



O conceito de romance e o romance na história

Pedro Dolabela Chagas (UFPR)ⁱ

Mariana Okimoto (UFPR)ⁱⁱ

Resumo: A condição não anacrônica da aplicação do termo “romance” a obras anteriores à formulação moderna do conceito, conforme sugerido pela hipótese da sua poligênese. O conceito de romance como um “esquema mental” que aglutina princípios estruturais trans-históricos, subjacentes tanto à variedade das obras quanto às variações individuais e contextuais no uso do termo. Definição daqueles princípios estruturais: ficcionalidade, escrita narrativa em prosa, remissão à vida prosaica, marginalidade inicial na cultura letrada. A vaguidade e flexibilidade do conceito como condições para a adaptabilidade histórica do gênero.

Palavras-chave: Teoria do romance, Conceito de romance, História do romance, Poligênese do romance.

Abstract: The non-anachronistic character of the application of the term “novel” to works published prior to the modern formulation of the concept, as suggested by the hypothesis of its polygenesis. The concept of novel as a “mental schema” that unifies the genre’s trans-historical structural principles, which underlie both the works’ variety and the individual and contextual variations in the use of the term. Definition of these structural principles: fictionality, prose narrative writing, reference to prosaic life, the genre’s initial marginality within the written culture. The concept’s vagueness and flexibility as conditions for the novel’s historical adaptability.

Key words: Theory of the novel, Concept of novel, History of the novel, Poligenesis of the novel.

Fala-se de um romance grego escrito na antiguidade. Fala-se do romance latino, do romance medieval, da picaresca como romance. Chama-se *Dom Quixote* de romance, termo que, na sua acepção atual, não existia na Espanha do século XVII. Assim aplicado a outras épocas, não seria o conceito anacrônico? Este artigo defende que não, definindo as razões dessa negativa – mas como não seria anacrônico tratar pelo termo “romance” obras que não se autodefiniam por ele?

A resposta começa com uma negativa. Como gênero, o romance não tem como receber uma definição normativa suficiente, relativa aos elementos componentes das obras: em cada recorte sincrônico descobrimos tantas obras tão diferentes entre si, mas igualmente chamadas de “romance”, que as características que elas compartilham só podem ser de cunho estrutural – “princípios estruturais” comuns, por assim dizer, que dão fundamento à diversidade de superfície. Essa constatação deveria eliminar a pretensão, que um Ian Watt ainda manifestava, de afirmar uma característica estilística qualquer – como o “realismo” – como propriedade trans-histórica do gênero (conforme, aliás, um Bakhtin já reconhecia). Sabemos que, em Watt, aquela proposição teria como corolário a localização da origem do gênero justamente nas primeiras manifestações históricas do realismo, conforme definido no século XIX: se o romance é “realista” – tal como desde Balzac compreendemos o termo –, ele só poderia mesmo ter nascido no século XVIII... Da nossa perspectiva, porém, o “realismo” seria apenas uma entre as inúmeras possibilidades de concretização empírica daquilo que chamamos de “princípios estruturais” do romance.

Há um segundo argumento contrário à acusação de anacronismo à aplicação do termo a produções anteriores à sua convencionalização. Se, na Inglaterra, o conceito seria formalizado apenas em 1785 (v. VASCONCELOS 2007), nenhuma das obras que Watt qualificou como paradigmas do gênero – as de Richardson, Defoe e Fielding – havia originalmente se autodenominado “romance”. Mais ainda, o conceito imediatamente incluía, numa única e mesma categoria, uma produção que se acumulava pelo menos desde o século XVII, na Inglaterra, na Espanha e na França, algo que já em sua origem o tornava, de uma perspectiva filológica, programaticamente anacrônico... E se o termo nasceu anacrônico, por que não estendê-lo a produções até recentemente imprevisas pela historiografia? Isso seria falta de rigor?

Acreditamos que não, e o objetivo principal deste artigo é encontrar os termos de fundamentação da inclusão no gênero de obras que, espalhadas no tempo e no espaço, ainda há pouco não eram incluídas na sua história. A proposição é que, em seus usos

ordinários, a palavra “romance” é uma convenção mobilizada para a inclusão, num mesmo conjunto, de obras que apresentam entre si certo “ar de família” (como diria Wittgenstein), e não mais do que isso. O romance não é como o “soneto”, categoria cuja conceitualização determina *a priori* as condições de inclusão das obras no conjunto; pelo contrário, em seu caso ninguém sabe exatamente o que confere às obras aquele “ar de família”, mesmo que todos pareçam reconhecê-lo de alguma maneira. Mas que maneira é essa, i.e.: o que confere ao gênero a sua aparente estabilidade e constância? É o que esse artigo se propõe investigar.

A ideia é que, mais que um conceito – ou num plano subjacente à sua formalização conceitual –, o romance é um “esquema mental” que coloca certos elementos imanentes às obras numa relação integrada, identificando essa sua interrelação como a categoria “romance”. Se romancistas e acadêmicos são virtualmente os únicos que de fato chegam a teorizar e conceitualizar o gênero, todo leitor aprende, desde cedo, a associar certo tipo de ficção narrativa escrita a uma categoria comum: são textos que convidam a certo tipo de leitura, com os efeitos que ela produz. Na história do gênero, o sucesso dessas obras teria feito com que gerações sucessivas de leitores automatizassem a identificação das suas características a um mesmo tipo de produção textual, em seu lugar peculiar na produção letrada. Nenhuma dessas características é exclusiva do romance, estando presentes em outros tipos de produção (letradas ou não): o que importa não é que elas sejam exclusivas do gênero, mas que elas estejam entrelaçadas no gênero. Essa interrelação teria formado o “esquema” que, bem recebido a ponto de tornar-se progressivamente internalizado por leitores e autores, estimularia a criação de mais e mais obras que lhe atendessem – aquelas que, num momento tardio, seriam chamadas de “romances”. Que o conceito tenha demorado a aparecer, não é difícil de entender: são obras que, ao longo da história, não receberam o afeto da crítica mais erudita, que as relegava a um estrato “inferior” da cultura... Mas quais seriam as características estruturais que, nelas inter-relacionadas, teriam originado o “esquema mental” que lhes daria o “ar de família” há tanto reconhecido?

