

IAN WATT

**A ASCENSÃO
DO ROMANCE**
*ESTUDOS SOBRE DEFOE,
RICHARDSON E FIELDING*

Tradução:
HILDEGARD FEIST

1.^a reimpressão



COMPANHIA DAS LETRAS

Paula
13/11/99

1

O REALISMO E A FORMA ROMANCE

Ainda não há respostas inteiramente satisfatórias para muitas das perguntas genéricas que qualquer pessoa interessada nos romancistas de inícios do século XVIII poderia formular. O romance é uma forma literária nova? Supondo que sim, como em geral se supõe, e que se iniciou com Defoe, Richardson e Fielding, em que o romance difere da prosa de ficção do passado, da Grécia, por exemplo, ou da Idade Média, ou da França do século XVII? E há algum motivo para essas diferenças terem aparecido em determinada época e em determinado local?

Nunca é fácil abordar questões tão amplas, muito menos respondê-las, e neste caso elas são particularmente difíceis, pois a rigor Defoe, Richardson e Fielding não constituem uma escola literária. Na verdade suas obras apresentam tão poucos indícios de influência recíproca e são de natureza tão diversa que à primeira vista parecia que nossa curiosidade sobre o surgimento do romance dificilmente encontraria alguma satisfação além daquela oferecida pelos termos "gênio" e "acidente", a dupla face desse Jano do beco sem saída da história literária. Certamente não podemos descartá-los; por outro lado não nos são de grande valia. Assim, o presente estudo toma outra direção: considerando que o surgimento dos três primeiros romancistas ingleses na mesma geração provavelmente não foi mero acidente e que seu gênio só poderia ter criado a nova forma se as condições da época fossem favoráveis, este trabalho procura identificar tais condições do ponto de vista literário e social e descobrir como beneficiaram Defoe, Richardson e Fielding.

Para tal exame precisamos inicialmente de uma boa definição das características do romance — uma definição bastante estrita para

excluir tipos de narrativa anteriores e contudo bastante ampla para abranger tudo que em geral se classifica como romance. Quanto a isso os romancistas não nos ajudam muito. É verdade que Richardson e Fielding se consideravam criadores de uma nova forma literária e viam em sua obra uma ruptura com a ficção antiga; porém nem eles nem seus contemporâneos nos forneceram o tipo de caracterização do novo gênero do qual precisamos; na verdade sequer assinalaram a diversidade de sua ficção mudando-lhe o nome — o termo "romance" só se consagrou no final do século XVIII.

Graças a sua perspectiva mais ampla os historiadores do romance conseguiram contribuir muito mais para determinar as peculiaridades da nova forma. Em resumo consideraram o "realismo" a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior. Diante desse quadro — escritores distintos que têm em comum o "realismo" — o estudioso sente a necessidade de maiores explicações sobre o próprio termo, quando menos porque usá-lo aleatoriamente como uma característica essencial do romance poderia sugerir que todos os escritores e as formas literárias anteriores perseguiram o irreal.

As principais associações críticas do termo "realismo" são com a escola dos realistas franceses. Como definição estética a palavra "*réalisme*" foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a "*vérité humaine*" de Rembrandt em oposição à "*idéalité poétique*" da pintura neoclássica; mais tarde consagrou-o como termo especificamente literário a fundação, em 1856, do *Réalisme*, jornal editado por Duranty.¹

Infelizmente a utilidade do termo em grande parte se perdeu nas azedas controvérsias sobre os temas "vulgares" e as "tendências imorais" de Flaubert e seus sucessores. Em conseqüência a palavra "realismo" passou a ser usada basicamente como antônimo de "idealismo" e nesse sentido — que na verdade reflete a posição dos inimigos dos realistas franceses — permeou boa parte dos estudos críticos e históricos do romance. Comumente se considera a pré-história do gênero apenas uma questão de traçar a continuidade entre toda a ficção anterior que retratava a vida vulgar: a história da matrona de Éfeso é "realista" porque mostra que o apetite sexual supera a tristeza de esposa; e o *fabliau* ou a picaresca são "realistas" porque, ao apresentar o comportamento humano, privilegiam motivos econômicos ou carnavais. De acordo com a mesma premissa, considera-se que o auge dessa tradição está nos romancistas ingleses do século XVIII e nos franceses Furetière, Scarron e Lesage: o "realismo" dos romances de Defoe, Richardson e Fielding é

intimamente associado ao fato de Moll Flanders ser ladra, Pamela ser hipócrita e Tom Jones ser fornicador.

Entretanto esse emprego do termo "realismo" tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta.

Evidentemente tal posição se assemelha muito à dos realistas franceses, os quais diziam que, se seus romances tendiam a diferenciar-se dos quadros lisonjeiros da humanidade mostrados por muitos códigos éticos, sociais e literários estabelecidos, era apenas porque constituíam o produto de uma análise da vida mais desapaixonada e científica do que se tentara antes. Não há evidência de que esse ideal de objetividade científica seja desejável e com certeza não se pode concretizá-lo: no entanto é muito significativo que, no primeiro esforço sistemático para definir os objetivos e métodos do novo gênero, os realistas franceses tivessem atentado para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária — o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. Trata-se de um problema essencialmente epistemológico e, assim, parece provável que a natureza do realismo do romance — no século XVIII ou mais tarde — pode se elucidar melhor com a ajuda de profissionais voltados para a análise dos conceitos, ou seja, os filósofos.

