

## ROMANCE E FILOSOFIA

Renato FRANCO<sup>1</sup>

- **RESUMO:** Análise dos modos de relacionamento históricos entre o romance e a filosofia e das conseqüências positivas e negativas desse fato. O ensaio sustenta que hoje, à época da indústria cultural e, portanto, do predomínio da literatura de entretenimento, essa relação tem se tornado prejudicial tanto para a filosofia como para o romance, favorecendo o aparecimento de romances destinados a nos fornecer a ascese mística ou intelectual. Nesse período, a relação positiva entre essas duas atividades migrou para a crítica literária de extração filosófica, a única capaz hoje de questionar a natureza social do romance.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romance e filosofia; crítica literária; romance e indústria cultural; crítica filosófico-literária.

### Introdução

Filosofia e Literatura talvez jamais tenham, em nossa história cultural, formado uma completa unidade na qual uma ou outra não pudesse ser distinguida. Essa pretensa unidade entre elas provavelmente resulte de uma sublimação: como algo já nos falta na vida cotidiana e como o estado presente da vida cultural – hoje relegada a especialistas – volta-se, em linguagem para muitos inacessível, para questões que parecem não nos dizer respeito, tendemos a idealizar um passado cultural coeso, que apresente atividades perfeitamente integradas. Nossa atual carência intelectual e afetiva não se deixa nomear: astuta, ela nos indispõe com a tradição cultural; ao mesmo tempo, nos consola com a imagem de um homem reconciliado, em outras épocas, com a cultura.

### A ascese como mercadoria: romance e indústria cultural

Esta cisão, ou antes, essa dilaceração em nossa formação, não deixou de ser percebida justamente por um dos responsáveis por seu aparecimento. A indústria cultural, em seus diversos setores, apressa-se em oferecer-nos um novo tipo de produto que, por sua característica, destina-se a suprir esse nosso mal-estar, a rotina tediosa da vida no capitalismo que, ao racionalizar a produção, lança cada vez mais todos os trabalhadores, sempre ameaçados de exclusão, a uma existência não-racional. Tal produto nos oferta, sob a forma de mercadoria, não apenas o entretenimento, mas a ascese – seja ela mística ou intelectual – com que preenchemos nossa falta de vida interior. Enfim, como já assinalou T. Adorno, como a exigência da diversão permanente

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual Paulista – UNESP/Araraquara.

entedia, essa indústria transforma em mercadoria tanto o que propicia prazer íntimo, propriamente espiritual, como a crítica a ela mesma, à mercadoria e à sociedade.

Seu planejamento recente talvez seja, nesse sentido, o responsável pela atual onda de livros de auto-ajuda psicológica – que inclui até obras destinadas a nos ensinar a amar – e de romances místicos ou que promovam a união entre a filosofia, a religião e a criatividade. Exemplos não faltam. Mesmo obras de autores que originalmente estavam muito distante do mercado foram reapropriadas e, nesse movimento, não se revelaram incompatíveis com a nova situação administrada: parece ser o caso, em tempos recentes, da divulgação dos livros de Eric Fromm, que foram inclusive rapidamente traduzidos para vários idiomas.

Alguns dos autores desse tipo de literatura merecem destaque: Paulo Coelho, autor de romances consagrados às narrações de experiências místicas e de aventuras interiores, logrou tal sucesso junto ao público que rapidamente foi transformado em um fenômeno de mídia, inclusive da internacional, fato que o tornou um dos pouquíssimos escritores do terceiro mundo a ser traduzido em vários idiomas e publicado em inúmeros países, inclusive os de maior tradição cultural, como França, Itália e Alemanha. Josten Gaadner é outro autor significativo desta nova situação. A obra que o consagrou e que mereceu destino análogo às de Paulo Coelho, tornando-o também um fenômeno de mídia, é um romance destinado, à primeira vista, ao público juvenil. A segmentação do público consumidor não é casual: ela resulta da estratégia geral das editoras, que é um setor do aparato total da indústria da cultura. Seu livro, *O mundo de Sofia*, parece atender às necessidades intelectuais de um público determinado: de fato, destina-se a um número bem maior de consumidores. A matéria do romance não é exatamente a fornecida pelo processo de formação de um adolescente – o que alimentou toda uma tradição romanesca que deu origem ao chamado “romance de formação” – já que esse processo não apresenta hoje nenhum interesse, dada a padronização da experiência. Sua matéria, ao contrário, provém da história da filosofia. Ao apropriar-se dela, o romance tanto se nutre do prestígio dessa disciplina – ao mesmo tempo que o reforça e ajuda a filosofia tornar-se moda – como resolve sua atual crise, que tem origem no fato de ele exigir a narração e, portanto, o narrador, em um mundo que conspira contra sua existência, embora também contribua para ela o processo de contração a que sua matéria tradicional é submetida, visto que ela é hoje reapropriada por várias disciplinas especializadas ou por vários meios expressivos, muitos deles oriundos do universo da própria indústria cultural.

