

ENSAIOS TEÓRICOS: OS CAPÍTULOS INTRODUTÓRIOS DE HENRY FIELDING

Sandra Guardini T. Vasconcelos¹

Departamento de Letras Modernas - FFLCH - USP

Henry Fielding, um dos fundadores do romance inglês, deixou um material teórico bastante rico a respeito do gênero em ascensão, que ele discutiu em prefácios e nos célebres capítulos introdutórios a Tom Jones. Esse artigo tem como objetivo apresentar alguns dos impasses e dilemas enfrentados pelo romancista e as soluções formais que ele propôs para resolvê-los.

Descritores: Teoria do romance. Fielding, Henry. Romance inglês.

Poucos escritores apresentaram, ao longo de todo o século XVIII, uma reflexão tão consistente e articulada sobre o romance moderno, gênero que dava seus primeiros passos na Inglaterra, quanto Henry Fielding, o autor de *Tom Jones*, cujos famosos capítulos introdutórios se tornariam objeto de cópia por seus admiradores e êmulos.² Suas teorias sobre o que denominou de “comic epic in prose” são desenvolvidas, fundamentalmente, no prefácio a *Joseph Andrews* (Fielding, 1742) e na matéria prefatória de *Tom Jones* (1749), portanto no interior mesmo de seus romances,

1 Endereço para correspondência: Rua Girassol, 584 apto. 201b – CEP 05433-001 – São Paulo SP. E-mail: sgtvasco@usp.br

2 Booth (1952) observa a esse respeito: “Most of the novelists of this period did imitate Fielding, but they imitated his devices without copying – because it was beyond them – his skill in using his devices functionally; ... they copied primarily his prefatory material, his intrusions, and, on the lowest level of all, his chapter headings, implanting them into their novels with almost complete disregard for artistic function.”

o que lhes confere, principalmente a esse último, um caráter profundamente auto-reflexivo.

Escrevendo com plena consciência da tradição literária clássica, que neste caso significava Aristóteles, Homero e Longino, Henry Fielding fez de seu prefácio a *Joseph Andrews* uma afirmação de suas doutrinas críticas. Através de sua proposta do “poema épico cômico em prosa,” tentou criar uma forma artística correspondente ao que fora a epopéia para o mundo antigo, isto é, um espelho realista e uma reflexão crítica sobre a vida de seu tempo. Privada da métrica, mas dotada das outras partes constitutivas de sua contrapartida clássica (fábula, ação, personagens, sentimento e dicção), essa epopéia moderna – “até agora [não] tentada em nossa língua” – supunha uma ação extensa e abrangente, um círculo grande de incidentes e uma maior variedade de personagens do que apresentava a comédia. Mas se propunha como “cômica,” explicava o escritor em seu prefácio, porque visava à apresentação de pessoas de extração social baixa e, conseqüentemente, de “costumes inferiores,” e a uma representação realista do mundo. Reside portanto na distinção aristotélica entre os modos sério e cômico a força do argumento de Fielding, que, a despeito de sólida formação clássica e vasta leitura, estabelece diferenças um tanto confusas e pouco precisas entre Homero e os romances romanescos franceses, de tão ampla circulação e popularidade na Inglaterra, chegando a equiparar *Télémaque* de Fénelon e a *Odisséia* de Homero enquanto exemplos do modo épico, a distinguir *Télémaque* dos romances heróicos franceses para, em seguida, colocá-los todos na mesma categoria do modo sério.

A importância que Fielding dá à discussão de suas idéias a respeito do ridículo, a que dedica grande parte do prefácio, é evidência de seu interesse pela questão do cômico e de suas variantes, que, graças a uma analogia com a pintura, ele procura definir, estabelecendo-lhe as devidas diferenças em relação ao burlesco.³ Este, só admitido no plano da dicção,

3 A inexistência de precedentes clássicos, já que *Margites*, a obra cômica de Homero, perdeu-se e a referência ao cômico na *Poética* de Aristóteles é quase inexistente,

deve ser cuidadosamente excluído dos sentimentos e personagens, pois, tratando da exibição do que é monstruoso e não natural, não tem lugar numa obra que tem como propósito confinar-se estritamente à natureza e à sua “justa imitação.” Como William Hogarth,⁴ sua referência no campo pictórico, Fielding deseja evitar distorções e exageros e ater-se a uma descrição realista das pequenas faltas humanas.