No nosso entender, elas seriam quatro: a ficcionalidade, a forma narrativa em prosa, a função social de remissão à vida prosaica, a marginalidade inicial do gênero em meio à cultura letrada. Discutiremos esses elementos mediante o cotejo das proposições de historiadores que, em tempos recentes, têm aplicado o termo “romance” a obras de tradições imprevistas: de maneira não coordenada, eles defendem, cada qual à sua maneira, a hipótese da “poligênese” do gênero, termo escolhido pela edição americana

de *The Novel* (MORETTI 2006) para conferir conjunto a proposições como as deles. Será que esses autores confirmam a hipótese do entrelaçamento daqueles quatro “princípios estruturais” nas obras romanescas? Seriam eles de fato trans-históricos, como queremos sugerir? E seria a sua interrelação consistente o suficiente para fazer com que o leitor, intuitivamente, identifique em obras tão diferentes um certo “ar de família”, mas também conceitualmente *vaga*, e materialmente *flexível* o suficiente para permitir que aquela diversidade aconteça? No nosso entender, apenas um “esquema” assim consiste e flexível poderia ter subsistido na longa duração... Tentemos defini-lo, então.

A grande clivagem

Em Lukàcs, em Bakhtin, em Wayne Booth, em Julia Kristeva, Ian Watt e René Girard, em pleno século XX, portanto, o romance ainda estava em processo de teorização. O gênero era levado a sério pela crítica erudita apenas desde o século XVIII, na Inglaterra e na França, tendo sido canonizado somente no século seguinte. Mas essa aceitação perante as elites letradas, que antes o viam com preconceito, envolveu certa negociação: teorizar o gênero de maneira a elevar o seu *status* como produção cultural envolveu a ênfase das suas características passíveis de maior valorização no próprio ambiente em que o processo de afirmação transcorreu, obscurecendo-se tanto aquelas características que as obras doravante “canônicas” compartilhavam com obras “vulgares” – como o “romance romântico”, daí excluído do gênero –, quanto outras tantas que o distinguiam em épocas anteriores.

Em outras palavras, o conceito de romance canonizado no século XIX resultou de uma clivagem no próprio campo romanesco. A dignificação do gênero implicou a seleção das características consideradas dignas de mérito, daí em diante priorizadas pela crítica erudita. Como característica positiva, especialmente o “realismo” seria reivindicado como índice da sua elevada função social (moral, e mais tarde política), o que levaria um imenso *corpus* anterior e sincrônico – a começar pelo *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne, sintomaticamente diminuído na narrativa de Ian Watt – a ser eliminado da condição de paradigma possível. Desse modo, ao pretender estar apenas *explicando* uma história cuja inscrição temporal e atores principais já estavam suficientemente estabelecidos, da perspectiva deste artigo Ian Watt estava a fazer algo bem diferente: ele subscrevia

concepções àquela altura *naturalizadas* do romance para descrever as condições de aparição e sucesso, na Inglaterra, das primeiras obras cujas características fundariam a longa tradição canonizada no século XIX. Não por acaso *Tristram Shandy* foi posto de lado: com que obra daquela “grande tradição” ele se parecia?

Neste artigo, a teorização do romance se orienta por outra narrativa histórica. Não tomamos qualquer *corpus* específico como protótipo ou modelo do gênero, que sequer é concebido como epifenômeno da modernidade (fazendo com que características contingentes como o “realismo” e a “expressão da subjetividade” percam a posição de atributos essenciais). O *corpus* antigo e medieval é admitido; a perspectiva eurocêntrica é substituída pela inclusão de obras japonesas e chinesas, produzidas à revelia do contato com o ocidente. Espalhando-se no tempo e no espaço, essa história do romance deixa de supor que o gênero teve uma única origem, pressupondo, pelo contrário, a sua *poligênese* – a noção de ele teve várias origens autônomas, a partir delas cumprindo trajetórias marcadas por discontinuidades, interrupções, conexões e desconexões imprevistas entre obras e tradições inicialmente apartadas histórica, cultural e geograficamente. A admissão desse *corpus* estendido impõe a redefinição das características trans-históricas do romance: das análises de obras feitas por historiadores que, explícita ou implicitamente, corroboram a hipótese da poligênese, propomos sintetizar atributos “mínimos” a serem tomados como elementos imanentes do gênero *enquanto tal*, das suas primeiras manifestações até o presente. Essa será a porção descritiva deste trabalho.

Esse conjunto “mínimo” de características não pretende delimitar, no entanto, atributos “necessários” e/ou “suficientes” para uma definição normativa do gênero: o romance é flexível e poliforme demais para isso. O que se pode delimitar é um quadro de referências internalizado pelos leitores, um “esquema mental” que, bem ou mal, permitem que eles classifiquem certas obras como “romances”, e não outra coisa. Há um componente *fenomenológico* na qualificação de uma obra como “romance”: é com base nalgum conjunto metaestável de expectativas – nem estritamente definidas, nem indefinidamente abertas – que o leitor aloca a *Ilíada*, *As flores do mal*, *Peer Gynt* e *Crime e castigo* em categorias distintas. A tarefa é compreender como os dois planos convergem: a existência de atributos “típicos”, empiricamente discerníveis nas obras, e as *expectativas de tipicidade* geradas pela apresentação reiterada desses elementos num grande conjunto de exemplos. De que maneira a “ontologia” e “fenomenologia” interagem? Um conjunto de características identificáveis em muitas obras passa a atuar como expectativa internalizada

pelos leitores a ponto de permitir-lhes, diante de uma obra específica, afirmar que ela lhes *parece* um romance: impreciso, mas eficaz, a meio caminho entre a opinião e a teoria, que tipo de conceito é o “romance” sob essa perspectiva?

Ter em mente a confluência da ontologia e da fenomenologia é importante por dois motivos: a categoria “romance” varia continuamente no tempo, não podendo ser definida pelas características pertinentes a manifestações (histórica e culturalmente) específicas do gênero; ao mesmo tempo, se a categoria inclui aquela diversidade, é de supor que a variedade preserva marcas de constância. Formulado tardiamente, o gênero surgiu praticando o anacronismo filológico de aglutinar sob si uma produção que não podia tê-lo conhecido – mas isso pouco importa, pois esse passo foi feito mediante a identificação, no *corpus* precedente, de características reiteradas na produção presente. O “ar de família” nunca foi aleatório: pelo contrário, ele sempre foi rigoroso à sua maneira. Mas que quadro meta-estável de expectativas lhe confere rigor? Não há como estar plenamente segura a respeito, mas temos uma proposição a fazer – à qual chegaremos após uma breve discussão da hipótese da poligênese.

Poligênese do romance

O termo “poligênese” aparece, em Moretti (2006), como aglutinador de um conjunto não-coordenado de proposições historiográficas que comportam elementos comuns: neste artigo, tomamo-lo de empréstimo ao debatermos aquelas e outras proposições afins.

