

## MODELOS ESPACIAIS EXPLICATIVOS NA TEORIA E HISTORIOGRAFIA DO ROMANCE INGLÊS (NOVEL)

### EXPLANATORY SPACE MODELS IN THE THEORY AND HISTORIOGRAPHY OF THE ENGLISH NOVEL

Thiago Panini Primolan<sup>1</sup>  
 Universidade Federal de Minas Gerais  
 (tubapanini@gmail.com)

**RESUMO:** Para certa tradição teórica presente no campo dos estudos do romance inglês, a obstinada procura por uma definição conceitual do gênero resultou na identificação, prematura, de uma forma padronizada do romance incipiente. Desde Ian Watt e seu *A ascensão do romance* (1957), gerações de teóricos, que acolheram seu conceito de realismo formal – conjunto de técnicas narrativas supostamente compartilhada por toda a tradição romanesca (de Defoe a Dostoiévski) –, vêm estabelecendo um parâmetro fixo de avaliação das condições de surgimento e do progresso do gênero. Esta breve discussão argumenta contra a opção apriorística por modelos metafórico-espaciais arbóreos para explicação da forma original e do desenvolvimento histórico do romance, feita pela tradição do realismo formal. Ela também propõe modelos alternativos inspirados em padrões de matrizes rizomáticas ou em rede, inscrevendo-se como mais uma das diversas tentativas de abrir o ainda restritivo campo da noção de gênero literário.

**Palavras-chave:** Romance inglês. Gênero literário. Realismo formal. Ian Watt.

**ASBTRACT:** For some theoretical tradition in the field of studies of the English novel, the unruly looking for a definition of conceptual of genre resulted in the identification, premature, of a standardized form of the early novel. Since Ian Watt's *The rise of the novel* (1957), generations of theoreticians, who have welcomed his concept of formal realism – a set of narrative techniques supposedly shared by the whole Romanesque tradition (Defoe to Dostoyevsky) – have been coming with a fixed setting of evaluation of the conditions of emergence and progress of gender. This brief discussion argues against a priori option by metaphorical spatial-trees models for explanation of the original form and historical development of the novel, done by the formal realism. It also proposes alternative models inspired on patterns of rhizomatic or web-like matrices, signing up as just one of the many attempts to open the still restrictive field of the concept of literary genre.

**Keywords:** English novel. Literary genre. Formal realism. Ian Watt.

Em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (JAUSS, 1994), Hans Robert Jauss já buscava evidenciar a estreita conexão existente entre a história dos gêneros literários e sua teoria. Inaugurava, assim, um apontamento que viria, alguns anos depois, desenvolver mais detidamente em outro estudo, esse sobre a literatura medieval (JAUSS, 1994). Nele, o teórico afirma que parte significativa das pesquisas que objetivaram elaborar uma possível definição para os gêneros literários medievais fracassaram durante o processo, na maior parte das

---

<sup>1</sup> Bolsista CAPES. Mestrando em Estudos Literários.

vezes em decorrência de haverem tentado impor, aos objetos que estudavam, perspectivas teórico-metodológicas não totalmente compatíveis com seu universo de sentido. Reclama Jauss sobretudo da abundância de concepções de gênero literário francamente a-históricas entre as vertentes historiográficas por ele analisadas. Diz também que, nos raros momentos em que pôde entrever tímidos acessos de compreensão temporal em meio a elas, testemunhou também, para seu desgosto, uma obstinada preferência por modelos lineares e progressistas de devir histórico. Esses estudos, parece querer nos lembrar o teórico, jamais intencionaram levar em conta a descontinuidade e a contingência de sentido impostas aos objetos literários colocados à prova do tempo.

Em sua obra, o historiador da literatura alemão parece sempre haver se esforçado em chamar a atenção para a situação delicada desses e demais artefatos literários perdidos no emaranhado semântico de um passado muito distante de tudo aquilo que é caro e supostamente evidente para certa ideia de contemporaneidade. Manipulados por conceptualizações orientadas de um modo anacrônico – ou às vezes até mesmo completamente desprovidas de uma mínima perspectiva histórica –, tais objetos – obras, autores, gêneros – teriam sido frequentemente forçados a estampar como suas características e estilos a eles estranhos.

Apesar de emblemáticos, o período e os gêneros medievais abordados por Jauss não formam, infelizmente, um caso à parte na historiografia literária. Evidentemente: quanto mais o estudioso se aproxima de regiões semanticamente distantes tanto da Modernidade – e sua presumida relação de familiaridade com os valores da poética contemporânea –, quanto da Antiguidade – com seus rígidos e, crê-se, já exauridos códigos de composição e apreciação literárias –, mais perto chega de uma espécie de **terra de ninguém** dos cânones. Situação que torna, é claro, muito mais complexa a tarefa de avaliar, por meio de parâmetros teóricos minimamente consensuais, uma produção literária qualquer. Ademais, parece certo que o espectro das perspectivas universalistas e atemporais se espalha sempre com maior facilidade por sobre períodos com cujos quais as teorias são menos familiarizadas. No entanto, existiram gêneros e, certamente, até mesmo obras literárias individuais, situados historicamente em períodos de transição, que, se não trouxeram problemas tão complexos quanto os de seus pares medievais para o

pesquisador recente, ao menos padeceram vítimas dos mesmos impulsos de definição a-histórica ou anacrônica que Jauss ressaltar.

É este o caso do romance moderno. Gênero supostamente criado a partir segunda década do século XVIII, na Inglaterra, pela pena de Daniel Defoe, o gênero teria entrado pela porta dos fundos dos cânones da poética ocidental e, a partir daí, passado a se instalar paulatinamente nos aposentos reais da estrutura literária do ocidente, para dali nunca mais sair. Pelo menos é essa a versão histórica sustentada por certa historiografia.