Sem fugir à inclinação moralizante da época, mas enveredando pela linha do humor, o romancista escolhe como sua mola mestra a exposição da afetação que, flagrada em personagens tanto das camadas mais altas quanto das mais baixas da sociedade, constituía a fonte do ridículo de certas atitudes humanas. Para pintá-la, Fielding elege a vaidade (afetação de ser algo mais do que se é para se obter aplauso e aprovação) e a hipocrisia (afetação de ser o contrário do que se é para se evitar censura) como seus alvos prediletos, uma vez que também tinha como objetivo uma crítica de costumes que, tingida de uma moral mais benevolente, passava ao largo da edificação puritana que havia se tornado marca registrada de Samuel Richardson, seu contemporâneo adepto do romance epistolar e autor da outra grande obra-prima da época, *Clarissa, or the history of a young lady* (1748-49). Sua intenção moral era que os leitores simplesmente olhassem para seu próprio reflexo nos inúmeros retratos de vaidade e egoísmo que “exibirão o espelho a milhares em seus aposentos, para que possam contemplar sua deformidade”⁵ (Fielding, 1742).

Para defender-se, preliminarmente, de qualquer possível acusação de ter introduzido vícios em sua obra, uma vez que a pretende realista e cópia fiel do “livro da natureza,” Fielding se adianta, argumentando que é muito difícil perseguir ações humanas e evitá-los; aqueles que o leitor

obriga Fielding a recorrer a outras fontes para tratar do assunto. No prefácio, ele menciona Lord Shaftesbury e William Hogarth.

- 4 William Hogarth (1697-1764), pintor realista da vida cotidiana, famoso por suas séries como *Harlot's progress*, *Marriage a la mode*.
- 5 No original, “will hold the glass to thousands in their closets, that they may contemplate their deformity.” Tradução minha.

encontrar serão conseqüências acidentais da alguma fraqueza humana; eles não são apresentados como objetos de ridículo, mas de detestação; nunca ocupam o lugar principal na cena; e, por último, nunca produzem o mal pretendido. Pronto, dessa forma, para embarcar nas aventuras de seus dois heróis, o escritor reitera mais uma vez sua intenção de diferenciar sua obra dos romances romanescos e dos escritos burlescos e a reafirma como algo que nunca foi tentado em sua língua. A analogia épica não seria mais retomada, pelo menos não no plano teórico.

Mas sua inclinação reflexiva iria encontrar espaço para se ampliar e assumir caráter sistemático nos capítulos que Fielding (1971) inventou para introduzir cada um dos dezoito livros em que está dividido seu *Tom Jones*. Ali, em tom de conversa amigável e franca com o leitor, aborda uma variedade significativa de assuntos e temas, expondo suas opiniões e pontos de vista sobre problemas de composição, sobre os críticos, a história, verossimilhança e maravilhoso, entre outros. Sem pretender esconder o caráter fictivo de sua narrativa, o romancista usa, de forma magistral, as intervenções e intrusões do seu narrador para não deixar seu leitor esquecer-se de que está diante de uma obra de ficção. Esse narrador, irônico e distanciado, não só se sente à vontade para comentar suas criaturas e as ações delas e, sem disfarce, manipular o tempo e a narrativa, mas também discute o próprio ato de escrita do romance, mantendo, ao mesmo tempo que desafia, o próprio mandamento da “distância épica” ao acrescentar-lhe um tempero de modernidade, através das suas interferências abertas e explícitas.

Para compor um verdadeiro panorama da sociedade de seu tempo Fielding foi buscar na épica o quadro de referência sobre o qual estruturou seu romance. Como destaca Montandon (1999), “Partidário de um classicismo moderno, assim como Scudéry, Huet, Lenglet-Dufresnoy, Fénelon, Fielding reivindica a aplicação dos princípios da epopéia clássica (e em particular o da unidade de ação exigido pela epopéia aristotélica) ao romance” (p. 179).

