

ROMANCE: UM GÊNERO EM (TRANS)FORMAÇÃO – REFLEXÕES SOBRE O REALISMO FORMAL EM *MOLL FLANDERS*, DE DANIEL DEFOE

Patricia Margarida Farias Coelho*
Marcos Rogério Martins Costa**

Resumo: Este estudo propõe investigar o gênero romance, mais especificamente sua relação com a teoria do realismo formal proposta por Watt (2010), tendo como *corpus* principal o romance *Moll Flanders*, de Daniel Defoe. A partir disso, pretende-se discutir três questões sobre o gênero romance: a ligação desse gênero com outros; o que seria gênero e o que o torna um gênero em (trans)formação; e, por fim, contrastando com os seis caracteres do realismo formal propostos por Watt (2010), propor-se-ão duas propriedades do gênero romance que possam explicar, por ora, seus ciclos transformacionais ao longo de sua história.

Palavras-chave: romance; realismo formal; gênero discursivo.

INTRODUÇÃO

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem (BAKHTIN, 2003, p. 268).

Venturas e Desventuras da Famosa MOLL FLANDERS & Cia que viu a luz nas prisões de Newgate e que, ao longo de uma vida rica em vicissitudes, a qual durou três vezes vinte anos, sem levar em conta sua infância, foi durante doze anos prostituta, durante doze anos ladra, casou-se cinco vezes (uma das quais com seu próprio irmão), Foi deportada oito anos na Virgínia e que, enfim, fez fortuna, viveu muito honestamente e morreu arrependida; vida contada segundo suas próprias memórias (DEFOE, 2002, p. 7).

* Pós-doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (TIDD/PUC-SP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

** Graduando em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Bolsista da FAPESP. E-mail: marcosrmcosta15@gmail.com

De acordo com Watt (2010), há uma maior divergência entre os críticos literários quanto à produção de Daniel Defoe (1660-1731) do que quanto à dos dois pretendentes posteriores à paternidade do romance: Samuel Richardson (1689-1761) e Henry Fielding (1707-1754). Além disso, Watt discorda da concepção de que *Robinson Crusoe* seja o melhor exemplo da arte de Defoe. Para ele, a publicação de 1722, o romance *Moll Flanders* – narrado em primeira pessoa por uma personagem feminina que teve, como podemos observar pela epígrafe-resumo de Defoe, uma vida bem conturbada, cheia de altos e baixos – destaca-se mais do que a obra sobre o marinheiro náufrago. No entanto, o fundamental da obra da aventureira órfã não se encontra no assunto e atitude distintos da narrativa sobre o náufrago, mas sim na construção de “uma ideologia individualista numa sociedade em que todos podem obter sucesso” (WATT, 2010, p. 101).

Dessa maneira, o que se observa na argumentação de Watt é um direcionamento do olhar da crítica para o cerne da obra literária (e seus desdobramentos), observando nesta as marcas do seu tempo. Portanto, a defesa de Watt consiste em perscrutar o campo literário por meio de um realismo formal, que não se constitui na espécie de vida retratada, mas na maneira como esta se apresenta dentro da tessitura narrativa. Por isso, tem-se esse posicionamento favorável à obra defoieniana, *Moll Flanders*, visto que essa narrativa demonstra, com certa clareza, essa reflexão de Watt – como poderemos apreender ao longo deste estudo.

Nesta exposição, iremos investigar, com base nessa reflexão de Watt (2010), o gênero romance, discutindo suas estruturas mínimas e propondo propriedades que possam explicar o porquê de sua (trans)formação contínua. Para tanto, utilizaremos como *corpus* principal o referido título de Defoe, *Moll Flanders*. No entanto, faremos uso também de outras obras para realizar um cotejo entre estas e *Moll Flanders*, a saber: *Os teclados*, de Teolinda Gersão, e *Pequenos burgueses*, de Carlos de Oliveira. Assim sendo, propomos três investidas sobre o gênero romance: primeiramente, uma avaliação sobre a ligação desse gênero com outros, na qual discutiremos se *Moll Flanders*, como pertencente ao gênero romance, é ou não uma obra picaresca, em *stricto sensu*; em segundo lugar, uma reflexão sobre o que seria gênero e o que o torna um gênero em (trans)formação; e, por fim, contrastando com os seis caracteres do realismo formal propostos por Watt (2010), propor-se-ão duas propriedades do gênero romance que possam explicar, por ora, seus ciclos transformacionais ao longo de sua história.

