

A posição do narrador no romance

Ao Farol, de Virgínia Woolf Página | 63

Adriane Cherpinski³⁵

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Evely Vânia Libanori³⁶

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Adriana Gomes Cardozo de Andrade³⁷

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Resumo

Quando surgiu, o romance ocupou o espaço de uma literatura que não cabia mais ao humano, naquele momento, a epopeia. A partir do momento que o homem se desencanta com a vida, ele passa a procurar por uma arte que se adeque ao seu novo modo de sentir o mundo. Após percorrer um breve caminho pela história do gênero, apresentar a autora e a obra, este artigo se debruça em analisar a posição do narrador no romance *Ao Farol* (1927), da escritora Virgínia Woolf. A proposta de análise se dá a partir da luz do ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, escrito pelo filósofo Theodor W. Adorno. É de conhecimento público que o trabalho de Woolf foi considerado inovador pela crítica. Nesta perspectiva, buscou-se investigar quais características fazem com que o romance *Ao Farol* seja considerado, de fato, uma obra literária romanesca inovadora, e se tais pontos o alinham ao que Adorno denomina romance contemporâneo.

Palavras-chave

Narrador. Romance. Virgínia Woolf.

³⁵ Doutoranda em Letras (UEM). Leciona na FACULDADE CENTRO OESTE DO PARANÁ (FACEOPAR), desde agosto de 2012.

³⁶ Professora do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da Universidade Estadual de Maringá desde 1997.

³⁷ Graduada em Letras - Português Inglês pela Universidade Estadual do Paraná.

Considerações iniciais

Conhecido como epopeia burguesa, o romance é um gênero escrito em prosa que possui suas raízes no século XVII com a obra *Dom Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, a qual é considerada precursora dessa forma consolidada aproximadamente no final do século XVIII e início do século XIX. Ao invés de contar feitos de um herói específico, ou de um povo, o romance volta-se para o indivíduo comum burguês, e assim se preocupa com histórias singulares.

O romance passou um período de elevado consumo, porém desprestígio, pois não era considerado arte. O prestígio somente foi alcançado no século XIX. Candido (1989) afirma que Arthur Jerrold Tieje foi o primeiro estudioso, por volta de 1740, a propor uma esquematização das características que compunham o romance, chegando a questões de propósito: “Tieje concluiu que nos pronunciamentos dos romancistas há cinco intuitos expressos: (1) divertir, (2) edificar e (3) instruir o leitor; (4) representar a vida quotidiana; (5) despertar emoções de simpatia” (CANDIDO, 1989, p. 63). Ao propor tal esquematização Tieje demonstra que o “novo gênero” tem uma função e características que o agrupam em torno de uma finalidade.

A forma se manteve relativamente estável até o século XX quando se tem início rumores que o gênero romance estaria em declínio. Não se tratava exatamente de um declínio, mas sim de uma transformação, conforme a crítica literária constatou posteriormente. O romance, por retratar o indivíduo e a sociedade, não poderia manter-se imutável, já que indivíduo e a sociedade sempre estiveram em contínua transformação.

No século XX alguns autores começam a abolir a forma tradicional do romance. Theodor Adorno, em seu ensaio “Posição do Narrador no romance contemporâneo” (1974), discorre sobre a dificuldade da manutenção da ação de narrar em um gênero para o qual este exercício é característico e fundamental. O realismo não é mais suficiente para descrever o humano no século XX: “O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real” (ADORNO, 2003, p. 55). Quando o indivíduo se dá conta de que o realismo não é completamente verdadeiro e que quanto mais se tenta uma aproximação

da realidade, mais o indivíduo se afasta da objetividade e adentra no campo do subjetivismo, se desencanta e busca novas formas que se adequem ao olhar e ao sentir desse novo indivíduo recém autodescoberto.

Diante do exposto, este artigo tem como objetivo analisar a posição do narrador no romance *Ao Farol* (1927) de Virginia Woolf, tomando como referência o ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo” de Theodor W. Adorno (2003). De maneira mais específica procurar-se-á por aspectos inovadores que promovam o alinhamento da obra *Ao Farol* com o que Adorno denomina “romance contemporâneo” pela perspectiva do narrador.

