrativa, o eternamente homérico, conhecedor do mundo, propagador da criação do passado (...) Os Vedas narradores dos hindus chamavam-se também Hinos de Itihasa, segundo o termo It há asa, 'assim era'. Talvez seja 'assim era', uma atitude poética mais solene do que o 'eis aqui' do drama."*

Tal tema aparece de novo no ensaio "Sobre o Conceito de Iluminismo", de Adorno e Horkheimer, mas visto de um ângulo bem diferente: a sociedade pós - Iluminismo , calcada na razão ; é contraposta às sociedades fundadas sobre o pensamento mítico. A filosofia iluminista viria consumar aquilo já se iniciava há algum tempo – a legitimação de um sistema econômico em cujas bases se constituiriam tanto o individualismo, quanto a lógica utilitarista-científica do pensamento moderno. O "coletivo manipulado" em prol da experimentação científica seria a aniquilação da pretensão por objetividade. A natureza não é mais lugar da manifestação da divindade, é esvaziada, não tem sentido em si mesma, ou melhor: pode ser atribuído a ela qualquer significado, em sua condição de simples provedora de matéria prima, de "objeto de estudo".

Mesmo assim, apesar da capacidade que passou a ter a sociedade secularizada de abrigar todas as verdades possíveis, isso não impediu que para alguns e por algum tempo, o cientificismo assumisse o posto de todas elas. O reflexo disso na Literatura é o que nos permite distinguir o "realismo" – que normalmente é colocado como característica da forma romance nos séculos XVIII e XIX – do movimento realista/naturalista da segunda metade do século XIX.

II

É interessante perceber e se perguntar porque um olhar mais demorado sobre romances como "Moll Flanders", de Defoe, ou mesmo "Justine", do Marquês de Sade, acaba por torná-los aos nossos olhos, extremamente

⁶ Op. Cit. p.14

ingênuos. Essa sensação não vem só do tipo de vida que está sendo retratada, mas da maneira como é retratada: tanto para o escritor quanto para o leitor, no século XVIII, e em certa medida no XIX, o realismo⁷ na literatura romanesca é um ideal, a representação da vida deve ser tão fiel quanto possível.

Um tema muito recorrente em romances do séc. XVIII é a perda, ou o cultivo da "virtude". É no cenário urbano que as personagens, muitas vezes pobres, são colocadas à prova: quais conseguirão sobreviver no ambiente viciado e corrompido da cidade, sem também serem corrompidas? Nada melhor para dar conta de retratar esse mal-estar com relação ao aumento das cidades, (também tão presente durante todo o século XIX), do que a prosa simples e sem muitos artifícios daqueles romancistas tão lidos. Ali o narrador funcionava como testemunha de uma vida, contando aquilo que via – a verdade. Pode-se dizer que praticamente não há interiorização – os pensamentos da personagem não são o foco de atenção, e de qualquer maneira seus atos parecem ser consequências das situações em que ela é colocada. Ela pode escolher entre dois caminhos: fazer, ou não, a coisa certa.

Assim, procuro mostrar que o leitor desse tipo de ficção entra em contato com ela munido de conceitos, ainda que um tanto enfraquecidos, de certo e errado, justo e injusto.

Robert Darnton⁸, em seu ensaio sobre Rousseau, mostra como a difusão de um tipo de ficção tão condizente com a "realidade" da vida cotidiana, e principalmente urbana, confundia os leitores setecentistas da "Nouvelle Héloïse". No prefácio desta obra, o autor insiste em deixar no ar a possibilidade da autenticidade das cartas dos dois apaixonados, que seriam expostas nas páginas seguintes. Hoje, sabe-se de cartas de leitores que, extasiados com a tal história de amor, procuravam descobrir o paradeiro das protagonistas. Mostrando-se como mero editor, Rousseau tentou chegar ao máximo da realidade que um romance poderia representar, em sua época.