### **O realismo formal**

A responsabilidade pelos trâmites teóricos envolvendo o reconhecimento da paternidade e a naturalização do gênero pertencem, todos eles, a Ian Watt. Seu **A ascensão do romance** (1957) traz, em um sugestivo subtítulo, os nomes em ordem de aparição – mas não necessariamente de importância – dos, por assim dizer, *founding fathers* do romance moderno: **estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Desde sua publicação, há mais de meio século, o livro tem deixado marcas indeléveis na tradição de estudos do gênero romanesco. Pelo menos para boa parte da historiografia especializada ainda atuante nos dias de hoje, a validade conferida tanto ao conceito de **realismo formal**, quanto à influência da expressão **ascensão do romance** – duas mônadas distintivas da obra de Watt –, serve como forte indício do vigor que o trabalho do crítico inglês desfruta até o momento presente.

Em seu livro tese, Watt declara seu objetivo de compreender o surgimento e o desenvolvimento do romance: um tipo de narrativa ficcional, afirma, estritamente moderno e, portanto, divorciado de toda a tradição anterior da ficção ocidental. Intriga Watt, sobretudo, uma peculiaridade nesse processo de aparecimento. Para o autor, um dado suficientemente forte para indicar a primazia britânica sobre todo o conjunto histórico das obras que formam o gênero está no fato de três autores, todos eles britânicos de uma mesma geração, estarem entre os primeiros nomes a se destacarem como romancistas. Boa parte de sua pesquisa avança em busca de uma explicação que justifique – e enalteça – essa suposta superioridade nacional. Isso leva Watt a avançar século XVIII adentro, apontando possíveis condicionantes

epistemológicos e traduzindo dados socioeconômicos, no esforço de encontrar os determinantes espirituais e materiais do aparecimento e da ascensão do *novel* em solo inglês.

Ciente da abrangência de seu estudo, Watt afirma que as obras por ele analisadas “apresentam tão poucos sinais de influência mútua e são tão diferentes em natureza”<sup>2</sup> (1957, p. 8), que praticamente impõem ao pesquisador, a fim de poderem ser aglutinadas em uma categoria genérica comum, o imperativo do estabelecimento de uma definição “suficientemente estrita para excluir tipos anteriores de narrativa, e ainda ampla o suficiente para poder ser aplicada a “tudo quanto é usualmente colocado na categoria de romance” (WATT, 1957, p. 8).

De forma previsível – afinal já é uma informação dada de antemão pelo subtítulo da obra –, Watt diz ter **encontrado** a definição que procurava nas obras de Defoe, Richardson e Fielding – especialmente naquela dos dois primeiros. Ele batiza sua “definição eficiente”, o “mínimo denominador comum **do romance enquanto gênero**” (WATT, 1957, p. 30; grifo nosso), de **realismo formal**. Espinha dorsal de sua tese sobre a ascensão do romance em solo inglês, o conceito é qualificado como um conjunto de técnicas narrativas cuja função seria a de importar, para o interior do romance, toda uma postura antitradicional e individualista que caracterizou o pensamento filosófico do período:

A postura geral do realismo filosófico tem sido crítica, antitradicional e inovadora; seu método tem consistido no estudo dos particulares da experiência pelo investigador individual, livre, ao menos idealmente, do corpo de suposições passadas e convicções tradicionais; e tem dado particular importância à semântica, ao problema da natureza da **correspondência entre palavras e realidade**. Todas essas características do realismo filosófico guardam analogias com atributos distintivos da forma do romance – analogias que chamam a atenção para o tipo característico de **correspondência entre vida e literatura** que tem sido obtida na prosa de ficção desde os romances de Defoe e Richardson. (WATT, 1957, p. 7-8; grifos nossos)

Essa nova maneira de ver o mundo, experimentada em todo o Ocidente, diz Watt, teria encontrado no universo das letras setecentistas inglesas, especialmente a partir das narrativas inovadoras dos *early novelists* [primeiros romancistas] Defoe e

---

<sup>2</sup> Exceto nos casos devidamente indicados em contrário, todas as traduções do inglês são de minha responsabilidade.

Richardson, o principal vetor de expansão literária das posturas e ideias do pensamento realista em ascensão.

O método narrativo por meio do qual o romance corporifica essa visão circunstancial da vida pode ser chamado de seu realismo formal; formal, porque, aqui, o termo realismo não se refere a qualquer doutrina ou propósito literário especial, mas somente a um conjunto de procedimentos narrativos que são tão frequentemente encontrados, juntos, no romance, e tão raramente em outros gêneros literários, que podem ser considerados típicos da própria forma. Realismo formal, na verdade, é a corporificação narrativa de uma **premissa que Defoe e Richardson aceitaram de modo bastante literal, mas que está implícito na forma do romance de maneira geral**: a premissa, ou convenção primária, de que o romance é um completo e autêntico relato da experiência humana e está, portanto, sujeito a uma obrigação de satisfazer seu leitor com detalhes da história [*story*] tais, como a individualidade dos atores envolvidos, os particulares do tempo e do espaço de suas ações, detalhes que são apresentados mediante um uso mais largamente referencial da linguagem que o normalmente utilizado pelas outras formas literárias. (WATT, 1957, p. 28; grifo nosso)

São basicamente seis as técnicas (aqui resumidas muitíssimo brevemente) do conjunto de procedimentos que integram o realismo formal de Watt: 1) uso de enredos não tradicionais; 2) particularização realista da caracterização dos personagens e dos ambientes; 3) o papel dos nomes próprios na individualização dos personagens; 4) figuração realista do tempo; 5) figuração realista do espaço; 6) uso mais referencial da linguagem.

Tal como Watt a elaborou, a definição de atribuições do realismo formal coloca seu conceito sob a sombra da noção de mimese. Afinal, para ele, dentre todas as outras formas literárias, o romance é aquela que suscita de modo mais agudo “o problema da correspondência entre a obra literária e **a realidade que ela imita.**” (WATT, 1990, p. 130; grifo nosso). Gênero de ficção que mais teria se aproximado do tecido do real, por virtude de uma narrativa e uma linguagem menos opacas que aquelas das ficções anteriores, o romance, criação de três grandes escritores ingleses do século XVIII, teria se destacado como a primeira – e a única – forma literária ficcional capaz de eleger, dentre os diferentes tipos de individualismos modernos (religioso, social, econômico), as estruturas e os conteúdos do seu – consequentemente – moderno tipo de literatura.