EIS UM NOVO GÊNERO: TRADIÇÃO VERSUS TRANSFORMAÇÃO GENÉRICA¹

Quando surge um novo gênero, este se constitui a partir de bases já consolidadas (tradições, costumes, modelos etc.), porém, traz consigo inovações na estrutura e no modo de apreensão de sua realidade (transformações tanto na forma como no conteúdo). O gênero romance pode demonstrar, com eficiência, essa composição complexa, visto que homologa em seu cerne tanto forças centripetas como centrifugas, que paradoxalmente convivem e vão moldando em cada etapa histórico-social estruturas, modelos e formas que ora são convencionadas, ora são refutadas pela comunidade sociolinguística, a qual esse gênero

¹ Concebemos tradição como os modelos e práxis discursivas já cristalizadas em determinado contexto sociocultural.

acolheu. Eis, então, as *transformações genéricas*, fenômenos transformacionais advindos da criação de um novo gênero ou de sua atuação em certa comunidade sociolinguística².

Com essa reflexão em mente, observemos, como exemplo do embate entre a tradição e as transformações genéricas, a discussão dos críticos sobre *Moll Flanders*, em específico sobre o ponto: essa obra é ou não picaresca, *stricto sensu*?

Watt (2010) defende que *Moll Flanders* é a resultante do processo do individualismo em ato naquela sociedade e, portanto, essa personagem não se constituiu como uma invenção pícara, seus objetivos e caracteres moldam outros caminhos. Ressaltando que:

[...] o pícaro tem uma base histórica real – a ruína da ordem social do feudalismo –, mas esse não é o motivo de suas aventuras; segundo a convenção literária, suas experiências de vida não são suficientemente significativas para suscitar uma grande variedade de observações satíricas e episódios cômicos. Defoe, por outro lado, apresenta meretrizes, piratas, salteadores, ladrões e aventureiros como pessoas comuns, produtos normais do meio em que vivem, vítimas de circunstâncias que qualquer um poderia ter experimentado e que suscitam exatamente os mesmos conflitos morais entre fins e meios com os quais se defrontam outros membros da sociedade. Alguns atos de *Moll Flanders* talvez se assemelhem muito aos do pícaro, porém o sentimento que evocam é de uma simpatia e de uma identificação mais completas: autor e leitor veem-se obrigados a levar mais a sério a personagem e seus problemas (WATT, 2010, p. 101-102).

Portanto, segundo o prisma de Watt, podemos discriminar três diferenças básicas que separam a personagem pícara da personagem defoeniana: a pluralidade significativa construída pelos distintos atores do enunciado (piratas, aventureiros, meretrizes etc.); a paradoxal relação entre os meios e os fins, que incide em uma causalidade nas ações desses atores; e uma simpatia e identificação mais completas entre autor e leitor (sujeitos da enunciação) perante esses atores (sujeitos do enunciado). Além disso, Watt (2010, p. 102) ressalta uma questão literária importante: “o pícaro desfruta daquela mágica imunidade em relação aos tormentos mais intensos da dor e da morte que é concedida a todos os afortunados habitantes do mundo da comédia”, enquanto, na ficção de Defoe, a essência da obra se estabelece nos sofrimentos e prazeres tão absorventes quanto os da vida real. Então, eis uma quarta diferença: o realismo da forma, em detrimento da exposição translúcida, no concernente à *mimesis* literária.

Assim sendo, temos uma forte argumentação de Watt (2010) para contrapor a forma artística de *Moll Flanders* à picaresca. No entanto, outros teóricos, como González (1988, p. 46), vão de encontro à perspectiva de Watt, pois afirmam que “o texto que [...] melhor se aproxima dos modelos espanhóis da picaresca é *Moll Flanders* [...]”. Isso porque esses teóricos possuem uma acepção mais ampla do que seria uma personagem picaresca, como podemos apreender pela definição dada por Kothe (1985, p. 38):

2 Nesse caso, o que estamos propondo tem suas bases epistemológicas no conceito de transtextualidade, proposto por Genette (1995), porém o diferencial de nosso estudo é que fazemos um enlaçamento desse conceito genettiano aos pressupostos bakhtinianos, o que atribui um novo olhar sobre o objeto de estudo, no caso, o gênero romance.

