

# Artigos

---

# Apropriação e devaneio a partir de *Objetos Sólidos*, de Virginia Woolf

Guilherme Delgado\*

---

O objetivo deste artigo é aproveitar o enredo do conto *Objetos Sólidos*, de Virginia Woolf, para discutir a relação entre apropriação de objetos, como procedimento artístico, e a imaginação envolvida neste processo. Através de uma discussão sobre o personagem John, percebe-se como o seu interesse por fragmentos/objetos o leva a uma experiência estética, que pode ser lida como um devaneio.

*apropriação, devaneio, objetos*

## Síntese do Conto

O conto *Objetos Sólidos*, de Virginia Woolf, pode ser resumido da seguinte forma:

Dois jovens políticos caminham pela orla. Um deles, John, após maldizer sua própria classe: “Que se dane a política!” (WOOLF, 2005, p. 125), encontra um objeto de vidro verde, um pedaço de algo, mas que já não se podia reconhecer. A atenção de John é tomada por completo, e o narrador começa a imaginar diversas origens fantasiosas que aquele material poderia ter tido.

Então a narrativa dá um salto temporal, e mostra a busca de John por outros fragmentos diferentes do vidro já encontrado – uma parte de porcelana, um pedaço de ferro – mas tendo em comum a mesma estranheza que o primeiro pedaço despertara. O critério de John não fica claro, apenas é assinalado seu interesse por estes objetos que não se encaixam em contexto algum, e dos quais só é possível imaginar a origem (mas não descobri-la). Enquanto isso,

---

\*Guilherme Delgado é diretor teatral e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, sob orientação da professora Ângela Leite Lopes.

torna-se nítido o seu distanciamento da carreira política, seu desinteresse pelos eleitores e sua certeza de estar empreendendo uma busca maior.

Em outro salto temporal, o narrador nos apresenta outro encontro entre John e o amigo que caminhava com ele na praia – Charles, que pode ser visto perfeitamente como seu contraponto. Charles está preocupado por John não ter se reeleito e tenta interrogá-lo sobre sua desistência política. Após ouvir um lacônico “Eu não desisti” (Idem, p. 141), de John, e olhar sua estranha coleção, Charles desiste do amigo, sem compreender a busca empreendida por ele.

### Proposta de leitura

Segundo registros, a autora teria feito apenas um pequeno comentário sobre *Objetos Sólidos*: “Foi escrito muito depressa, mas achei que tinha algum interesse, como modo de narrar um conto...” (WOOLF, 2005, p. 438). Um pouco diferente de boa parte da produção de Woolf, que explora o fluxo de consciência como procedimento narrativo, é possível ler este conto como mais próximo do interesse da escritora em construir uma prosa de forte sugestão visual:

Mesmo elas devendo por fim se separar, pintura e escrita têm muito a dizer uma à outra: elas têm muito em comum. Em última instância, o novelista nos quer fazer ver [...] ele frequentemente deve pensar que descrever uma cena é a pior forma de mostrá-la. Isto deve ser feito com uma palavra, ou com uma palavra em hábil contraste com outra [...] é uma questão bastante complexa, a mistura e a combinação de palavras que acontece, provavelmente de forma inconsciente, na mente do poeta, para alimentar o olho do leitor. Todos os grandes escritores são grandes coloristas, como também são músicos de quebra; eles sempre concebem as cenas brilhando, se ofuscando e se transformando perante o olhar.<sup>1</sup> (WOOLF apud LOUVEL, 2008, p. 10)

A leitura deste conto por este viés leva a interpretá-lo em relação a diversas explorações plásticas que aconteceram no mesmo período de sua escrita. É o que faz Alexandre da Costa, chegando à consideração de que

John, portanto, é um artista, mas não um artista daqueles moldes clássicos, que faziam suas escolhas determinadas por convenções. Como Duchamp, John trabalha com conceitos e sua concretização desses conceitos em obras físicas. (COSTA, 2006, p. 182)

Esta visão traz uma abordagem fundamental. *Objetos Sólidos* está inserido no mesmo momento histórico dos primeiros *ready-mades* de Duchamp. Enquanto estes começam em 1914, sendo a famosa *Fonte*, de 1917, o conto de Woolf teria sido escrito a partir de 1918, tendo sido publicado pela primeira vez em 1920.

