

O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé

The postulate of “formal realism” in Brazil: from the national tautology to the profession of faith

Nabil Araújo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
nabil.araujo@gmail.com

Resumo: Este artigo enfoca a migração de um postulado formulado por Ian Watt na Inglaterra dos anos 1950, o do “realismo formal” como inerente ao gênero *romance*, para a obra de um dos grandes nomes dos estudos romanescos no Brasil, Sandra Guardini Vasconcelos, cujo principal trabalho reafirma, meio século depois, em português, a doutrina realista proclamada pelo autor inglês em *A ascensão do romance* (1957).

Palavras-chave: Realismo formal; gênero romanesco; estudos do romance; importação teórica.

Abstract: This article focuses on the migration of a postulate by Ian Watt in the context of 1950s England – the postulate of “formal realism” as inherent to the novel genre – to the work of Sandra Guardini Vasconcelos, a Brazilian renowned scholar in the field of novel studies. Her major book reaffirms, half a century later, in Portuguese, the realist doctrine proclaimed by the English author in *The rise of the novel* (1957).

Keywords: Formal realism; novel genre; Novel Studies; theoretical importation.

Recebido em 25 de maio de 2015.

Aprovado em 20 de novembro de 2015.

1 O “influxo externo” e os estudos romanescos no Brasil

Num célebre diagnóstico da vida literária brasileira nos idos de 1879, Machado de Assis sentenciava acerca do modo de vigência das doutrinas estéticas entre nós: “o influxo externo é que determina a direção do movimento; não há por ora no nosso ambiente a força necessária à invenção de doutrinas novas.” (ASSIS, 1959, p. 813). Mais de um século depois, generalizando o diagnóstico machadiano de modo a abarcar “a vida intelectual no Brasil”, eis o que constata Roberto Schwarz:

Tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a conseqüente descontinuidade da reflexão. Conforme notava Machado de Assis em 1879, “o influxo externo é que determina a direção do movimento.” (SCHWARZ, 1987, p. 30)

Anos antes, Schwarz havia sido mais específico quanto a isso, observando: “Quem lida com história literária – ou, para dar outro exemplo, com história da tecnologia – não pode fugir à noção do influxo externo, pois são domínios em que a história do Brasil se apresenta em permanência sob o aspecto do atraso e da atualização.” (SCHWARZ, 1976, p. 16).

O que aqui se segue poderia ser tomado como um estudo de caso contemporâneo acerca do “influxo externo” na história das ideias literárias entre nós, na medida em que se aborda, então, a migração, para a obra de um dos grandes nomes dos estudos romanescos no Brasil, de um postulado realista formulado na Inglaterra dos anos 1950 – o do “realismo formal” como inerente ao gênero romanescos –, bem como as conseqüências de uma tal importação teórica para os estudos do romance em nosso meio acadêmico.

Exato meio século depois do surgimento, na Inglaterra, do mais célebre estudo já publicado sobre o romance – *The rise of the novel* [A ascensão do romance] (1957), de Ian Watt –, Sandra Guardini Vasconcelos publica, no Brasil, *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*

(2007), monumento editorial de 650 páginas, das quais cerca de 400 são reservadas à antologia a que remete o título da obra – “conjunto de prefácios, ensaios e resenhas em que escritores ingleses do século XVIII discutiram sua prática ou a sua leitura de um gênero de ficção que ainda não tinha definições nem contornos muito claros ou precisos.” (VASCONCELOS, 2007, p. 11) – e mais de 200 a uma “Introdução crítica” cujo intuito declarado é o de

possibilitar melhor acompanhamento dessa discussão e pô-la no contexto histórico e cultural que lhe deu origem, [...] visando fornecer um mínimo de informações básicas e preliminares que permitam [...] compreender o fenômeno da ascensão do romance na Inglaterra, testemunhar sua formação e perceber suas linhas de força. (Ibid., p. 11)

Ora, posto que o “fenômeno da ascensão do romance na Inglaterra” é justamente o objeto central de estudo do então quinquagenário livro de Watt, e que a própria Vasconcelos já havia publicado suas *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* (2002), livro de uma autodeclarada “admiradora do trabalho de Watt” (VASCONCELOS, 2002, p. 24), em muitos pontos retomado e expandido na obra que lhe sucede, é de se perguntar o que demarcaria e diferenciaria, afinal, a abordagem do fenômeno romanesco publicada pela autora brasileira em 2007 daquela publicada pelo autor inglês em 1957 (e disponível em português, em edição brasileira, desde 1990). Sobretudo quando se leva em conta que, em suas considerações sobre “O momento inaugural do romance”, redigidas na mesma época do aparecimento do livro de Vasconcelos, o principal nome da teoria da literatura no Brasil desqualifica abertamente, em comparação com as caracterizações do romance fornecidas por Bakhtin e por Blumenberg (a primeira, “eficiente”, a segunda, “especulativa”), “a caracterização empírica, quase rasteira de Watt.” (COSTA LIMA, 2009, p. 220).