I

Por um paradoxo que só surpreenderá o neófito, o termo "realismo" aplica-se em filosofia estritamente a uma visão da realidade oposta à do uso comum — à visão dos escolásticos realistas da Idade Média segundo os quais as verdadeiras "realidades" são os universais, classes ou abstrações, e não os objetos particulares, concretos, de percepção sensorial. À primeira vista isso parece inútil, pois no romance, mais que em qualquer outro gênero, as verdades gerais só existem *post res*; entretanto a própria estranheza da posição do realismo escolástico serve pelo menos para chamar a atenção para uma característica do romance que é análoga ao atual significado filosófico do "realismo": o gênero surgiu na era moderna, cuja orientação intelectual geral se

afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval rejeitando — ou pelo menos tentando rejeitar — os universais.²

Certamente o moderno realismo parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos: tem suas origens em Descartes e Locke e foi formulado por Thomas Reid em meados do século XVIII.³ Mas a idéia de que o mundo exterior é real e que os sentidos nos dão uma percepção verdadeira desse mundo não esclarece muito o realismo literário; como praticamente todas as pessoas em todas as épocas se viram forçadas, de um modo ou de outro, a tirar alguma conclusão sobre o mundo exterior a partir da própria experiência, a literatura em certa medida sempre esteve sujeita à mesma ingenuidade epistemológica. Além disso os princípios característicos da epistemologia realista e as controvérsias a eles ligadas são em geral demasiado especializados na natureza para ter grande relação com a literatura. A importância do realismo filosófico para o romance é muito menos específica; trata-se da postura geral do pensamento realista, dos métodos de investigação utilizados, do tipo de problema levantado.

A postura geral do realismo filosófico tem sido crítica, antitradicional e inovadora; seu método tem consistido no estudo dos particulares da experiência por parte do pesquisador individual, que, pelo menos idealmente, está livre do conjunto 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 peculiaridades do realismo filosófico têm analogias com os aspectos específicos do gênero romance — analogias que chamam a atenção para o tipo característico de correspondência entre vida e literatura obtida na prosa de ficção desde os romances de Defoe e Richardson.

(a)

A grandeza de Descartes reside sobretudo no método, na firme determinação de não aceitar nada passivamente; e seu *Discurso sobre o método* (1637) e suas *Meditações* contribuíram muito para a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição do pensamento e que tem maior probabilidade de êxito rompendo com essa tradição.

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática

tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual — a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.

Essa ênfase na novidade esclarece algumas das dificuldades críticas que o romance apresenta. Ao avaliarmos uma obra de outro gênero, em geral é importante e às vezes essencial identificar seus modelos literários; nossa avaliação depende muito da análise da habilidade do autor em manejar as convenções formais adequadas. Por outro lado, certamente prejudica o romance o fato de ser em algum sentido uma imitação de outra obra literária e parece que a razão é a seguinte: já que o romancista tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana, a obediência a convenções formais preestabelecidas só pode colocar em risco seu sucesso. Comparado à tragédia ou à ode, o romance parece amorfo — impressão que provavelmente se deve ao fato de que a pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo.

Entretanto a ausência de convenções formais no romance não tem importância diante de sua recusa aos enredos tradicionais. Evidentemente o enredo não é uma coisa simples e nunca é fácil determinar o grau de sua originalidade; todavia a comparação entre o romance e as formas literárias anteriores revela uma diferença importante: Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado. Nisso diferem de Chaucer, Spenser, Shakespeare e Milton, por exemplo, que, como os escritores gregos e romanos, em geral utilizaram enredos tradicionais; e em última análise o fizeram porque aceitavam a premissa comum de sua época segundo a qual, sendo a Natureza essencialmente completa e imutável, seus relatos — bíblicos, lendários ou históricos — constituem um repertório definitivo da experiência humana.

Esse ponto de vista persistiu até o século XIX; os adversários de Balzac, por exemplo, utilizaram-no para ridicularizar sua preocupação com a realidade contemporânea e — achavam eles — efêmera. Ao mesmo tempo, contudo, desde o Renascimento havia uma tendência cres-

cente a substituir a tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade; e essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance.

É significativo o fato de a corrente partidária da originalidade ter encontrado sua primeira grande expressão na Inglaterra e no século XVIII; a própria palavra "original" adquiriu nessa época sua acepção moderna graças a uma inversão semântica que constitui um paralelo da mudança do sentido de "realismo". Vimos que da convicção medieval sobre a realidade dos universais o "realismo" acabou por indicar uma convicção sobre a percepção individual da realidade através dos sentidos: da mesma forma o termo "original" — que na Idade Média significava "o que existiu desde o início" — passou a designar o "não derivado, independente, de primeira mão"; e quando, em suas *Conjectures on original composition* (Conjeturas sobre a composição original) (1759) — obra que marcou época —, Edward Young saudou Richardson como "um gênio moral e original",⁴ o termo podia ter o elogioso sentido de "novo em caráter ou estilo".

O uso de enredos não tradicionais no romance constitui uma manifestação mais antiga e provavelmente independente desse enfoque. Quando começou a escrever ficção, Defoe não deu grande atenção à teoria crítica predominante em sua época, a qual ainda se inclinava para os enredos tradicionais; ao contrário, deixou a narrativa fluir espontaneamente a partir de sua própria concepção de uma conduta plausível das personagens. E com isso inaugurou uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia.

Depois de Defoe, Richardson e Fielding continuaram, cada qual a sua maneira, o que se tornaria a prática geral do romance, o uso de enredos não tradicionais, ou inteiramente inventados ou baseados parcialmente num incidente contemporâneo. Não se pode dizer que algum deles conseguiu realizar plenamente essa interpenetração de enredo, personagem e finalidade moralizante encontrada nos melhores exemplos da arte do romance. Convém lembrar, no entanto, que a tarefa não era fácil, ainda mais numa época em que a imaginação criadora só podia se expressar sob forma literária evocando um modelo individual e extraindo um significado contemporâneo de um enredo que em si não constituía novidade.

(b)

Era preciso mudar muitas outras coisas na tradição da ficção para que o romance pudesse incorporar a percepção individual da realidade com a mesma liberdade com que o método de Descartes e Locke permitia que seu pensamento brotasse dos fatos imediatos da consciência. Para começar os agentes no enredo e o local de suas ações deviam ser situados numa nova perspectiva literária: o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.

Essa mudança na literatura foi análoga à rejeição dos universais e à ênfase nos particulares que caracterizam o realismo filosófico. Aristóteles talvez tivesse concordado com a premissa básica de Locke, segundo a qual os sentidos são "os primeiros a introduzir idéias particulares e a abastecer o armário vazio" da mente.⁵ Mas teria prosseguido, insistindo em que o exame de casos particulares era de pouca serventia; a missão intelectual do homem consistia em combater o fluxo inexpressivo da sensação e adquirir um conhecimento dos universais que constitui a realidade definitiva e imutável.⁶ Esse enfoque generalizador confere à maior parte do pensamento ocidental até o século XVII uma forte semelhança que supera todas as suas múltiplas diferenças: da mesma forma, quando o Philonous de Berkeley afirmou, em 1713, que "é uma máxima universalmente aceita a de que *tudo que existe é particular*",⁷ ele estava expressando a tendência moderna oposta que dá certa unidade de perspectiva e método ao pensamento posterior a Descartes.