No entanto, chama a atenção do leitor sistemáticas ressalvas que acompanham, em números iguais a quantas são as técnicas que compõem o conjunto do realismo formal, a exposição das características do conceito de Watt. São trechos em que o crítico demonstra ter reservas regulares dentro de seu próprio projeto. Vemos, por exemplo, passagens como estas: “[n]ão pode ser reivindicado que qualquer um deles [dos três romancistas] tenha alcançado plenamente a interpenetração de enredo, personagem e tema moral emergente que é encontrada nos maiores exemplos da arte do romance” (WATT, 1957, p. 14; acréscimo nosso); “[o] uso que Defoe faz dos nomes próprios é casual e algumas vezes contraditório” (WATT, 1957, p. 15); “[...] é certo que Fielding fez consideráveis e cada vez maiores concessões ao costume iniciado por Defoe e Richardson, de usar nomes próprios ordinários e contemporâneos para seus personagens.” (WATT, 1957, p. 16); “[é] verdade que as escalas temporais de seus romances [de Defoe] são tanto contraditórias em si mesmas, como inconsistentes com o cenário histórico pretendido” (WATT, 1957, p. 20; acréscimo nosso); “Fielding abordou o problema do tempo em seus romances de um ponto de vista mais externo e tradicional.” (WATT, 1957, p. 21); “[a] atenção [de Defoe] à descrição do ambiente ainda é intermitente” (WATT, 1957, p. 22; acréscimo nosso); “[a]qui, também, Fielding está um tanto quanto distante da particularidade de Richardson” (WATT, 1957, p. 23); “Fielding, claro, não rompeu com as tradições da prosa augusta ou de sua perspectiva” (WATT, 1957, p. 26).

Os excertos transcritos parecem revelar que a teoria do realismo formal, tal como Watt a elabora, oferece um espaço estreito demais para comportar os desvios **aquém da meta** de Defoe e aqueles **além de qualquer meta** de Fielding. O grande escritor – melhor seria dizer o grande exemplo – de sua teoria sobre o romance – percebe-se pela quase ausência de seu nome na lista de exceções – é Richardson. É de Richardson, e para Richardson, que o realismo formal, característica essencial **da forma do romance como um todo**, ganha sentido e pode, talvez, funcionar como um conceito eficaz. Mesmo assim, é válido lembrar que nem mesmo esse autor está a salvo do alto nível da exigência do ideal concebido por Watt: “Não pode ser reivindicado que qualquer um deles tenha alcançado plenamente...” (WATT, 1957, p. 14)

Em artigo recente, em que dissecou a fortuna crítica associada ao realismo formal, Nabil Araújo topa com a mesma “sistematicidade das ressalvas” (ARAÚJO, 2015, p. 147) de Watt. Araújo também percebe o caráter eminentemente apriorístico do conceito concebido pelo teórico inglês – visivelmente o oposto do resultado obtido a partir de uma judiciosa análise de conteúdo de cada uma das obras de Defoe, Richardson e Fielding. O realismo formal é, antes de mais nada, conclui Araújo, algo “sobrepuesto pelo crítico a tais obras, à guisa de **uma premissa à qual devesses se conformar**” (ARAÚJO, 2015, p. 148; grifo nosso).

Nem Richardson nem Defoe, muito menos Fielding, portanto, teriam aceitado o realismo formal como uma premissa, da maneira como Watt o afirmou. Eles nem sequer poderiam ter pensado nos termos do teórico, dada a simples razão de os quatro não terem nascido numa mesma geração. Essa afirmação pode soar como um truísmo absurdo, mas ela pretende escavar todo um pressuposto de peso decisivo sobre a teoria de Watt. O conceito de realismo formal elaborado pelo inglês calca-se num modelo teleológico: ele se beneficia de séculos de experiência literária de um gênero supostamente coeso, para tomar a origem como virtualmente semelhante ao estágio contemporâneo ao período em que o crítico escreve. É também – e aqui vale abusar da redundância – genérico demais. Watt ganha em extensão ao reunir os três autores sob a égide do realismo formal e lastreá-los a uma tradição filosófica que, de resto, foi fundamental para quase tudo aquilo que a nossa tradição moderna nos relegou. Só que seu movimento teórico peca ao abrir mão da intensidade, atropelando qualquer possibilidade de uma análise detalhada que pudesse apontar, por meio de exemplos (figuras retóricas, metáforas, etc.), as relações que o autor procura evidenciar. Sua teoria não tem tempo para fazer jus à obra de tal ou qual autor isolado, como Defoe por exemplo; muito pelo contrário. Watt não pode nem sequer escapar a um exercício comparativo, desfavorável para os seus pioneiros da forma, entre as obras dos *early novelists* e toda a tradição que veio a seguir: muito simplesmente em razão de o seu realismo formal ser o **lastro conceitual fundamental do romance enquanto um gênero**. Lastro esse que supostamente une autores tão díspares quanto Defoe, Richardson e Fielding a Flaubert, Balzac e Zola.