Para Luiz Costa Lima, a associação, central no livro de Watt, entre romance e “*transcription of real life*” [transcrição da vida real] é “demasiado ingênua para que ainda seja discutida” (Ibid., p. 219); apresentá-la dessa maneira, contudo, implica uma brutal abstração do efetivo contexto discursivo no qual ela tem lugar. O escrutínio menos apressado do modo e das razões pelos quais ela se dá em *The rise of the novel* revela uma postura em face do fenômeno romanesco (e do

realismo que lhe seria inerente) bem menos “ingênua” do que se quereria a princípio; apenas à luz de um tal escrutínio pode-se tentar compreender o que se passa quando da reafirmação do postulado central de Watt, no Brasil, meio século depois.

2 “Realismo formal” e gênero romanesco (I): tautologia nacional

O primeiro capítulo de *The rise* inicia-se com um bloco de três perguntas para as quais não haveria, àquela altura, segundo Watt (1957, p. 9), “respostas inteiramente satisfatórias”. Apesar disso, a própria sequência em que se encontram enunciadas revela que, para Watt, a primeira delas não passa de uma pergunta retórica, já que a segunda pergunta contém, em seu enunciado, a resposta da primeira, resposta essa à qual se subordinam, na verdade, as próprias perguntas que lhe sucedem:

(1) “É o romance uma forma literária nova?” (2) “Se assumimos que sim, como comumente é feito, e que foi iniciado por Defoe, Richardson e Fielding, em que ele se diferencia da prosa de ficção do passado, daquela da Grécia, por exemplo, ou daquela da Idade Média, ou da França do século XVII?” (3) “E há alguma razão pela qual essas diferenças surgiram quando e onde surgiram?” (Ibid., p. 9)¹

Explicitado o postulado de base – “O romance é uma forma literária nova, iniciada por Defoe, Richardson e Fielding” –, eis as únicas perguntas a serem, então, respondidas: (1) “Em que ele se diferencia da prosa de ficção do passado?”; (2) “Por que essas diferenças surgiram na Inglaterra do século XVIII?” Negando-se a encarar como obra do acaso “o surgimento de nossos três primeiros romancistas no seio de uma única geração” e alegando que “seu gênio não poderia ter criado a nova forma a menos que as condições da época também tenham sido favoráveis”, Watt propõe-se a descobrir, então, quais foram tais condições favoráveis e como Defoe, Richardson e Fielding se beneficiaram delas (Ibid., p. 9) – e isso responderia à pergunta (2). “Para tal investigação, nossa primeira necessidade é uma definição eficiente das características do romance”,

¹ Esta e as demais traduções de trechos em língua estrangeira citados no presente artigo são de minha responsabilidade.

prosegue Watt (Ibid., p. 9), “uma definição suficientemente estrita para excluir tipos anteriores de narrativa e, contudo, ampla o suficiente para ser aplicada a tudo quanto é usualmente posto na categoria romance” (Ibid., p. 9) – e isso responderia à pergunta (1).

Os historiadores do romance, observa Watt, “distinguiram o ‘realismo’ como a característica definidora que diferencia a obra dos romancistas do início do século XVIII da ficção anterior”, de modo que, ao acompanhá-los nessa opinião, “o próprio termo [‘realismo’] requer maiores explicações.” (Ibid., p. 10). Reconhecendo “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” como “essencialmente um problema epistemológico”, Watt (Ibid., p. 11) recorre à filosofia, no sentido de revelar, no dito realismo romanesco, “o temperamento geral do pensamento realista, os métodos de investigação que utilizou e os tipos de problemas que levantou.” (Ibid., p. 12):

O temperamento geral do realismo filosófico tem sido crítico, antitradicional e inovador; seu método tem sido o estudo dos particulares da experiência pelo pesquisador individual, que, ao menos idealmente, está livre do corpo de suposições passadas e crenças tradicionais; e tem dado uma importância particular à semântica, ao problema da natureza da correspondência entre palavras e realidade. Todos esses traços do realismo filosófico têm analogias com traços distintivos da forma romance, analogias que chamam a atenção para o tipo característico de correspondência entre vida e literatura que tem sido alcançado na prosa de ficção desde os romances de Defoe e Richardson. (Ibid., p. 12).