Mais uma vez as novas correntes filosóficas e as referentes características formais do romance eram contrárias à opinião literária predominante. Pois no início do século XVIII ainda determinava a tradição crítica a forte preferência clássica pelo geral e universal: o objeto adequado da literatura continuava sendo *quod semper quod ubique ab omnibus est*. Tal preferência era especialmente pronunciada na corrente neoplatônica, que sempre fora forte na literatura de ficção e adquiria crescente importância na crítica literária e na estética de modo geral. Em seu *Essay on the freedom of wit and humour* (Ensaio sobre a liberdade de espírito e humor) (1709), por exemplo, Shaftesbury expressou enfaticamente a aversão dessa escola de pensamento à particularidade na literatura e na arte:

A variedade da natureza é de tal ordem que distingue todas as coisas que ela forma através de um caráter original *peculiar*; que, se estritamente

observado, fará o assunto parecer diferente de tudo que existe no mundo. Mas esse efeito o bom poeta e o bom pintor diligentemente procuram evitar. Eles detestam a *minudência* e temem a *singularidade*.⁸

E prosseguiu:

O simples pintor de rostos, na verdade, tem pouco em comum com o poeta; contudo, como o simples historiador, copia o que vê e minuciosamente traça cada feição e cada marca estranha.

E concluiu, arrogante: “É diferente com homens inventivos”.

Entretanto, apesar da determinação de Shaftesbury, uma tendência estética contrária, favorável à particularidade, logo começou a se firmar, em grande parte graças à aplicação da abordagem psicológica de Hobbes e Locke. Lord Kames foi talvez o porta-voz mais direto dessa tendência. Em seus *Elements of Criticism* (Elementos da crítica) (1762) declarou que “termos abstratos ou gerais não produzem bons resultados numa composição destinada à distração; porque é somente com objetos particulares que as imagens podem se formar”;⁹ e prosseguiu, dizendo que, ao contrário da opinião geral, o atrativo de Shakespeare reside no fato de que “cada item de suas descrições é particular, como na natureza”.

Nesse aspecto, como também na questão da originalidade, Defoe e Richardson estabeleceram a característica direção literária da forma romance muito antes de a teoria crítica fornecer qualquer fundamento. Nem todos concordarão com Kames que “cada item” das descrições de Shakespeare é particular; mas a particularidade da descrição sempre foi tida como elemento típico do estilo narrativo de *Robinson Crusoe* e *Pamela*. Na verdade a primeira biógrafa de Richardson, Mrs. Barbauld, descreveu seu gênio em termos de uma analogia que tem figurado constantemente na controvérsia entre generalidade neoclássica e particularidade realista. Sir Joshua Reynolds, por exemplo, expressou sua convicção neoclássica declarando preferir “as grandes idéias gerais” da pintura italiana à “verdade literal e (...) à minuciosa exatidão” da escola holandesa;¹⁰ cabe lembrar que os realistas franceses seguiam a “*vérité humaine*” de Rembrandt e não a “*idéalité poétique*” da escola clássica. Mrs. Barbauld acuradamente indicou a posição de Richardson nesse conflito ao escrever que seu biografado tinha “o acabamento preciso de um pintor holandês (...) contente de produzir efeitos com a paciente labuta da minúcia”.¹¹ Na verdade tanto ele como Defoe não se perturbaram com o desdém de Shaftesbury e, como Rembrandt, estavam contentes de ser “simples pintores de rosto e historiadores”.

O conceito de particularidade realista na literatura é algo geral demais para que se possa demonstrá-lo concretamente: tal demonstração demanda que antes se estabeleça a relação entre a particularidade realista e alguns aspectos específicos da técnica narrativa. Dois desses aspectos são de especial importância para o romance: caracterização e apresentação do ambiente; certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente.

(c)

Filosoficamente a abordagem particularizante da personagem se traduz no problema de definir a pessoa individual. Depois que Descartes conferiu importância suprema aos processos de pensamento na consciência do indivíduo, os problemas filosóficos relacionados com a identidade pessoal despertaram grande atenção. Na Inglaterra, por exemplo, Locke, o bispo Butler, Berkeley, Hume e Reid debateram a questão, e a controvérsia até foi parar nas páginas do *Spectator*.¹²

O paralelo entre a tradição do pensamento realista e as inovações formais dos primeiros romancistas é evidente: filósofos e romancistas dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então. Entretanto a grande atenção que o romance dispensou à particularização da personagem é um tema tão amplo que consideraremos apenas um de seus aspectos mais maleáveis: a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real.

Logicamente o problema da identidade individual tem íntima relação com o status epistemológico dos nomes próprios; assim, nas palavras de Hobbes, “os nomes próprios trazem à mente uma única coisa; os universais lembram muitas a todos”.¹³ Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função.

Nas formas literárias anteriores evidentemente as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas. Os preceitos da crítica clássica e renascentista concordavam com a prática literária, preferindo nomes ou de figuras histó-

ricas ou de tipos. De qualquer modo os nomes situavam as personagens no contexto de um amplo conjunto de expectativas formadas basicamente a partir da literatura passada, e não do contexto da vida contemporânea. Mesmo na comédia, onde em geral as personagens não eram históricas, mas sim inventadas, os nomes deviam ser "característicos", como nos diz Aristóteles,¹⁴ e tenderam a permanecer como tal muito depois do surgimento do romance.

Tipos mais antigos de prosa de ficção também tendiam a utilizar nomes próprios característicos, ou não particulares e de algum modo irrealistas; nomes que, como os de Rabelais, Sidney ou Bunyan, denotavam qualidades particulares ou que, como os de Lyly, Aphra Behn ou Mrs. Manley, tinham conotações estrangeiras, arcaicas ou literárias que excluía qualquer sugestão de vida real e contemporânea. Confirma o caráter basicamente literário e convencional desses nomes próprios o fato de que em geral eram um só — Mr. Badman ou Euphues —; ao contrário das pessoas reais, as personagens de ficção não tinham nome e sobrenome.