1 O Ensaio

O ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” foi escrito em 1954, por Theodor W. Adorno, filósofo e sociólogo alemão, e publicado em 1974 na obra *Notas de Literatura I*. De maneira geral, o ensaio aborda pontos de vista de Adorno em relação à nova forma do gênero literário, romance, que ele qualifica como contemporâneo, pois era contemporâneo ao seu ponto de fala. Hoje pode ser entendido como moderno.

Sumariamente o ensaio aborda os seguintes temas: o caráter paradoxal do narrador que não pode narrar, mas é preciso narrar por exigência da forma, a experiência de mundo desencantado, o declínio do realismo e a ascensão do subjetivismo, o experimentalismo de James Joyce, o caráter ideológico do narrador, o abandono do superficial e a busca pela essência do indivíduo, as técnicas de monólogo interior e fluxo de consciência, a impossibilidade da representação plena e a questão do distanciamento estético, o qual Adorno (2003) cita o exemplo do palco italiano do teatro burguês. Todos os temas ora mencionados convergem para uma inovação de forma e conteúdo.

O filósofo cita três autores, Marcel Proust (1871-1922), Franz Kafka (1883-1924) e James Joyce (1882-1941), como referências que revolucionaram o romance de modos distintos. Proust atentou-se para a interioridade da personagem: “sua técnica micrológica, sob a qual a unidade do ser vivo acaba se esfacelando em átomos, nada mais é do que o esforço da sensibilidade estética para produzir essa prova” (ADORNO, 2003, p. 56), Kafka com a mobilidade estética: “Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa

diante da coisa lida” (ADORNO, 2003, p. 61) e Joyce com a linguagem: “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56). Os três exemplos seguem na mesma direção: um realinhamento do foco que sai do objeto e se volta para o sujeito, tudo de maneira a convergir para o indivíduo.

Virgínia Woolf também tem o seu papel de destaque no cenário revolucionário do romance, embora contemporânea aos exemplos dados por Adorno o seu nome não figura entre os mencionados. Woolf se destaca por uso do fluxo de consciência. Auerbach (1994) afirma que a técnica chamada fluxo de consciência já foi utilizada na literatura antes de Woolf, mas com intenção artística diferente.

A simplicidade dos conteúdos externos, aos quais as personagens de Woolf estão envolvidas, chama a atenção do leitor por se contrapor à complexidade das suas interioridades, cheia de incertezas e questionamentos existenciais. Destaca-se, ainda, na narrativa, a fragmentação do tempo, a transfiguração e a ressignificação do espaço.

2 Sobre a autora e a obra

A escritora Virgínia Woolf nasceu em Londres em 1882 como Adeline Virgínia Stephen. O sobrenome Woolf chegou a ela em 1913, com o casamento com o também escritor Leonard Woolf. Autora de onze romances, quatro ensaios, um drama e centenas de artigos, ela se tornou uma das mais importantes escritoras do século XX.

Nascida em berço erudito, seu pai era professor e jornalista, ela sempre teve um elo com a literatura. Começou a escrever profissionalmente aos dezoito anos. O seu trabalho se apresenta como uma renovação da forma, o que lhe confere ser considerada uma das pioneiras do uso da técnica do fluxo de consciência. Sempre muito ativa na sociedade literária, a autora encontrou destaque ao se opor às tradições literárias, políticas e sociais em vigor naquele cenário. Em seus romances, muitas das suas personagens femininas questionam a participação da mulher na esfera social e cultural, como exemplo o personagem Orlando, do romance *Orlando: A Biograph* (1928) que questionava a incredibilidade feminina quanto a capacidade de escrita, enquanto que a personagem Lily Briscoe, do romance *To the lighthouse* (1927), se vê angustiada ao ter suas habilidades de artista plástica

questionadas pelo fato de pertencer ao universo feminino. Por outro lado, algumas de suas personagens masculinas são descritas como prepotentes, autoritárias e egocêntricas, como exemplo o patriarca da família Ramsay, no romance *To the lighthouse* (1927).