O realismo romanesco compartilharia, em suma, com o realismo filosófico, de sua recusa à visão de mundo universalizante que havia vigorado hegemonicamente na Antiguidade clássica-medieval, em favor de uma perspectiva particularizante, tipicamente moderna: “o romance surgiu no período moderno, um período cuja orientação intelectual geral se apartou decisivamente de sua herança clássica e medieval por sua rejeição [...] aos universais.” (Ibid., p. 12). E ainda:

tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser vistas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla, aquela vasta transformação da civilização ocidental

desde a Renascença que substituiu o desenho unificado de mundo da Idade Média por um outro muito diferente – um que nos brinda, essencialmente, com um conjunto em desenvolvimento, mas não planejado, de indivíduos particulares tendo experiências particulares, em tempos e em lugares particulares. (Ibid., p. 31)

Na verdade, segundo Watt, apenas na Inglaterra setecentista, por obra de seus mais destacados ficcionistas, é que essa nova visão de mundo teria rendido seus primeiros grandes frutos literários, algo que não se poderia esperar, dir-se-ia, dos literatos franceses do mesmo período: “Defoe e Richardson eram certamente mais livres para apresentar ‘o objeto natural’ de qualquer modo que o desejassem do que os escritores na França, por exemplo, onde a cultura literária estava ainda essencialmente orientada para a corte”, explica Watt, sugerindo ser essa a razão de ter sido “na Inglaterra que o romance foi capaz de estabelecer uma ruptura mais precoce e mais completa com a matéria e os meios da ficção anterior.” (Ibid., p. 58-59). Os procedimentos de particularização da experiência humana que julga inaugurados pelos principais ficcionistas ingleses do século XVIII, Watt os sintetizará, a título de um “método narrativo”, sob a rubrica “*formal realism*” [realismo formal], a qual se verá então estendida à totalidade do “gênero” romanesco, na verdade como definidora do mesmo:

O método narrativo pelo qual o romance corporifica essa visão circunstancial da vida pode ser chamado de seu realismo formal; formal, porque o termo realismo não se refere aqui a nenhuma doutrina ou propósito literário especial, mas somente a um conjunto de procedimentos narrativos que são tão comumente encontrados juntos no romance, e tão raramente em outros gêneros literários, que podem ser considerados típicos da própria forma. (Ibid., p. 32)

No intuito de ilustrar cada um dos procedimentos narrativos que considera constitutivos do “realismo formal” inerente ao gênero romanesco – a saber: (a) *uso de enredos não tradicionais*; (b) *particularização das personagens por meio de nomes próprios*; (c) *particularização do tempo*; (d) *particularização do espaço*; (e) *uso referencial da linguagem, em ruptura com a tradição estilística neoclássica* –, Watt remete ao conjunto das obras de Defoe, Richardson e Fielding, nos seguintes termos:

(a) Depois de Defoe, Richardson e Fielding continuaram, a seus modos muito diferentes, o que viria a se tornar a prática usual do romance, o uso de enredos não tradicionais, ou inteiramente inventados ou parcialmente baseados num incidente contemporâneo. *Não se pode dizer que algum deles alcançou plenamente aquela interpenetração de enredo, personagem e tema moral emergente encontrada nos mais altos exemplos da arte do romance.* (Ibid., p. 15, grifo meu).

(b) É claro que, às personagens, nas formas anteriores de literatura, eram usualmente dados nomes próprios; mas a espécie de nomes efetivamente empregados mostrava que o autor não estava tentando estabelecer suas personagens como entidades completamente individualizadas [...] preferindo ou nomes históricos ou de tipos (Ibid., p. 18). [...] Os primeiros romancistas, entretanto, efetuaram uma ruptura extremamente significativa com a tradição e nomearam suas personagens de modo a sugerir que deviam ser encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo. *O uso que Defoe faz dos nomes próprios é displicente e às vezes contraditório* [...] Richardson [...] foi muito mais cuidadoso e deu a todos os seus personagens principais, e mesmo à maioria dos secundários, tanto um nome quanto um sobrenome (Ibid., p. 19, grifo meu). [...] *Nomes como Heartfree, Allworthy e Square* [personagens de Fielding] *certamente são versões modernizadas do nome de tipo* [...]. [...] [Fielding tem uma] *preferência neoclássica por nomes de tipos* [...] (Ibid., p. 20, grifo meu).

(c) [Na ficção mais antiga] a sequência de eventos é fixada num *continuum* muito abstrato de tempo e espaço e concede muito pouca importância ao tempo como um fator nas relações humanas (Ibid., p. 23). [A ficção de Defoe] é a primeira que nos brinda com um quadro da vida individual em sua perspectiva mais ampla, como um processo histórico, e em sua visão mais estrita, que mostra o processo sendo representado contra o pano de fundo dos pensamentos e ações mais efêmeros. É verdade que

as escalas de tempo de seus romances são às vezes tanto contraditórias em si mesmas quanto inconsistentes com sua pretendida ambientação histórica [...]. [...] *Em seus melhores momentos*, ele nos convence completamente de que sua narrativa está ocorrendo num lugar particular e num momento particular [...]. [...] Essa impressão é muito mais fortemente e completamente realizada em Richardson (Ibid., p. 24, grifo meu). [...] *Fielding abordou o problema do tempo em seus romances a partir de um ponto de vista mais exterior e tradicional* (Ibid., p. 25, grifo meu).