No romance "A Náusea", Jean Paul Sartre utiliza tal procedimento: afirma estar expondo em forma de livro, um diário "autêntico". O que não dá margem para polêmica: trata-se de um artifício estilístico, e o leitor do século XX tem consciência disso. Está por demais acostumado ao terreno da ficção, para saber que diários podem ser forjados por todo e qualquer romancista; sabe que nessa profissão, "não há limites para a imaginação". É interessante opor esse lugar comum de nossa visão de literatura àquilo que defenderia, entre outros, Émile Zola: "A *imaginação já não é a qualidade mestra do romancista*".

⁷ No livro *Littérature et Réalité* (Éditions du Seuil, 1982) uma série de autores, entre eles Roland Barthes, discutem o realismo no romance dos sécs. XVIII e XIX.. Barthes, no ensaio "L'effet de réel", encontra naquelas obras realistas a presença marcante do "detalhe inútil", componente essencial das descrições intermináveis do exterior.

⁸ DARNTON, Robert. *The Great Cat Massacre and other episodes in french cultural History*. (Vintage. New York, 1985)

(...) ninguém ousou associar a imaginação a Balzac e a Stendhal (...) eles são grandes porque retrataram sua época, e não porque inventaram contos. Foram eles que conduziram essa evolução, foi a partir de suas obras que a imaginação deixou de contar no romance.”

Pela distância que nos separa do movimento naturalista, encabeçado por Zola, é muito mais fácil delimitar o campo e a forma de atuação desse discurso que, apesar de particular, é mais um entre vários outros – para os teóricos da literatura não dispõe de nenhum privilégio. De qualquer forma, trata-se de um momento crucial naquilo que pode ser chamado “história do romance”.

Enfim, para o naturalista, o homem é produto do meio em que vive, estando sua trajetória sujeita a um determinismo que acaba aproximando o romancista do cientista. Para discorrer sobre um determinado assunto, seria preciso analisá-lo reunindo documentos, esquematizá-lo em notas e relatórios, enfim, dissecá-lo até que a tarefa do artista praticamente se resumisse a transpor informações verificáveis para o papel, da maneira mais clara e coerente possível. Zola critica Stendhal por produzir tratados psicológicos em que o meio natural e a realidade exterior, de um modo geral, seriam ignorados. A sutileza com que este último criava as mentes de suas personagens o estaria desviando do “homem de carne e osso”, que passava a ser conhecido, cada vez mais, pelo discurso científico. Fica claro que o novo romancista é parente não só do cientista, mas do historiador oitocentista. De acordo com a frase atribuída a Balzac, por Lukács⁹: “*O romancista é o historiador da vida privada*”.

Para Adorno¹⁰, essa apologia por um relato objetivo é a busca por um tipo de literatura que já se mostrava intangível durante o século XIX (o que se tornaria evidente depois da mudança das regras da arte européia, provocada pelo movimento modernista).

“Quem hoje mergulhasse na objetividade das coisas (...) Ficaria culpado pela mentira de se entregar ao mundo com um amor que pressupõe que o mundo tem sentido (...).”

Isso remete à discussão iniciada anteriormente, incluindo o mesmo autor: a sociedade secularizada, desmistificada, acabaria deixando a “objetividade das coisas” a cargo de outras linguagens de consumo, como a jornalística e em menor medida, a cinematográfica; isso depois da invasão da fotografia em domínios “desde sempre” pertencentes à pintura. Assim, a insistência do naturalismo em condensar no relato objetivo a experiência humana é refutada por aqueles que percebem, já no fim do século, que a tarefa da literatura mudou, que o reflexo da experiência do homem moderno não

⁹ NETTO, José Paulo (org.) Op. Cit.

¹⁰ Os Pensadores. Op. Cit. Ensaio “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”.

estava na harmonia que o discurso científico ou a arte tradicional pretendiam forjar. Um espelho não distorcido do homem moderno, colocado frente aos portais da nova sociedade de massa deveria refletir, acima de tudo, conflito, estranhamento; um choque percebido à maneira do artista, do literato. Nesse meio causariam furor os escritos de "modernos", como Freud e Nietzsche, entre outros.