Em geral, a hipótese é que o romance teve várias origens independentes em épocas e locais diferentes, não raro vindo a desaparecer naqueles mesmos lugares. A se tomar em conjunto as sugestões de Doody (1996), Pavel (2013), Zhao (2009) e Moore (2010, 2013), isso teria ocorrido na Grécia antiga, em Roma (com certa continuidade entre as duas tradições), na idade média europeia, no Japão do século X, na China do século XII... Mesmo na Europa moderna o gênero teria conhecido aparições e desaparecimentos: na Espanha, um dos seus centros de inovação no século XVII, nenhum romance foi publicado por quase cem anos a partir de meados do século XVIII (v. RESINA 2006). O gênero não teria uma história única, com uma origem precisa e uma trajetória linear e contínua até o presente, mas várias histórias, ora paralelas, ora conectadas de maneiras diversas. Foi assim que, após séculos sem romance, a idade média e o renascimento, cada qual à sua maneira, reinventaram o

gênero mediante apropriações diferentes do legado antigo. Noutro exemplo, o sumiço do romance na Espanha do século XVIII não impediu que *Dom Quixote* seguisse influente na Inglaterra e em outros lugares. Trata-se, em suma, de uma história caótica, descontínua e interpolada, permeada por tradições paralelas e conexões imprevistas.

Ressalta-se a ancestralidade do gênero, ao mesmo em que se rejeita a narrativa da sua história como uma progressão linear iniciada na Europa moderna e impulsionada pela influência do “Velho Continente” numa cultura cada vez mais globalizada. Suas origens teriam sido independentes, e seus processos evolutivos teriam se processado sob a mediação de padrões culturais normativos, de gêneros discursivos e de cânones literários diferentes: como diria J. Paul Hunter, o estudo da sua origem e desenvolvimento deveria seguir mais do que um único ponto no espaço e no tempo. (HUNTER, 1990, p. 10). Acima de tudo, recusa-se a definição normativa do gênero sob o modelo do romance moderno. Mas qual seria, então, o critério de inclusão?

Se não há um conjunto de características “necessárias” e “suficientes” para a definição normativa de um gênero que, ademais, costuma compartilhar características com tantos outros gêneros discursivos, ficcionais e não-ficcionais, resta o faro individual que, para cada historiador selecionado, autoriza a admissão como romance de toda obra que *se dê a ler como tal*. Sim, este é um critério bem vago – e sim, ele às vezes suscita a admissão como romances de obras que *não* parecem romances aos autores deste artigo... Mas resta o fato que, em vários dos autores que passaremos a comentar, a indicação das características do gênero – e portanto objetiváveis nas obras – é perpassado por um juízo baseado na *impressão*, a formalização do conceito vindo a reboque dessa impressão primeira. O curioso é que os critérios que orientam esses juízos, numa visão de conjunto dos estudos analisados, mostram-se rigorosos: o critério fenomenológico pode ser vago, *mas ele não é arbitrário*. Mais do que isso, dele é possível depreender referências judicativas comuns, passíveis de sumarização num conjunto finito e interrelacionado de elementos que, pela nossa proposição, atua como o “esquema mental” que fundamenta o juízo que diz: “aqui há um romance”.

Que tipo de conceito o “romance” se torna ao ser descrito como um “esquema mental”? Como ele pode ser ao mesmo tempo tão vago e consistente, estável e flexível?

O romance como categoria

Um pouco de Quine aqui: “Nossas palavras continuam fazendo um sentido satisfatório por causa da continuidade das mudanças da teoria: nós mudamos o [seu] uso de forma suficientemente gradual [para] evitar a ruptura [do significado].” (QUINE, 2010, p.24) Sim, isso vale para o “romance”, termo cujo significado nunca foi estático, mudando continuamente sob o impacto de obras estilística e funcionalmente inovadoras (em maior ou menos medida, de maneira mais ou menos localizada), que impunham a ampliação da extensão do conceito sem, no entanto, comprometer a preservação da sua validade: diante do “transgressor” *Ulysses* de Joyce, o termo foi usado sem maiores complicações.

O que a hipótese da poligênese sugere é que apenas o século XIX teria imprimido àquele contínuo uma direção restritiva, tendo como consequência que, a partir daí, um mesmo caldeirão de narrativas ficcionais escritas, destinadas ao prazer da leitura, seria dividido entre romances e não-romances – a origem moderna do termo sendo indissociável de uma clivagem valorativa entre obras dignas ou indignas de aceitação pela elite letrada, em função das funções sociais que elas reivindicavam para si – em função da sua redução ou não ao prazer como motivação principal da leitura. Mas a hipótese da poligênese rejeita essa clivagem. O seu *corpus* inclui obras incluídas e excluídas pela aceitação moderna do termo, num tipo de sensibilidade que não distinguiria ontologicamente *A ilha do tesouro* de *As ilusões perdidas*, *O assassinato de Roger Ackroyd* de *A montanha mágica*, *O Senhor dos Anéis* de *Cem anos de solidão*, *Pássaros feridos* de *Finnegans Wake*. É sempre o mesmo gênero, cuja definição deve ser descritiva, e não valorativa. O juízo de valor e o juízo ontológico têm regimes diferentes de aplicação; se todo “questionamento acerca dos objetos pode somente coerentemente iniciar em relação a um sistema teórico que esteja baseado, ele próprio, em nossa aceitação preliminar dos objetos” (QUINE, 25), é a “aceitação preliminar dos objetos” à esquerda nos pares acima que sugere a aceitação dos seus companheiros à direita: simplesmente não haveria razão suficiente para excluí-los.

Mas vimos que o processo de canonização do romance promoveu a atribuição de funções sociais “elevadas” a narrativas ficcionais que não deveriam ser confundidas com subgêneros “menores”. Foi eleito um cânone cujas características permitiam atribuir-lhes o exercício potencial daquelas funções, constituindo um conjunto de referências valorativas que ecoavam os modelos (Richardson, Balzac, Tolstoi...) que mais fortaleciam a dignificação

do gênero. Com o tempo, esses modelos não mais precisariam ser lembrados; de uso agora familiar e reconhecido, pelo menos para a crítica acadêmica o termo “romance” dispensaria a remissão a obras específicas para a explicitação do que se pretendia dizer ao se utilizá-lo. Do conjunto inicial de modelos emergira um esquema conceitual que consolidava, na mente do leitor erudito, a combinação de atributos de fato e juízos de valor que, doravante associados à categoria “romance”, condicionariam as condições de pertencimento das obras ao gênero.