De formação aristotélica, Fielding via a ficção como um artefato, isto é, como imitação de uma ação humana, cuja ordenação é obra de seu criador. Essa sua filiação ao princípio aristotélico da ação e da justa imitação da natureza serviu para lhe garantir uma consciência clara quanto à exigência de organicidade do enredo que, tanto em *Joseph Andrews* como em *Tom Jones*, tem no motivo da viagem de saída e retorno ao lar o fio condutor da narrativa.⁶ A adesão de Fielding ao modelo épico lhe permitiu uma visada abrangente da sociedade de sua época, indo, portanto, na direção contrária à escolhida por Richardson, mais afeito à sondagem dos estados de alma de suas personagens. Também do enredo épico, Fielding transpôs dois traços característicos: o uso da surpresa e a inclusão de batalhas *mock-heroic*. Segundo lembra Ian Watt, na teoria neo-clássica, concordava-se que a ação épica se caracterizava por dois elementos - a verossimilhança e o maravilhoso, uma combinação de contrários que havia desafiado os críticos desde a Renascença. Henry Fielding discute o problema no capítulo introdutório ao Livro VIII de *Tom Jones* (Fielding, 1971), justificando os episódios incríveis em Homero com base no fato de que ele escrevia para pagãos, para quem as fábulas poéticas eram artigos de fé. Fielding argumenta ali que os escritores épicos e os verdadeiros historiadores também podiam introduzir eventos improváveis porque lidavam com fatos públicos, já conhecidos. Quanto aos romancistas, no entanto, que trabalham com personagens do mundo privado e não contam com os fatos para corroborar o que dizem, é preciso ficar dentro dos limites não apenas da possibilidade, mas também da probabilidade. Dessa forma, prescrevia uma maior ênfase na verossimilhança para o novo gênero, ao mesmo tempo que aconselhava o escritor a dosar cuidadosamente a mistura de verdade e ficção, a juntar o crível com o surpreendente, para não chegar ao ponto em que os únicos personagens e incidentes permitidos fossem comuns, vulgares, banais. Essa concessão ao

6 Não custa lembrar que o motivo da viagem, embora em versão cômica, é tomado emprestado de Homero e Cervantes, modelos em que Fielding declaradamente se inspirou para escrever seus dois romances.

surpreendente se traduziu no uso das coincidências em *Tom Jones*, que o escritor valorizou pela possibilidade que elas criavam de tecer toda a narrativa numa estrutura formal perfeitamente ordenada e divertida. A imitação mais óbvia do modelo épico na ação de seus romances está nas batalhas *mock-heroic*, que contradizem os ditames do realismo formal e de representação da realidade pela sua natureza improvável (ex. a luta de Joseph Andrews com a matilha de cães que perseguem Parson Adams, ou a batalha no pátio da igreja em *Tom Jones*, em que uma multidão ataca Molly Seagrim depois do culto religioso).⁷

Fica, entretanto, registrada sua advertência de que as ações devem se circunscrever ao âmbito da agência humana e que o romancista deve tomar especial cuidado com a introdução de mudanças abruptas, de última hora, no comportamento ou desenho de suas personagens, operando conversões inexplicáveis, sem apoio na sua caracterização anterior e, desse modo, inaceitáveis por atentarem contra a *coerência interna* da obra, princípio certamente ainda mais capital do que a própria verossimilhança.

Os nossos modernos autores de comédia caíram quase universalmente no erro a que acima aludimos; os seus heróis são geralmente notórios patifes, e as suas heroínas marafonas depravadas, durante os quatro primeiros atos; mas, no quinto, os primeiros se convertem em digníssimos cavalheiros, e as últimas em mulheres discretas e virtuosas; nem tem muitas vezes o autor a bondade de dar-se ao menor trabalho para conciliar ou explicar essa

7 Watt julga que as escolhas de Fielding sugerem uma atitude um tanto ambígua em relação ao modelo épico: não fosse pelo prefácio, diz ele, justificar-se-ia que tomássemos *Joseph Andrews* como uma paródia do épico e não como a obra de um autor que o tinha como modelo para o novo gênero. As razões para essa ambivalência estão evidentes no próprio prefácio, quando Fielding implicitamente admite que a imitação direta do épico se opunha à imitação da “natureza.” Isso fica sugerido a afirmar que, embora tenha permitido “paródias ou imitações burlescas” em sua dicção, principalmente para o entretenimento do leitor clássico, ele as excluiu dos sentimentos e das personagens porque sua maior intenção é se confinar estritamente à natureza. O problema dessa atitude ambivalente, para Watt, é que um bom aristotélico como Fielding deveria saber que não é possível tratar como elemento autônomo nenhum dos componentes de uma obra literária. Ver Watt (1983).