O romance *Ao Farol*, traduzido para o português de *To the lighthouse*, apresenta como enredo a história de uma família londrina, composta pelo pai, Sr. Ramsay, a mãe Sra. Ramsay e oito filhos, que juntos a muitos amigos vão passar as férias de verão em uma velha casa à beira-mar, nas Ilhas Hébridas, localizadas em um arquipélago escocês. O romance é dividido em três partes. A primeira, denominada “A Janela”, apresenta as personagens com suas angústias e conflitos. A começar por James, o filho caçula da família Ramsay, que deseja muito visitar o farol, mas é frustrado por seu pai quando este afirma que o dia seguinte não estará meteorologicamente favorável.

A segunda parte, denominada “O tempo passa”, conta com uma passagem de dez anos, em que a velha empregada da família Ramsay se empenha em organizar a casa, pois a família e alguns amigos retornarão. O foco desta parte está nas condições cada vez mais precárias da casa e também no esfacelamento da família, já que dois filhos morreram, assim como a matriarca.

A última parte, denominada “O Farol”, apresenta a tentativa de presentificar o passado por meio do passeio ao farol, outrora frustrado há uma década. Assim, o pai, Sr. Ramsay, empreende os custosos esforços para concretizá-lo juntos com os filhos, James e Cam, e os poucos amigos que restaram. Várias histórias paralelas se desenrolam ao redor do ponto central que é a família Ramsay, especificamente a matriarca e a sua influência, como a da pintora Lily Briscoe, do poeta Augustus Carmichael, do pedante Sr. Tansley, Minta Doyle e Paul Rayley, entre outros.

O contexto social do romance em sua primeira parte está situado em 1910, que é um período de prosperidade. Viviam-se a *Belle Époque*³⁸ (1871-1914), grandes revoluções científicas e tecnológicas estavam acontecendo. As artes se encontravam em um período de reconhecimento e ascensão. A industrialização operava de maneira acelerada. Ainda, com tudo isso, a história relata que já era perceptível uma crescente tensão por conta da pretensão dos países mais ricos em expandir seus territórios de domínio (imperialismo), inclusive

³⁸ *Belle Époque*, convencionalmente compreendida entre os anos 1871 e 1914, foi um período de profundas transformações sociais e culturais que refletiram nos costumes e nas artes de alguns países europeus.

avançando sobre os mares. Posteriormente, e somada a outras razões, toma corpo a grande guerra.

Enquanto isso, na primeira parte do romance, contrariando as aparências em que tudo transitava bem, as personagens agindo felizes e tranquilas, o narrador já revelava interioridades com tons de incerteza e medo em relação ao futuro:

Enquanto estava ali sentada com os filhos, as palavras de alguma canção de ninar, murmurada pela natureza: “Eu cuido de vocês – eu sou o seu amparo”, mas que, outras vezes, repentina e inesperadamente, sobretudo quando sua mente se afastava ligeiramente da tarefa por acaso em andamento, não tinha esse sentido de benfazejo, mas, como um fantasmagórico rufar de tambores marcava sem piedade a medida da vida, nos fazia pensar na destruição da ilha e sua submersão no mar, prevenindo-a, a ela, cujo dia se esgotava numa lida atrás da outra, de que tudo era efêmero como um arco-íris (WOOLF, 2016, p. 16).

A Sra. Ramsay é uma personagem dotada de extrema sensibilidade. No interior da mãe e esposa dedicada, havia uma mulher inteligente que conseguia se adaptar às superficialidades do dia a dia, como também lidar com questões profundas como sentido e efemeridade da vida.

Nas partes segunda e terceira do romance *Ao Farol* (1927), o contexto é de pós-guerra. O país tinha perdido muitas vidas, a situação econômica era precária, as famílias tinham perdido suas posses, seus filhos, seus pais. Era tempo de juntar as partes que haviam sobrado para reestruturar a vida, mas com a falta de recursos financeiros e humanos o caos e a destruição ainda eram grandes. Na obra, isso pode ser visto pelas condições precárias que a casa é descrita:

Os livros e as coisas estavam mofados, pois com a guerra e a dificuldade de encontrar mão de obra, a casa não tinha sido arrumada como ela teria desejado. [...] havia gesso caído no vestíbulo; a calha em cima da janela do escritório tinha entupido, deixando a água entrar; o tapete estava arruinado, inteiramente. [...] (o jardim agora dava pena de ver, com tudo crescendo por todo lado, e com coelhos saltando dos canteiros sobre a gente) (WOOLF, 2016, p. 119).