[...] o pícaro pode ser visto como um herói a beirar o trágico e se assumindo como um herói épico às avessas. É de extração social baixa e se comporta de modo pouco elevado. [E revela que] é mais pelos defeitos e pelas qualidades negativas que as carreiras ascendentes são feitas: à custa de cotovelos, espertezas, mentiras, gestos calculados, ações sem escrúpulos, safadezas, etc. Mas tais atos podem [...] ser apresentados como atitudes certas, necessidades do momento, astúcia, previsões inteligentes, fins justificadores dos meios, etc³.

De acordo com González (1988, p. 49), temos ainda um conjunto de caracteres da forma picaresca, a saber:

[...] um anti-herói, socialmente marginalizado, que protagoniza uma série de aventuras dentro de um certo projeto pessoal; através dessas aventuras, a sociedade e seus mecanismos de ascensão social são satiricamente denunciados, já que a trapaça continua a ser o caminho para evitar ser aniquilado e poder “subir”.

Se seguirmos esses caracteres, *Moll Flanders* seria de cunho picaresco, porque teríamos, no enredo dessa obra, todos os traços elencados: um anti-herói, socialmente marginalizado; uma série de aventuras dentro de certo projeto pessoal; um desvelamento dos movimentos sociais, principalmente o de ascensão e o de decadência; um conjunto de ações fraudulentárias por parte do protagonista. Desse modo, temos argumentações bem consistentes de ambos os lados sobre a questão: *Moll Flanders* é ou não uma obra picaresca?

Perante esse panorama indefinido, Tonus (2008, p. 107) propõe uma posição bem interessante sobre essa questão:

[...] *Moll Flanders* apresenta inúmeras das características dos pícaros tradicionais, porém não faz rir, não consegue ser ridícula. O forte realismo cômico fica por conta da intencionalidade revelada pela protagonista que, por cúmulo da hipocrisia, diz escrever sua própria história com o objetivo de ajudar os incautos a não se deixarem lograr por pessoas desonestas como ela própria.

Por conseguinte, sobre esse primeiro questionamento, podemos apreender que *Moll Flanders* possui caracteres picarescos, porém não é uma obra direcionada para o cômico e/ou satírico, pois, quando a lemos, não temos um tom jocoso nem marcas textuais do *modus operandi* dos gêneros cômicos. Assim sendo, chegamos ao cerne das divergências entre os críticos em relação a Defoe, pois, se a obra não tem uma estrutura picaresca que corrobora os traços de gêneros clássicos (a tradição), essa obra defoeniana se constitui como um elemento estranho em seu meio – houve transformações genéricas. Daí as controvérsias a seu respeito.

Logo, o que apreendemos com essa discussão foi que há um embate entre a tradição e as transformações nos gêneros e que *Moll Flanders*, no cerne de um desses debates, demonstrou a ocorrência de uma transformação genérica, uma vez que não se constitui como um texto picaresco em *stricto sensu*, pois, embora tenha traços picarescos em sua constituição, como apreendemos no diálogo com González (1988), essa obra defoeniana não resgata o gênero cômico (Cf. TONUS, 2008), mas retrata um novo gênero, o romance, que traz consigo inovações e transformações próprias no modo de mimetizar o universo humano.

3 Referência retirada do artigo de Tonus (2008) que também corrobora a tese que *Moll Flanders* é uma obra de selo picaresco.

ROMANCE: UM GÊNERO EM (TRANS)FORMAÇÃO

Segundo Vasconcelos (2007, p. 147):

[...] no momento em que o gênero [romance] não estava definido e suas fronteiras não estavam demarcadas, e em que a régua usada pelos seus contemporâneos para medir o “bom” ou “mau” desempenho dos escritores era a tradição clássica, a própria perplexidade reinante é um dado significativo: o exame dos prefácios dão notícia de um profusão de termos, de critérios, de exigências, de propósitos.

Logo, se o gênero literário não está definido e suas estruturas ainda estão se consolidando, os equívocos, mal-entendidos e palpites são recorrentes. Por isso, *Moll Flanders*, bem como seu gênero, o romance, não podem ser perscrutados como uma forma consolidada e pronta, mas, ao contrário, como resultantes de uma tentativa de escritura e formalização. Isso por três importantes fatores.