## A ascensão do realismo formal no Brasil

Quase cinquenta anos após a publicação de *The rise...*, precisamente no ano de 2000, Sandra Vasconcelos acolhe os ecos da tese de Watt no Brasil e defende tese de livre docência em que parte para investigar, ela também, o fenômeno de **ascensão** do romance na Inglaterra do século XVIII. Sua tese, que pretende lançar mão de um movimento de revisitação de aspectos problemáticos da obra do teórico de 1957, não a impede de adotar como realista a forma da narrativa do romance – núcleo da teoria de Watt. Diante da implicância recente com o conceito wattiano, diz Vasconcelos, ela inclusive se vê na obrigação de antecipar “que uma das balizas fundamentais das reflexões que se seguem é a concepção hegeliana do romance como epopeia burguesa de tal maneira adequada à nova ordem do mundo que o realismo passa a ser um dado determinante e inerente à sua forma” (VASCONCELOS, 2000, p. 7). Por conseguinte, para ela, o “procedimento que é próprio” do romance, que lhe confere “interioridade orgânica” e que é lastro de uma “homologia [...] entre a forma literária e processo social” (VASCONCELOS, 2000, p. 13) é o seu realismo formal.

A antologia de prefácios, ensaios e resenhas de escritores ingleses do século XVIII – a definição, muito modesta, que Vasconcelos dá a seu trabalho – vem acompanhada de uma introdução crítica que evidencia toda sua posição teórico-metodológica. Nesse capítulo inicial, é possível avaliar as consequências que as preconcepções teóricas da autora sobre o gênero literário acarretarão nas subsequentes análises e percepções sobre a forma incipiente dos romances. E é sobretudo a partir do recurso a esta parte de sua tese – mais emblemática que a de Watt, em razão das metáforas que sugere; senão pela controvertida atualidade que concede à tese do autor inglês – que os modelos explicativos baseados nas noções de ascensão do romance e de realismo formal ganham contornos mais visíveis. Assim somados, os conceitos abstratos de Watt e as imagens sugeridas por Vasconcelos fornecem um quadro mais compreensivo dos obstáculos epistemológicos e espaciais que as duas teorias interpõem aos caminhos interpretativos alternativos do romance inglês incipiente.

Vasconcelos confirma o ponto de clivagem proposto por Watt, entre o romance e a ficção anterior, e, tal qual o crítico inglês, também se dispõe a procurar



pela passagem que leva diretamente à forma original do *novel*, perdida no tempo. A autora, no entanto, não prossegue sem antes ajuizar que “[o] desafio” de uma empreitada como essa estaria em “não confinar o romance em algum ‘celeiro eterno de formas’ [...], mas radicá-lo no chão firme da História.” (VASCONCELOS, 2000, p. 6). Feita a ressalva, Vasconcelos segue em frente na busca pelas origens:

No fundo, talvez seja uma tarefa impossível e um esforço infrutífero tentar traçar e delimitar as origens de uma forma literária cujo aparecimento e rápido desenvolvimento apresentam causas complexas e, em grande medida, obscuras. Pode parecer no mínimo temerário falar em origens e começos, como se estivéssemos envolvidos na busca de um *in illo tempore* mitológico, onde encontraremos as respostas para todas as perguntas e a chave de todos os mistérios. Mas o fato é que as formas literárias têm uma história, elas não se colocam para além e para fora da História, como se coexistissem ideal e eternamente num vazio espaço-temporal. **Nenhum gênero literário tem, como o romance, suas raízes mais firmemente fincadas no tempo histórico e em contextos sócio-culturais específicos**, sem que ele se obrigue, com isso, a abrir mão da fantasia, da imaginação criadora que lhe permitem, por exemplo, incorporar elementos romanescos ou fantásticos [...] (VASCONCELOS, 2000, p. 4; grifo nosso)

A metáfora das “raízes” é sintomática. Ela manifesta a opção da autora por um modelo visual/espacial explicativo indicador da adesão de Vasconcelos a concepções científicas que afirmam características fundamentais a certas proposições. Tal escolha não deixa de remeter à imagem clássica da árvore da filosofia de Descartes, por exemplo – com seus galhos e troncos firmemente sustentados pelas raízes da metafísica. A figura espacial do ‘tronco’, ensejada pela expressão “raízes”, é por si só bastante problemática para dizer algo sobre a forma que o romance toma a partir do ponto inicial. O tronco aparece como um corpo dotado de sentido e extensão bem delimitados, uma massa homogênea mais ou menos bem formulada e sustentada pelo fundamento primeiro que lhe dá origem: o realismo formal.

A concepção espacial oferecida pelo suporte arborescente acaba, portanto, disponibilizando limitadas opções de categorias e de conceitos teóricos para trabalhar com a multiplicidade. Conforme a ideia de genealogia, implícita na opção por esse modelo epistemológico-espacial, apenas são legítimas as operações intelectuais que atuam na base de **relações de familiaridade** entre os elementos.

Por conseguinte, apenas se levam em conta as ligações entre um antepassado ideal e seus descendentes, posicionados em **escalas hierárquicas** de valores familiares, de **mesmo galho**, que não correspondem necessariamente à fluidez dos processos complexos da realidade.

A opção metafórica traz ainda maiores complicações para a teoria de Vasconcelos. A insinuação da imagem de tempo histórico como um solo, onde a árvore do romance finca suas raízes, aprisiona uma concepção temporal – possível de ser entendida como um constante devir – na forma de uma figura estática. Há imagem que remeta mais à inércia do que aquela de um solo em pousio à espera do cultivo? A referência a Hegel continua presente, mas agora subentendida. Vasconcelos confirma uma apreensão do tempo histórico no formato de um contínuo universal, cenário fixo para as múltiplas tentativas do espírito a caminho da liberdade. Um tom de necessidade, de inevitabilidade tinge seu estudo sobre o surgimento do romance, fazendo-o parecer um momento predestinado a acontecer. É o que se pode depreender de passagens como esta:

Não se está criando, no caso da Inglaterra, uma literatura, mas sim um novo gênero; estão se reinventando as convenções, no terreno da narrativa, e é praticamente impossível não sentir, nesse conjunto de textos, um certo clima de agitação, quase que uma espécie de ebulição. Os escritores tateiam por caminhos múltiplos e incertos. As idéias fervilham e a percepção geral e compartilhada é de que há uma novidade no ar. Esse é um tempo de busca, de trocas, fertilizações recíprocas, de abertura para o novo. **Esse é o tempo do romance**. (VASCONCELOS, 2000, p. 10; grifo nosso)

O projeto arquitetônico em forma de árvore, que confere visualidade às concepções temporais e espaciais de gênero de Watt e Vasconcelos, tem consequências irreversíveis para o entendimento das obras por eles analisadas. Nas duas teses, há uma mirada retrospectiva que reifica tanto o gênero quanto sua característica formal, dificultando o acesso a uma via epistemológica capaz de levar em conta as descontinuidades e os percalços acidentais presentes no caminho de formação das obras, como no do discurso sobre o romance. As arestas de seus objetos são reduzidas ao mínimo, e o resultado é uma forma *a priori* de gênero que permanece indiferente ao tempo, sobrevivendo, pois, trans-historicamente.