No entanto, a leitura de John como artista é problemática. O conto traça um nítido afastamento de qualquer contato político, social e até pessoal, encerrando com John quase como um eremita. Os poucos que veem sua coleção não a compreendem, e não há nenhum interesse da parte de John em propor qualquer relação entre os outros e aquilo de que ele se apropriou. Por isto, é difícil posicioná-lo como artista e, por conseguinte, seus objetos como obras de arte. Afinal, toda obra de arte pretende de alguma forma se relacionar com o público, nem que seja provocando sua repulsa (como várias vezes as vanguardas fizeram). Ao mesmo tempo, o caráter opaco e incompreensível dos objetos, que também está presente em diversas obras (do período ou atuais) não basta, simplesmente porque não há nenhum convite para alguma forma de relação social.

A insistência nesta distinção não visa excluir a discussão artística do conto, apenas melhor situá-la. *Objetos Sólidos* aborda a questão da apropriação dos objetos de uma maneira bastante peculiar – seja pelos objetos que despertam interesse em John, seja pela estranha postura do personagem. Como o processo de retirada de objetos da vida cotidiana e sua colocação em um ambiente artístico é contemporâneo à escrita do conto<sup>2</sup>, certamente é possível traçar paralelos interessantes.

Assim, o objetivo desta leitura não é o de sobrepor John e seus objetos aos *ready-mades*. Mas aproveitar a tematização que Woolf faz da apropriação, e da imaginação envolvida neste processo, para melhor compreender algumas das possibilidades de relação artística.

### **A questão do fragmento**

Aqui, surge um primeiro dilema. O conto, já em seu título, qualifica os fragmentos encontrados como objetos<sup>3</sup>. Mas em que sentido?

Moles, em seu livro *Teoria dos Objetos*, propõe a seguinte abordagem:

O objeto, dentro da nossa civilização, é artificial. Não se falará de uma pedra, de uma rã ou de uma árvore como um objeto, mas como uma coisa. A pedra só se tornará um objeto quando promovido a peso de papéis, e quando munida de uma etiqueta: preço..., qualidade..., inserindo-a no universo de referência social. (MOLES, 1981, p. 126)

Isto é, a funcionalidade, ou ao menos a intenção da funcionalidade, se torna um critério fundamental na distinção. Mais até do que a fabricação, por ser mais amplo, permitindo que coisas apropriadas com alguma finalidade passem a ser percebidas como objetos.

Curiosamente, o exemplo do peso de papéis faz parte do conto: o primeiro pedaço de vidro que fora recolhido por John serviu “como excelente peso de papéis” (WOOLF, 2005, p. 138), e posteriormente, quando já haviam se multiplicado os pedaços, a função “era porém cada vez mais de natureza ornamental, já que os papéis que necessitavam de um peso para os manter sem voar tornavam-se progressivamente raros” (WOOLF, 2005, p. 140). Percebe-se como, ao distanciar John do resto de sua vida, o que é indicado pela escassez de papéis, estes fragmentos também perdem sua função, já que o “ornamental” pode ser entendido como uma ironia do narrador – Charles, ao visitá-lo, “olhou em torno, a fim de encontrar algum alívio para a sua horrorosa depressão, mas a aparência desordenada do quarto o deprimiu ainda mais” (Idem, p. 140).

Somado a isto, o fato de os fragmentos não terem nenhum valor social, como dito antes, reafirma a dificuldade de adequá-los como objetos. Dificuldade que se amplia com o prosseguimento do argumento de Moles: “Enfim, um objeto tem um caráter, senão passivo, pelo menos submisso à vontade do homem.” (MOLES, 1981, p. 28)

Mas com John sucede o contrário; ele progressivamente é dominado pela busca, como se os fragmentos tivessem autoridade sobre ele: “... se via assim atraído (...) simplesmente por ter visto alguma coisa<sup>4</sup> que o lembrava daquele caco de vidro” (WOOLF, 2005, p. 140); “... a determinação de possuir objetos que chegassem a ultrapassar aqueles atormentava o rapaz. Resolutamente ele se consagrou cada vez mais à procura.” (Idem, P. 140)

Com isto não se quer argumentar que Virginia Woolf estava enganada em sua escolha de palavras; pelo contrário, a insistência em classificar estes fragmentos como objetos produz uma tensão que deve ser investigada.