Situação semelhante ocorre com o romance de Umberto Eco, *O nome da rosa*. Como *O mundo de Sofia*, esse livro também parece se dirigir a um tipo específico de consumidor – o público universitário – e promove uma união artificial entre romance, religião e história da filosofia. A matéria que emana do sopro de vida dessas disciplinas

ou atividades é, no livro, submetida à lógica – estranha a elas – do suspense semi-policia. O monge-teólogo-filósofo não lembra a figura do intelectual: ele se assemelha a um investigador, a um detetive de filme americano. Umberto Eco parece, com essa obra, dar início a um tipo de romance que, na falta de outro termo, poderíamos chamar de “romance da academia”. Sua característica principal é esta: subordinar à lógica do mercado a narração histórico-filosófica-religiosa que, por outro lado, garante sua originalidade ao mesmo tempo que dissimula sua inserção nesse mesmo mercado.

Esse modo contemporâneo de relacionamento entre a filosofia e o romance parece tender a ser prejudicial a ambas as atividades. Claro que a filosofia, com tal relação, readquiriu inusitado prestígio; em contrapartida, o romance também lucrou à medida que driblou sua crise, embora não a tenha resolvido. Não tardou, entretanto, para que surgissem, nesse cenário, romances como o de Philip Kerr – jovem autor inglês – intitulado “*A philosophical investigation*” (1992) (ainda sem tradução para o português). Nessa obra, ambientada no início do século XXI, um psicopata bastante astuto se apropria das investigações lógicas de Wittgenstein para transformá-la em impiedosa lógica criminal. Ele, uma a uma, elimina suas vítimas, as quais chama de Darwin, Kant, Spinoza, Locke, Byron, Sócrates, etc. Assim, seus assassinatos são equiparados à enunciação de proposições filosóficas e a trama do romance revela-se também como paródia indireta de *O assassinato considerado como uma das belas artes*, de Thomas De Quincey. Nessa obra, afinal, a filosofia deixa de ser o instrumento do pensamento que quer desvendar os vários aspectos da vida para se tornar apenas um instrumento de morte. Abandona sua tarefa historicamente consagrada para ser o recheio intelectual de um novo tipo de romance policia. Como se vê, nem a literatura nem a filosofia ganharam propriamente com esse modo de relação que resulta, claramente, das exigências da indústria cultural.

#### **Pensamento, Contradição, Realidade**

Algum observador atento poderia, contra essa perspectiva, argumentar que tais livros, de um modo ou de outro, apresentam conseqüências positivas e, sobretudo, alimentam a continuidade do hábito da leitura em um chão social que não mais a suporta. Isto é, entretanto, difícil de aferir e tende muito mais a se coadunar com o progressivo declínio de nossa capacidade crítica. Nessa matéria, parece que não nos livramos ainda, apesar de tudo, do exemplo dos filósofos do idealismo alemão que pretenderam sempre resolver as contradições objetivas, emanadas do processo histórico, pelo pensamento. Talvez por apego demasiado à positividade ou mesmo por medo de reconhecer a impossibilidade de solucioná-las idealmente, visto que isso implica assumir limites para o pensar, tendemos a impor autoritariamente um sentido positivo a elas. Ou seja, em nossa não-ingenuidade, caímos na ingenuidade de pretender resolvê-las

e, dessa maneira, nos incapacitamos para verificar que a presença da contradição no pensamento não resulta de uma falha pessoal ou de um defeito do método, mas de seu acerto, do apego tão profundo ao movimento de seu objeto real, e de modo tal, que as contradições desse reaparecem no ato de pensar.