Mas os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo. Defoe usa os nomes próprios de modo displicente e às vezes contraditório; porém raramente escolhe nomes convencionais ou extravagantes — uma possível exceção, Roxana, é um pseudônimo bem explicado —; e a maioria de seus protagonistas, como Robinson Crusoe ou Moll Flanders, têm nomes e alcunhas completos e realistas. Richardson prosseguiu nessa prática, porém foi muito mais cuidadoso e deu nome e sobrenome a todas as suas personagens principais, bem como à maioria das secundárias. Também se defrontou com um problema menor, porém não desprovido de importância, na elaboração de um romance: escolher nomes sutilmente adequados e sugestivos, ainda que pareçam banais e realistas. Assim as conotações românticas de Pamela esbarram no sobrenome comum de Andrews; Clarissa Harlowe e Robert Lovelace são batizados adequadamente; e na verdade quase todos os nomes próprios de Richardson, de Mrs. Sinclair a Sir Charles Grandison, parecem autênticos e condizentes com a personalidade de seus portadores.

Como assinalou um crítico contemporâneo, Fielding batizou suas personagens "não com grandiloquentes nomes fantásticos, mas com nomes que, embora às vezes tenham alguma relação com a personagem, possuem uma terminação mais moderna".¹⁵ Heartfree, Allworthy e Square, certamente versões modernizadas do nome de um tipo, não deixam de ser convincentes; mesmo Western ou Tom Jones sugerem

que o autor visava tanto ao tipo geral como ao indivíduo particular. Isso, contudo, não contradiz o presente argumento, pois com certeza há concordância geral quanto ao fato de que os nomes de Fielding e na verdade toda a construção de suas personagens constituem uma ruptura com o tratamento habitual dessas questões no romance. Não que, como vimos no caso de Richardson, não haja lugar no romance para nomes próprios que de algum modo são adequados à personagem em questão, porém essa adequação não deve interferir na função primordial do nome: mostrar que a personagem deve ser vista como uma pessoa particular, e não como um tipo.

Na verdade parece que Fielding compreendeu isso quando escreveu seu último romance, *Amelia*: sua preferência neoclássica por nomes de tipos encontra expressão apenas em personagens menores como Justice Thrasher e Bondum, o meirinho; e todas as personagens principais — os Booth, Miss Matthews, o Dr. Harrison, o Coronel James, o Sargento Atkinson, o Capitão Trent e Mrs. Bennet, por exemplo — têm nomes usuais na época. Na verdade há alguma evidência de que, como certos romancistas modernos, Fielding recolheu esses nomes ao acaso numa lista de contemporâneos — todos os sobrenomes mencionados acima constam de uma relação de assinantes da edição de 1724 da *History of his own time* (História de seu tempo), de Gilbert Burnet, edição que, como se sabe, o autor de *Tom Jones* possuía.¹⁶

De qualquer modo, é certo que Fielding fez consideráveis e crescentes concessões ao costume inaugurado por Defoe e Richardson de batizar as personagens com nomes habituais em sua época. Alguns romancistas do final do século XVIII, como Smollett e Sterne, nem sempre seguiram esse costume, que, no entanto, se fixou mais tarde como parte da tradição do gênero; e, conforme Henry James assinalou com relação ao fecundo clérigo Mr. Quiverful, de Trollope,¹⁷ o romancista só pode romper com a tradição destruindo a crença do leitor na realidade literal da personagem.

(d)

Locke definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período no tempo; o indivíduo estava em contato com sua identidade contínua através da lembrança de seus pensamentos e atos passados.¹⁸ Hume retomou essa localização da fonte da identidade pessoal no repertório das lembranças: "Se não tivéssemos memória, nunca teríamos noção de causalidade nem, conseqüente-

mente, daquela cadeia de causas e efeitos que constitui nosso *self* ou pessoa".¹⁹ Essa posição é típica do romance; muitos romancistas, de Sterne a Proust, exploraram a personalidade conforme é definida na interpenetração de sua percepção passada e presente.

O tempo é uma categoria essencial em outra abordagem similar porém mais superficial do problema da definição da individualidade de qualquer objeto. O "princípio de individuação" aceito por Locke era o da existência num local particular do espaço e tempo: pois, como escreveu, "as idéias se tornam gerais separando-se delas as circunstâncias de tempo e lugar",²⁰ portanto se tornam particulares só quando essas duas circunstâncias são especificadas. Da mesma forma as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados.

Na Grécia e em Roma a filosofia e a literatura receberam profunda influência da concepção platônica segundo a qual as Formas ou Idéias eram as realidades definitivas por trás dos objetos concretos do mundo temporal. Essas formas eram concebidas como atemporais e imutáveis²¹ e, assim, refletiam a premissa básica de sua civilização em geral: não aconteceu nem podia acontecer nada cujo significado fundamental não fosse independente do fluxo do tempo. Tal premissa é diametralmente oposta à concepção que se impôs a partir do Renascimento segundo a qual o tempo é não só uma dimensão crucial do mundo físico como ainda a força que molda a história individual e coletiva do homem.

Em nada o romance é tão característico de nossa cultura como na forma pela qual reflete essa orientação típica do pensamento moderno. E. M. Forster considera o retrato da "vida através do tempo" como a função distintiva que o romance acrescentou à preocupação mais antiga da literatura pelo retrato da "vida através dos valores";²² Spengler atribui o surgimento do romance à necessidade que o homem moderno "ultra-histórico" sente de uma forma literária capaz de abordar "a totalidade da vida";²³ mais recentemente Northrop Frye vê a "aliança entre tempo e homem ocidental" como a característica definidora do romance comparado com outros gêneros.²⁴

Já examinamos um aspecto da importância que o romance atribui à dimensão tempo: sua ruptura com a tradição literária anterior de usar histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis. O enredo do romance também se distingue da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como a causa da ação presente: uma relação causal atuando através do tempo substitui a confiança que as narrativas mais antigas depositavam nos disfarces e coincidências, e

isso tende a dar ao romance uma estrutura muito mais coesa. Ainda mais importante, talvez, é o efeito sobre a caracterização da insistência do romance no processo temporal. O exemplo mais evidente e extremo é o romance de fluxo de consciência, que se propõe apresentar uma citação direta do que ocorre na mente do indivíduo sob o impacto do fluxo temporal; em geral, porém, mais que qualquer outro gênero literário, o romance se interessou pelo desenvolvimento de suas personagens no curso do tempo. Por fim, a descrição detalhada que o romance faz das preocupações da vida cotidiana também depende de seu poder sobre a dimensão tempo: T. H. Green mostrou que grande parte da vida do homem tendia a ser quase inacessível à representação literária devido a sua lentidão;²⁵ a fidelidade do romance à experiência cotidiana depende diretamente de seu emprego de uma escala temporal muito mais minuciosa do que aquela utilizada pela narrativa anterior.