É o que faz Bill Brown:

No caso do conto de Woolf, a questão não é que o objeto tenha sido desfamiliarizado em fragmentos irreconstituíveis [...], mas, principalmente, que fragmentos de fato se tornem objetos sem nada da coerência ou da familiaridade que nós associamos aos objetos.<sup>5</sup> (BROWN, 1999, p. 6)

A consequência disto é que estes fragmentos não possuem a capacidade de sugerir nem uma origem, nem uma totalidade – aqui a metonímia não é possível.

A metonímia não consumada é a figura, ou a imagem conceitual, que Woolf nos oferece para pensar a dialética objeto/coisa, para pensar o mundo de novo. John coleciona partes quebradas de algo que é indeterminável: ‘impossível dizer assim se havia sido de garrafa, vidraça ou copo; não era nada, a não ser vidro’<sup>6</sup> (BROWN, 1999, p. 22)

Portanto, o interesse de John não é comercial, pois não há nenhum valor financeiro ou status em possuir estes fragmentos/objetos; não é o de suprir uma necessidade, já que os fragmentos/objetos não são usados para nenhuma função; tampouco é o de reconstituir qualquer totalidade a partir do contato com estes fragmentos/objetos. De que ordem poderia ser este interesse então?

Esta é uma resposta difícil de encontrar, e por isso talvez seja interessante começar pensando naquilo que certamente está no extremo oposto do interesse de John e de seus fragmentos/objetos – o *kitsch*.

### **O *kitsch* e John**

Kitsch é uma classificação que começou sendo dada a determinados objetos, em geral decorativos, bastante ornamentados, e que reproduzem de forma estilizada imagens da natureza ou de obras de arte. O *souvenir*, por exemplo, é *kitsch*, assim como as miniaturas, os ursinhos de pelúcia, etc.

Moles, agora em outro livro, dedicado ao tema, reúne algumas características típicas destes objetos: “raramente abrangem grandes superfícies despojadas e, quase sempre, as superfícies encontram-se *repletas* ou enriquecidas de representações, símbolos ou adornos...” (MOLES, 1972, p. 55); “... as combinações de todas as cores do arco-íris, misturadas ao máximo, constituem uma característica frequente do colorismo *Kitsch*.” (Idem, p. 55-56); “Os *materiais* incorporados raramente se apresentam como de fato são. [...] são disfarçados.” (Idem, p. 56)

Ou seja, radicalmente diferente do interesse de John. Os fragmentos revelam formas inco-muns, materiais em uma pureza reluzente. O pedaço de ferro, por exemplo, era “maciço e globuloso, mas tão frio e pesado, tão metálico e negro...” (WOOLF, 2005, p. 140)

Com o tempo, o conceito de *kitsch* foi sendo ampliado, passando a englobar uma postura, um olhar e até um modo de ser. Pautados em um prazer, uma acomodação, um abrandamento que pode ser visto tanto nos objetos quanto na sociedade como um todo.

Na sociedade complexa, o *empilhamento de objetos* e de *microacontecimentos* na vida cotidiana, o esmigalhamento da criação em microdecisões sem consequências nem sanções, poderão traduzir a imagem de uma *vida Kitsch*, valorizada no esnobismo, abrangendo, em diversos graus, a totalidade da vida contemporânea, inclusive a frivolidade da época 1900. (MOLES, 1972, p. 41)

Mais uma vez, vê-se como John está o mais distante possível disto, e seu isolamento progressivo também pode ser entendido como uma postura antikitsch. Com a ressalva de que não foram necessariamente os fragmentos/objetos que o conduziram, uma vez que o próprio John já maldizia a política antes de encontrar o primeiro deles.