Primeiro, havia inúmeras nomenclaturas para esse novo gênero, entre elas: *novel, history, biography* etc., mas todos concordavam que a matéria dessa *new species of writing* era a vida privada do homem comum. Além disso, todos também aderiram ao conceito de probabilidade, isto é, o enredo daquele escrito deveria ser provável de acontecer; deveria ser, portanto, verossímil. No entanto, como essas diretrizes se fabulavam não era determinado, nem havia um manual que as descrevesse (Cf. VASCONCELOS, 2007).

Segundo, para muitos, esse novo gênero era aceitável apenas se seu conteúdo fosse controlado e mantido sob vigilância. Não se tratava de uma censura, *stricto sensu*, mas de um freio ao caráter, *a priori*, nocivo de uma forma literária que convidava ao devaneio e poderia levar o leitor a condutas inadequadas (Cf. GODOY, 1992).

Terceiro, não há uma imagem consolidada (simulacro) do leitor, nem do autor, ambos estão se constituindo. Desse modo, vê-se um diálogo entre autor e leitor nos prefácios ou capítulos introdutórios, nos quais o intuito do autor é dar um rosto a este público, que não era conhecido nem facilmente identificável; do outro lado, o leitor tentava atribuir uma tipologia àqueles escritos que, a cada momento, iam se especificando cada vez mais. Ressalta-se, ainda, que essa face opaca dos sujeitos da enunciação (autor e leitor) se deve, em muito, ao aumento do número de leitores, das casas de impressão e dos gabinetes de leitura, decorrente da ascensão da burguesia, como evidencia Watt (2010).

Como se observa, se, de um lado, havia coerções socioculturais e econômicas que alimentavam e direcionavam o processo de formação desse novo gênero; de outro, havia lacunas na própria estrutura desse gênero. Para compreendermos como se dava essa paradoxal relação na gênese do romance como gênero literário, primeiro, temos de assumir uma definição do que seria um gênero. Para isso, adotamos a concepção do filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin (2003, p. 262), que define os gêneros discursivos como “tipos *relativamente estáveis de enunciados*”, os quais são compostos por três elementos indissoluvelmente ligados: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional. Compreendemos o conteúdo temático como o assunto aportado pelo gênero; o estilo como as marcas de linguagem que a expressividade do enunciador utilizou para engendrar o seu discurso e como construção composicional, a seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua.

Dessa maneira, o que se verifica ao analisar o gênero romance é que, confirmando o pensamento bakhtiniano, “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 272), pois, o gênero romance não surgiu do nada e, menos ainda, se fez com estrutura composicional já pronta e acabada; ao contrário, como constatamos em nossas observações, o gênero romance está em formação desde sua gênese – quiçá até os nossos dias –, pois ele se serve da matéria da experiência humana, que é de insondável essência e heteróclita composição, daí a diversidade e a multiplicidade que acompanha esse gênero até os nossos dias.

O REALISMO FORMAL DO GÊNERO ROMANCE EM ANÁLISE: DO VERSO AO AVESSE

Se voltarmos para a perspectiva de Watt (2010), constataremos que as suas seis características do realismo formal que distinguem as obras dos romancistas do início do século XVIII da ficção anterior a eles, a saber: originalidade e novidade/experiência do indivíduo; particularidade; indivíduo; tempo e causalidade; espaço; experiência e estilo são caracteres da forma do enunciado que foram ou deslocados ou (re)organizados para se arquitetar uma mínima estrutura composicional para esse gênero.

No entanto, essa estrutura composicional não é estável e monolítica, visto que até nos nossos dias esse tipo de enunciado – segundo Bakhtin (2010), esse gênero discursivo – ainda não se encontra consolidado, isto é, o gênero romance ainda não está definido. Por isso, tal como a obra de Defoe, *Moll Flanders*, gerou (e ainda gera) inúmeras interrogações sobre sua forma e estilo, da mesma forma que obras de autores contemporâneos também as provocam.

Esse fato corrobora a nossa enfática afirmação de que o romance é um gênero em (trans)formação por dois motivos. Primeiro, o romance, como evidenciou Vasconcelos (2007), desde sua gênese, não possui um forma literária cristalina e cristalizada, daí as inúmeras teorias sobre esse gênero. Segundo, auxiliados pela teoria bakhtiniana (BAKHTIN, 2003, 2010), compreendemos que, como gênero discursivo, o romance é um elo na cadeia discursiva. Desse modo, esse enunciado é ideologicamente e historicamente marcado, tanto pelos enunciados que o antecederam quanto pelos que o sucedem, por isso se constitui tanto como gênero em formação, quanto em transformação.