(d) O lugar era tradicionalmente quase tão genérico e vago quanto o tempo na tragédia, na comédia e na narrativa antiga. [...] Defoe pareceria ser o primeiro de nossos escritores que visualizou a totalidade de sua narrativa como se ela ocorresse num ambiente físico real. *Sua atenção à descrição do meio ainda é intermitente* [...]. [...] Richardson [...] levou o processo muito mais longe (Ibid., p. 26, grifo meu). [...] *Fielding [...] não nos oferece interiores completos e suas frequentes descrições de paisagens são muito convencionalizadas* (Ibid., p. 27, grifo meu).

(e) A precedente tradição estilística para a ficção não estava primariamente preocupada com a correspondência das palavras às coisas, e sim com as belezas extrínsecas que poderiam ser conferidas à descrição e à ação pelo uso da retórica (Ibid., p. 28). [...] É, portanto, plausível que devamos considerar a ruptura que Defoe e Richardson estabeleceram com os cânones do estilo da prosa não como uma falha acidental, mas, antes, como o preço que tiveram de pagar para alcançar a imediatez e a proximidade do texto em relação ao que está sendo descrito. [...] *Fielding, é claro, não rompeu com as tradições de estilo ou de perspectiva da prosa augustana. Mas pode-se argumentar que isso desvirtua a autenticidade de suas narrativas* (Ibid., p. 29; grifo meu).

A sistematicidade das ressalvas feitas em relação a Defoe e a Fielding (vide trechos em *itálico* nas citações acima) – o primeiro, um realista ainda incipiente e inconstante, na comparação com Richardson; o segundo, um claro desvirtuador do realismo *à la* Richardson – evidencia que Watt não poderia mesmo ter derivado sua concepção de “realismo formal” da leitura e análise do conjunto das obras daqueles a quem chama de “*the early novelists*”, conjunto este claramente heterogêneo quanto aos procedimentos narrativos que compreende. Mesmo a obra de Richardson, que funciona, aí, para Watt, como um parâmetro que possibilita mensurar o afastamento dos outros dois autores em relação ao ideal do “realismo formal”, não encarnaria plenamente, ela própria, o referido ideal, já que nem mesmo dela, como se viu, se poderia dizer que “alcançou plenamente aquela interpenetração de enredo, personagem e tema moral emergente encontrada nos mais altos exemplos da arte do romance”. É evidente, pois, que o parâmetro crítico com que aí opera Watt não é por ele obtido *a posteriori*, indutivamente, à guisa de uma síntese resultante da análise individualizada de cada uma das obras mencionadas de Defoe, Richardson e Fielding, sendo antes *sobreposto* pelo crítico a tais obras, à guisa de uma premissa à qual *devessem* se conformar, por se tratar de uma premissa alegadamente inerente ao gênero romanesco. Assim:

Realismo formal, na verdade, é a encarnação narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram muito literalmente, mas que está implícita na forma romance em geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance é um relato completo e autêntico da experiência humana, e, portanto, tem a obrigação de satisfazer seu leitor com detalhes da história tais como a individualidade dos atores envolvidos, os pormenores dos tempos e lugares de suas ações, detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (Ibid., p. 32)

Ora, vimos que, de acordo com as próprias análises de Watt, nem Defoe, nem mesmo Richardson, para não falar de Fielding – o qual, aliás, sintomaticamente, não é mencionado na passagem acima –, nenhum deles, em suma, encarnaria plenamente a alegada premissa do “realismo formal”, sendo, por isso mesmo, reprovados, em maior ou menor grau, pelo crítico. É patente a contradição na qual se encontra enredado Watt:

ao mesmo tempo que identifica determinadas manifestações narrativas da Inglaterra setecentista como “antitradicionais”, “inovadoras”, libertas de “suposições passadas e crenças tradicionais”, avessas aos “universais” em favor dos “particulares”, ele próprio se nega, como crítico, a particularizá-las, isto é, a considerá-las, individualmente, em suas idiossincrasias, submetendo-as, antes, em conjunto, ao crivo de uma alegada “premissa” ou “convenção básica” [*premise or primary convention*] inerente a um suposto “gênero literário” [*literary genre*], com vistas a uma “obrigação” [*obligation*] que elas deveriam cumprir (por estarem enquadradas no referido gênero), e a serviço da qual se disporia de um “método” [*method*] a ser empregado pelo escritor. Em outras palavras, se o discurso narrativo que aí se quer chamar “*novel*” anuncia-se, a princípio, sob o signo da modernidade, como o antigênero por excelência, isto é, algo completamente refratário ao tipo de categorização universalizante e normativa do fenômeno literário característica da Poética clássica, imediatamente Watt o submete justamente àquele tipo de categorização, ao concebê-lo como um gênero entre outros, igualmente regulado por normas específicas orientadas pelo bom e velho princípio mimético (ora transfigurado em “realismo formal”).