III

Malcolm Bradbury e James McFarlane¹¹ situam o movimento modernista na categoria das imensas "deslocações" da trajetória do homem na História, "aqueelas cataclísmicas sublevações da cultura, aquelas fundamentais convulsões do espírito humano criador que parecem demolir nossas mais sólidas e firmes crenças e postulados, deixando em ruínas (nobres ruínas, dizemos para nos consolar) grandes áreas do passado (...) estimulando uma frenética reconstrução."

Um movimento desta proporção viria a questionar e até combater toda, ou quase toda a herança cultural oitocentista, rumando para uma nova consciência estética. Os estudos de Freud provocam um impacto muito grande sobre os artistas em geral, espectadores de um espetáculo singular: a ciência, curvando-se ao inconsciente. A partir daí, a palavra "criatividade" assume nova importância, como ilustra tão bem a frase do surrealista André Breton: "Creio que a imaginação humana não criou nada que não seja verdadeiro." O caminho percorrido para se chegar a tal frase não foi curto, ao longo dele, o elemento irracional tornar-se-ia passível de ser aceito como componente tão presente na natureza humana, quanto o racional. O outro é novo, é preciso conhecê-lo, e acima de tudo, expressá-lo. Ele traz consigo o fantasma da verdade subjetiva, o fantasma das inúmeras realidades.

Obviamente, para não desmerecer a discussão a respeito da influência dessa nova sensibilidade modernista sobre a literatura européia de um modo geral, seria necessário um aprofundamento muito maior do que se pretende neste estudo. Na verdade, o mais importante aqui é o reconhecimento do novo romance, e de como ele se organiza em novas convenções formais; um quadro em que o artista, agora autônomo, busca a autonomia da arte. O que isso provoca é a necessidade de uma maior abstração por parte do leitor. Para dialogar com uma determinada obra ele precisa adaptar-se a sua estrutura, entrar na forma que comporta aquele mundo de ação.

A figura de Nietzsche, para uma análise do nascimento do romance moderno, é essencial. O esquema dialético por ele apresentado, no livro "O Nascimento da Tragédia", é uma oposição radical a praticamente todas as bases

¹¹ BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James (org.). (São Paulo, 1998).

do pensamento ocidental: Nietzsche transpõe, para a sociedade como um todo, a dinâmica do universo trágico. Não só os homens inventaram a idéia de um mundo harmonioso, ou pelo menos em vias de harmonização, como também renegaram sua própria natureza, colocando sobre si mesmos o manto da razão. O curso da história só teria sentido na medida em que revelasse o caráter dual do ser humano; tão instintivo, cego e caótico quanto racional, tão dionisíaco quanto apolíneo – contradição sempre presente na tragédia grega. Daí vem a anulação de sistemas de pensamento fortemente incrustados há mais ou menos tempo na sociedade européia: cristianismo, cientificismo, assim como as utopias socialistas. É na esteira de tais idéias que muitos romancistas construirão suas personagens; a sua Europa será muito mais a “lata de lixo do progresso”, de Conrad, do que o berço da civilização.

Nessa atmosfera de fim do século é que se inicia uma “auto-análise” muito mais intensa do romance. A composição e a estruturação da narrativa passam a receber maior atenção (à medida em que aumenta a dificuldade de narrar...). O caráter experimental desse período almeja abarcar, na ficção, uma dita realidade muito diferente daquela dos naturalistas, uma realidade que só encontra abrigo na consciência do próprio homem. A figura do herói do romance psicológico, (gênero moderno por excelência) sente-se muito à vontade dentro da ficção, que é praticamente colocada a serviço de seu conflito com o universo exterior. Ali um indivíduo extravasa a sua perplexidade, e em certa medida, a perplexidade de toda uma geração. Assim, a constatação de que “só conhecemos os outros dentro de nós mesmos”, torna o herói de “Em busca do tempo perdido”, autêntico não apenas aos olhos de seu criador, Marcel Proust.