mudança ou incongruência monstruosas. Não há, com efeito, razão nenhuma que se possa indicar para isso senão que a peça se aproxima do fim; como se fosse tão natural num patife arrepende-se no último ato de uma peça, do que no último dia de sua vida ... (Fielding, 1971, Livro VIII, cap. I)

Mas é ainda a questão da verossimilhança e da necessidade que o romancista tem de se manter nos limites do provável que leva Fielding a abordar as relações entre romance e história, numa discussão que esteve, por volta da mesma época, na ordem do dia entre os franceses e da qual o romancista inglês deve ter tomado conhecimento. Romancistas e teóricos franceses haviam tentado aproximar o romance da história para “sob a invocação de Clio ... justificar moralmente o romance realista pelo argumento essencial do ‘quadro da vida humana.’” (May, 1963, pp. 145-146).⁸ Ao mesmo tempo que lhe sublinhavam o compromisso histórico, apontavam a superioridade moral do romance em contraposição ao valor edificante quase nulo da história. Baculard d’Arnaud, por exemplo, em seu *Discours sur le roman*, de 1745, sustentava a idéia de que a história era mais romanesca que o romance realista moderno pois tratava de acontecimentos incomuns e não tinha, como este, utilidade moral - tipo de argumentação que ainda encontraria defensores em Diderot e Restif de La Bretonne.

A discussão, em Fielding, toma outros rumos. Segundo ele, inventar boas histórias e saber contá-las exigem um talento especial que diferencia o bom autor dos produtores de romances e novelas medíocres que “enxameiam o mundo.” O “desprezo universal” contra esse tipo de ficção o leva a não adotar o termo romance, preferindo o designativo de biografia ou história, e a qualificar o romancista como uma espécie de historiador,⁹ de quem são exigidos engenho, saber e conhecimento adquirido a-

8 Lenglet-Dufresnoy,, em seu *De l’usage des romans* (1734), e Baculard d’Arnaud contribuíram muito para essa discussão. Ver May (1963).

9 Mais tarde, Balzac argumentaria na mesma direção: “L’historien des moeurs [i.e. the novelist] obéit à des lois plus dures que l’historien des faits; il doit rendre tout probable, même le vrai, tandis que dans le domaine de l’histoire proprement dite,

través do “comércio” com todas as classes de homens. Para enfrentar o fato de que a sua era uma obra de ficção, Fielding sai-se com a justificativa de que, ainda que os detalhes de seu romance sejam fruto da invenção, ele buscou captar a verdade essencial da natureza humana. E, virando o argumento contra os historiadores, afirma que o romancista pode até cometer erros quanto aos detalhes factuais, mas pinta as pessoas como verdadeiramente são, ao passo que aqueles, obrigados a aderir aos fatos, acabam discordando em matéria de interpretação, o que torna suas obras ficção. Um raciocínio um tanto tortuoso, como se vê, mas esperto, pois Fielding, como seus sucedâneos franceses, queria emprestar mais dignidade ao gênero, embora parecesse menos preocupado com a justificativa moral do romance do que com a afirmação de seu valor intrínseco. Fielding (1742, livro III, cap. I) apenas retomava, em seu segundo romance, algumas considerações que já havia tecido sobre as relações entre ficção e história. Ali, ele chama sua obra alternadamente de história e biografia, definindo-a como um retrato do mundo em geral, na medida em que trata de fatos essenciais da vida humana. E argumenta que os biógrafos - leia-se romancistas - têm a prerrogativa de cometer erros no que diz respeito à localização espaço-temporal, mas os fatos que relatam merecem a confiança dos leitores pois, cópia da vida, contêm uma verdade maior materializada na pintura de personagens não somente prováveis, mas ainda representativos da espécie.

Sua concepção de romance, que implicava uma crítica benevolente e bem-humorada de costumes, passava ao largo do tom decididamente didático, à Richardson, e da pregação moral que muitos viam como a única função do gênero. Uma visão não maniqueísta do mundo e dos homens levou o escritor a formular a teoria da personagem mista, não só como mais capaz de atender às exigências de verossimilhança, mas como mais próxima, de fato, de oferecer um modelo de conduta aos leitores.

l'impossible est justifié par la raison même qu'il est advenu.” Citado por Mylne (1965, p. 10).