Símbolo da decadência e do abandono, o imóvel reflete toda a situação de uma sociedade mergulhada em uma conjuntura econômica e social debilitada.

O título do romance *Ao Farol*, aqui permite uma leitura simbólica. A palavra farol compreende uma espécie de torre, construída junto ao mar, encimada por um candeeiro

móvel, ou projetor, para dar sinais de luz a aviões e embarcações como orientação durante a noite. Outra acepção dada a ela, figurativamente, faz menção a tudo que ilumina, mostra a direção, encaminha, dirige, vai a frente, lidera, guia, rumo, norte. Assim como o farol exerce essa função de guia sobre os navegantes, a mãe, Sra. Ramsay, exerce a função de um farol para a família: “Olhou por cima do seu tricô e encontrou o terceiro clarão e teve a impressão de que eram os seus olhos encontrando os seus próprios olhos, sondando, como só ela podia sondar, sua mente e seu coração” (WOOLF, 2016, p. 57). Nesse pequeno instante a Sra. Ramsay se defronta com ela mesma transfigurada na luz do farol, e por breves instantes reconhece que essa é a sua função naquela família.

3 O Narrador

No romance *Ao Farol* (1927) o narrador é caracterizado como heterodiegético e faz um grande uso do modo de focalização sumário, ou seja, as vozes das personagens são manifestadas por meio deste narrador, que as sumariza de maneira a reproduzir os pensamentos e as sensações das personagens em relação ao universo que as rodeia. O foco adotado predominantemente é da onisciência seletiva múltipla, que tem como característica o uso do discurso indireto livre, o qual “cria um efeito de eliminação da figura do narrador, que é substituída pelo registro de impressões, percepções, pensamentos, sentimentos, sensações que remetem à mente das personagens” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 43).

Em *Ao Farol* o uso do discurso direto livre cria um efeito ambíguo. Em alguns trechos confunde-se se o narrador está revelando a interioridade da personagem ou se simplesmente está acrescentando o seu próprio ponto de vista, afinal, “Os plenos poderes do narrador omnisciente permitiam-lhe um livre trânsito entre o visível e o invisível. Todos os dados lhe eram lícitos, independentemente da sua procedência: informação, confidência, descoberta, suposição” (TACCA, 1983, p. 70). O excerto a seguir do romance cabe perfeitamente à fala TACCA (1983):

Nada parecia sobreviver ao dilúvio, à abundante escuridão que, insinuando-se pelos buracos das fechaduras e pelas frestas, metia-se pelas venezianas, atingia os quartos, engolia aqui um jarro e uma bacia, ali um vaso com dalias rubras e amarelas, acolá as agudas quinas e o sólido corpo de uma cômoda. Não era só a mobília que se desintegrava; não restava quase nada de corpo ou mente pelo qual se pudesse dizer: “Isto é ele” ou “Isto é ela” (WOOLF, 2016, p. 110).

O excerto trata da escuridão concreta, mas também simbólica que adentrava a casa. O narrador percorre o invisível e sabe do futuro, tanto que em algumas páginas adiante ele anuncia a morte da Sra. Ramsay. O farol humano se apaga, a família mergulhada na escuridão começa a perder suas partes, a não mais se identificarem como um corpo só, os fragmentos entram em processo de desintegração. Antes do anúncio o tom fúnebre já fazia o anúncio que algo aconteceria e o responsável pelo emprego do tom é o narrador.

4 A Inovação

A obra *Ao Farol* se distancia do realismo que compõe *Madame Bovary* de Flaubert por alguns mecanismos inovadores em sua composição, o que também a faz alinhar-se aos trabalhos dos autores citados por Adorno no ensaio aqui já mencionado.