Assim consolidado, o conceito passaria a sugerir a possibilidade de definir-se o gênero pelas características imanentes das obras: por indução, da diversidade da amostragem empírica chegar-se-ia a um “protótipo” do romance. Mas a diversidade empírica sempre traiu essa presunção. Na pragmática do uso, o conceito é vago, sem deixar, no entanto, de comportar critérios eficientes para a sua aplicação. E quando uma categoria vaga não se mostra arbitrária, alguma lógica deve estar a reger o seu uso: “Por baixo da uniformidade que nos une na comunicação, há uma caótica diversidade pessoal de conexões, e, para cada um de nós, as conexões continuam a evoluir. Nenhum de nós aprende nossa linguagem de [maneira] igual, [nem] termina de aprendê-la enquanto vive.” (QUINE, 2010, p.35) A regular essa diversidade, Quine sugere que o aprendizado de um termo se consolida no confronto dos juízos emitidos sobre a sua utilização pelos nossos interlocutores: numa situação de interlocução, e mesmo que nenhum conceito de romance seja reflexivamente articulado, o uso do termo poderá ou não ser objeto de assentimento, demonstrando que existem limitações à sua utilização – ele se aplica a várias coisas diferentes, mas não a qualquer coisa. Que critérios regem essas limitações? Que elementos internos e externos às obras condicionam o uso do termo?

Sabemos que o termo “romance” é inerentemente teorizado. Já os seus elementos constitutivos – a “narratividade”, a “ficcionalidade”... – são de definição complicada: há pouco consenso sobre o que eles significam, por mais que pensemos saber identificá-los quando os vemos. Se, da maneira geral, “nosso vir a compreender o que os objetos são é, na sua maior parte, apenas nosso domínio daquilo que a teoria diz a respeito deles” (QUINE, 2010, p.39), no campo literário teorias podem se comportar como “noções” pouco articuladas, mas ainda assim reguladoras das interlocuções. No caso do romance, a vaguidade dessas noções é ainda ampliada pela coexistência, na mente de cada leitor, de inúmeros exemplos do gênero herdados da tradição, um amálgama de modelos e

características dispersos pela história, mas sincronizados na memória do leitor, com sua experiência e erudição específica.

Essa vaguidade dos atributos constitutivos do romance aumenta, no entanto, a sua flexibilidade adaptativa, ao permitir que os autores joguem com a incerteza ao escreverem obras inovadoras, mas ainda assim reconhecíveis como romances – obras cuja imprevisibilidade inicial posteriormente aumentará, em retorno, o repertório de características passíveis de serem atribuídas ao gênero. Nesse processo, como sempre, haverá teorias intuitivas em operação, a revolverem noções correlatas sobre a função do romance como discurso: em certa medida, romances são o que acreditamos que se deve fazer com eles, e o que acreditamos que eles fazem conosco.

Essas teorias intuitivas são em parte construídas pelo aprendizado formal: nalguma medida, romances são aquilo que aprendemos que eles são. No nosso entender, teorias “intuitivas” são mais frequentemente empregadas para o discernimento do gênero do que teorias formalizadas; intuitivamente, “as pessoas compreendem e categorizam conceitos em termos de teorias implícitas ou ideias gerais que possuem em relação a [eles, distinguindo] entre [suas] características [...] essenciais e [...] acidentais por possuir[em] representações mentais complexas desses conceitos.” (STERNBERG, 2015, p. 274) Nesses termos, pode-se sugerir a palavra “romance” como um “esquema mental” que não tem um único significado para todos os falantes da língua. Esquemas podem “engloba[r] fatos típicos e gerais que [variam] ligeiramente de um caso específico para outro”, “variar em seu grau de abstração” (no exemplo de Sternberg, “um esquema para *justiça* é muito mais abstrato do que um esquema para *maçã* ou mesmo para *fruta*”), “incluir informações sobre relações – conceitos, atributos de conceitos, atributos em conceitos relacionados, conceitos e contextos específicos, conceitos específicos e conhecimento básico geral”. (STERNBERG, 2015, p. 281) Esquemas são padrões meta-estáveis de organização das funções e características que alguém espera encontrar nos elementos de certa categoria (de acordo com o seu aprendizado prévio e o seu modo pessoal de relacionamento com ela), permitindo conferir certa ordem à seleção da informação, em cada contexto de experiência. Eles permitem que não nos vejamos desamparados diante de informações novas, que serão processadas pelo recurso a expectativas já internalizadas.

A condição de “esquema mental” explicaria como a categoria “romance” pode ser rígida o suficiente para permitir a ordenação do universo empírico, e flexível o suficiente para absorver coisas novas, modificando-se nesse processo. Ela muda continuamente

conservando algo de si mesma, e mantém certa constância ao modificar-se sem rupturas. Características e funções comuns dão certa estabilidade e ordenação à constante flexibilização do conceito – passemos a elas, então.

Antes disso, uma última palavra. Daqui em diante, a nossa estratégia metodológica é assumidamente autoconfirmatória: as quatro características comentadas são aquelas que nós antecipamos como definidoras do romance, e não necessariamente aquelas que os historiadores analisados definiram exclusivamente como tais. Num espírito popperiano, o objetivo foi averiguar se eles confirmavam a nossa hipótese, ou ao menos *não a desconfirmavam*. As proposições dos autores selecionados são diferentes entre si, e não queremos sugerir que eles concordam com a nossa proposição, nem que ela não poderia ser corrigida mediante uma leitura alternativa dos seus trabalhos. O objetivo foi checar se eles confirmavam ou não as nossas intuições: se a resposta fosse afirmativa, alguns pontos em comum teriam sido revelados nas teorias da poligênese, e alguma corroboração a nossa hipótese teria recebido – apenas isso. Estendendo a hipótese lançada em CHAGAS (2013), quatro atributos foram selecionados: a forma narrativa em prosa, a condição ficcional, a função de tematização da vida prosaica, a marginalidade inicial em relação a outros gêneros letrados (com as implicações daí advindas). A proposta inicial era que, do entrelaçamento desses elementos, teria emergido a categoria “romance” como “esquema mental”; para corroborá-lo, seria importante que eles fossem aceitos, pela nova historiografia do gênero, como princípios constitutivos do romance em sua longa duração. E essa expectativa foi confirmada.

Narrativa em prosa

Há posições divergentes quanto à inclusão da escrita em prosa como característica trans-histórica do romance. Brandão, Zhao, J. Paul Hunter e Maria Teresa Orsi a incluem na definição do gênero, mas eles se especializaram nas produções de locais e períodos cujo *corpus* não deixa dúvidas a respeito (ele foi integralmente escrito em prosa).