Observando esse panorama que permeia o gênero romanesco, propomos para ele duas propriedades: de um lado, a recursividade e, de outro, a mutabilidade. São essas características que pretendemos detalhar dentro do gênero romanesco, pois acreditamos que é a correlação entre essa dupla que possibilita a esse gênero estar em constante (trans)formação.

A recursividade, em nossa proposta, é a propriedade pela qual certo procedimento é repetido, seja na macroestrutura, seja na microestrutura textual. Assim sendo, um procedimento artístico que se utiliza de propriedades similares ou prototípicas de sua comunidade sociocultural pode ser considerado um caso de recursividade.

Para entendermos a recursividade, devemos primeiro compreender o que seria um procedimento. Um procedimento é um conjunto de passos que devem ser tomados baseados em um conjunto de regras, que podem estar preestabelecidas e/ou serem apreendidas posteriormente. Já a execução de um procedimento

envolve seguir, de fato, as regras e executar os passos.

Definidos esses pontos, podemos dizer que as seis características de Watt (2010) são procedimentos recursivos, porque, em seu cerne, tornam-se recorrentes nas obras romanescas a partir do século XVIII. Para verificar se há ou não recursividade, segundo os parâmetros definidos acima, realizemos um cotejo entre o romance *Moll Flanders*, publicado em 1722, e a narrativa *Os teclados*, de Teolinda Gersão, publicada em 1999, tendo como procedimento recursivo os seis caracteres do realismo formal propostos por Watt:

- Em relação ao primeiro procedimento mencionado, ambas reproduzem em seu cerne uma ruptura com a antiguidade clássica e com a história mitológica, pois apresentam uma experiência fundamental a seu público, a qual é única, portanto, nova: *Moll Flanders* é uma mulher que possui sua própria história, não é lenda nem mito; o mesmo se pode dizer de Júlia, a protagonista de *Os teclados*.
- No que diz respeito ao segundo procedimento, em ambas as obras, tanto os personagens como seus ambientes estão descritos e particularizados: em *Moll Flanders*, temos desde a descrição da casa onde ela foi adotada e criada, nas primeiras páginas, até o local onde passou a morar no final de sua vida, nas últimas páginas; em *Os teclados*, Júlia é bem caracterizada, bem como seus modos, sua apresentação em público e sua casa. Um exemplo peculiar é o corte de suas unhas por causa do empenho musical no piano e a inveja que esta tinha de sua colega, que tinha unhas cumpridas e coloridas. Assim sendo, os fatos vão sendo particularizados e produzindo efeitos de sentido cada vez mais diversos e inovadores – o que confirma o primeiro procedimento pela ação do segundo.
- Quanto ao terceiro procedimento, não temos, em nenhum dos casos, um protótipo ou um arquétipo de herói, tanto *Moll Flanders* como Júlia são indivíduos e, como tais, agem de forma coerente com uma lógica própria e não com uma pré-concepção que as alicerça como seres. O que reforça essa afirmação de identidade são seus nomes próprios e, além deles, suas atitudes e respostas diante da coletividade. *Moll Flanders* não quer ser criada, quer ser dama e leva esse intento até as últimas consequências. Júlia responde a seus tios, principalmente a Octávio, não é passiva diante do outro, antes, se coloca como interlocutora no jogo enunciativo que a circunda.
- Em relação ao quarto procedimento, o tempo é marcado nas duas obras e isso contextualiza e situa os atores do enunciado, bem como sua performance, isto é, as personagens e suas ações acontecem em um tempo específico e delimitado. O tempo de *Moll Flanders* é o período das lembranças da protagonista, que seguem uma sequência cronológica do nascimento conturbado até a velhice regozijante; já o de *Os teclados* são os anos adolescentes de uma menina-prodígio que procedem a uma autorreflexão em torno da criação artística e do seu enquadramento no mundo real.
- No que se refere ao quinto procedimento, os espaços que emolduram esses dois romances são particulares e possuem uma organicidade própria, a qual arquiteta e direciona muitos dos efeitos de sentido dessas obras. Em *Moll Flanders*, nos vários locais em que a protagonista se estabelece, seja na Inglaterra, seja na colônia americana, esses espaços emolduram

um cenário particular para que as ações dessa personagem ocorram; o mesmo ocorre em *Os teclados*, pois, nessa obra, a casa, a escola, o consultório do dentista, e tanto outros espaços, vão construindo palcos para que Júlia possa atuar como ator do enunciado e ser responsiva.

