

O FINGIMENTO CONTROLADO

O romance do Setecentos ante o Controle do Imaginário

Joaquim Branco [*]

As palavras em um romance não são apenas signos que apontam para a realidade exterior. Elas sem dúvida que levam à realidade mas a uma realidade cuja inteireza não pode ser confundida com a socialmente dada.

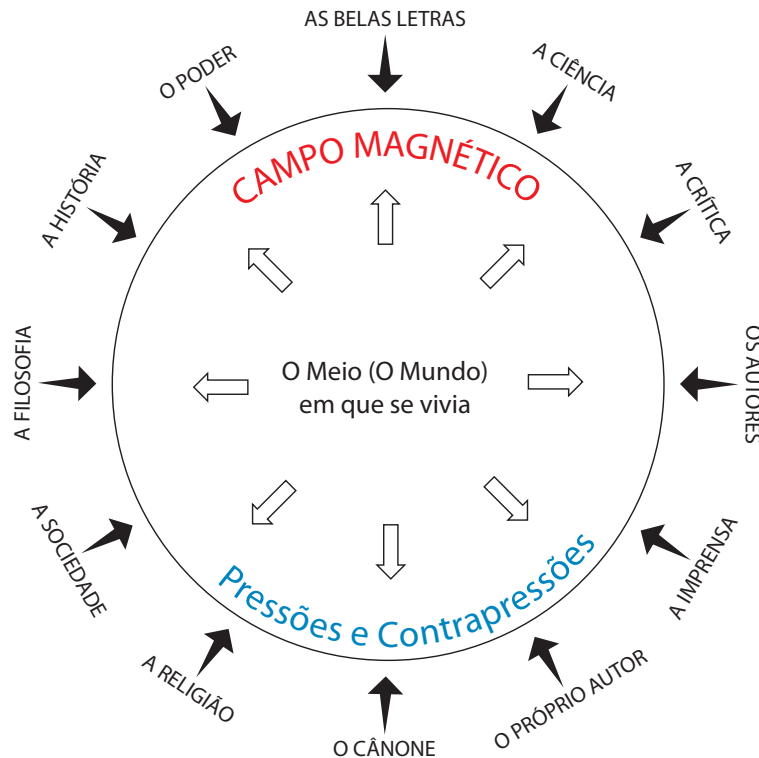
Por assim dizer, a palavra ficcional viola a realidade para melhor alcançá-la e então dizê-la. Isto não se faz senão à custa de trocar-se a ação imediata pelo entendimento que prepara uma ação possível e futura.

Luiz Costa Lima

Se Daniel Defoe soubesse – além do que já pressentia no Setecentos – que seu pioneirismo romanescos iria, quase três séculos depois, despertar interesse e opiniões, talvez esboçasse um sorriso inglês de homem prático ligado ao comércio, ao jornalismo e às coisas mundanas. E, se por um lado, como parece ter sido o seu caso, teve realmente consciência do novo romance que inaugurava em 1722 na velha Grã-Bretanha com *Um diário do ano da peste*, por outro, talvez não imaginasse que estudos sobre a então nascente ficção levariam teóricos da literatura a grandes avanços em relação ao ficcional que abririam as portas à sua sobrevivência como precursor da moderna arte de narrar.

É assim que, à luz do Controle do Imaginário, teoria criada por Luiz Costa Lima já quase no final do século XX, vamos desenvolver algumas idéias sobre o fenômeno Defoe, ele próprio um seu deflagrador.

À grandeza do Setecentos, vicejada pelas ideias do Iluminismo de Diderot, Voltaire e outros, vinha se acrescentar o precioso veio da recém-descoberta narrativa em que se notabilizaram ingleses e franceses e cuja linha de frente era constituída por Daniel Defoe, Choderlos de Laclos, Henry Fielding, Jean-Jacques Rousseau e Laurence Sterne. Vistas de longe – quer dizer, de hoje



– pode-se dizer que com eles aquelas luzes passaram a brilhar muito mais. No princípio, porém, eram lanternas que, às vezes incendiárias, também se apagariam ao menor descuido e que, para se manter acesas, necessitavam de certos cuidados por parte desses escritores, ante uma platéia ao mesmo tempo ansiosa por leituras diferentes, atônita diante do que chegava a suas mãos e paradoxalmente refratária a mudanças. Um solo quase lunar – portanto, no mais das vezes hostil e desconhecido – deveria ser pisado por esses pioneiros nas suas primeiras arremetidas em busca de temáticas populares e menos presas a dogmas e a obrigações retórico-religiosas.

Na escrita elegante, nas Belas Letras – a poesia clássica, o velho romance, o teatro, a oratória – não havia lugar para o prosaico-cotidiano. A mimesis levava à *imitatio*, e esta à rigidez das noções do relato que deveria perseguir a verdade a todo custo. Da tragédia faziam parte os personagens nobres e da comédia os pobres, daí a relevância da primeira sobre a segunda. “O teatro devia ser escrito em linguagem clara e refinada, obediente às regras que os italianos haviam “extraído” de Aristóteles, entre as quais agora preponderava o verossímil e o decoro, i.e., as melhor adequadas à razão absolutista.” (COSTA LIMA, 1988, p. 42)

Enquanto a poesia vigorava, ainda que sem a noção de controle, mas com censura, no romance, que viera do período medieval proliferavam as aventuras fantásticas, que eram uma maneira de evitar o foco sobre o indivíduo em seu cotidiano, pois este representava um fator de atrito para a ordem legitimada. No fundo de todo esse aparato social estava o religioso, de onde emanava todo o sistema. Onde estaria o lugar da ficção? A pressão sobre o ficcional, que apenas se esboçara nos primeiros tempos do Cristianismo, começa a ganhar força com a cristalização do velho romance na Baixa Idade Média, mas é aí também que aparecem os primeiros sinais de decadência do gênero. Esta sociedade que tomava o discurso retórico como norma legitimara uma situação política ou poética de formas quase imutáveis.