Brandão sugere que, na Grécia antiga, a prosa era uma característica que distinguia com clareza o romance de outros gêneros ficcionais (BRANDÃO, 2005, pg. 32-33): a ficção, em geral, era versificada, enquanto a filosofia e a historiografia eram prosificadas; num tal contexto, escrever ficção em prosa demarcava certa diferença. Outro ponto relevante era a

prática da leitura: narrativas em verso eram declamadas em público (elas eram mais institucionalizadas), enquanto a prosa favorecia a leitura individual do romance. Também na China a prosa teria sido uma constante histórica, o que Zhao explica pela posição marginal do romance em relação à historiografia: para justificar e dignificar a sua própria existência, ele emulava os traços estilísticos daquela (ZHAO, 2009, p. 73). Em Hunter, o pressuposto da escrita em prosa sequer é mencionado: na Inglaterra do século XVII, ele parecia conatural à *novel*, para a qual o poder mimético da prosa parecia a convenção esperada para o seu autodistanciamento do “fantasioso” e da “magia”. Por fim, ao falar do movimento da escrita feminina que, na corte dos séculos X e XI, fundaria a escrita literária em prosa no idioma japonês, Orsi (2009, p. 432) retoma a hipótese de que ali o discurso originalmente emulado pelo romance foi o gênero epistolar, mais exatamente as cartas de amor da aristocracia. A “alta cultura”, que circulava em chinês, era restrita aos homens, mas a autoridade que as autoras assumiam ao falar do amor na ambiência cortesã as autorizava, performativamente, a criar códigos literários na prosa em vernáculo, o que livraria os *monogatari* das convenções literárias importadas da China – de roldão fomentando a própria formalização da escrita em japonês.

Em contrapartida, Steven Moore, Thomas Pavel e Margaret Anne Doody admitem a existência de romances escritos integral ou parcialmente em verso. Pavel inclui no gênero os romances de cavalaria medievais, Doody inclui os bizantinos, Moore inclui um e outro. Para Doody a versificação não deveria impedir que eles fossem considerados romances, sugerindo que a prosa era mais adequada ao sedentarismo da vida urbana, enquanto os versos – mais facilmente memorizáveis e demandando menos material para a escrita e transporte (DOODY, 1997, p. 183) – eram adaptados à vida ambulante de povos nômades. A prosa não seria, pois, uma constante histórica da narrativa de ficção, mas uma escolha contingente a contextos culturais específicos. Ao que Moore acrescenta que, em muitos casos, o cuidado maior com a versificação do que com a fluência narrativa seria o único elemento a distinguir a poesia do romance. E como a formalização da distinção entre “prosa” e “verso” foi convencionalizada tardiamente, haveria contextos em que a separação entre uma e outra na delimitação dos gêneros letrados não teria real relevância.

Como o romance em verso inclui produções que apenas raramente integram os hábitos de leitura na modernidade, e como elas existem em quantidade francamente minoritária no *corpus* estendido do romance, é duvidoso que a escrita em verso tenha sido incorporada aos “esquemas mentais” ordinariamente empregados para a categoria

“romance”. No nosso entender, esse lugar cabe à escrita em prosa: apenas isso poderia explicar, acima de tudo, que a mera possibilidade de um romance escrito em versos seja objeto de polêmica; não fosse aquela expectativa dominante, isso sequer seria tema de discussão.

Ficcionalidade

Essa é uma característica consensualmente atribuída ao romance. Mas a ficcionalidade é também um conceito de difícil definição, e tentar fazê-lo ultrapassaria os objetivos deste artigo. Em todo caso, parece-nos que algumas noções comuns despontam no uso do termo pelos historiadores comentados: 1) a condição de “novidade” do enredo romanesco que, à diferença do *mythos*, passa a ser conhecido pelo leitor apenas ao iniciar a leitura da obra; 2) o paralelismo (e não derivação) em relação ao real das produções ficcionais, que evocam o mundo compartilhado com o leitor sem borrar a diferença ontológica entre realidade e ficção (a leitura instaura um ir-e-vir entre realidade e ficção que pressupõe a diferença ontológica entre uma e outra); 3) a plausibilidade, a coerência, a “verossimilhança” do mundo ficcional como derivadas não da “imitação” ou “reprodução” do mundo real, mas de uma construção textual apoiada no diálogo com “modelos de realidade” (leis, normas, filosofemas, teorias de todo tipo...) em circulação no campo discursivo presente.

A isso Moore (MOORE, 2010, p. 32-33) acrescentaria que certas obras hoje lidas como ficções se situavam, originalmente, na fronteira com a religião ou a historiografia; outras, ainda, foram tratadas como verdadeiras (como textos históricos ou sagrados) antes de passarem a ser lidas como ficção (como aconteceu com os romances arturianos). Ou seja, pode haver, ao longo do tempo, um deslizamento entre a caracterização de uma obra como ficção ou não-ficção. Em todo caso, apenas na modernidade surgiriam “romances não ficcionais”, como *A sangue frio* (e outros romances-reportagem) e, mais recentemente, *HHhH*. A surpresa que isso despertou só pode ser explicada sob a expectativa amplamente majoritária da ficcionalidade do romance, que aquelas obras confirmavam em negativo ao se colocarem como desvio polêmico da expectativa-padrão – algo que, pela nossa compreensão, justifica a inclusão da ficcionalidade no “esquema mental” da categoria “romance”.

E de fato os historiadores selecionados consideram, em uníssono, a ficcionalidade como característica elementar do romance. Variava apenas a exploração contextual dessa condição: Brandão e Zhao indicam que, em sentidos diferentes, na Grécia antiga e na China imperial o romance tinha a historiografia como termo de comparação, o que influenciava o modo como a ficção era praticada e compreendida. Num caso raro, na Grécia ela chegou a ser teorizada: pela defesa de Luciano da autonomia da ficção em relação à verdade factual e histórica, ela se ocuparia do *pseudos*, que não deveria ser confundido com “falsidade” ou “inverdade” (BRANDÃO, 2005, p. 57-58). Essa seria a linha de corte entre o romance e a história: se o historiador tinha a verdade como *telos* – até mesmo quando ele empregava a fantasia para engrandecer a narrativa –, no romance a ficcionalidade eliminava a pretensão à verdade factual, sem mitigar o seu próprio poder de remissão ao real.

Em direção contrária, na China o interesse não era firmar um espaço singularizado para a ficção em contraposição à história, mas, pelo contrário, mantê-la próxima da verdade historiográfica – o que, no entanto, jamais bastou para que a ficção fosse bem vista pela elite letrada... O romance chinês ocupava um lugar baixo na hierarquia dos gêneros especialmente pela sua condição ficcional: para a intelectualidade confuciana, mesmo que uma obra apresentasse densidade factual (por exemplo, ao empregar eventos históricos como cenário do enredo), a noção de “invenção” era mal vista – narrativas inventadas não poderiam veicular conteúdos relevantes (ZHAO, 2009, p. 70).