- Quanto ao sexto procedimento, as duas obras transmitem valores da experiência, não os valores universais, *stricto sensu*, pois o que temos são obras que relatam vidas ficcionais, portanto verossímeis segundo sua própria lógica e não segundo motes para profusão de valores universais e absolutos. Além disso, o estilo tanto de Defoe como o de Gersão é particular e substancial das referidas obras desses autores, ou seja, temos matéria e expressão literária inerentes a cada um desses dois autores. Em *Moll Flanders*, há uma preferência pelo encadeamento linear e sequencial de fatos, em detrimento de uma sequência mais pausada decorrente de uma descrição mais detalhada das ações realizadas pela protagonista; já, em *Os teclados*, o processo é inverso, dá-se preferência à descrição de cada ato e/ou reflexão de Júlia e de suas reverberações em vez da narração contínua e exaustiva de suas ações. Nesse contraponto, observa-se que, ao manejar a matéria literária, o estilo de cada autor se diferencia, devido às escolhas realizadas.

Se, de um lado, a recursividade, no gênero romance, se observa pela adesão e repetição dos caracteres do realismo formal de Watt (2010), tanto em uma obra do século XVIII como em uma do século XX, de outro, a mutabilidade se constata pela subversão ou pela adesão não total desses mesmos caracteres.

A mutabilidade é a segunda propriedade que propomos ao gênero romance. Essa propriedade é resultado das diversas variações nesse gênero, pois, enquanto a primeira propriedade atribui certa homogeneidade a esse tipo de enunciado, possibilitando-nos teorizar sobre ele, visto que a recursividade permite que observemos as invariâncias dentro das variâncias; a mutabilidade percorre o caminho inverso, trazendo as transformações genéricas e desestabilizando os parâmetros da tradição – como podemos observar no primeiro tópico de nossa discussão. Portanto, propõe-se que a mutabilidade genérica seja a produtora das transformações no gênero, por sua vez, as variações do enunciado. Em contrapartida, a recursividade genérica produz procedimentos recursivos, talhando, assim, invariâncias no enunciado.

Podemos analisar a mutabilidade, por exemplo, no movimento do Neorrealismo português, pois essa vanguarda estética colocou em discussão as formas de criação artística do gênero romanesco, bem como os objetivos desse gênero como unidade de comunicação. Assim sendo, utilizando ainda como parâmetro os caracteres do realismo formal de Watt (2010), analisemos uma obra desse movimento literário e observemos a mutabilidade em ação.

Escolhemos para a análise a obra de Carlos de Oliveira, *Pequenos burgueses*, publicada em 1948⁴. Essa obra é importante no movimento neorrealista português porque a coletividade torna-se o foco da narrativa, em detrimento do indivíduo, e, mesmo quando este é retratado, é em função de um coletivo ou de certo contexto sociohistórico. Essa abordagem, de imediato, coloca em risco tanto o segundo como o terceiro item da formulação de Watt (2010), além de deses-

4 Esse romance passou por algumas revisões por parte de seu autor, mas a revisão deste é tamanha que chega a modificar radicalmente episódios e a cortar personagens, constituindo-se a última versão numa outra obra, muito diferente da anterior. Por isso, ressaltamos que fazemos referência aqui à primeira versão, que data de 1948.

tabilizar todos os outros itens. Vejamos, então, o que essa mudança de perspectiva de Carlos de Oliveira e do movimento neorrealista português acarreta nos caracteres do realismo formal de Watt.

Em *Pequenos burgueses*, Oliveira cria, por meio das relações paradoxais entre as personagens oriundas de Gândara e as de Fonterrada, uma narrativa intrincada e complexa, na qual há “uma curiosa montagem episódica, pois a corrente de logros enreda toda a pequena burguesia provinciana, à maneira de um círculo vicioso em que todos acabam sendo sujeito e objeto das trapaças” (SANTILLI, 1979, p. 149). Nessas relações, não há o enfoque sobre um indivíduo, mas sobre uma comunidade como um todo, embora centralize, por vezes, uma personagem, essa focalização tem por objetivo simbolizar uma parcela daquela sociedade e não um sujeito único e particular, eis a falência dos itens da particularidade e do indivíduo, em função do fortalecimento dos conceitos de comunidade e coletividade.