O papel do tempo na literatura antiga, medieval e renascentista certamente difere muito do que tem no romance. A restrição da ação da tragédia a 24 horas, por exemplo, a decantada unidade de tempo, na verdade equivale a uma negação da importância da dimensão temporal na vida humana; pois, de acordo com a concepção da realidade pelo mundo clássico — subsistindo em universais atemporais —, implica que a verdade da existência pode se revelar inteiramente no espaço de um dia como no espaço de uma vida toda. As decantadas personificações do tempo como o carro alado ou o sombrio ceifeiro revelam uma concepção essencialmente similar. Concentram a atenção não no fluxo temporal, mas na morte, que é atemporal; cabe-lhes a função de minar nossa percepção da vida cotidiana a fim de que nos preparemos para encarar a eternidade. Na verdade essas personificações se assemelham à doutrina da unidade do tempo por serem fundamentalmente a-históricas e, portanto, típicas da menor importância atribuída à dimensão temporal na maioria das obras literárias anteriores ao romance.

A noção de passado histórico em Shakespeare, por exemplo, é muito diferente da concepção moderna. Tróia e Roma, os Plantageneta e os Tudor, nada está suficientemente longe para diferir muito do presente ou entre si. Nesse aspecto Shakespeare reflete a concepção de sua época: morrera trinta anos antes de o termo "anacronismo" ser usado na Inglaterra pela primeira vez²⁶ e ainda estava muito preso à concepção medieval da História, segundo a qual, não importa o período, a roda do tempo revolve os mesmos *exempla* eternamente aplicáveis.

Essa concepção a-histórica está ligada a uma surpreendente falta de interesse pelo detalhamento do tempo minuto a minuto e dia a dia

— falta de interesse que levou o esquema temporal de tantas peças de Shakespeare e de muitos de seus predecessores, a partir de Ésquilo, a aturdir editores e críticos. Na ficção mais antiga a atitude com relação ao tempo é bastante parecida; a seqüência de acontecimentos situa-se num *continuum* de tempo e espaço muito abstrato e atribui bem pouca importância ao tempo como um fator dos relacionamentos humanos. Coleridge apontou a “maravilhosa independência e a verdadeira ausência imaginativa de todo espaço ou tempo particular em *The faerie queene* (A rainha das fadas)”²⁷; e a dimensão temporal das alegorias de Bunyan ou das narrativas épicas também é vaga e não particularizada.

Logo, porém, a moderna noção de tempo começou a permear muitas áreas de pensamento. O final do século XVII assistiu ao surgimento de um estudo da História mais objetivo e, por conseguinte, de uma compreensão mais profunda da diferença entre passado e presente.²⁸ Newton e Locke apresentaram uma nova análise do processo temporal;²⁹ este se tornou um sentido de duração mais lento e mecânico, determinado com precisão suficiente para medir a queda dos objetos ou a sucessão dos pensamentos.

Esses novos enfoques refletem-se nos romances de Defoe. Sua ficção é a primeira que nos apresenta um quadro da vida individual numa perspectiva mais ampla como um processo histórico e numa visão mais estreita que mostra o processo desenrolando-se contra o pano de fundo dos pensamentos e ações mais efêmeros. É verdade que as escalas de tempo de seus romances às vezes são contraditórias em si mesmas e em relação a sua suposta ambientação histórica, mas o simples fato de existirem tais objeções certamente constitui um tributo à maneira como o leitor sente o arraigamento das personagens na dimensão temporal. Evidentemente não pensaríamos em levantar as mesmas objeções quanto a *Arcadia* de Sidney ou *The pilgrim's progress* (A jornada do peregrino); a realidade temporal não se evidencia o suficiente para permitir qualquer tipo de discrepâncias. Em Defoe essa realidade se evidencia. Em seus melhores momentos ele nos convence inteiramente de que sua narrativa se desenrola em determinado lugar e em determinado tempo, e ao lembrarmos-nos de seus romances pensamos basicamente naqueles momentos intensos da vida das personagens, encadeados de maneira a compor uma perspectiva biográfica convincente. Percebemos um sentido de identidade pessoal que subsiste através da duração e no entanto se altera em função da experiência.

Essa percepção é mais intensa em Richardson, que teve o cuidado de situar os fatos de sua narrativa num esquema temporal de uma

riqueza de detalhes sem precedentes: o sobrescrito de cada carta nos informa o dia da semana e muitas vezes a hora do dia; e isso compõe uma estrutura objetiva para o detalhe temporal ainda maior das próprias cartas — sabemos, por exemplo, que Clarissa faleceu numa quinta-feira, 7 de setembro, às dezoito horas e quarenta minutos. O emprego da forma epistolar também leva o leitor a sentir que realmente participa da ação, com uma intensidade até então inédita. Richardson sabia, conforme escreveu no “Prefácio” de *Clarissa*, que as “situações críticas (...) com o que se pode chamar de descrições e reflexões instantâneas” prendem melhor a atenção; e em muitas cenas o ritmo da narrativa diminui, graças a descrições minuciosas, aproximando-se bastante daquele da experiência real. Nessas cenas Richardson conquistou para o romance o que a técnica do “close-up” de D. W. Griffith fez para o cinema: acrescentou uma nova dimensão à representação da realidade.