Assim, se consideramos as conseqüências deste fato – de que a contradição é o nervo da vida, o delicado sistema nervoso do processo histórico – podemos então verificar que a presença desses livros resulta da natureza contraditória da indústria cultural. Tais livros não são, efetivamente, uma coisa ou outra: são, simultaneamente, obras de cultura e mercadorias. No entanto, por força da modernização social, não se dirigem mais a um tradicional público-leitor, mas a um novo público-consumidor de bens culturais, sem tradição de leitura, o que pode anular ou minimizar os efeitos dela. Além disso, é bom lembrar que muitas dessas obras – como *O nome da rosa* – foram transformadas em filmes, o que realça o momento propriamente não-cultural delas.

#### **Filosofia e literatura: pequena história**

Contudo, embora essas duas atividades nunca tenham constituído uma unidade, elas certamente já mantiveram modos de relacionamento que, ao contrário daquele com que nos deparamos no cenário atual, revelaram-se mais frutíferos para ambas. Talvez pela ausência de uma acentuada divisão do trabalho intelectual, que apenas em época relativamente recente experimentamos, filosofia e literatura puderam, em diversos momentos de nossa história, interpenetrarem-se positivamente. Os exemplos são muitos. Recordemos apenas alguns, ao acaso: quem não há de concordar que muitos dos diálogos de Platão constituem belas peças literárias sem, todavia, perderem sua natureza propriamente filosófica? Um crítico do porte de G. Lukács chegou até a sugerir que os perfis intelectuais dos personagens dos romances realistas deveriam ter como modelo os dos personagens desses diálogos. Durante o iluminismo francês, essa relação positiva entre as duas atividades também foi bastante comum. Dessa época, convém lembrar as *Reflexões de um passeante solitário*, de J.-J. Rousseau. Algo semelhante ao iluminismo ocorreu com o idealismo alemão, no qual, muitas vezes, foi difícil separar a reflexão filosófica da atividade literária.

Não nos esqueçamos ainda, em outro contexto, de Nietzsche, em cuja obra a relação entre essas duas atividades incide poderosamente no próprio modo de expressão filosófica, que se afastou tanto da tradição sistêmica como da ciência, por meio da adoção do aforismo, que é uma espécie de versão minimalista do ensaio. Tal modo de expressão retira do pensamento a camisa de força do procedimento cartesiano, contra o qual se constitui o pensar-bailarino de Nietzsche que, como se sabe, pode se movimentar com grande flexibilidade e se deixar conduzir por aquilo que o atrai, realizando dessa maneira saltos e movimentos imprevisíveis. Nessa forma de expressão,

o momento propriamente literário, o da expressão bela, passa subitamente para o primeiro plano.

Do ponto de vista do romance, a relação entre filosofia e literatura também apresenta situações em que ela foi de fato substancial. Para ficarmos apenas em nosso século, basta lembrar a presença dos conceitos de tempo enquanto duração e do de memória voluntária e involuntária, originários da obra de Bergson, nos vários volumes de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Até mesmo no *Ulisses*, de Joyce, há forte presença da matéria filosófica, embora ela seja mais marcante no romance de Robert Musil, *O homem sem qualidades*; na obra de Albert Camus – como em *O estrangeiro* – ou nas (quase) memórias – às vezes marcadas por fortes tons ensaísticos – de Elias Canetti. Enfim, não são poucos os casos em que a literatura – particularmente o romance – e a filosofia se relacionam de modo estimulante para ambas. Para citar apenas um exemplo definitivo: a obra de Jean-Paul Sartre, para quem “a filosofia se tornou dramática e o drama filosófico”. Concepção que desvia a atenção do filósofo para o fazer literário – ele se dedicou a escrever peças teatrais e alguns romances – como modo mais adequado de concretizar a reflexão filosófica. Observe-se ainda que Sartre é, provavelmente, um dos grandes escritores do século, embora, em ensaio célebre, Adorno não reconheça isto (Adorno, 1973).