Fielding argumentava que nem a excelência consumada, nem a monstruosidade absoluta podia ser objeto de imitação:

Além disso, cumpre-nos avisar-te, meu digno amigo (pois, talvez seja o teu coração melhor que a tua cabeça), que não condenes como má uma personagem por ser perfeitamente boa. Se te comprazem modelos de perfeição, há livros em quantidade para te satisfazerem o gosto; mas como, no curso de nossa conversação, nunca topamos com pessoa alguma nessas condições, não quisemos apresentar aqui nenhuma delas. Para dizer a verdade, duvido um pouco de que um simples mortal já tenha alcançado esse grau consumado de excelência, assim como duvido de que já tenha existido um monstro suficientemente mau para verificar aquele *nulla virtute redemptum A vitiis* –* de Juvenal; nem vejo, em realidade, quais os bons resultados que se obtêm ao inserir personagens tão angelicamente perfeitas ou tão diabolicamente maldosas em obras de ficção; visto que, ao contemplar qualquer uma delas, o espírito humano é mais capaz de se deixar esmagar de tristeza e de vergonha que de tirar algum proveito desses paradigmas; pois, no primeiro caso, há de afligi-lo e vexá-lo encontrar um exemplo de excelência em sua natureza que não lhe é possível esperar, razoavelmente, alcançar algum dia; e, ao contemplar o último, pode experimentar as mesmas sensações desagradáveis vendo degradada em tão odiosa e detestável criatura a natureza de que ele próprio comparte.

Com efeito, se houver num caráter bondade suficiente para aliciar a admiração e o afeto de um espírito favorável, embora haja também alguns desses pequenos defeitos *quas humana parum cavit natura*, estes nos despertarão antes a compaixão que o ódio. Nada, a bem dizer, pode ser de maior utilidade moral do que as imperfeições que se vêem nos exemplos desse gênero; visto que constituem uma espécie mais capaz de afetar e impressionar os nossos espíritos do que os defeitos de pessoas muito viciosas e perversas. As fraquezas e os vícios dos homens em que há uma grande mistura de bem tornam-se mais notórios quando contrastados com as virtudes que lhes patenteiam a deformidade; e, quando verificamos que esses vícios são acompanhados de suas más conseqüências para as nossas personagens favoritas, aprendemos não só a evitá-los, por amor de nós mes-

* *Cujos vícios não são compensados por nenhuma virtude.* Nota do tradutor.

mos, senão também a detestá-los pelos danos que já causaram àqueles que amamos. (Fielding, 1971, livro X, cap. I)

Ao desenhá-la dessa maneira, como o resultado de uma dosagem cuidadosa de qualidades admiráveis e pequenas imperfeições, Fielding certamente não poderia imaginar que estava inaugurando uma longa discussão sobre os méritos e desvantagens desse tipo de personagem, num debate que envolveu escritores e críticos e que ainda encontraria eco até quase no final do século em um Richard Cumberland (1795), por exemplo, autor de *Henry*. Se, por um lado, sua posição atraiu seguidores, também suscitou a crítica de muitos, dentre as quais a mais paradigmática foi a de Samuel Johnson, que não podia aceitar a mistura de virtude e vício como algo desejável numa mesma personagem. Johnson desaprovava veementemente essa opção e a atacou em seu famoso ensaio sobre o romance no *The Rambler* (Johnson, 1750). Ali, ele instava os romancistas a deixarem de lado as personagens mistas, não porque elas falseassem o real, mas justamente porque eram verossímeis. A trajetória de personagens moralmente ambíguas, pensava ele, podia ser acompanhada com prazer e interesse pelo leitor e por isso eram potencialmente perigosas.

Certamente, a concepção de personagem delineada por Fielding decorre de sua visão do papel do romancista como historiador fiel da vida de seu tempo, embora, do quadro social observado, o escritor desejasse extrair aquilo que é geral e característico, pois sua provisão é, como diz na abertura de *Tom Jones*, a natureza humana (Fielding, 1971, livro I, cap. I). Tal propósito, sem dúvida, alinha-se com a convicção, ainda numa perspectiva aristotélica, de que a arte deveria imitar a natureza, o que não significava que a imitação devesse ser fotográfica ou realista, mas sim atentar para certos princípios essenciais, em busca do geral e do universal. Uma das palavras de mais alta recorrência no período, “natureza” tornou-se um daqueles termos de complicada definição, pela pluralidade de sentidos que implicava, incluídas aí as noções de generalidade e universalidade. Rogers (1983) comenta alguns desses significados:

Seguir a natureza, então, era fugir da singularidade. Era passar ao largo do preconceito e pedantismo, fugir do capricho pessoal, rejeitar o que é local e temporário. Era possível seguir a natureza contando a verdade exata sobre o mundo ao nosso redor, desde que se escolhessem casos representativos e não especializados. (...) Por outro lado, poder-se-ia copiar Homero ou Virgílio, cuja prática corporificava a expressão mais plena da natureza. No escopo do termo, incluía-se o que chamamos de natureza humana; ele realmente cobria a “natureza” da poesia romântica – bosques e rios e montanhas – mas este era um componente relativamente pequeno em sua carga semântica. A natureza também se estendia ao universo para além da terra, às forças cósmicas e operações físicas estudadas pela ciência.¹⁰ (pp. 10-11)

O figurino neoclássico, desse modo, ditava uma preferência por tudo o que havia de geral e universal na ação e natureza humanas. Na esteira da concepção de Aristóteles do homem como um animal imitativo, Johnson (1750) iria reafirmar que a “maior excelência da arte [é] imitar a natureza,” dando, porém, a esse requisito uma inflexão muito particular, no que iria apenas ressoar um ponto de vista absolutamente generalizado: o da necessidade de “distinguir aquelas partes da natureza mais adequadas à imitação.”

O narrador de *Tom Jones* reitera muitas vezes em seus capítulos introdutórios que, para contar sua história, apenas lê o livro da natureza, do mesmo modo que declarava, em *Joseph Andrews*, que “na maioria dos nossos personagens particulares pretendemos não açoitar indivíduos, mas todos da mesma espécie”¹¹ (Fielding, 1742, livro III, cap. I). Não há, portanto, intenção de particularizar, ainda que tenha sido Fielding quem usou, pela primeira vez, a palavra *character* para designar “uma personalidade investida pelo romancista de atributos e qualidades distintas.”¹² Seu impulso é o de representar tipos, retirando-lhes o que possam ter de singular e estritamente individual. Esse é o sentido da recomendação aos

10 Tradução minha.

11 No original, “as in most of our particular characters we mean not to lash individuals, but all of the like sort.” Tradução minha.

12 A informação, assim como a definição, são do *Oxford English Dictionary*.

leitores, no capítulo introdutório ao livro X de *Tom Jones*, para que tomem cuidado ao buscar semelhanças entre algumas personagens apresentadas no romance:

Como deves saber, amigo, há certas características que se ajustam à maioria dos indivíduos da mesma profissão. Saber conservar essas características e diversificar-lhes, ao mesmo tempo as operações, é um dos talentos do bom escritor. Do mesmo modo, saber assinalar as distinções sutis entre duas pessoas influenciadas pelo mesmo vício ou pela mesma sandice é outro ... (Fielding, 1971, livro X, cap. I)

No entanto, Fielding também percebe que a arte do narrador parece caminhar no fio da navalha que é transitar entre o geral e o particular, num movimento que consegue, simultaneamente, captar a tipicidade no singular e vice-versa.

Todas as questões, tanto teóricas quanto práticas, levantadas por Fielding em suas reflexões sobre o gênero, acabaram servindo de baliza e modelo, a ser seguido ou criticado, para as gerações que o sucederam. O território que explorou era novo e aberto à experimentação e Fielding tinha plena consciência dessa prerrogativa, da qual fez uso com a liberdade que o romance lhe permitia: "... pois como sou, em realidade o fundador de uma nova província do escrever, posso ditar-lhe livremente as leis que me aprouverem (Fielding, 1971, livro II, cap. I).

O interesse principal dos capítulos prefatórios de Fielding reside no fato de que possibilitam a visão e o acompanhamento de um autor em plena atividade, às voltas com os problemas concretos colocados pela escrita de uma forma literária para a qual não havia regras nem cânones estabelecidos. Para o leitor especializado fica, além disso, a imagem forte do escritor flagrado em pleno processo de busca e sondagem, perscrutando caminhos e alternativas, à procura da melhor forma expressiva para dar conta de uma matéria nova e original. Nunca, talvez, tenha sido dada a esse leitor, de maneira tão escancarada, a oportunidade de testemunhar uma fase rica de experimentação em que uma sociedade em mudanças exige do escritor que encontre novos modos de representá-la. O romance