O elemento tempo no romance perde a objetividade, ou seja, ele deixa de ser cronológico. Os primeiros dias narrados estão situados em alguma semana do mês de setembro de 1910. Na segunda parte do romance há um salto de dez anos e mais um dia não definido no ano de 1920. O tempo cronológico importa pouco para o romance, uma vez que o grande mote da obra está no interior das personagens, os olhos estão voltados para dentro. Não há relógios e calendários, o tempo adianta e retrocede conforme convém, trata-se de um tempo psicológico: “ele nunca será tão feliz, mas deteve-se, dando-se conta de quanto irritaria o marido se dissesse isso. Mas era verdade. Eram agora mais felizes do que jamais seriam no futuro” (WOOLF, 2016, p. 53). Neste trecho encontramos a Sra. Ramsay dividida entre o presente e o futuro, preocupada com o que seria dos filhos a alguns anos. Ela não se prende no agora, se distancia do presente constantemente e percorre um futuro hipotético e desconhecido, que teme, mas insiste em visitar. O medo em relação ao futuro é uma preocupação atemporal, presente no âmago da existência dos indivíduos.

A autora inova seus romances ao utilizar com um recurso estilístico para criar o efeito de profundidade às suas personagens: a técnica fluxo de consciência. Segundo Franco Junior (2003), o fluxo de consciência é uma técnica que procura representar um processo mental no qual a personagem dá livre curso a tudo que anima a sua subjetividade, a sua vida psíquica interior: pensamentos, emoções, ideias, memórias, fantasias, desejos, sensações:

Mas os mortos, pensou Lily, encontrando, no plano de sua pintura, algum obstáculo que a fez parar e refletir, recuando um passo ou dois, ah, os mortos! Murmurou ela, nós nos apiedávamos deles, nós os afastávamos da mente, chegávamos mesmo a dedicar-lhes um certo desprezo. Eles estão à nossa mercê. A Sra Ramsay extinguiu-se e se foi, pensou ela. Podemos desconsiderar seus desejos, fazer avançar suas limitadas e antiquadas ideias. Ela vai ficando cada vez mais longe de nós. De brincadeira, parecia vê-la ali no fim do corredor dos anos dizendo, dentre todas as coisas incongruentes: “Casem-se, casem-se!” (sentada muito reta, de manhã bem cedo, com os pássaros começando a chilrear no jardim lá fora). E teríamos de dizer-lhe: Tudo correu em desacordo com os seus desejos. Eles são felizes de um jeito; eu, de outro. A vida mudara completamente (WOOLF, 2016, p. 150).

O excerto acima configura um dos fluxos de consciência da personagem Lily Briscoe, cheia liberdade a personagem fantasia a presença da já falecida Sra. Ramsay, retorna ao passado, divaga sobre os casamentos desejados pela matriarca e volta ao presente. O fluxo de consciência se assemelha aos pensamentos que flutuam desordenadamente na mente dos indivíduos. A técnica imprime, ainda, complexidade à narrativa, e faz com que o leitor saia da sua área de conforto e mergulhe no romance para poder compreendê-lo.

A subjetividade é outro aspecto que permeia o romance, tudo se trata de percepções, ora do narrador, ora das personagens, proferidas por meio do narrador. Ele é o ponto essencial que determina como tudo é, uma vez que é o responsável pelos relatos; cabe a ele o entendimento e a perspectiva do que vê, mas tudo de maneira muito sutil, muito bem construído. No romance “contemporâneo” de Adorno não há verdades absolutas, uma vez desprendidas as amarras realistas, tudo se torna subjetivo:

Ali estava diante dela – a vida. A vida, pensava ela – mas não completou o pensamento. Lançou um olhar à vida, pois tinha ali uma ideia clara dela, algo de real, algo de privado, que ela não partilhava nem com os filhos, nem com o marido. Uma espécie de negociação ocorrida entre as duas, na qual ela estava num lado, e a vida do outro, e ela estava sempre tentando extrair o melhor da vida, como a vida, dela; e, às vezes, parlamentavam (quando estava sentada sozinha); havia, lembrava-se, grandes cenas de reconciliação; mas, na maior parte das vezes, ela devia admitir, muito estranhamente, que achava esta coisa que ela chamava de vida, terrível, hostil e pronta para saltar sobre a gente, se lhe fosse dada a oportunidade. Havia os eternos problemas: sofrimento; morte; os pobres (WOOLF, 2016, p. 54).