Vasconcelos mesma garante que o romance teria a peculiar capacidade de incorporar elementos não romanescos ou fantásticos, qualidade a que chama de

onívora e que remete a Bakhtin. Insiste até certo ponto numa ideia paradoxal: antes mesmo de haver se destacado enquanto uma narrativa ficcional específica, o romance – “este gênero sem fronteiras” (VASCONCELOS, 2000, p. 109) –, já conseguiria “abarcara e assimilar traços de **outros** tipos de escrita, de integrar **outras** formas” (VASCONCELOS, 2000, p. 4; grifos nossos) à sua estrutura própria, que, mesmo não acabada e “continuamente a se fazer, a se renovar” (VASCONCELOS, 2000, p. 4), já pressupõe uma preexistência formal específica, anterior ao processo de sua própria formação.

A ambígua atitude da estudiosa revela uma oscilação entre, por um lado, o imperativo de alargar o conceito de gênero e, do outro, o de resguardar uma atitude de reserva que pretende não perder de vista uma hipotética especificidade fundamental da forma literária. É um pegar ou largar do realismo formal que está em jogo. Consequentemente, está também o da aceitação de um modelo explicativo formal com bases tão fixas quanto as raízes de uma árvore. Esse movimento de vai e vem coloca Vasconcelos em uma posição desconfortável, em que se vê sem escolha a não ser retomar uma atitude impotente de fechamento e de ratificação de uma suposta forma *a priori* do gênero. Em contradição com afirmações anteriormente transcritas, vemos a autora declarar que:

Esse modo de ser protéico [onívoro] não nos autoriza, entretanto, a **atribuir indiscriminadamente a todo e qualquer tipo de narrativa** o título de romance, a **categorizar todo tipo de prosa** de ficção como romance, a **borrar distinções**. (VASCONCELOS, 2000, p. 4; grifos e acréscimo nossos)

Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) chamaram a atenção para a lógica binária com a qual o composto árvore/raiz mantém relação. Apontaram também na direção do flerte existente entre o modelo e a noção de mimese. O sistema baseado na oposição árvore/raiz evidenciaria, na opinião dos autores, a tradicional forma por meio da qual muitas teorias teriam explicado, a partir de dualidades simplistas, fenômenos tipicamente múltiplos. Os diferentes modelos representativos arborescentes seriam, assim, nada mais que realizações de procedimentos intelectuais que atuam no sentido de “decalcar” a multiplicidade típica da livre associação dos processos rizomáticos. Os autores recorrem, no que demonstra ser

um senso de escolha muito oportuno, à metáfora dos livros para melhor explicar o funcionamento, falaciosamente representativo, dos modelos e sistemas arbóreos:

Um primeiro tipo de livro é o livro-raiz. A árvore já é a imagem do mundo, ou a raiz é a imagem da árvore-mundo. É o livro clássico, como bela interioridade orgânica, significativa e subjetiva (os estratos do livro). **O livro imita o mundo, como a arte, a natureza:** por procedimentos que lhes são próprios e que realizam o que a natureza não pode ou não pode mais fazer. **A lei do livro é a da reflexão, o Uno que se devém dois. Como é que a lei do livro estaria na natureza, posto que ela preside a própria divisão entre mundo e livro, natureza e arte?** [...] o livro como realidade espiritual, a Árvore ou a Raiz como imagem, não para de desenvolver a lei do Uno que devém dois, depois dois que devém quatro. **A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz.** [...] Isto quer dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 19-20, grifos nossos)

Nos trechos grifados, pode-se observar como a noção de mimese, prodigalizada pelos modelos arborescentes, opera de maneira insidiosa. A passagem evidencia a contradição presente em discursos que alegam neutralidade objetiva no processo de investigação de uma lei, por conjectura apreciada como um fenômeno natural, do tipo que estabelece uma ponte entre a arte e a realidade, quando na verdade são os próprios discursos os responsáveis por postular e regular a existência de tal lei, de modo apriorístico. A comparação com a lógica operante no conceito de realismo formal é inevitável. A categoria de Watt mais impõe um tipo de leitura específico, mimético, às obras, do que se deixa delas – supondo que isso seja possível – ser **extraído**.

O realismo formal está, portanto, impregnado pela ideia de mimese, princípio constitutivo dos modelos arborescentes. Uma vez que se ergue sobre tais modelos, responsáveis em última análise por lhe garantir uma arquitetura espacial e epistemológica pronta, o realismo formal parece incapaz tanto de escapar a um jogo de **espelhamento com a realidade**, quanto de, conscientemente, não se aproveitar dele. A sedução que as características quintessencialmente modernas do romance exerceram sobre vertentes sociológicas da historiografia literária levou gerações de pesquisadores a optar pelo uso do conceito de realismo formal como a plataforma ideal para a confecção de um tipo de história literária que toma o gênero, ou

qualquer característica essencial sua, como **objeto representativo** – leia-se: espelho artístico da realidade – na homologia entre processo histórico e obra literária. Nesta balança, em que arte e história aparecem equilibradas, o gênero romanesco passa a ganhar sentido – e somente assim, ao que parece – como o equivalente artístico, isto é, **representativo**, das abstrações do campo histórico – classe social, individualismo econômico, capitalismo etc.