Isso indica outro ponto comum entre os historiadores comentados: não apenas a ficcionalidade seria um atributo imanente do romance, como ela também foi reiteradamente criticada pela crítica que relegava o romance a um plano inferior da cultura. Em geral, entrava em consideração o seu eventual “benefício” ou “prejuízo” ao leitor: Walter Siti nos lembra que, de todos os gêneros europeus entre os séculos XVII e XVIII, o romance, desprovido da meta-teorização fornecida pelas poéticas preceptivas, foi o que mais sofreu para justificar a sua condição ficcional (SITI, 2009, p. 182). Eram comuns as críticas à natureza enganadora da ficção, sob cuja “aparência de verdade” residiria a disposição a “enganar” o leitor: por isso o romance teria reivindicado com tanta frequência a sua condição de “verdade” (de tipo histórico ou científico), buscando dissociar, nos prefácios ou no próprio corpo do enredo, a ficcionalidade da mentira (idem, p. 182). À sua maneira, isso é semelhante ao que Goody identificaria nas críticas de intelectuais confucianos ao *Genji monogatari*, de Murasaki Shikibu, pelo seu caráter de invenção: em resposta às críticas, a obra foi defendida não por apresentar fatos reais, mas por revelar certa “verdade moral” e

os elementos necessários para “confirmá-la” (GOODY, 2009, p. 59-62). E Goody indica ainda que, para além da Europa e do Japão, a resistência à ficção na ambiência islâmica e judaica teria seguido linhas semelhantes: sua leitura poderia servir como distração ou lazer, mas o leitor deveria manter-se vigilante para não se esquecer de que aquelas representações, inverídicas, não poderiam ser tomadas como guias para a ação intramundana.

Hunter, por fim, observa um debate semelhante na Inglaterra do século XVIII, onde o dúvida sobre a legitimidade da ficção voltaria a revolver o imperativo da distinção entre fato e fantasia (HUNTER, 1934, p. 149): uma das estratégias do *novel* para justificar a sua utilidade social foi, então, a defesa de sua facticidade, e por isso tantas obras citavam documentos, datas e locais reais para asseverar que tratavam do “mundo real”. A meio caminho entre a técnica de representação e o atributo valorativo, o “realismo” do *novel* teria decorrido da opção pela apresentação de mundos familiares ao leitor, por onde a ficcionalidade despontava como estratégia para acessar dramas potencialmente “reais” – e portanto relevantes para o público atual –, mas que, ordinariamente confinados à esfera privada (a sala de estar, o quarto, a alcova...), seriam indevassáveis senão pela imaginação do escritor.

Tematização da vida prosaica

Por “tematização da vida prosaica” não entendemos a representação da “vida comum de pessoas comuns”, função afinal assumida, de maneira proeminente, apenas pelo romance moderno. Falamos da dedicação do gênero a dilemas, tensões e angústias que os leitores podiam aproximar dos seus contextos pessoais de vida, nos quais eles poderiam imaginar-se implicados (ou mesmo diretamente envolvidos), ou que eles sentiam-se livres para julgar, moral ou eticamente, a partir de parâmetros pessoais.

Era o que Thomas Pavel (2013) tinha em mente ao dividir a história do romance em duas linhas evolutivas, “idealista” e “antiidealista”. Pavel sugere que o gênero se notabiliza por encenar questões morais relativas a temas e tensões contextualmente urgentes, sob a mediação de um *ethos* comum, assim solicitando o leitor a julgar as situações e ações sob códigos morais compartilhados. Por essa definição, mesmo obras tão fantasiosas como os “romances de cavalaria” realizavam, sim, a função de dar representação à vida prosaica: os seus elementos fantásticos não disfarçavam a proximidade dos dilemas implicados no

enredo. Nos romances arturianos, por exemplo, Arthur, Guinevere, Lancelot e Gawain tornavam-se objeto de empatia ao serem manejados de acordo com cada situação de comunicação (MOORE, 2010, 199): o contador podia manipular a questão a ser abordada *através* da estória contada, e os juízos morais por ela sugestionados – o enredo podia variar contextualmente (Guinevere e Lancelot, por exemplo, nem sempre eram adúlteros), assim como também as suas implicações morais (o adultério nem sempre era punido...), dentro das demandas sugeridas pelo contexto de interação.

Reardon e Doody sugerem que também nos romances gregos os dilemas amorosos de jovens apaixonados – crises de separação, traição, o dilema da castidade... –, em que pese a condição nobre e idealizada das personagens, eram aproximáveis da vida pessoal do leitor. Essa percepção também se aplica ao romance japonês: o *Genji monogatari* remetia a dilemas comuns na vida na corte, em suas rigorosas convenções sociais (v. BOWRING 2004). Mas apenas no período estudado por Hunter a “representação da vida prosaica” assumiria a sua acepção hoje mais trivial, como “representação da vida comum de pessoas semelhantes a nós”. O *novel* inglês cotejava interesses dispersos na esfera pública emergente, num contexto de transformação social – de industrialização, urbanização acelerada, migração interna, renovação religiosa... – marcado pela incerteza e pela insegurança. Tal ambiente estimulava a preferência dos leitores por personagens que vivessem em condições próximas das suas e enfrentassem problemas análogos aos seus (HUNTER, 1934, p. 96). Por tudo que foi dito, porém, o “realismo” daquele romance nunca foi uma condição necessária para que o leitor identificasse, no enredo das obras, a representação de questões éticas e morais (ao menos potencialmente) próximas das suas vivências pessoais.

Marginalidade inicial em relação a outros gêneros

Esta é uma característica propriamente sistêmica, referente à posição do romance nos ambientes letrados em que ele surgiu. Ela tem, no entanto, implicações formais e funcionais relevantes. Se, como diria Siti, “o romance é, desde o início de sua história, e onde quer que tenha aparecido, um gênero desacreditado” (SITI, 2009, p. 169), isso condicionaria, de maneiras opostas, tanto as suas estratégias de afirmação perante a elite erudita quanto os seus modos de endereçamento e sedução do público leitor.

Na Grécia, Brandão e Siti vêm uma evidência da marginalidade inicial do romance na ausência de tratados poéticos sobre o gênero. Siti propõe ainda que o fato de que poucos romances da Antiguidade tenham sido recuperados sugere que eles eram considerados pouco importantes e, por isso, escritos em materiais menos duradouros (SITI, p. 169-70). Outro indício seria ainda a sua tendência a mimetizar gêneros canonizados, como a historiografia, para se autolegitimar perante a elite letrada.