Fielding tratou o problema do tempo em seus romances a partir de uma posição mais exterior e tradicional. Em *Shamela* zomba do tempo presente utilizado por Richardson:

Mrs. Jervis e eu estamos na cama, a porta não está trancada; se meu patrão chegar (...) escuto-o chegar à porta. Vês que escrevo no presente, como diz o pastor Williams. Bem, ele está na cama, entre nós.³⁰

Em *Tom Jones* ele indicou sua intenção de ser muito mais seletivo que Richardson ao trabalhar a dimensão tempo:

Pretendemos (...) perseguir o método daqueles escritores que declaram revelar as revoluções dos países, e não imitar o historiador difícil e prolixo que, para preservar a regularidade de sua seqüência, julga-se na obrigação de encher tanto papel com o detalhe de meses e anos em que nada digno de nota ocorreu quanto o que se utiliza para épocas notáveis em que as maiores cenas se desenrolaram no palco da vida humana.³¹

Paralelamente, contudo, *Tom Jones* introduziu uma inovação interessante no tratamento do tempo em obras de ficção. Fielding parece ter usado um almanaque, esse símbolo da difusão de uma noção objetiva do tempo pela imprensa escrita; salvo ligeiras exceções, praticamente todos os fatos de seu romance possuem uma coerência cronológica não só em relação uns aos outros e à época em que ocorreu cada estágio da viagem das várias personagens de West Country a Londres, mas também em relação a considerações externas como as fases adequadas da Lua e a programação da revolta jacobita de 1745, ano em que presumivelmente transcorre a ação.³²

(e)

No presente contexto, como em muitos outros, o espaço é necessariamente o correlativo do tempo. O caso individual e particular logicamente é definido com relação a duas coordenadas: espaço e tempo. Como Coleridge assinalou, psicologicamente nossa idéia de tempo está "sempre misturada com a idéia de espaço".³³ Na verdade para muitos propósitos as duas dimensões são inseparáveis, como sugere o fato de as palavras "presente" e "minuto" poderem referir-se a qualquer dimensão; e a introspecção mostra que não conseguimos facilmente visualizar um momento particular da existência sem situá-lo também em seu contexto espacial.

Na tragédia, na comédia e na narrativa o lugar era tradicionalmente quase tão genérico e vago quanto o tempo. Como nos informa Johnson, Shakespeare "não considera a diferença de tempo ou local";³⁴ e a *Arcadia* de Sidney é tão solta no espaço quanto os limbos boêmios do palco elisabetano. É verdade que na picaresca, bem como em Bunyan, há muitas descrições físicas, vívidas e particularizadas; são, contudo, incidentais e fragmentárias. Defoe parece ser o primeiro dos escritores ingleses que visualizou o conjunto da narrativa como se esta se desenrolasse num ambiente físico real. Seu cuidado com a descrição do ambiente ainda é intermitente, mas os detalhes vívidos conquanto ocasionais suplementam a contínua implicação de sua narrativa e nos levam a relacionar muito mais completamente Robinson Crusoe e Moll Flanders a seus respectivos meios do que fazíamos com as personagens de ficção anteriores. Essa firmeza da ambientação destaca-se particularmente na maneira como Defoe trata os objetos móveis do mundo físico: em *Moll Flanders* há muito linho e ouro, enquanto a ilha de Robinson Crusoe está cheia de roupas e ferramentas.

Novamente no centro do desenvolvimento da técnica da narrativa realista, Richardson levou o processo ainda mais longe. Em seus romances faz poucas descrições do cenário natural, porém dispensa considerável atenção aos interiores. As residências de Pamela em Lincolnshire e Bedfordshire são prisões bastante reais; Grandison Hall é descrito com numerosos detalhes; e algumas descrições de *Clarissa* antecipam a habilidade de Balzac em construir o cenário do romance de modo a conferir-lhe força dramática — a mansão Harlowe torna-se um ambiente físico e moral terrivelmente real.

Nesse aspecto também Fielding se afasta um pouco da particularidade de Richardson. Não nos apresenta interiores completos, e suas freqüentes descrições de paisagens são bastante convencionais. No en-

tanto *Tom Jones* contém a primeira mansão gótica da história do romance;³⁵ e Fielding é tão cuidadoso com a topografia da ação quanto com a cronologia; cita o nome de muitos lugares percorridos por Tom Jones em sua viagem a Londres e fornece vários indícios da localização de outros.

Em geral, portanto, embora não haja no romance do século XVIII nada que se iguale aos capítulos iniciais de *Le rouge et le noir* (O vermelho e o negro) ou *Le père Goriot* (O pai Goriot) — os quais indicam de imediato a importância que Stendhal e Balzac conferem ao meio ambiente em seu retrato total da vida —, sem dúvida a busca da verossimilhança levou Defoe, Richardson e Fielding a iniciar aquele poder de "colocar o homem inteiramente em seu cenário físico", o que para Allen Tate constitui a característica distintiva do gênero romance;³⁶ e a considerável extensão de seu sucesso não constitui o menor dos fatores que os distinguem dos ficcionistas anteriores e explicam sua importância na tradição da nova forma.

(f)

Parece que todas as características técnicas do romance descritas acima contribuem para a consecução de um objetivo que o romancista compartilha com o filósofo: a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais. Tal objetivo envolvia muitas outras rupturas com as tradições da ficção, além das já mencionadas. A mais importante talvez — a adaptação do estilo da prosa a fim de dar uma impressão de absoluta autenticidade — também se relaciona intimamente com uma das ênfases metodológicas distintivas do realismo filosófico.

Assim como foi o ceticismo nominalista com relação à linguagem que começou a minar a atitude dos realistas escolásticos diante dos universais, assim também o moderno realismo logo se defrontou com o problema semântico. Nem todas as palavras representam objetos reais, ou não os representam da mesma forma, e portanto a filosofia se viu diante do problema de definir sua lógica. Os capítulos finais do terceiro livro do *Essay concerning human understanding* (Ensaio sobre o entendimento humano), de Locke, constituem provavelmente a evidência mais importante dessa corrente no século XVII. Muitos dos comentários sobre o uso adequado das palavras excluíam boa parte da literatura, pois, como Locke constata com tristeza, "a eloqüência, tal qual o sexo frágil", implica um prazeroso engano.³⁷ Por outro lado é interes-

sante notar que alguns dos "abusos de linguagem" especificados por Locke — como a linguagem figurativa, por exemplo — constituíram uma característica da narrativa de ficção, porém são muito mais raros na prosa de Defoe e Richardson do que em qualquer ficcionista anterior.