Esse aspecto da sua obra nos remete a um outro tipo de questão. De fato, muitos estudiosos, particularmente do romance, estão hoje de tal maneira imbuídos do sentimento de correção acerca do que julgam compor a natureza única da literatura que, automaticamente, tendem a ignorar – ou a ver como uma intromissão indevida – a presença da filosofia no romance. Quando a reconhecem, fazem pouco caso do valor literário das obras, geralmente afirmando – quase sempre de modo equivocado – que nelas o estilo, o uso da linguagem, a estrutura narrativa, estão subordinados às idéias. Com este raciocínio preconceituoso – que identifica a obra de Sartre como de “romance de idéias” – reafirmam o valor de seus próprios limitados conceitos operacionais, ao mesmo tempo que denigrem quem valoriza esses romances, acusando-os de “conteudistas”. A acusação, porém, revela, por um lado, a dificuldade desses críticos em julgar o valor das idéias ou das concepções expostas nesses livros; por outro, o quanto eles mesmos são já vítimas da intensa divisão do trabalho intelectual sem que, todavia, percebam tal fato. Essa mesma crítica acríica, no entanto, ambiciona ser reconhecida como a única capaz de falar com autoridade sobre a literatura. Seu sonho é o de estabelecer, em nome da (autoproclamada) competência, uma significativa reserva de mercado para si própria, mesmo que para tal fim se veja obrigada a julgar arbitrariamente ou a excluir previamente de seu universo aquela matéria original que questiona seu saber ossificado.

### Filosofia e crítica literária

A paisagem da cultura contemporânea foi, nas décadas mais recentes, transformada em profundidade. Essa brusca alteração era, desde que o coração de sua lógica passou a ter seu pulsar determinado pelo marca-passo da lógica de mercado, mais ou menos inevitável. A indústria cultural alterou o modo de influência da tradição cultural, afetou o destino de obras e de gêneros, propiciou o aparecimento de novas formas culturais e, sobretudo, introduziu modificações decisivas no modo de produção e circulação da cultura, o que causou impacto na situação dos produtores culturais e nos diversos segmentos do público consumidor. Talvez seja até possível afirmar que a consolidação dela de fato encerrou um vasto ciclo da nossa vida cultural, dando origem a outro que, adotando a sugestão adorniana, poderíamos chamar de “época da semicultura” (Adorno, 1966).

Nessa nova situação, que se fez perceptível logo após o fim da segunda grande guerra, ao menos nos países mais industrializados, as formas culturais mais atadas à tradição, como a literatura e as artes plásticas, não puderam continuar a experimentar a formidável rebeldia das vanguardas das primeiras décadas do século, época em que a transformação da obra cultural em mercadoria consumiu-se de modo completo. As vanguardas artísticas reagiram com poderoso poder de fogo contra este fato, chegando até mesmo – como é o caso do dadaísmo e também do surrealismo – a almejar, por meio da elaboração de uma anti-arte ou da radical democratização da experiência estética, a destruir a arte enquanto instituição, ou seja, como atividade autônoma e especializada. Após 1950, no entanto, as neovanguardas, a não ser de modo muito ocasional e fortuito, estiveram objetivamente impossibilitadas de lograr tal posição crítica. Elas, ao contrário, resultam do fracasso do espetacular ataque das vanguardas e, nesse sentido, do recrudescimento desmedido da instituição arte, agora mediada pela indústria cultural.

Esse processo de modernização da vida cultural no capitalismo tardio, análogo à racionalização do trabalho e da produção, se, por um lado, logrou quase sempre submeter o itinerário da produção artística, por outro, não impediu o aparecimento de um pensamento crítico desse mesmo processo que, porém, experimenta hoje grande dificuldade para sobreviver. Para ele migrou a relação entre filosofia e literatura que, poucos anos antes, circulava pelo sistema nervoso de parte da arte de vanguarda. Bons exemplos dessa crítica literária de natureza filosófica são dados por dois autores que, partindo de concepção filosófica comum, divergem radicalmente quanto ao caráter e ao significado da arte moderna: Georg Lukács e Theodor Adorno.

Como já demonstrou Peter Bürger em sua *Teoria da Vanguarda*, tanto Lukács quanto Adorno partem, em suas análises acerca da natureza da arte e da literatura na sociedade européia do início desse século, das concepções filosóficas de Hegel que, na Estética, concebe a história da arte como uma dialética entre a forma e o conteúdo.