Para Adorno, “A própria alienação se torna para ele (o romance), um meio estético.” Alienação gerada pelas relações humanas petrificadas, pela “coisificação” de todos os indivíduos, alienação que “(...) transforma todas as características humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria.” Os homens se tornam mais e mais estranhos uns aos outros, e o romance vem encaixar-se com precisão ao conflito, desnudando o que a superficialidade esconde: o mistério de cada consciência.

No fundo, a própria consciência é em si mesma, estética. Exprimir esse fluxo ininterrupto, a princípio inexpressível, exige do artista a ousadia e a imaginação de quem está prestes a recriar o terreno da ficção. Torná-lo o local onde a autoridade da palavra sobre o mundo exterior é consumada. Um olhar sobre essa preocupação estética exacerbada, poderia conduzir a Flaubert, em seu anseio por um “romance sem tema”. Mas da parte dos modernos, torna-se inválida a acusação de desumanização da arte. No fim, a forma está sempre subordinada a pelo menos um tema, uma vida – a do romancista – e não há como fugir disso. Nada como a frase de Baudelaire, sobre “Les fleurs du mal”:

“Nesse livro atroz, pus todo o meu coração, toda a minha ternura, toda a minha religião (disfarçada), todo o meu ódio. É verdade que escreverei o contrário, que jurarei por todos os deuses que trata-se de um livro de arte pura.”

Adorno chama a ficção moderna de “epopéia negativa”. Aquele que a escreve seria de certa forma irresponsável, por buscar retratar em profundidade os novos tempos, mas não mostrar *“aquel que aconteceu de mau ao indivíduo da era liberal.”* Mas olhando a questão de outro ângulo, fala-se aqui de uma forma artística que questiona, sim, o papel do artista e do indivíduo na modernidade. Procurar um relato individualizado ao extremo, trata-se de evidenciar de antemão os farrapos da coletividade. A injustiça é tentar estender a incapacidade do indivíduo médio de perceber com profundidade o novo estado das coisas, para o artista moderno. Como já foi dito, muitos não só o perceberam, como transformaram-no em obras monumentais, obras de uma vida, como “Em busca do tempo perdido”. De qualquer forma, a responsabilidade do artista de “desalienar” a grande maioria seria tão grande quanto a de qualquer outra pessoa.

IV

Os modernos vêm incorporar ao romance europeu um procedimento antes não muito utilizado. A narração na primeira pessoa¹² sugere um grau de cumplicidade com o leitor, que mesmo “treinado para a ficção”, embarca na misteriosa relação narrador-autor. Esse suspense, guardando-se as devidas proporções, lembra o truque de Rousseau. Será o “eu” a voz do autor? A tática só não funciona se estiver implícita a informação de que trata-se de um livro de memórias, ou de uma biografia. De qualquer forma, o caráter intimista do narrador em primeira pessoa acaba por introduzir o leitor à nova forma, capturá-lo com muito mais facilidade.

Mas ao mesmo tempo que o narrador aproxima, a sua supressão passa a ser experimentada por alguns romancistas graças à possibilidade de complementação da linguagem literária por outras linguagens, mais novas. Um belo exemplo disso é a utilização da voz da reportagem em trechos da narrativa, como fez André Malraux em “La Condition Humaine” - o autor se ausenta por algum tempo de sua tarefa de narrar (mesmo que se trate de uma reportagem imaginária). Numa versão pós-moderna, ainda se tem a possibilidade de utilizar a “voz da tv”. O acontecimento transmitido em toda sua urgência, em outras palavras, como acontece “na vida real”. Com isso, pode-se perceber que o romance coloca em segundo plano um certo tipo de realismo, mas acaba por cumprir a tarefa de transmitir sua própria parcela de realidade.