A tradição estilística da ficção mais antiga não se preocupava tanto com a correspondência entre palavras e coisas quanto com as belezas extrínsecas que o uso da retórica podia conferir à descrição e ação. A *Aethiopica* de Heliodoro estabeleceu a tradição da ornamentação lingüística na narrativa grega e a tradição prosseguiu no eufuismo de John Lyly e Sidney e nos conceitos elaborados, ou "*phébus*", de La Calprenède e Madeleine de Scudéry. Assim, mesmo que os novos ficcionistas tivessem rejeitado a velha tradição de misturar poesia e prosa — tradição seguida até em narrativas totalmente dedicadas a retratar uma vida desprezível, como o *Satyricon*, de Petrónio —, ainda restaria a forte expectativa literária de que usariam a linguagem como uma fonte de interesse em si mesma e não como um simples veículo referencial.

De qualquer modo evidentemente a tradição crítica clássica em geral não via utilidade na descrição realista despojada que tal emprego da linguagem implicaria. Quando o nono *Tatler** (1709) apresentou a "Description of the morning" (Descrição da manhã) de Swift como uma obra em que o autor "segue um caminho inteiramente novo e descreve as coisas tal qual ocorreram", o tom era irônico. A suposição implícita de escritores e críticos cultos era a de que a habilidade de um autor se revelava não na fidelidade com que fazia suas palavras corresponderem aos respectivos objetos, mas na sensibilidade literária com que seu estilo refletia o decoro lingüístico adequado ao assunto. Assim, é natural que devamos nos voltar para escritores externos aos círculos intelectuais para buscar nossos exemplos mais antigos da narrativa de ficção elaborada numa prosa praticamente restrita a um emprego descritivo e denotativo da linguagem. Também é natural que muitos escritores cultos tenham atacado Defoe e Richardson por sua forma canhestre e em geral descuidada.

Por certo suas intenções basicamente realistas demandavam algo muito diferente dos padrões estabelecidos da prosa literária. É verdade que o movimento em direção a uma prosa clara e fácil no final do século XVII contribuiu muito para a criação de um modo de expressão

(*) *The Tatler*: periódico escrito, editado e publicado na Inglaterra, entre 1709 e 1711, por Richard Steele com a colaboração de Joseph Addison. (N. T.)

bem mais adequado ao romance realista do que aquele que existia antes; enquanto a concepção lockeana da linguagem começava a refletir-se na teoria literária — John Dennis, por exemplo, baniu as imagens em determinadas circunstâncias por julgá-las não realistas: "Nenhum tipo de imagem pode expressar a dor. Se um homem se lamenta por símeles, eu rio ou durmo".³⁸ Não obstante a norma da prosa no período augustano* continuava sendo literária demais para ser a voz natural de Moll Flanders ou Pamela Andrews: e embora a prosa de Addison, por exemplo, ou de Swift seja bastante simples e direta, sua ordenada economia tende a sugerir mais um resumo sucinto que um relato completo.

Assim, quando Defoe e Richardson rompem com os cânones do estilo da prosa, devemos considerar sua atitude não como uma falha incidental, e sim como o preço que tinham de pagar para manter-se fiéis ao que descreviam. Em Defoe essa fidelidade é sobretudo física, em Richardson é basicamente emocional, mas em ambos sentimos que o propósito primordial consiste em fazer as palavras trazerem-nos seu objeto em toda a sua particularidade concreta, mesmo que isso lhes custe repetições, parênteses, verbosidade. Evidentemente Fielding não rompeu com as tradições do estilo da prosa augustana ou com a abordagem da época. Mas pode-se dizer que isso depõe contra a autenticidade de suas narrativas. Ao ler *Tom Jones* não imaginamos que estamos espreitando uma nova exploração da realidade; a prosa imediatamente nos informa que as operações exploratórias terminaram há muito tempo, que podemos nos poupar o trabalho, e nos fornece um relato selecionado e claro das descobertas.

Aqui há uma curiosa antinomia. Por um lado Defoe e Richardson inflexivelmente aplicam a posição realista à estrutura da linguagem e da prosa, desprezando outros valores literários. Por outro lado as virtudes estilísticas de Fielding tendem a interferir em sua técnica de romancista, porque uma evidente seleção de visão destrói nossa confiança na realidade do relato ou pelo menos desvia nossa atenção do conteúdo da narrativa para a habilidade do narrador. Parece haver uma contradição inerente entre os valores literários antigos e permanentes e a técnica narrativa característica do romance.

Sugere isso um paralelo com a ficção francesa. Na França a posição crítica clássica, com sua ênfase na elegância e na concisão, per-

(*) Augustano: referente ao período neoclássico da literatura inglesa, na primeira metade do século XVIII; o refinamento e a profusão de grandes escritores lembravam a época de Augusto, o imperador romano. (N. T.)

maneceu incontestada até o advento do Romantismo. Em parte por isso, talvez, a ficção francesa desde *La princesse de Clèves* (A princesa de Clèves) até *Les liaisons dangereuses* (As ligações perigosas) permanece à margem da principal tradição do romance. Apesar de toda a sua acuidade psicológica e de sua habilidade literária, é elegante demais para ser autêntica. Nesse aspecto madame de La Fayette e Choderlos de Laclos são os opostos de Defoe e Richardson, cuja prolixidade tende a constituir uma garantia da autenticidade de seu relato, cuja prosa visa exclusivamente ao que Locke definiu como o objetivo próprio da linguagem, “transmitir o conhecimento das coisas”,³⁹ e cujos romances como um todo pretendem não ser mais que uma transcrição da vida real — nas palavras de Flaubert, “*le réel écrit*”.

Parece, portanto, que a função da linguagem é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias; que o gênero funciona graças mais à apresentação exaustiva que à concentração elegante. Esse fato sem dúvida explicaria por que o romance é o mais traduzível de todos os gêneros; por que muitos romancistas incontestavelmente grandes, de Richardson e Balzac a Hardy e Dostoiévski, muitas vezes escrevem sem elegância e algumas vezes até com declarada vulgaridade; e por que o romance tem menos necessidade de comentário histórico e literário que outros gêneros — sua convenção formal obriga-o a fornecer suas próprias notas de pé de página.