### **Limitações do realismo formal para os estudos do romance incipiente inglês**

Um primeiro inconveniente das teorias que adotam tais sistemas metafóricos e explicativos – da ascensão do romance e do realismo formal – está relacionado à insólita abrangência do modelo de gênero que eles dão fundamento. O que garante, na prática, que um conceito como o de realismo formal seja capaz de ligar as obras de autores como Defoe e Dostoiévski, por exemplo? Uma vez que foi feito para unir, e não para distinguir, o que poderia o conceito dizer sobre as diferenças temporais e formais, nada sutis, que separam os dois escritores? Ou ainda, o que poderia ele dizer sobre a expectativa literária dos distintos públicos leitores de ambos os autores, separados por mais de século de distância?

Para uma compreensão mais detida do dito **romance incipiente inglês**, um tipo de literatura que apenas despontava para a percepção social no começo do século XVIII – e ainda assim para uma percepção social extremamente restrita, delimitada por um público leitor particular, o inglês, do início do século XVIII, com toda sua especificidade irreduzível a um esquema genérico supratemporal –, seria preciso promover um distanciamento intencional da lógica avaliativa estabelecida pela noção de gênero do realismo formal. Ela insiste em comparar, ou melhor, em suprimir as distintas realidades históricas a fim de fazer valer uma noção de gênero insossa: um mecanismo de interface entre vida e literatura que, ao final das contas, supera em atenção recebida as próprias obras em si.

Outro inconveniente derivado diretamente da desatenção do realismo formal para com as especificidades espaço-temporais de produções de escritores ingleses do começo do século XVIII, como Defoe e Aphra Ben, por exemplo, tem a ver com o fato de as pesquisas realistas focarem-se exclusivamente nas características ficcionais do romance. O gênero é sempre comparado aos demais tipos de ficção

pré-modernas, especialmente, dentre aqueles mais recentes, o romance de cavalaria. Acredita-se – embora isto só seja admitido tacitamente – haver entre ambos, romance e romance de cavalaria, um compartilhamento de destino receptivo: uma demanda formada por potenciais leitores apreciadores de histórias inventadas. Faz sentido, ao menos dentro do plano elaborado de antemão pela historiografia do realismo formal. Se, seguindo a lógica dessa historiografia, o romance moderno incipiente tem por estratégia copiar a realidade, é porque dela ele só é capaz de **imitar** as características que o fazem **aproximar-se do real**, sem, contudo, jamais tocá-lo. De modo diverso atua o estatuto epistemológico auferido aos demais gêneros ou discursos **sobre o real** da época – história, biografia, narrativas de viagem, notícias, etc. Estes, ao contrário do romance, nem aparecem nas teorias realistas como coisas distintas da realidade – como **outros** com os quais ela, em algum momento, é forçada a manter algum tipo de **relação**. De uma maneira obscura, esses gêneros e discursos – desde sempre, mas quem saberia dizer por quem? – são autorizados a falar do lugar da realidade, livrados, como pretensamente estão, de toda mácula causada pela ficção.

Se aceitamos tranquilamente o *continuum* explicativo de Watt e Vasconcelos como medida para as obras de Defoe, não resta dúvida sobre suas características ficcionais a priori. Afinal, sabemos o que é o romance após séculos de experiência receptiva e, por isso mesmo, não hesitaríamos em enquadrar a obra realista balzaquiana, por exemplo, como ficção – este é um nome por demais conhecido e associado à venerável tradição ficcional moderna. Ora, esse silogismo de orientação temporal invertida raciocina: se nós, leitores e críticos do século XX ou do XXI, sabemos que o romance é ficção e sabemos também que a obra de Defoe é romance, então, forçosamente, ela deve ter sempre sido interpretada como ficção. Contudo, muitos estudos sobre o romance inglês nascente têm apontado em outra direção.

### **O romance inglês incipiente e a questão da ficção como um dado não diferenciador de gêneros: a necessidade de um espaço ‘supragenérico’**

O trabalho de Lennard Davis (1996) procura pelo surgimento do romance inglês por um viés distinto daquele adotado pelo realismo formal. Ao invés de buscar conexões entre o gênero e a espécie de ficção que, presume-se, tenha

imediatamente lhe antecedido – para assim prosseguir apontando suas diferenças –, o autor argumenta que o romance inglês incipiente teria estado presente, desde o início do século XVIII, no interior de uma matriz discursiva ‘supragenérica’. Tendo em Foucault uma referência teórica declarada, o **discurso das notícias/romance** [*news/novel discourse*] de Davis abriga, em sua zona de influência, desde baladas [*ballads*] e notícias impressas até *tales*, panfletos e também *novels*. Afirma o autor que estes gêneros se encontravam, do ponto de vista da recepção, praticamente indistinguíveis entre si, uma vez que, naquela época, “os gêneros não eram definidos por sua fidelidade à verdade ou à ficção” (DAVIS, 1996, p. 67). Disso decorre um dos traços característicos do *news/novel discourse* de Davis: o de “não fazer qualquer distinção entre o que poderíamos chamar de fato e ficção” (DAVIS, 1996, p. 51) e, por conta disso, sustentar ao redor de si uma zona de “contínua nebulosidade a respeito da definição de fato e ficção” (DAVIS, 1996, p.148).