¹² TADIÉ, Jean-Yves. *O Romance no Século XX*. (Lisboa, 1992).

É interessante perceber que mais ou menos a partir da década de 30, enquanto o modernismo vai perdendo seu fôlego (ou sua razão de ser), uma parcela significativa de romancistas (Ernest Hemingway, André Malraux) aposta num tipo de realismo social há tempos meio esquecido. Ao mesmo tempo, Sartre parece tentar prolongar o romance de introversão modernista, dando origem ao “existencialismo” – que acredito já poder ser inserido na ala dos pós-modernos. No entanto, tanto Hemingway quanto Sartre possuem e geram consciência histórica à sua maneira. Ambos evocam o ambiente da Europa pós e entre-guerras – assim como o modernismo só teve sentido no início do século.

Um aspecto muito importante da Europa pós-moderna é o aparecimento de um tipo particular de linguagem. A televisão vem confrontar a literato assim como Poe, Baudelaire e seus contemporâneos foram confrontados pela assombrosa multidão nas ruas, pela realidade do operariado, pelo avanço do individualismo. Assim como os modernos foram confrontados pelo universo cinematográfico, pelo crescimento da imprensa, e mais uma vez pelo individualismo... A televisão vem enfraquecer a produção das grandes reportagens e tirar da literatura mais uma parcela de sua função de mediadora entre ficção e realidade, que já havia sido alterada pelo cinema. Assim, o jornal triunfa sobre a literatura, mas perde para a TV, e ela ganha de todos. O mais curioso é que além de alimentar-se do cinema, dá nova forma a gêneros literários (como a literatura de folhetim transformada no fenômeno da telenovela).

Ao que parece, o homem moderno reserva cada vez menos tempo para ler um livro, e muito menos para produzir literatura de boa qualidade. No entanto, a variedade de linguagens de que a pós-modernidade dispõe, e seu impacto sobre a sociedade é assunto extenso demais para caber neste estudo. Por fim, acredito que o mais importante, em qualquer abordagem histórico-sociológica da arte é não utilizá-la como fonte, como retrato de época – a não ser que seja aceita a boa e velha tese da “imitação da vida”. Muito mais que isso, na obra de arte fica congelada uma visão de mundo, ou melhor, uma reinvenção do mundo e do artista. Dessa forma, a realidade exterior age sobre o sujeito criativo na mesma medida em que por ele é afetada. Passando a palavra para Van Gogh: *“A arte é o homem acrescentando à natureza, à realidade, à verdade (...) com um caráter que o artista ressalta, distingue, liberta, ilumina.”*

BIBLIOGRAFIA

- BALZAC, Honoré de. *La Fille aux Yeux d'Or*. (Paris-Génève , 1996)
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade* . (São Paulo, s.d.)
- BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James (org.). *Modernismo*. (São Paulo, 1998)
- BRESCIANI, Maria Stella . *Londres e Paris no século XIX. O espetáculo da pobreza*. (São Paulo, 1984)
- DARNTON, Robert. *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History* . (New York, 1985)
- FER, Briony, BATCHELOR, David e WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras* . (São Paulo, 1998)
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin* . (São Paulo, 1999)
- KARL, Frederick . *O Moderno e o Modernismo . A Soberania do Artista 1885-1925* . (Rio de Janeiro, 1988)
- MANN, Thomas. *Ensaios*. (São Paulo, s.d.)
- NETTO, José Paulo (org.). *Lukács*. (São Paulo, 1988)
- OS PENSADORES, Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas. (São Paulo, 1980)
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo* . (São Paulo, 1997)
- TADIÉ, Jean-Yves. *O Romance no Século XX* . (Lisboa, 1992)
- TODOROV, Tzvetan e GENETTE, Gérard (org.). *Littérature et Réalité*. (Paris, 1982)
- WATT, Ian . *A Ascensão do Romance* . (São Paulo, 1997)
- ZOLA, Émile. *Do Romance* . (São Paulo, 1995)