Mas esse último ponto revela a flexibilidade mimética estimulada pela marginalidade do gênero, que, no impulso para a sua autodignificação, experimentaria estratégias compositivas diferentes, ampliando assim o seu repertório formal. Vejamos o caso japonês. Dois fatores explicam a sua marginalidade inicial: a sua ficcionalidade e o predomínio feminino na autoria e no público leitor. O *Genji monogatari*, hoje canônico, foi hostilizado por acadêmicos confucianos pelo seu “caráter de invenção”, pela sua dedicação central a “relações amorosas” (GOODY, 2009, p. 59) e pela superioridade da poesia e da história sobre a “frívola e ociosa” ficção (MOORE, 2010, p. 544). Eis então que, em resposta às críticas, Shikibu, a autora, decidiu elevar o *monogatari* da posição de “entretenimento” pelo emprego da metaficção, afirmava de roldão o seu mérito como escritora: o texto do *Genji* alertava para a sua própria ficcionalidade ao aludir indistintamente a eventos reais e a outros *monogatari*, de tal maneira que, apesar da destinação geral da obra ao leitor mediano, somente os eruditos poderiam compreender várias das suas alusões (idem, p. 553). Ou seja, a admissão pela autora da ficcionalidade da sua obra, condição que a princípio a fragilizaria perante a elite letrada, foi incorporada, na letra do texto, como estratégia para a elevação do seu *status*.

Na China, demonstrava o menosprezo pelo romance a não conservação das suas edições (SITI, 2009, p. 160): no topo do cânone, e tidos como modelos pela filologia, ensaios e poemas eram preservados, enquanto os romances sofriam alterações constantes (cortes e adições) em seus processos de publicação – não se considerava que a integridade das obras fosse importante. Ali, o efeito principal dessa inferioridade hierárquica sobre a forma do romance seria a emulação da historiografia (ZHAO, 2009, p. 73), que na China se tornaria uma constante histórica do gênero: se a emulação de gêneros “elevados” foi, em geral, típica da sua busca de afirmação onde quer que fosse, numa cultura em que a mobilidade entre os gêneros era quase inexistente ela se tornaria duradoura – a influência da historiografia aparecendo, por exemplo, na impessoalidade de um narrador alheio à

participação no enredo (que ele devia relatar com objetividade), ou no cuidado com a cronologia dos eventos (ZHAO, p. 92).

Em suma, os autores se defendiam da hostilidade dos juízes da moral e do gosto mediante a mimese de gêneros já estabelecidos e pela defesa da moralidade da ficção, apresentada como engenho literário e/ou um modo salutar de aproximação do real. Na primeira modernidade, por exemplo, críticos do romance afirmavam que ele podia causar “devastação psicológica” no leitor, que as suas obras eram superficiais e de má qualidade (SITI, 2009, p. 169), que ele não passava de modismo fadado ao desaparecimento (HUNTER, 1934, p. 196), ou que ele “banalizava a cultura”; em resposta a tudo isso os romancistas formulariam uma *rationale* que, sem negar a vocação do gênero para a produção de deleite na leitura, procurava afirmar a sua “utilidade social” (acima de tudo, como exemplo ou instrumento de formação moral). Se, por um lado, algumas dessas estratégias de defesa tolhiam a exploração, pelo romance, de potencialidades que a narrativa ficcional escrita poderia proporcionar, elas estimulariam uma das características mais distintivas do gênero: a sua flexibilidade e voracidade na mimese de formas e discursos circunvizinhos.

O conceito de romance, entre o “esquema mental” e a teoria formalizada

O que o nosso percurso revela? Em lugar de atribuir ao romance características que ele adquiriu apenas na modernidade, defendemos que um conjunto de estruturas esteve presente em suas várias origens e, majoritariamente, ao longo da sua história: a escrita em prosa, a ficcionalidade, a representação da vida prosaica, a flexibilidade temática e estilística inicialmente fomentada pela sua marginalidade no campo letrado. Ao se entrelaçarem num conjunto ordenado, essas características estruturais teriam consolidado os “esquemas mentais” que ainda hoje – é a nossa hipótese – ordenam a detecção de semelhanças entre as obras que, na modernidade, aprendemos a chamar de “romances”. No nosso entender, é plausível postular a junção daquelas características num conjunto coerente de expectativas, que remete simultaneamente a características imanentes às obras e à carga de teorização e valoração implicada no termo “romance” – sem contudo normatizar ou mesmo formalizar, o conceito em questão. Pelo contrário, é na condição de

“esquema mental” que a categoria “romance” consegue ser vaga, ambígua, mas ainda assim eficaz na ordenação de certa fatia do campo literário e das comunicações sobre ele.

Vejamos em detalhe como isso pode funcionar. No que tange às características imanentes das obras, este “esquema” faria uma distinção entre os atributos próprios de autores ou períodos específicos e aquelas estruturas situadas num plano mais fundamental: não se confunde o peculiar com o necessário. Mesmo que tais estruturas sejam de complicada definição (em especial a ficcionalidade), na pragmática do uso do termo “romance” essa vaguidade não atrapalharia a atribuição de pertencimento de uma obra à categoria.

O modelo pressupõe a diversidade de obras herdadas da tradição que, sincronicamente, atuam como referência para o discernimento do gênero: nenhum daqueles princípios estruturais limita *a priori* essa quantidade. Pelo contrário, eles a enfatizam: especialmente a marginalidade inicial do romance explica porque o gênero não foi convencionalizado normativamente pela elite letrada, desenvolvendo-se à margem de poéticas prescritivas que poderiam ter condicionado a sua evolução – e quando, afinal, conceitos de romance começaram a aparecer, eles tinham que cobrir uma produção tão heterogênea a ponto de turvar a legitimidade da estilística normativa. Por fim, aqueles princípios são flexíveis o suficiente para permitir que as obras absorvam características de gêneros e discursos vizinhos, fazendo com que o juízo do seu pertencimento ao gênero seja muitas vezes comparativo e gradativo, e não peremptório.