Procedendo de maneira análoga a Davis, Robert Mayer (2004) coloca o romance inglês das primeiras décadas do século XVIII em uma relação umbilical e indissociável com outro discurso sobre o real. Dessa vez, porém, não é o “jornalístico” o discurso a se sobressair como matriz genérica de onde o romance teria surgido e, com o passar do tempo, se separado para formar um gênero isolado, mas, sim, o discurso historiográfico. Tal como Davis, Mayer também encontra em Foucault uma perspectiva teórica interessante para trabalhar sua história de gênese discursiva, mas crê fundamental acrescentar a ela a noção de horizonte de expectativa, de Jauss. Assim, o autor sustenta o argumento de que os primeiros leitores de Defoe – autor bastante referenciado pelos historiadores do romance inglês, sem dúvida em razão de sua posição histórica singular (Davis também o menciona como exemplo emblemático) – teriam sido virtualmente incapazes de distinguir entre as obras do autor londrino e os exemplares de um tipo de discurso historiográfico particularmente popular durante as primeiras décadas do século XVIII, chamado por Mayer de **baconiano**. A principal característica desse discurso historiográfico, que tem na obra historiográfica de Francis Bacon um modelo ideal, é, segundo Mayer, a incorporação de elementos hoje tidos como incompatíveis com o bom ofício do historiador, tais como a invenção de histórias e personagens, a utilização de testemunhos baseados em rumor ou boato, a reprodução de histórias

fantásticas narradas como fatos reais, etc – todos mais relacionados atualmente ao trabalho do ficcionista.

Já Sandra Sherman (2005) afirma em sua pesquisa ter percebido uma **formação discursiva financeira/literária**, também aos moldes foucaultianos, atuante no mesmo início do século XVIII estudado pelos autores. Ela ainda encontra outra semelhança entre a sua e as matrizes discursivas elaboradas por Davis e Mayer, principalmente no tocante à ambiguidade caracteristicamente atribuída aos critérios estabelecedores de fato e ficção – marca distintiva dos achados dos três autores. No texto de Sherman, essa afirmação da ambiguidade vem, particular e sintomaticamente, marcada pelo uso reiterado de expressões como “opacidade epistemológica” (SHERMAN, 2005, p. 2), “desordem epistemológica” (SHERMAN, 2005, p. 3), “crise epistemológica” (SHERMAN, 2005, p. 26), “confusão epistemológica” (SHERMAN, 2005, p. 31), etc.

Tal qual Davis, entendendo também ter havido uma acentuada imprecisão na relação entre fato e ficção naquele momento histórico, Sherman entende ser impossível “isolar artificialmente”, no início do século XVIII, os “discursos sobre ‘ficcionalidade’” (2005, p. 4). Ao contrário, prefere declaradamente elaborar uma amostra de formação discursiva “constituída transgenericamente” (SHERMAN, 2005, p. 4). Porém, nos resultados obtidos pela crítica, o desarranjo dos referenciais de fato e ficção não teria tido como estopim a atividade promíscua da imprensa popular – sobretudo a política, com seus revezes e desavenças partidárias –, à maneira sustentada por Davis. No trabalho de Sherman, um dos “vetores epistemológicos” (2005, p. 4) aos quais, ao lado da “imaginação” (2005, p. 4), pode ser atribuída uma parcela de responsabilidade por haver complicado a distinção entre fato e ficção no início do século XVIII é o **crédito** e demais instrumentos subordinados a sua lógica. Recém-inventados pelo mercado financeiro do período, teriam sido aplicados, pela primeira vez na Inglaterra, em escala macroeconômica, ainda nas primeiras décadas do século XVIII.

A partir da experiência negativa provocada por graves colapsos resultantes de mirabolantes esquemas especulativos como o *South Sea Bubble*, ocorrido em 1720, que contou com a participação ativa do Parlamento Inglês, a população britânica teria passado a nutrir, segundo Sherman, um difuso sentimento de



desconfiança generalizada com relação ao crédito e seus instrumentos. Deles, o sentimento teria se espalhado, afirma a autora, para a problemática questão da avaliação da **credibilidade** de documentos que deveriam supostamente regular contratos financeiros. Na condição de escrituras que eram sobretudo impotentes perante um cenário de crise especulativa, esses documentos elevavam a suspeita da população, já aos píncaros devido aos efeitos nefastos do crédito, ao nível mais genérico de todas as demais textualidades. Em sua pesquisa, Sherman aborda o linguajar dos críticos do mercado financeiro da época, resgatando em expressões como “*Air-Money*” [“Dinheiro de Vento”] (SHERMAN, 2005, p. 38), “*Intrinsic Value*” [“Valor Intrínseco”] (SHERMAN, 2005, p. 33) – ausente tanto no crédito quanto nos contratos e textos relacionados a ele – e “*imaginary Value*” [“Valor imaginário”] (SHERMAN, 2005, p. 30) a derrocada das tradicionais formas de lidar com a atribuição de valores e interpretação textual.

Como vemos, as pesquisas mais recentes sobre o período de surgimento do romance inglês têm buscado aproximar o gênero nascente dos demais discursos sobre o real publicados no início do século XVIII. Não o fazem, porém, na tentativa de sugerir que a partir destes o *novel* tenha tomado emprestado algum tipo de modelo ideal. O real, longe de ser a referência estática que se apresenta às teorias do realismo formal, aparece, nos estudos de Davis, Mayer e Sherman, como motivo de disputa entre diversos gêneros, ficcionais ou não. No geral, suas análises também têm sugerido que os elementos ficcionais os quais, hoje, dentro do nosso atual padrão de separação do conhecimento, usamos como discriminatórios para o estabelecimento de distinções entre os discursos e gêneros, não seguiam a mesma lógica na realidade discursiva daquele início de século. Seria necessário, portanto, elaborar um suporte epistemológico/metafórico mais compreensivo, que fosse capaz de dar conta de explicitar esse campo de indeterminação em que se encontravam o romance e os demais gêneros do período. Se muitos leitores do início do século XVIII não tinham plena certeza de estarem lendo história, notícia ou romance, ou ainda, se não podiam dizer com segurança se o texto em que se debruçavam era factual ou fictício, como então poderia ser o caso de proceder à procura por uma definição restrita de gênero?