Além disso, o quarto e o quinto item ficam comprometidos, posto que o tempo e o espaço são distintos do real, eles têm regras próprias, as quais podem ou não concordar com as delimitações espaço-temporais de nossa vivência, diferentemente do realismo formal de *Moll Flanders*, no qual essas concepções acompanham uma trajetória semelhante – para não dizer espelhada – das regras habituais de tempo e espaço, afinal, nesse caso, conta-se a história de uma vida, o que não acontece em *Pequenos burgueses*, que fabula as relações de uma comunidade dividida em duas regiões bem distintas, mas conviventes e coniventes.

O sexto procedimento também é afetado, ao passo que Carlos de Oliveira utiliza-se de um engenhoso estilo para apresentar essa intrincada narrativa: ele arquiteta um narrador que ora se retira da enunciação dos fatos e deixa transcorrer o discurso livre das personagens, ora intervém em sua fala (discurso indireto livre), borrando, assim, os limites entre o seu discurso e o de suas personagens, num jogo binário de *dentro e fora versus fora e dentro*, no qual as relações de alteridade são postas em xeque, o que engendra, por sua vez, um diálogo multivocalizado e repleto de notas dissonantes em sua própria constituição.

Finalmente, até o primeiro item é ameaçado dentro dessa narrativa, pois não há uma novidade ou originalidade particular e depurada do agente da história e dos valores universais, pois, como afirma Torres (1981, p.139), “o que Carlos de Oliveira tenta é ligar uma realidade local a uma experiência humana universal através da estrutura de uma situação arquetípica”⁵. Com efeito, sob essa análise de *Pequenos burgueses*, a concepção de originalidade e novidade da experiência do indivíduo desenvolvida por Watt (2010) para o realismo formal cai por terra – bem como todos os demais itens, como salientado.

Portanto, comprova-se a mutabilidade do gênero romanescos, visto que ele modifica-se em cada ato particular de existência e que as regras que podem validar certo conjunto de romances (como a do realismo formal de Watt) podem não validar outros, devido a essa propriedade de não se estabilizar por completo, mas, ao contrário, se renovar e alçar novas e inusitadas estruturas composicionais na língua a cada nova *performance*.

Compreende-se, assim, que as duas propriedades propostas, *a priori*, são pertinentes e verificadas nas manifestações romanescas analisadas. Desse modo, essas propriedades são coexistentes e equipolentes, pois ambas, embora

ocorram simultaneamente em diferentes relações entre pares, agem de forma igualitária na formação do gênero romance. Assim sendo, podemos dizer que há uma relação opositiva entre essas propriedades, *recursividade versus mutabilidade*, uma vez que coexistem, mas não agem da mesma maneira nas relações entre as obras. Como, por exemplo, na obra *Moll Flanders*, que em relação a *Os teclados*, se comprova a recursividade do realismo formal, já em relação a *Pequenos burgueses* se ratifica a mutabilidade dessa preceituação.

Além disso, podemos formular ainda que, se essas propriedades agem de formas diferentes e são coexistentes, haverá períodos em que se terá uma delas com maior escopo sobre as obras, embora dentro do gênero romance a atuação de ambas as propriedades seja equipolente. Desse modo, temos um círculo transformacional engendrado pela atuação dessa dicotomia nos períodos literários. Isto é, há um momento de recursividade, no qual existem muitas invariâncias circulando entre os interlocutores desse gênero, época na qual os manuais de estilística, jornais, revistas e outros meios de comunicação são difundidos segundo o gosto daquele período; depois ocorre um momento de tensão entre esses interlocutores, incidindo, então, a mutabilidade que difunde transformações genéricas, que, por sua vez, geram uma profusão de variâncias naquele contexto tão homogeneizado; e assim ocorre sucessivamente. Como podemos esquematizar na figura abaixo:

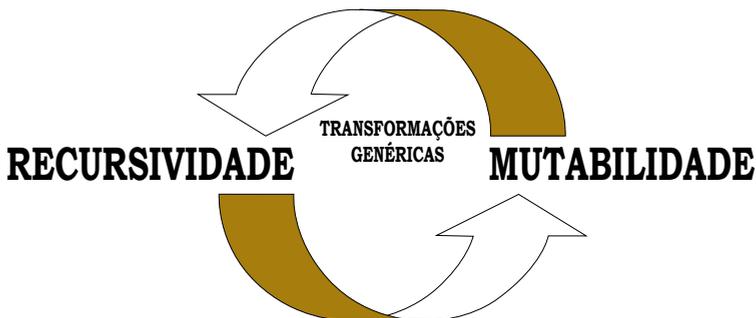


Figura 1 – O ciclo transformacional do gênero romance.