foi isso: a expressão literária, tanto na forma quanto no conteúdo, de uma nova organização social e dos ideais de uma época, que já não cabiam nos moldes nem da epopéia nem do velho *romance* e dos quais nenhum dos dois dava conta. Fielding soube ver o problema e, ainda que apoiado na tradição clássica que conhecia, reconheceu a necessidade de experimentar e fazer novas leis para o que chamava de “*a new province of writing.*” A famosa fórmula do “*comic epic in prose*” poderia render a Fielding a acusação de negar a novidade do romance ao vinculá-lo a uma tradição tão antiga. Entretanto, essa vinculação também pode revelar sua perspicácia de perceber o novo gênero como pertencendo, pelo seu caráter narrativo, à épica, ao mesmo tempo que lhe via a especificidade e as diferenças em relação à epopéia. Fielding, como seus contemporâneos, tateava em terreno pouco conhecido e ainda inexplorado, o que acabou lhe valendo a prerrogativa de inventar caminhos e a oportunidade de retomar práticas de seus antecessores, como foi o caso do recurso ao narrador intruso, utilizado com sucesso anteriormente por Cervantes, Scarron, Congreve e Marivaux, entre outros.¹³ Fielding iria desenvolver as potencialidades da intrusão como método de comentário sobre os problemas de escrita do romance e canal de diálogo com seu leitor. Seu narrador intruso, ao estabelecer um grau cada vez maior de intimidade com o leitor, através dos capítulos introdutórios, desafia e diminui a “distância épica,” regra de ouro das narrativas tradicionais. Esse narrador avulta, onipotente e onipresente, como mais uma personagem do romance, com seus traços e idiossincrasias, e cria a figura do “leitor,” igualmente invenção e personagem, cujo retrato ficcional é desenhado de modo vívido e original, às vezes como aprendiz, às vezes como alvo de leves e sutis admoestações ou ensinamentos, mas sempre como um querido companheiro de viagem.¹⁴

13 Segundo Booth, “... in *Joseph Andrews* the intrusions of the narrator, his characterization, and his discussion with the “reader” are carried far beyond anything to be found in Cervantes. They are carried so far here and in *Tom Jones* (1749) that one is justified in reopening the question of the relationship between Fielding and Sterne.” (p. 175)

14 Ver o último capítulo introdutório a *Tom Jones* (Fielding, 1971).

Em Fielding, a tensão entre tradição e modernidade na teoria, e também na prática, se é sinal de instabilidade, ou de uma certa indecidibilidade, é ainda prova concreta de um momento extremamente fecundo na história de um gênero que, tendo nascido plebeu e marginal, precisou refletir sobre si mesmo antes de se tornar hegemônico.

Vasconcelos, S. G. T. (2000) Exploring Theory: Fielding's Prefatory Chapters. *Psicologia USP*, 11 (2), 171-185.

Abstract: Henry Fielding, one of the founders of the English novel, has left a wealth theoretical material about the rising genre, which he discussed in prefaces and in his famous introductory chapters to *Tom Jones*, this article aims to present some of the impasses and double binds faced by the novelist and the formal solutions he proposed to deal with them.

Index terms: Theory of the novel. Fielding, Henry. English novel.

Referências Bibliográficas

Baculard d'Arnaud. (1745). *Discours sur le roman*.

Booth, W. (1952). The self-conscious narrator in comic fiction before *Tristram Shandy*. *Publications of the Modern Language Association (PMLA)*, 67, 163-185.

Cumberland, R. (1795). *Henry*.

Fielding, H. (1742). *Joseph Andrews*.

Fielding, H. (1971). *Tom Jones*. (O. M. Cajado, trad.). São Paulo: Abril Cultural.

Johnson, S. (1750). *The Rambler*, n. 4, 31 mar.

Lenglet-Dufresnoy. (1734). *De l'usage des romans*.

May, G. (1963). Le roman ou l'histoire. In *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)* (pp. 145-146). Paris: Presses Universitaires de France.

Ensaio Teórico: os Capítulos Introdutórios de Henry Fielding

- Montandon, A. (1999). *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mylne, V. (1965). *The eighteenth-century french novel. Techniques of illusion*. Manchester: University Press.
- Richardson, S. (1748-1749). *Clarissa, or the history of a young lady*.
- Rogers, P. (1983). Introduction: The writer and society. In P. Rogers (Ed.), *The eighteenth century* (pp. 10-11). London: Methuen.
- Watt, I. (1983). Fielding and the epic theory of the novel. In *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (pp. 272-295). Penguin.