Ainda é possível enquadrá-lo mais uma vez como antikitsch, pelo próprio fanatismo de sua busca e os sentimentos despertados ao longo desta:

O ideal da ausência de alienação, de relação direta e sem mediações com as coisas e os seres, constitui um sistema exigente e voluntarista, um *desejo de absoluto*, uma transcendência muito mais ligada às formas *extremas* da arte (ou do misticismo religioso) do que às formas *imediatas e confortáveis* do *Kitsch*. (Idem, p. 44)

Talvez isto esteja subjacente no derradeiro “Eu não desisti”, de John. Sua resposta pode ser lida como a declaração de que o alienado não é ele, mas o amigo Charles e, por extensão, todos os outros.<sup>7</sup>

Por fim, há um aparente ponto de aproximação: John e a estética *kitsch* teriam em comum o empilhamento, o lento acumular dos objetos sem um plano prévio de organização. “Um conjunto *Kitsch* é construído por objetos diversificados empilhados em um volume de espaço com superfície restrita.” (MOLES, 1972, p. 60) “Raramente o *Kitsch* é o produto de uma intenção deliberada [...] Ao contrário, ele constitui um lento desenvolvimento, uma acumulação triunfante...” (Idem, p. 61). No entanto, pensar que John apenas acumula é seguir o raciocínio de seu contraponto, Charles, que não entende estar perante uma coleção.

O que distingue uma coleção de um conjunto qualquer é o sentido, a relação que os objetos constroem entre si e o todo. No caso de John, entendê-lo como colecionador é aceitar que há um sentido em sua busca e, portanto, em sua relação com os fragmentos/objetos.

## **Informação, sentido e objetos**

Para isto, se prosseguirá a discussão a partir de um texto de Barthes:

... os significados dos objetos dependem muito não do emissor da mensagem, mas do receptor, isto é, do leitor do objeto. Com efeito, o objeto é polissêmico, quer dizer, oferece-se facilmente a várias leituras de sentido: diante de um objeto há quase sempre várias leituras que são possíveis, e isso não apenas de um leitor para outro, mas também, às vezes, no interior de um mesmo leitor. (BARTHES, 2001, p. 215)

No entanto, este pensamento não se encerra numa subjetividade radical: “.. mesmo quando descemos ao mais fundo do individual, nem por isso se escapa do sentido. [...] verificamos que o sentido sempre atravessa de fora o homem e o objeto.” (BARTHES, 2001, p. 216)

Com isto, pode-se perceber que mesmo sendo a leitura de John extremamente singular, não se pode apenas enquadrá-lo como possuidor de uma subjetividade única. Entre sua estranha sensibilidade e seus fragmentos/objetos há um sentido intenso, um diálogo com informações fundamentais, que, se por um lado não consegue ser comunicado, por outro não se reduz apenas a ele.

Colocando o problema de outra forma, Rafael Cardoso, na sua introdução a uma coletânea de artigos de Flusser, sintetiza a posição do pensador:

Todo artefato é produzido por meio da ação de dar forma à matéria seguindo uma intenção. Do ponto de vista epistemológico, portanto, a manufatura corresponde ao sentido estrito do termo *in + formação* (literalmente, o processo de dar forma a algo). No sentido amplo, fabricar é informar. (CARDOSO apud FLUSSER, 2007, p. 13)

Isto significa que dar forma a algo já é necessariamente passar alguma informação, seja técnica, cultural ou de outra ordem. No caso dos fragmentos/objetos de John, o fato de eles terem sido produzidos pelo acaso (a porcelana partida, o vidro verde polido pelo desgaste na praia,...) não lhes possibilitaria conter nenhuma informação. Como, além disso, os fragmentos/objetos não remetem à sua origem, tampouco permitiriam a leitura de informações como “este vidro pertencia a uma garrafa”.

Aqui, mais uma vez se está na tensão entre objetos e coisas: pode se entender um objeto como uma coisa informada, ou pelo menos uma coisa onde se pode ler uma informação. Reestruturando o já dito a partir disto: John encontra fragmentos nos quais ele lê informações e onde os outros não conseguem lê-las. Portanto, para John o que é encontrado são objetos, enquanto para os outros são coisas.

Mais ainda: para o personagem, cada fragmento/objeto encontrado e apropriado dispõe de alguma comunicação fundamental. Estas “mensagens” seriam tão relevantes, que nenhum outro diálogo com o mundo lhe interessa. Continuar sua busca, uma vez que há um critério, mesmo que só o personagem o compreenda, e organizar uma coleção – isto é, onde estas peças estão dialogando entre si – se tornam as únicas tarefas de sua vida.