Mas qual seria a vantagem, afinal, de se tomar, em conjunto, e a despeito da evidente heterogeneidade interna a esse conjunto, as narrativas de Defoe, Richardson e Fielding como manifestações imperfeitas – e, por isso mesmo, em larga medida reprováveis – de um alegado gênero literário, o qual, não obstante, teria sido fundado justamente por tais obras? Ora, exatamente a afirmação desse caráter *inaugural* do alegado conjunto – o qual, em se impondo, garantirá aos três autores, apesar de sua qualidade questionável, uma precedência e uma primazia históricas (ainda que não estéticas) em relação aos demais cultivadores do mesmo suposto gênero literário. Mais do que isso: a se ressaltar que os mesmos autores a quem Watt considera “*the early novelists*” – os primeiros romancistas – são aqueles a quem ele chama de “*our first three novelists*” – *nossos* três primeiros romancistas –, fica patente que a precedência e a primazia históricas em questão não seriam apenas de um grupo de escritores em relação à totalidade dos demais, mas de um país – a Inglaterra – em relação à totalidade dos demais, e, mais especialmente, em relação ao grande centro literário da Europa neoclássica, a França. Os últimos parágrafos de *The rise* são dedicados justamente a explicitar ao máximo e a reforçar essa visão das coisas, ao

modo de conclusão da jornada crítico-analítica empreendida ao longo do livro. Evocando, aí, as considerações críticas de Diderot acerca de Richardson, Watt permite-se falar de “testemunho francês da supremacia do romance inglês no século XVIII” (Ibid., p. 300), e acrescenta, à guisa de explicação dessa “supremacia”:

A primeira grande florescência do gênero na França, que começou com Balzac e Stendhal, ocorreu apenas depois que a Revolução Francesa colocou a classe média francesa numa posição de poder social e literário que sua homóloga inglesa alcançara exatamente um século antes, na Revolução Gloriosa de 1689. E se Balzac e Stendhal são, na tradição do romance europeu, figuras maiores do que qualquer romancista inglês do século XVIII, isso é certamente, em parte, devido às vantagens históricas de que desfrutaram: não somente porque as mudanças sociais das quais se ocuparam encontraram expressão muito mais dramática do que na Inglaterra, mas porque, no campo literário, eles foram os beneficiários, não apenas de seus predecessores ingleses, mas de uma ambiência crítica que era muito mais favorável ao desenvolvimento do realismo formal do que aquela do neoclassicismo. (Ibid., p. 300-301)

Se, comparados “com Balzac e Stendhal, Defoe, Richardson e Fielding têm, todos, óbvias debilidades técnicas” – concluirá, na sequência, Watt –, historicamente, contudo, eles têm “a óbvia importância que se vincula aos escritores que efetuaram a maior contribuição à criação da forma literária dominante nos últimos dois séculos.” (Ibid., p. 301). Em outras palavras, a debilidade qualitativa de seus romances se veria compensada pelo fato de que foram eles que inventaram o gênero romanesco. Uma vez que, como vimos, a tese de um corte paradigmático na tradição narrativa ocidental efetuado em conjunto pelas obras de Defoe, Richardson e Fielding, no sentido de terem elas inaugurado um método narrativo propriamente romanesco, simplesmente não se sustenta pela análise efetiva dessas mesmas obras, a conclusão de Watt a esse respeito revela-se como uma manifestação *sui generis* daquilo a que Leo Spitzer chamou, certa vez, de “tautologia nacional”, isto é, um vício de pensamento que acometeria certos críticos, em função do qual uma obra de arte lhes pareceria grande porque “genuinamente

nacional” (francesa, alemã, espanhola, etc., a depender da nacionalidade do crítico), e “genuinamente nacional” quando grande.² No caso de Watt, a circularidade nacionalista se expressa da seguinte maneira: apenas a Inglaterra do século XVIII reunia, pela primeira vez na história, as condições necessárias para o surgimento do gênero romanesco, de modo que os primeiros romancistas *só poderiam ser ingleses*; assim, os primeiros romancistas ingleses de que se tem notícia (“*our first three novelists*”) *devem* ser identificados como os primeiros romancistas (“*the early novelists*”).