II

Até aqui tratamos das principais analogias entre o realismo na filosofia e na literatura. Não as consideramos perfeitas: a filosofia é uma coisa e a literatura é outra. Tampouco as analogias dependem da hipótese de a tradição realista na filosofia ter suscitado o realismo no romance. Provavelmente houve certa influência, sobretudo através de Locke, cujo pensamento permeia o século XVIII. Entretanto, se existe uma relação causal de alguma importância, provavelmente é bem menos direta: tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla — aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substituiu a visão unificada de mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares.

Aqui, no entanto, estamos interessados numa concepção muito mais limitada, na extensão em que a analogia com o realismo filosófico ajuda a isolar e definir o estilo narrativo específico do romance. Tem-se dito que este é a soma das técnicas literárias através das quais o romance imita a vida seguindo os procedimentos adotados pelo realismo filosófico em sua tentativa de investigar e relatar a verdade. Tais procedimentos absolutamente não se restringem à filosofia; na verdade tendem a ser adotados sempre que se investiga a relação entre qualquer descrição de um fato e a realidade. Assim, pode-se dizer que o romance imita a realidade adotando procedimentos de outro grupo de especialistas em epistemologia, o júri de um tribunal. As expectativas deste, como as do leitor de um romance, coincidem sob muitos aspectos: ambos querem conhecer “todos os particulares” de determinado caso — a época e o local da ocorrência; ambos exigem informações sobre a identidade das partes envolvidas e não aceitarão provas relativas a gente chamada sir Toby Belch ou mr. Badman — menos ainda referentes a uma Chloe sem sobrenome e “tão comum quanto o ar”; e também esperam que as testemunhas contem a história “com suas próprias palavras”. Na verdade o júri adota a “visão circunstancial da vida”, que, segundo T. H. Green,⁴⁰ é a característica do romance.

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. Na verdade o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações — detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.

Como as regras da evidência, o realismo formal obviamente não passa de uma convenção; e não há razão para que o relato da vida humana apresentado através dele seja mais verdadeiro que aqueles apresentados através das convenções muito diferentes de outros gêneros literários. Na realidade a impressão de total autenticidade do romance pode suscitar certa confusão quanto a esse aspecto: e a tendência de

alguns realistas e naturalistas de esquecerem que a transcrição fiel da realidade não leva necessariamente à criação de uma obra fiel à verdade ou dotada de permanente valor literário sem dúvida é em parte responsável pela aversão generalizada que hoje em dia se vota ao realismo e suas obras. Tal aversão, entretanto, também pode suscitar uma confusão crítica, levando-nos ao erro oposto; não devemos deixar que nossa percepção de certas falhas nos objetivos da escola realista diminua a considerável extensão em que o romance em geral — tanto de Joyce como de Zola — emprega os meios literários aqui denominados realismo formal. Tampouco devemos esquecer que, embora seja apenas uma convenção, o realismo formal, como todas as convenções literárias, tem suas vantagens específicas. Há diferenças importantes no grau em que as diferentes formas literárias imitam a realidade; e o realismo formal do romance permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial do que outras formas literárias. Por conseguinte as convenções do romance exigem do público menos que a maioria das convenções literárias; e isso com certeza explica por que a maioria dos leitores nos dois últimos séculos tem encontrado no romance a forma literária que melhor satisfaz seus anseios de uma estreita correspondência entre a vida e a arte. Tampouco as vantagens da correspondência estrita e detalhada com a vida real oferecidas pelo realismo formal se limitam a contribuir para a popularidade do romance; como veremos, elas também se relacionam com suas qualidades literárias mais características.

Evidentemente no sentido mais estrito Defoe e Richardson não descobriram o realismo formal, apenas o aplicaram de maneira mais completa do que os escritores que os antecederam. Como Carlyle assinalou,⁴¹ Homero, por exemplo, tinha em comum com eles essa "clareza de visão" que se manifesta nas descrições "detalhadas, extensas e deliciosamente acuradas", abundantes em suas obras; e na ficção posterior, de *O asno de ouro* a *Aucassin e Nicolette*, de Chaucer a Bunyan, há muitos trechos que mostram as personagens, suas ações e seu ambiente com uma particularidade tão autêntica quanto a de qualquer romance do século XVIII. Contudo há uma diferença importante: em Homero e na prosa de ficção mais antiga esses trechos são relativamente raros e tendem a destacar-se da narrativa geral; a estrutura literária total não era orientada no sentido do realismo formal, e o enredo sobretudo — em geral tradicional e quase sempre muito improvável — estava em conflito direto com suas premissas. Mesmo quando declararam perseguir um objetivo inteiramente realista, como foi o caso de muitos autores do século XVII, os escritores mais antigos não eram sin-

ceros. La Calprenède, Richard Head, Grimmelshausen, Bunyan, Aphra Behn, Furetière,⁴² para mencionar apenas alguns, afirmaram que sua ficção correspondia à verdade; contudo não são mais convincentes do que a maioria dos hagiógrafos medievais, que fizeram declarações semelhantes. Em nenhum dos casos o propósito da verossimilhança se firmara o bastante para levar à rejeição total de qualquer convenção não realista que dominasse o gênero.

Por motivos que examinaremos no capítulo seguinte, Defoe e Richardson tinham com relação às convenções literárias uma independência sem precedentes que podia ter interferido em suas intenções essenciais e aceitaram com muito maior compreensão as exigências da verdade literal. Lamb não poderia ter escrito com relação a nenhuma ficção anterior a Defoe, em termos muito semelhantes aos que Hazlitt usou ao tratar de Richardson:⁴³ "É como ler uma evidência na corte de justiça".⁴⁴ Se isso é bom ou mau é uma questão aberta; Defoe e Richardson dificilmente mereceriam sua fama se não tivessem outros méritos, muito maiores. Entretanto, não há dúvida de que a evolução de um método narrativo capaz de criar tal impressão é a manifestação mais evidente daquela mutação da prosa de ficção que denominamos romance; a importância histórica de Defoe e Richardson reside na maneira repentina e completa com que deram vida ao que pode ser considerado o mínimo denominador comum do gênero romance como um todo: seu realismo formal.