As observações em relação à vida, constantes no recorte anterior, são da mais pura subjetividade do narrador. Ele, ao se colocar na posição de onisciência, interpreta os

sentimentos da personagem e os transcreve, inclusive fazendo ele as devidas escolhas lexicais.

O aspecto da causalidade, relações de causa e efeito na narrativa, entra em segundo plano. As atitudes das personagens, bem como os encadeamentos não seguem mais tais relações que eram predominantes no realismo. Devido ao teor introspectividade do romance *Ao Farol* ele não é necessário.

A obra se constrói em torno da figura da Sra. Ramsay, o narrador busca aproximar-se dela por meio das outras personagens para assim revelá-la, conforme concluiu Erich Auerbach (1994) no ensaio *A meia marron*: “Tenta-se uma aproximação a ela de muitos lados até atingir a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão” (AUERBACH, 1994, p. 483). Nas páginas do romance as personagens se tornam secundárias diante da matriarca. Os olhos e pensamentos sempre se voltavam a ela. Após sua morte, as personagens continuam a conjecturar sobre a sua presença, se lá estivesse.

Considerações finais

Por meio desta análise foi possível demonstrar que o romance de Virgínia Woolf, *Ao Farol*, se alinha perfeitamente ao que Theodor Adorno denomina de romance contemporâneo.

Woolf inova por meio da quebra da linearidade do tempo, uso da técnica fluxo de consciência para exteriorizar as perspectivas e as emoções das personagens, abolição do efeito de causalidade e do uso extremo da subjetividade. *Ao Farol* precisa do elemento poético, lírico e metafórico para expressar com fluidez toda a interioridade de suas personagens e as suas composições. Ele se opõe à exterioridade esvaziada dos contextos empregados no gênero romance até então e lhe confere um caráter ambíguo e complexo.

A forma romance é um gênero que não se fechou ao longo do tempo. Continua em plena transformação. Nela, ainda cabe todo tipo de experimentalismo, fusão, hibridização. Obras como *Água Viva* de Clarice Lispector, *O Jogo da Amarelinha* de Julio Cortázar, *Eles Eram Muitos Cavalos* de Luiz Ruffato são algumas produções literárias que podem ser tomadas como exemplos da capacidade móvel do gênero em pauta.

E o narrador continua a narrar, cumprindo o seu ofício. Às vezes com um emprego muito sutil, passando quase despercebido, em outras, pausa o seu ofício para dialogar com o leitor, como se desse um tempo para respirar, refletir e depois voltar aos meandros da narrativa. Irônico, faz uso de meias palavras, deixa períodos sem fim e sem explicação, assim como na vida do leitor, onde há interrogações, histórias não terminadas, finais precipitados e até finais felizes.

Referências

ADORNO, T. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2003.

CANDIDO, Antonio. Timidez do Romance. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 82-99.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lucia Osana (orgs.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-48.

TACCA, O. **As vozes do romance**. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

WOOLF, Virginia. **Ao Farol**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

THE NARRATOR'S POSITION IN VIRGINIA WOOLF'S NOVEL TO THE LIGHTHOUSE

Abstract

When it appeared, the novel occupied the space of a literature that no longer fit the human at that moment, the epic. From the moment that man becomes disenchanted with life, he begins to look for an art that fits his new way of feeling the world. After a brief history of the genre, presenting the author and the work, this article focuses on analyzing the narrator's position in the novel *To the lighthouse* (1927), by writer Virginia Woolf, according to the essay "The position of the narrator in the novel contemporary" written by the philosopher Theodor W. Adorno. It is public knowledge that Woolf's work was considered innovative by critics. In this perspective, we sought to investigate which features make the novel *To the lighthouse* so considered, and if such points align it to what Adorno calls contemporary romance.

Keywords

Narrator. Romance. Virginia Woolf.

Recebido em: 16/11/2019

Aprovado em: 17/08/2020