### **Devaneio e imaginação**

Mesmo os termos informação e sentido sendo diferentes, os dois foram utilizados para tentar descrever melhor a experiência de John. No entanto, devaneio talvez seja a melhor palavra para qualificar sua relação com os fragmentos/objetos. O encontro, o manuseio de cada um deles parece abrir uma dimensão imaginativa para o personagem:

Posto sobre a lareira [...] dava ele a impressão de ser uma criatura do outro mundo – fantástica e extravagante como um arlequim. Parecia estar fazendo piruetas no espaço, tremeluzindo como uma estrela que pisca. (WOOLF, 2005, p. 139)

Ou então:

Afinal talvez fosse realmente uma gema; alguma coisa usada por uma princesa negra que, sentada na popa da embarcação, ia arrastando o dedo pela água enquanto ouvia os escravos que cantavam ao conduzi-la a remo através da baía. Ou então as tábuas de carvalho de uma arca do tesouro elisabetana é que se haviam despregado, tendo suas esmeraldas, ao sabor das ondas, para cá e para lá, finalmente chegando à praia. (Idem, P. 136-137)

Esta possibilidade, esta fruição, parece vir justamente ao encontro das palavras de Bachelard: “O ser do sonhador de devaneios se constitui pela imagem que ele suscita. A imagem nos desperta do nosso torpor, e esse despertar se anuncia num *cogito*.” (BACHELARD, 2006, P. 146) “.. o *cogito* do devaneio se liga imediatamente ao seu objeto, à sua imagem. [...] O sujeito do devaneio pasma-se de receber imagens, fica pasmado, encantado, desperto.” (Idem, p. 150)

Da mesma forma como o personagem não procura por qualquer pedaço de qualquer coisa, mas por fragmentos, que ele enxerga plenamente como objetos, e que de alguma forma despertam nele esta capacidade de imaginação intensa, Bachelard diz: “Não estamos disponíveis para sonhar o que quer que seja. Nossos devaneios de objetos, se profundos, fazem-se na concordância entre os nossos órgãos oníricos e o nosso coisário.” (Idem, p. 160) No entanto, quando se dá um encontro com um objeto que possua este potencial, o fenomenólogo assinala que: “O devaneio poético é sempre novo diante do objeto ao qual se liga. De um devaneio ao outro, o objeto já não é o mesmo; ele se renova, e esse movimento é uma renovação do sonhador”<sup>8</sup>(Idem, p. 151).

A partir disto, já é possível qualificar a experiência de John de forma positiva, e não apenas distinguindo sua experiência da dos outros. Os fragmentos/objetos apropriados são propulsores de um grande devaneio, ao qual o personagem se entrega. Os sentidos, ou as informações, que parecem existir somente para John, fazem parte deste processo de construção e reconstrução imaginativa do mundo. Assim, se os fragmentos não possibilitam a metonímia, conforme já foi explicitado, eles proporcionam a John o devaneio, e, este sim, é capaz de restituir uma forma de totalidade. Como assinala Bachelard:

O sonhador está num mundo, disso ele não poderia duvidar. Uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo. Outras imagens nascem da imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente. As imagens nunca se contradizem,

o sonhador do mundo não conhece a divisão do seu ser. (...) Desde a abertura do mundo por uma imagem, o *sonhador* de mundo habita o mundo que acaba de lhe ser oferecido. De uma imagem isolada pode nascer um universo. (BACHELARD, 2006, p. 167)

## Apropriação, devaneio e experiência artística

Chegando a este ponto, é necessário retomar a questão de como este conto pode acrescentar uma perspectiva às discussões no campo das artes visuais.

Como já se afirmou, seria inválido considerar John como artista. Mesmo o qualificando como “sonhador de devaneios”, e sabendo que há uma intensa produção de imagens mentais por parte de John, sua não sociabilidade continua como entrave. Permanecendo no pensamento de Bachelard, vê-se que a capacidade de transformar o devaneio em obra de arte pertence ao poeta.

A substância fluente dos nossos sonhos, os poetas nos ajudam a canalizá-la, a mantê-la num movimento que recebe leis. O poeta conserva muito distintamente a consciência de sonhar para dominar a tarefa de escrever seu devaneio. (Idem, p. 153)

Enclausurado, John não é poeta, nem artista visual.