Fonte: Elaborada pelos autores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por conseguinte, ao longo dessa exposição sobre o gênero romance e em específico sobre suas relações com a teoria do realismo formal proposta por Watt (2010), tendo como *corpus* principal a obra *Moll Flanders*, de Defoe, pudemos discutir três considerações relevantes:

1. A obra *Moll Flanders* não é picaresca, embora tenha traços pícaros, pois o intuito de Defoe não era resgatar o gênero cômico, mas retratar um indivíduo, o que corrobora a afirmação que Defoe estava escrevendo um novo gênero, que estava ainda em plena gestação, o romance.
2. Amparados pela égide bakhtiniana, compreendemos os elementos inerentes e interligados de um gênero discursivo (conteúdo temático, estilo e estrutura composicional) e pudemos constatar que principalmente a es-

trutura composicional do gênero romanesco está sempre a se constituir, nunca se encontra em um estágio concretamente estabilizado – o que confirma a perspectiva bakhtiniana de que os gêneros são tipos de enunciado relativamente estáveis.

3. Por meio do cotejo com a proposta de Watt (2010), pudemos verificar a consistência de duas propriedades, a recursividade e a mutabilidade, que corroboram essa instabilidade genérica. Salientando, ainda, que essa dupla atua sucessivamente, engendrando um círculo transformacional, que, por ora, serve como hipótese para essa instabilidade.

Contudo, nossas reflexões não fecham a discussão sobre o gênero romance, nem sobre as controvérsias que cercam *Moll Flanders*, bem como tantas outras obras e gêneros, porém, o que permanece como avanço é a proposta de propriedades norteadoras dentro de um campo em que as hipóteses mais sólidas, como a de Watt (2010), desmancham-se no ar, ou seja, temos uma possível invariância num cenário em que as variâncias dominam e se multiplicam.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. O gênero do discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- DEFOE, D. *Moll Flanders*. Tradução Antônio Alves Cury. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.
- GERSÃO, T. *Os teclados*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- GODOY, H. O romance, o leitor do romance, a leitura do romance. *Signótica*, Goiânia, n. 4, p. 27-35, 1992.
- GONZÁLEZ, M. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.
- KOTHE, F. R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.
- OLIVEIRA, C. de. *Pequenos burgueses*. Coimbra: Coimbra Editora, 1948.
- OLIVEIRA, C. de. *Pequenos burgueses*. 2. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1970.
- SANTILLI, M. A. Pequenos burgueses, de Carlos de Oliveira: “Praxis” e “Eidos”. In: SANTILLI, M. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979. p. 145-167.
- TONUS, L. H. O triunfo da picaretagem em *Moll Flanders*, de Daniel Defoe. *SOLETRAS: revista do departamento de Letras da UERJ*, São Gonçalo, n. 16, p. 98-108, 2. sem. 2008. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/soletras/16/o%20trunfo%20da%20picaretagem%20em%20moll%20flanders.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2012.
- TORRES, A. P. *Ensaios escolhidos I*. Estudos sobre as literaturas de língua portuguesa. Lisboa: Caminho, 1981.
- VASCONCELOS, S. G. T. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São

Paulo: Aderaldo & Rothschild, Fapesp, 2007.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COELHO, P. M. F.; COSTA, M. R. M. Novel: a genre in (trans)formation: reflections on the formal realism in Daniel Defoe's *Moll Flanders*. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 100-111, 2012.

Abstract: This article proposes to investigate the novel genre, more specifically its relation with the theory of formal realism proposed by Watt (2010), having as main corpus the novel Moll Flanders, by Daniel Defoe. From this, it's intended to discuss three issues about the novel genre: the connection of this gender with the others; what would be gender and what makes it a genre in (trans) formation; and, finally, in contrast to the six features of the formal realism proposed by Watt (2010), two properties of the novel genre that might explain, for now, its transformational cycles throughout its history will be proposed.

Keywords: novel; formal realism; discursive genre.

Recebido em abril de 2012.

Aprovado em maio de 2012.