### *Romance e filosofia*

Nessa dialética, Hegel identifica um momento privilegiado, no qual conteúdo e forma se interpenetram e se adequam de modo tal que o “espírito se reconhece plenamente em sua aparência externa”. Esse equilíbrio é conquistado pela arte grega; no entanto, ele tende a se dissolver, pressionado por tal dialética. Nessa perspectiva, a posterior história da arte é a história de sua desagregação, do agravamento da tensão entre forma e conteúdo, até sua superação final pela filosofia.

#### **Romance, realismo, revolução**

Lukács se apropria dessa concepção. Introduce, no entanto, uma modificação fundamental: o momento privilegiado dessa dialética não mais é dado pela arte clássica, mas sim pelo grande realismo burguês da primeira metade do século XIX. Isto não ocorre por acaso: ao contrário, para o autor húngaro, a sociedade determina tanto o modo de representação artístico quanto fornece o material histórico da arte. Essa determinação, no caso do realismo, é possibilitada pelo fato de a burguesia ser, nessa época, a classe revolucionária, condição que lhe torna viável o acesso à compreensão de quais forças históricas são decisivas na transformação social que ela mesma opera.

Essa possibilidade torna concreta a representação artística que elabora. Sua arte – particularmente seu romance – realista não pode ser interpretada como um estilo entre outros, como, salvo engano, considera Roland Barthes. O realismo significa o conhecimento, ainda que artístico, da natureza do processo social: ele, melhor que a teoria, desvela a intrigante trama subterrânea das forças históricas que tecem e decidem os rumos da sociedade. O realismo é, nesse sentido, para Lukács, a única forma válida de arte no capitalismo.

Todavia, como a burguesia, após 1848, torna-se uma classe contra-revolucionária, a arte que produz passa a desfrutar de seu destino histórico: como ela própria tende, como classe, a ser eliminada, o que acarretaria a conseqüente superação da sociedade que criou, a arte burguesa desse período tenderia necessariamente a fornecer uma representação artística abstrata da vida, visto que estaria então vedada a ela o acesso às forças de transformação histórica. Após 1848, a arte burguesa desemboca no naturalismo e, posteriormente, no neo-naturalismo que abrange inclusive a arte moderna. Nesse sentido, Lukács pode interpretar toda arte de vanguarda do início do século como neo-naturalista, ou seja, como expressão necessária da decadência da burguesia.

A transformação do caráter histórico da burguesia não inviabiliza, porém, de modo decisivo, a possibilidade de manifestação do romance realista. Cria, é certo, dificuldades originais e consideráveis. Entretanto, como, com o declínio burguês, a classe operária desponta no cenário social como a nova classe revolucionária e, por isso, enquanto tal, passa a ser a única a ter acesso ao entendimento da perspectiva

que brota das forças subterrâneas da sociedade e, portanto, do futuro implicado por tal presente, ela pode elaborar, ainda, obras realistas. Esses romances deveriam ser orgânicos, requerendo narrador onisciente. Sua necessária organicidade entre as partes provém da perspectiva, que não resulta da intromissão do autor no texto, mas da lógica do desenvolvimento do enredo por meio da narração. Sua trama está baseada no desenvolvimento do personagem típico numa situação também típica. O típico não é o tipo médio: é, ao contrário, a substância histórica essencial que a sociedade oferece à obra e, nesse sentido, condição para que ela encerre, em seu movimento narrativo, a própria verdade do processo histórico.

O problema suscitado por essa concepção lukacsiana é agora de outra ordem: ele é mais social e histórico do que propriamente estético. Ou seja, o que se deve indagar agora é: quem pode ter acesso ao realismo? A resposta é clara: o sujeito histórico, ou seja, a classe. Essa, no entanto, se faz representar pelo partido. Dizendo de outro modo: só no interior deste é possível elaborar romances realistas, o que equivale a afirmar que apenas o escritor que se engajar decididamente na luta do proletariado pode, no seio do órgão que politicamente representa a classe, ter acesso às forças de transformação histórica. Para Lukács, o escritor que, mesmo sendo simpatizante da causa da classe, não escrever partidariamente, não atingirá o realismo. Por melhor que sejam suas intenções, sua obra, dada sua posição de classe, será necessariamente abstrata.