Quanto ao componente de teorização inerente ao “esquema mental”, nenhuma dos princípios limita a atribuição ao gênero de funções imprevistas. Quando, na modernidade, ele passou a produzir obras claramente destinadas à cultura erudita (na contramão do seu *status* original), assumindo funções antes inexistentes (de “crítica social”, de “inovação formal”...), aquelas estruturas continuaram presentes sem quaisquer entraves. De maneira análoga, quando, após a canonização do romance, passamos a aprender, em nosso processo de escolarização, a atribuir “importância” a obras que originalmente não reivindicavam – como *A moreninha* ou *Memórias de um sargento de milícias* –, elas não entraram em atrito com esse novo regime judicativo. E tampouco as teorias formalizadas pela crítica as contrariam: um atributo como a ficcionalidade, por exemplo, podia parecer tão óbvio a um Bakhtin ou a um Lukács a ponto de sequer ter se tornado objeto de uma teorização específica por qualquer um deles.

Tudo somado, o entrelaçamento daqueles princípios estruturais teria originado um “esquema mental” duradouro que permite conferir “ar de família” àquelas narrativas ficcionais que, hoje, chamamos de “romances”. Em suas correlações e implicações recíprocas, eles teriam sido vigorosos o suficiente para conferir certa ordem ao gênero, servindo de referência para obras futuras. Com o sucesso do romance, a interrelação daquelas estruturas teria se erigido como modelo de composição, preservado mesmo em processos de diferenciação histórica: diante de um gênero cada vez mais rotinizado como produção cultural, os autores que subvertiam as suas formas tradicionais, mas que ainda assim queriam pertencer a ele de alguma maneira (fosse ela mais ou menos polêmica), acabariam por cotejar aqueles princípios como referência de fundo. Ao fim e ao cabo, é esse cotejo que define a continuidade histórica do gênero: o simples fato de que o entrelaçamento daqueles elementos atua como referência de fundo para a diferenciação dos modos tradicionais de produção confere certa continuidade às diferenças de superfície das obras. São estruturas flexíveis o suficiente para permitirem a variação funcional e estilística e a absorção de inovações pontuais, ao mesmo tempo conservando certa identidade já consolidada: assim o seu entrelaçamento teria conferido ao gênero a meta-estabilidade que, no plano da composição textual, ainda hoje o caracteriza.

Soma-se que essa conceitualização pressupõe o óbvio: que a palavra “romance” não tem o mesmo significado para todas as pessoas, mas tampouco é vazia de significado. O seu uso pressupõe expectativas de “tipicidade” em relação às obras que variam, nalguma medida, em cada indivíduo. Na pragmática da interlocução, o uso do termo atribui às obras (ou a uma única obra) características nelas objetivamente presentes, remetendo a funções sociais que lhes são (contextualmente) atribuídas – mas isso é sempre um pouco vago... Da mesma maneira, em cada contexto o termo informa sobre as suas próprias relações com termos vizinhos: a palavra “romance” informa sobre as condições de relação das obras com a “lei”, com a “moral”, com outros gêneros literários, com a “filosofia”, o “mito” e a “política”, e assim por diante, sempre dentro da episteme vigente. Tudo somado, o conceito consegue ordenar as expectativas relativas às características textuais e funcionais de obras qualificáveis como “romances” de uma maneira ao mesmo tempo individualizada – porquanto permeável às diferenças acarretadas pelo aprendizado individual –, e socialmente compartilhada – porquanto submetida às pressões pelo “acordo” que permeiam a comunicação interpessoal. Mesmo que ele não seja bem articulado

analiticamente, ele orienta os leitores de maneira ordenada e flexível no processamento das inovações literárias, que sempre operam sobre expectativas já estabelecidas.

O argumento, em suma, é que as características do romance corroboradas pelos historiadores aqui comentados são boas candidatas à posição de princípios estruturais trans-históricos do conjunto de obras que, hoje, a teoria da poligênese integra numa categoria comum: o “romance”. Em seu entrelaçamento, esses princípios conferem “ar de família” a obras diferentes muito entre si, mas de alguma maneira semelhantes em contraposição ao restante do campo literário. Com isso, o que seria o “romance”? Como conceito formalizado, ele estaria lançado à contingência histórica das interpretações da crítica erudita. Como “esquema mental”, ele se definiria na pragmática do seu uso. Em geral, acreditamos que a segunda acepção é mais corriqueiramente mobilizada pelo leitor interessado – mas é a meio caminho entre uma e outra que o termo se faz presente no cotidiano de comunicações do sistema literário.

Referências bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2015. 254 p.

BOWRING, Richard. **Murasaki Shikibu – The Tale of Genji**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 122p.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. 1. ed. Brasília: Ed. UnB, 2005. 291 p.

CHAGAS, Pedro Dolabela. “Leis que mudam e evoluem no tempo”: forma, ficcionalidade e função do romance. **Anais do SILEL. Volume 3, Número 1**. Uberlândia: Ed. UFU, 2013.

DOODY, Margaret Anne. **The True Story of the Novel**. 1. ed. New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 610 p.

GOODY, Jack. Da oralidade à escrita: Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 35-67.

HUNTER, J. Paul. **Before novels: the cultural contexts of eighteenth-century English fiction**. 1. ed. Nova York: W. N. Norton & Company, 1990. 421 p.

MOORE, Steven. **The Novel: An Alternative History: Beginnings to 1660**. 1. ed. Nova York: Continuum, 2010. 698 p.

MORETTI, Franco (Org.). **The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture**. Princeton: Princeton University Press, 2006.

ORSI, Maria Teresa. A padronização da linguagem: o caso japonês. In: MORETTI, Franco (org.). In: MORETTI, Franco (org.). **O Romance, 1: A cultura do romance**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 425-458.

PAVEL, Thomas. **The lives of the novel – a history**. 1. ed. Princeton: Princeton University Press, 2013, 346p.

QUINE, Willard van Orman. **Palavra e objeto**. 1.ed. Petrópolis: Vozes, 2010. 367 p.

REARDON, B. P. **Collected Ancient Greek Novels**. 1. ed. California: University of California Press, 1989. 827 p.

RESINA, J. R. The short, happy life of the novel in Spain. In: MORETTI, Franco (Org.). **The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture**. Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 291-312.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (org.). In: MORETTI, Franco (org.). **O Romance, 1: A cultura do romance**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.165-203.

STERNBERG, Robert J. **Psicologia cognitiva**. 1.ed. São Paulo: Cengage Learning, 2015.
VASCONCELOS, Sandra Guardini. **A formação do romance inglês**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2007.

ZHAO, Henry. Historiografia e ficção na hierarquia cultural chinesa. In: MORETTI, Franco (org.). **O Romance, 1: A cultura do romance**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 70-95.

i **Pedro Dolabela CHAGAS, prof. Dr.**
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Departamento de Literatura e Linguística (DELLIN)
E-mail: dolabelachagas@gmail.com

ii **Mariana OKIMOTO**
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Bolsista PIBIC-UFPR/Fundação Araucária
E-mail: mari.oki@hotmail.com