Definir o romance, portanto, em termos de seu realismo intrínseco, associando-o, nesse mesmo gesto, ao conjunto das obras de Defoe, Richardson e Fielding, como o faz Watt, é uma atitude crítica que escamoteia uma grotesca petição de princípio de cunho nacionalista, mas que, por isso mesmo, não pode, simplesmente, ser tachada de “ingênua”. A inegável influência que *The rise* continua a exercer, décadas depois, sobre o campo dos estudos romanescos no mundo todo, à guisa de uma obra de referência, não pareceria atestar justamente a engenhosidade com que sua motivação central se viu dissimulada na forma de uma tese sobre a “ascensão do romance”?

3 “Realismo formal” e gênero romanesco (II): profissão de fé

No caso específico de Sandra Vasconcelos, não se pode dizer que sua professada admiração pelo trabalho de Ian Watt a tenha cegado para a motivação nacionalista subjacente a *The rise*; sem se direcionar explicitamente ao mestre britânico, ela, no entanto, é taxativa: “Não cabe reivindicar para a Inglaterra e para os ingleses a invenção do gênero”, sentencia, com efeito, arrematando: “A história apresenta suficientes evidências de que essa forma literária encontrou caldo de cultura e ambiente propícios para surgir, desenvolver-se e consolidar-se também em outros países europeus, em diferentes momentos de sua formação.” (VASCONCELOS, 2007, p. 19).

Numa notável seção da “Introdução crítica” que escreveu para *A formação do romance inglês*, sugestivamente intitulada “Cruzando a Mancha”, Vasconcelos se ocupa ao longo de quase 50 páginas do “movimento de livros” e da “circulação de ideias” que tomaram conta

² Cf. SPITZER, 2002.

do continente europeu no século XVIII, como nunca antes na história, de um modo tal que – observa a autora – “a rede romanesca estende suas malhas em direções diversas por toda a Europa, aclimatando-se às particularidades de cada país, num movimento incessante de busca e descoberta de novas formas, temas e modos de narrar.” (Ibid., p. 81-82). E ainda:

A questão das influências – de quem leu quem, de quem inspirou ou copiou quem – é, para dizer o mínimo, terreno minado. Basta que se reitere que os intercâmbios foram inauditos e o trânsito de romances, intenso, tendo assumido a forma de adaptações, sequências, variações, plágios, paródias, ou simplesmente traduções, em que a fidelidade nunca foi cláusula pétrea nem regra inflexível. As imitações também eram comuns, pois o conceito de autoria não era moeda corrente e a exigência de originalidade não era condição [...] (Ibid., p. 82-83). [...] não menos contundentes são as evidências da ciranda de tramas e formas e da recepção que lhes dão os próprios romancistas, sempre prontos a acolher em suas obras personagens e cenas de leitura, num revelador jogo intertextual e especular. O narrador de *Tom Jones* cita Scarron, Lesage e Marivaux, dentre outros; a senhora presidente de Tourvel mira-se no destino de Clarissa, ao passo que o visconde Valmont identifica-se com Lovelace; a *fille de chambre* em *Sentimental Journey*, de Sterne, entra numa livraria em busca de *Les égarements du coeur et de l'esprit*. Além de interessantes figurações do leitor e de situações de leitura, são exemplos, colhidos ao acaso, da metaforização, no enredo, do verdadeiro jogo de espelhos e citações que caracteriza as produções francesas e inglesas ao longo do século, estabelecendo, no plano literário, uma convivência amigável e frutífera que nunca se deu no terreno da diplomacia ou da política. (Ibid., p. 84)

Relativizados o lugar ocupado e o papel desempenhado pela Inglaterra na “ascensão do romance” no século XVIII europeu, Vasconcelos, entretanto, não deixará de acompanhar fielmente seu mestre britânico, seja na colocação das “perguntas recorrentes” a serem enfrentadas por um trabalho como o seu – (1) “se o romance seria realmente um gênero novo que surge apenas no século XVIII”;