### **O olhar opaco da alienação**

Adorno, como Lukács, também constrói uma crítica filosófica da literatura e da arte. Além do uso comum da dialética hegeliana entre a forma e o conteúdo, eles também partilham do sentimento de que a crítica literária, tal como se delineou neste século, preocupada em destacar a originalidade de cada autor no trato com a linguagem e de considerar a obra como um todo que não remete a nada para fora de si mesmo, descuidou da relação do texto literário com a sociedade, aceitando passivamente – e de bom grado – a especialização. Ao fazer isso, ela teria capitulado diante da dificuldade de enfrentar a historicidade de seu objeto e, portanto, das formas dele, em seu corpo de signos, cristalizar as relações com o mundo que, de uma maneira ou de outra, afetam seu próprio modo de existência.

Adorno e o crítico húngaro coincidem ainda em mais um aspecto decisivo: embora aceite a referida dialética hegeliana, Adorno, não reconhece nela um momento privilegiado, o que lhe permite concluir que há um desenvolvimento histórico das forças produtivas da arte; fato que implica, por força de tal dialética, que as técnicas artísticas ganhem – ou percam – validade historicamente. Assim, como Lukács, reconhece que a arte do século XX – a arte moderna e a das vanguardas artísticas – é necessariamente alienada. No entanto, diferentemente do crítico húngaro, que sustenta



ser possível rompermos a reificação por meio do romance realista, afirma que ela é a exigida pelo próprio desenvolvimento histórico-social da arte e que, em contrapartida, querer ainda defender o realismo em tal contexto redundaria em mera ideologia. Se Lukács é o crítico do modernismo estético e o das vanguardas, Adorno é, junto com W. Benjamin, o teórico que os justifica.

Dessa discordância decorrem outras. Adorno, por exemplo, defende a tese de que, em nosso século, o escritor é revolucionário quando revoluciona o tratamento artístico de seu material, que é socialmente herdado, por meio de atividade livre e experimental – e não porque escreve partidariamente. Desse modo, a arte avançada de nossa época é aquela que assume radicalmente a alienação e instala-se no centro nervoso de sua ótica peculiar para ver o mundo, que todavia, se mostra impenetrável a esse olhar. A obra resultante desse olhar provoca em nós uma espécie de desassossego; ela nos faz ver o cotidiano como estranho, distante, como mundo não-humano. É o que sentimos, por exemplo, quando somos atropelados pelo universo que emana da leitura dos textos de Kafka ou, mais recentemente, dos romances de Samuel Beckett, nos quais quem fala não é a voz humana, mas a voz rouca de um mundo mecanizado. O engajamento, agora, se houver, não se dá de modo partidário: ele se concretiza no olhar neutro que capta um mundo desolado, no qual as relações sociais parecem abstrações: o engajamento é, aqui, o estranhamento da falsidade da vida.

Para nosso propósito, porém, o decisivo não é adotar a concepção de um ou de outro crítico, se é que eles mesmos não sejam datados, isto é, históricos. O que importa é verificar em que medida a crítica literária que conta é aquela que, com a ajuda da filosofia, pode discutir a relação do romance com a alienação social e com a possibilidade (ou não) de superá-la. Ou, ao menos, verificar como tal crítica força a produção do (re)conhecimento de nossa situação histórica que, especialmente no caso de Adorno, implica também em um juízo ético sobre o mundo em que vivemos.

FRANCO, Renato. The Novel and Philosophy. *Itinerários*, Araraquara, n.15/16, p. 123-132, 2000.

- **ABSTRACT:** *The analysis of the relationship between the novel and Philosophy, enhancing the positive and negative consequences of that fact.*
- **KEYWORDS:** *Literary criticism; cultural industry and the novel; the novel and philosophy.*

*Renato Franco*

**Referências Bibliográficas**

- ADORNO, T. Engagement. In:\_\_\_\_. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p.51-72.
- \_\_\_\_\_. Teoría de la sendocultura. In:\_\_\_\_. *Sociológica*. Madri: Taurus, 1966. p.223-256.
- LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969.
- KERR, P. *Una investigacion filosófica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- BÜRGER, P. *Teoria das Vanguardas*. Lisboa: Vega, 1985.
- ECO, U. *O nome da rosa*. 21.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- GAARDER, J. *O mundo de Sofia*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

■ ■ ■