No entanto, há uma outra via através da qual o debate se torna mais interessante. Em geral, a apropriação de objetos de fora para dentro do campo da arte suscita nos espectadores reações de revolta e repulsa, como acontece com os próprios *ready-mades*, de Duchamp. Ou, em outro caso, estas apropriações se enquadram em algum tipo de realismo, como acontecia na cenografia do *Théâtre Libre*.

*Objetos Sólidos* permite que se estabeleça uma outra possibilidade de relação: apropriação e devaneio. É nesta direção que há uma proximidade entre o conto e as experimentações artísticas – na procura e na apropriação de materiais, muitas vezes em formas estranhas, não funcionais, não identificáveis, mas que de alguma forma possuam informações, possibilitem aberturas de sentido, abram dimensões imaginárias para o espectador.

Recebido em 22/03/2011 e aprovado em 20/04/2011.

## Notas

1 Minha Tradução. No original: “*For though they must part in the end, painting and writing have much to tell each other: they have much in common. The novelist after all wants to make us see [...] and he must often think that to describe a scene is the worst way to show it. It must be done with one word, or with one word in skillful contrast with another [...] it is a very complex business, the mixing and marrying of words that goes on, probably unconsciously, in the poet’s mind to feed the reader’s eye. All great writers are great*”

*colorists, just as they are musicians into the bargain; they always contrive to make scenes glow and darken and change to the eye."*

2 Antes de Duchamp, e também de forma diferente dos *ready mades*, deve-se observar o *Théâtre Libre*. Fundado em 1887, tendo como uma de seus principais marcas a utilização de cenários repletos de objetos extraídos da realidade.

3 O título original é *Solid Objects*. Em outras passagens a palavra mais usada é *it*, sem tradução direta, levando o tradutor da edição brasileira a diferentes soluções. O termo *thing* não é usado nenhuma vez para qualificar os fragmentos, mas a palavra *something* chega a ser utilizada. A insistência neste detalhe é apenas para ressaltar como há uma tensão na escolha do termo *objects*, que é fundamental para a discussão sobre o conto que segue.

4 É neste momento que no original lê-se *something*.

5 Minha tradução. No original: "*In the case of Woolf's story, the point is not that the familiar object has been defamiliarized into unreconstituted fragments [...], but rather that literal fragments become objects without any of the coherence or familiarity we associate with objects.*"

6 Minha tradução, com exceção da citação ao conto, onde foi utilizada a tradução da edição indicada na bibliografia. No original: "*The unconsummated metonym is the figure, or the conceptual image, that Woolf offers us to think the object/thing dialectic, to think the world anew. John collects broken parts that are not really parts of anything determinable: 'it was impossible to say whether it had been bottle, tumbler, or window-pane; it was nothing but glass.'*"

7 É importante ressaltar mais uma citação de Moles (1972, P. 224): "... não existe ser humano, artista, asceta ou herói, que não tenha algo de Kitsch na medida em que seja cotidiano." Mas quando se fala em John, é preciso lembrar de que ele não é humano, é um personagem. E, por isto, esta leitura radical é possível.

8 No livro de Bachelard, a distinção objeto/coisa, já debatida anteriormente neste trabalho, não tem importância, e por isso os termos aparecem misturados nestas citações.

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BARTHES, Roland. Semântica do Objeto, in: *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BROWN, Bill. The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism). *Modernism/Modernity*. Vol 6, nº 2, 1999.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. A Beleza da Indiferença – reflexões sobre a literatura e as artes plásticas a partir de um conto de Virginia Woolf, in: *Aletria*. Belo Horizonte: Vol. 14, P. 176-185, jul-dez 2006.

DOHMANN, Marcus. O Objeto e a Experiência Material, in: *Arte e Ensaio*. Rio de Janeiro, Vol. 20, jul. 2010

FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

LOUVEL, Liliane. Telling "by" Pictures: Virginia Woolf's Shorter Fiction. *Journal of the Short Story in English*. Vol. 50, Spring 2008.

MOLES, Abraham. *Teoria dos Objetos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

\_\_\_\_\_. *O Kitsch – A arte da Felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

WOOLF, Virginia. *Contos Completos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.