(2) “a própria questão da definição do gênero” (Ibid., p. 11) –, seja nas respostas que oferece para cada uma das referidas perguntas. Partindo do pressuposto de uma resposta positiva à primeira pergunta, Vasconcelos remeterá às condições históricas de um tal surgimento, em termos análogos aos de Watt ao enfatizar a “modernidade” do gênero romanesco: “Fruto dos ideias iluministas, o romance surgiu na cena literária como expressão artística de um espírito democrático”, explica Vasconcelos, “ele serviu sobretudo para exprimir uma certa visão de sociedade que os romancistas procuraram traduzir em termos artísticos.” (Ibid., p. 23). E ainda: “Essa foi precisamente a tarefa que coube aos romancistas do século XVIII: reconfigurar os materiais históricos e pensar as novas convenções e técnicas narrativas que pudessem dar conta dos novos tempos.” (Ibid., p. 25). Quanto à segunda pergunta, Vasconcelos remeterá textualmente ao livro clássico de Watt, endossando-o em sua definição do gênero romanesco: “Toda a argumentação de Watt gira em torno de um conceito central – o de ‘realismo formal’, um conjunto de técnicas narrativas que buscavam produzir um relato autêntico das experiências reais dos indivíduos”, explica a autora, lembrando, ainda, tratar-se de “um modo de apresentação que se apoiava no repúdio a enredos oriundos da tradição, na busca de uma linguagem mais referencial, [...] na particularização das personagens e do espaço, na temporalidade, e no princípio da causalidade como motor do enredo.” (Ibid., p. 27). Na sequência, Vasconcelos observa que: “Como todo estudo pioneiro, o livro de Ian Watt angariou simpatias e concordância em relação a suas teses centrais, mas também gerou muitas críticas e contestações” (Ibid., p. 30); e arremata: “Entretanto, nenhum crítico se contrapôs de modo convincente à proposição do ‘realismo formal’ como a característica predominante da prosa narrativa inglesa daquele século.” (Ibid., p. 31).

O fato, contudo, depreensível da própria leitura de *The rise*, é que o emprego da “premissa” do “realismo formal” como parâmetro crítico para a leitura das obras dos três grandes nomes da prosa narrativa inglesa do século XVIII não se afigura favorável a tais obras, as quais daí emergem, em suma, como um conjunto narrativo de “óbvias debilidades técnicas”, claramente aquém dos “mais altos exemplos da arte do romance”, para retomar as palavras de Watt. Numa comparação interna ao próprio conjunto, a situação é ainda pior, já que Defoe se mostra um realista incipiente, inconstante, claramente inferior a Richardson, para não falar de Fielding, um evidente descumpridor da “obrigação”

implicada pela “convenção básica” do “realismo formal”. O que não dizer, então, dos demais representantes da prosa narrativa inglesa daquele século? “Com apenas algumas exceções, a ficção da última metade do século XVIII [...] possui pouco mérito intrínseco”, afirma Watt (1957, p. 290) na conclusão a seu livro, mencionando, entre os “romancistas que se elevaram acima do nível da mediocridade”, Smollett e Sterne. Acerca do primeiro, afirma, então, que todos os seus romances, exceto um, apresentam “evidentes defeitos nas situações centrais e na estrutura geral” (Ibid., p. 290); do segundo, que “sua notável originalidade literária confere à sua obra uma qualidade totalmente pessoal, para não dizer excêntrica”, e que “seu único romance, *Tristram Shandy*”, na verdade “é não tanto um romance quanto uma paródia de um romance.” (Ibid., p. 290-291).

Seguindo fielmente Watt, Vasconcelos postula o “realismo formal” como traço definidor *a priori* do gênero romanesco – “o romance, de todos os gêneros literários, é o que afirma de forma mais premente o problema de sua relação com a nova ordem do mundo a ponto de o realismo passar a ser um dado determinante e inerente à sua forma” (VASCONCELOS, 2007, p. 43) –, reduplicando, com isso, inadvertidamente, a contradição performativa em que se vira enredado o mestre britânico meio século antes: a de identificar certas manifestações narrativas como antitradicionais, inovadoras, insurgentes em relação aos rigores da preceptística neoclássica, como “expressão artística de um espírito democrático”, para falar com Vasconcelos, e, ao mesmo tempo, e no mesmo gesto, enquadrá-las justamente no tipo de categorização universalizante e normativa ao qual declaradamente elas se contrapõem: a noção de gênero literário como modelo *a priori* de representação da realidade implicando procedimentos técnicos aos quais deveria se enquadrar o texto a fim de ser considerado adequado.

Mas qual é a motivação desse gesto contraditório em Vasconcelos, já que não o nacionalismo anglocêntrico que se encontra subjacente à cena crítica de *The rise*, e que se vê devidamente exorcizado pela autora brasileira em sua própria abordagem d’*A formação do romance inglês*? Nas passagens em que mais se aproxima de uma justificativa de sua filiação teórica, Vasconcelos se atém a uma incisiva reafirmação em negativo da mesma (em face de supostas ameaças a ela), à guisa de uma *profissão de fé realista*: “diante da implicância mais recente com o realismo”, adverte, com efeito, Vasconcelos (Ibid., p. 21), “antecipo

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”; e ainda: “O ângulo a partir do qual se empreende essa análise”, proclama a autora, “é sempre o de quem julga que o romance é, das formas literárias, a que afirma de maneira mais premente sua relação com o mundo, o que nos obriga a olhar detidamente para o problema da adequação da forma ao material e para as questões de elaboração formal” (Ibid., p. 21). Mais à frente, o adversário ganha um nome – “(pós-)estruturalismo” –, e a profissão de fé da autora, um máximo de dramaticidade:

Nada disso cabe dentro de uma visão estruturalista ou pós-estruturalista que, com suas ênfases muito diferentes, contesta as próprias categorias de “literatura” e “gênero”. Para o pós-estruturalismo, o romance promove a ilusão do reflexo externo, da referência e da representação (que a ficção pós-moderna se esforça por desconstruir) e portanto nem a teoria do romance nem o realismo interessam ao seu campo de reflexão. Mais preocupado com a narrativa ou “narratologia” (dentro da qual subsume o romance), o pensamento pós-estruturalista estabelece um divórcio entre objetividade empírica e reflexividade autoconsciente, prática que a leitura cerrada dos romances, individualmente, não autoriza e que uma concepção histórico-sociológica do problema nos ensinou a não apartar. Como se trata de uma posição crítica contrária ao que se defende aqui, não pretendo me estender sobre ela e entrar na polêmica. Penso ser suficiente pontuar, para os interessados, que as diferenças são substanciais e mereceriam um estudo separado. (Ibid., p. 41)

Como se vê, a defesa da concepção wattiana do romance como gênero realista se confunde, aí, com um contra-ataque ao ataque que teria sido impingido à referida concepção pelo “estruturalismo ou pós-estruturalismo”, que, ao contestar tanto a categoria de “gênero” quanto “a ilusão do reflexo externo, da referência e da representação”, desmobilizaria qualquer interesse por uma teoria do romance. É como se, para a autora, o resgate da problemática do gênero e do realismo – e, por extensão, do romance como gênero realista – do degredo a que teria sido relegada, na contemporaneidade, por “uma visão estruturalista ou

pós-estruturalista” [sic], bastasse para restituir à teoria do romance toda sua legitimidade e relevância acadêmicas. Adentrando a “polêmica” que Vasconcelos declaradamente pretende evitar, haveria muito a se dizer acerca da imprecisão com que a autora então nomeia o grande adversário da teoria do romance, fundindo numa única pretensa “visão” dois macrocampos teóricos em larga medida contrapostos (“estruturalismo” e “pós-estruturalismo”), além de internamente heterogêneos. Não obstante, é evidente que aí interessa à autora, para fins retóricos, não a cisão epistemológica entre os referidos macrocampos, mas sua suposta convergência na contestação do “gênero”.

Na verdade, contudo – e aqui prosseguimos no território da “polêmica” evitada por Vasconcelos –, não foi à narratologia estruturalista que coube a precedência histórica de “posição crítica contrária” à categoria de gênero como arcabouço de premissas ou convenções formais às quais deve se conformar a representação literária da realidade, mas, antes, exatamente àquele pensamento particularizante e historicizante tipicamente moderno – oposto ao universalismo a-histórico da tradição classicista ocidental – que Watt crê contextualizar as produções narrativas de Defoe, Richardson e Fielding, e que habitualmente é situado nas origens da concepção romântica de literatura. No seio de uma cultura que passou a conferir, nas palavras de Watt (1957, p. 13), “um valor sem precedentes à originalidade, à novidade”, e que, justamente por isso, compreenderia as condições de surgimento de narrativas “antitradicionais” e “inovadoras” em face do universalismo normativo classicista, no seio de uma tal cultura, em suma, a afirmação do romance como um novo gênero literário – também ele, como todo e qualquer gênero literário, regido por premissas ou convenções formais *a priori* – afigura-se como *uma tentativa contraditória de subsumir a novidade literária da era moderna na rigidez universalista e normativa da Antiguidade clássica* (algo, aliás, inconcebível, do ponto de vista da própria preceptística classicista).

Ora, essa tentativa, em toda sua contradição, é que seria preciso analisar, tão detalhadamente quanto possível, de uma perspectiva histórico-crítica, quando quer que se tratasse da “ascensão do romance”. Bem entendido, isso só poderia ficar a cargo de uma genuína historiografia da crítica. A chamada teoria do romance, ao invés, justamente por naturalizar a (tardia) afirmação do romance como gênero (teorizar sobre “o romance” já pressupõe um gênero assim denominado), antes oblitera a

percepção das *contraditórias* condições de possibilidade dessa afirmação no seio da cultura moderna. Esta, e não outra, é a razão para abandoná-la.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. A nova geração [1879]. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959. v. III, p. 809-836.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

_____. As ideias fora do lugar: entrevista com Roberto Schwarz, *Movimento*, n. 56, p. 16-17, 1976. [Republicado em livro como: SCHWARZ, Roberto. Cuidado com as ideologias alienígenas (Resposta a *Movimento*). In _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 115-122.]

SPITZER, Leo. *A Poesía española* de Dámaso Alonso. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1, p. 377-408.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2007.

WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1957. [Ed. bras.: WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.]