## Um espaço do romance incipiente

Ainda em seu estudo sobre o período medieval, mencionado no início deste trabalho, Jauss dizia que a teoria dos gêneros literários só teria a ganhar se abandonasse as estruturas das autocentradas histórias de gênero e passasse a buscar organizar, a partir da totalidade de gêneros de um período, “um sistema de fenômenos contemporâneos” (JAUSS, 1994, p. 95). Concluía também que, “enquanto isso, a teoria moderna dos gêneros só pode[ria] prosseguir descritivamente, e não por definição”. (JAUSS, 1994, p. 95)

Acolhendo o conselho do teórico, o recurso a modelos visuais em forma de rede parece surgir como boa alternativa para a elaboração de um suporte epistemológico não mais dependente da exclusivista ideia de gênero literário, apoiado em conceitos fundacionistas como os de realismo formal. Os padrões em rede projetam a imagem de um espaço mais generoso, desprovido de um centro estático – suposto ponto de origem e, em última análise, de barreira contra qualquer mudança. Eles parecem oferecer-nos, portanto, a estrutura teórico-metodológica ideal para dar conta das peculiaridades do romance incipiente, uma vez que não implicam na ideia de uma forma rígida, unívoca, a ligar experiências literárias de épocas distintas sob a guarda de um conceito qualquer.

Um **espaço literário**, ou, mais especificamente, no nosso caso, um **espaço do romance incipiente inglês**, pensado a partir dos modelos em rede, seria aquele trespassado por conexões rizomáticas, independente das frágeis noções de fronteira e de centro irradiador do fundamento de coesão típicas dos modelos genéricos elaborados até então. Um espaço como esse vê sua centralidade mudada ao sabor do enfoque produzido pelas sempre provisórias uniões que **o pesquisador realiza**, a partir da reunião dos materiais de que dispõe, em sistemas de sentido – e não aquelas que ele seria supostamente capaz de **extrair** dos materiais. Para a visualização de um espaço como esse, há experiências cognitivas bem-sucedidas no campo da filosofia, como os modelos de “vizinhança”, de Bachelard (2010), de “semelhanças de família”, de Wittgenstein (CONDÉ, 2004), e de “rizoma”, dos já mencionados Deleuze e Guattari (2011).

Os sistemas de sentido pensados a partir desses modelos poderiam ser organizados em nódulos de coerência, a partir do recurso a relações de

semelhanças entre os gêneros de um mesmo período. Podem entrar nesses complexos relacionais, por exemplo, as figuras de retórica comuns, as estratégias parecidas empregadas para atingir determinado domínio receptivo semelhante, as formas análogas com que determinados gêneros delimitam um objeto do discurso em comum – ou seja, elementos multiplicáveis a gosto, dependentes apenas da habilidade relacional do pesquisador e da disponibilidade dos discursos do período por ele estudado. Ora inchando, ora desinchando, conforme as mudanças exigem o rompimento de certas articulações semânticas aqui, empurrando-as para zonas de sentido mais distantes acolá, os nódulos – sempre improvisados e provisórios – são constitutivamente incapazes de fornecer um fundamento duradouro, do tipo projetado para servir a uma estrutura rígida de gênero, que se pretenda infenso às rupturas causadas tanto pela passagem do tempo, quanto pelas mudanças de perspectivas teóricas. Quando muito, tais nódulos servem para ajudar o estudioso a compreender melhor os tais “sistemas de fenômenos contemporâneos” mencionados por Jauss.

Afinal, não seria essa a função de toda ferramenta, mesmo aquelas de tipo teórico como os modelos e as categorias do pensamento? Tal qual suas correlatas do mundo físico, elas são elaboradas para prolongar e aperfeiçoar o impulso humano criador, e são sempre postas de lado assim que um objetivo é atingido. Talvez, a fim compreenderem melhor a multiplicidade dos fenômenos da realidade histórica e literária, fosse necessário que algumas correntes teóricas começassem por encarar com mais naturalidade a transitoriedade de seu instrumental, mesmo quando elaborado com tanto esforço: coadjuvantes, afinal, no processo do conhecimento.

Ao lidar com a teoria e suas ferramentas, o trabalho científico não deve ser projetado para parecer uma estrutura heroica, elaborada para suportar incólume o peso esmagador do passado e os efeitos devastadores do tempo. Deve, sim, ser algo decididamente mais humano e, por essa razão, suscetível a uma série de mudanças e transformações. E nesse ponto, um conceito como o de gênero romanesco não pode ambicionar ser uma solitária exceção, sob o risco de ser criticado por sua soberbia.

## Referências

ARAÚJO, N. O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé. **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, n.2, v.24. p.139-156, 2015.

BACHELARD, G. O papel dos espaços abstratos na física contemporânea. In: \_\_\_\_\_. **A experiência do espaço na física contemporânea**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010. p. 71-88.

CONDÉ, M. L. L. **As teias da razão**: Wittgenstein e a crise da racionalidade moderna. Belo Horizonte: Argvmentvm Editora, 2004. 239p. (Scientia/UFMG)

DAVIS, L. **Factual fictions**: the origins of the English novel. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996. 245p.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Vol. 1. 2ª ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. 94p. (Capitalismo e Esquizofrenia 2)

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994. 78p. (Série Temas vol. 36. Estudos Literários)

\_\_\_\_\_. Theory of genres and medieval literature. In: JAUSS, H. R. **Toward an aesthetic of reception**. 7<sup>th</sup> ed. Trans. Timothy Bahti. Intro. Paul de Man. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. (Theory and history of literature; v. 2). p. 76-110.

MAYER, R. **History and the early English novel**: matters of fact from Bacon to Defoe. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. (Cambridge Studies in Eighteenth-Century English Literature and Thought). 248p.

SHERMAN, S. **Finance and fictionality in the early Eighteenth century**: accounting for Defoe. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 222p.

VASCONCELOS, S. G. T. **A formação do romance inglês**: ensaios teóricos. vol. I. 2000. 169f. Tese (Livre-Docência em Literaturas de Língua Inglesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **The rise of the novel**: studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley: University of California Press, 1957.

Recebido em 27 de fevereiro de 2016  
Aceito em 28 de maio de 2016