Enquanto na Idade Média, o controle ainda não havia sido formulado e a oralidade traduzia a presença da palavra viva, no Renascimento, a *Imitatio* já era uma forma de controle e a palavra escrita iniciava a mudança das coisas ajudando a criar o princípio da nacionalidade. Mais do que um fingimento poético, a ficção, no medievo, era pura e simplesmente sinônimo de mentira; na Renascença, o ficcional juntava o relato-verdade com o relato-ficção, propiciando o nascimento do chamado romance moderno, que parte do princípio da insuficiência do relato histórico, anteriormente a única fonte possível para as narrativas. “[...] si trattava di promuovere una narrativa di intrattenimento che parlasse di un mondo prosaico e familiare, che rimanesse nell’orizzonte della *history*, cioè della vicinanza ai fatti, e che fosse utile, favorevole al progresso della nazione, e rispettosa della verità e della religione”. (IDEM, 2003, p. 27)

Por isso, até o século XVIII os leitores acreditavam na verdade de qualquer relato, pois ali estava o princípio da realidade e só ela podia interessar. O que era escrito tinha foros de verdade, mesmo porque se pressupunha que tivesse passado por algum tipo de censura para ser aprovado. A idéia de ficção passava ao largo, ainda não tinha alcançado legitimação. A descoberta da América – significativa tanto para a ficção como para sua antípoda, o controle –, da qual davam conta aventureiros e cronistas de bordo das primeiras caravelas, revelou aos leitores europeus que muitas das histórias contadas na volta das expedições quase nada tinham de real. Noticiam o espanto dos leitores os jornais ingleses que publicavam cartas com reclamações contra as mentiras em que muitos haviam acreditado para se lançar ao mar em perigosas aventuras, das quais a maioria não voltava nunca.

Conforme o concebemos, o controle supõe o compromisso com a verdade estabelecida; os representantes desta podem-se apresentar severos ou complacentes, de acordo com as mais variadas circunstâncias. Se este é o lado flexível do controle, seu reverso, duro e estável, consiste em o artista não apresentar sua ficção como concorrente da verdade, pondo-a no mesmo nível, se não em plano mais elevado. (IDEM, 1988, p. 18)

Outro fator que liga a ficção ao controle foi o aparecimento das grandes cidades como Londres e Paris, em que a descoberta do cotidiano propiciou o surgimento do ficcional, quando os longos relatos foram substituídos por histórias mais curtas e que falavam mais de perto ao homem do Setecentos. Este – que o prestígio do comércio fez ascender a uma nova classe, a burguesia – se sentia pouco à vontade com as novelas pastoris e suas citações latinas, temas e personagens artificiais e o tom aristocrático de textos com figuras de linguagem que cheiravam à Grécia Antiga.

Havia, por isso, um clima propício a histórias que buscassem uma sintonia com um público emergente cujas profissões variavam entre “as classes de homens práticos que procedia ao desenvolvimento do comércio, da navegação e dos misteres mecânicos, origem da indústria que no século XIX faria da Inglaterra um dos grandes potentados políticos do mundo.” (SIMÕES, 1964, p. 6)

No caso específico de Defoe,

[...] com seu espírito aventureiro e o sentimento oportunista que o caracterizava, não só não podia prezar esse gênero de literatura – o romance pastoril – como compreendia muito bem que a novelística de tipo picaresco, então com alguma aceitação na Inglaterra, e a própria novelística do tipo edificante, gênero *The Pilgrim's progress*, tinha os seus dias contados. (IBID., p. 6/7)

Recheados de princípios morais, de fantasias, profecias e ainda por cima entediante, o antigo romance era evitado pelos leitores, alguns até da própria aristocracia. Isso explica o ambiente favorável à novidade trazida pelos ficcionistas. Nessa linha, Defoe aos poucos vai conquistando uma legião de leitores no território inglês e em toda a Europa, no seio da nova classe, a burguesia, que irá substituir a aristocracia e eleger os valores dali pra frente.

Com a decadência do absolutismo e da submissão das classes superiores à vontade do monarca, o influxo dos valores burgueses só fizera crescer. Ele transparece com nitidez no *drame bourgeois*, onde a família e seus conflitos internos sobressaem sobre os temas clássicos, heróicos ou simplesmente psicológicos. Essa influência difusa não era acidental, pois a confluência dos iluministas com o meio profissional-liberal, saído da burguesia, não se restringia à discussão político-religiosa. A burguesia, como dirá Habermas, não apenas pretendia entrar na arena política, mas transtornar as regras do jogo, transformar o espaço público. (COSTA LIMA, 1988, p. 122)

Na esfera financeira, dentro da qual abria falência, nosso autor precisava reiniciar a vida e principalmente ganhar dinheiro, e a resposta para suas necessidades estava ali mesmo nas suas viagens de aventuras e no seu espírito inquieto de questionador.

Ciente de que o público capaz de o ler e de lhe permitir fazer fortuna era precisamente aquele que desprezava o gênero de literatura que, com as suas fábulas e invenções morais, só era boa para entreter crianças ou a sociedade que se não recusava a participar desse jogo pueril, ei-lo que concebe uma forma nova de narrativa. O que era preciso, antes de mais nada, pensava ele, e com acerto, é que o leitor se convencesse de que lhe não estavam a impingir 'romance'. (SIMÕES, 1964, p. 7)

Aparecia, então, em 1719 a primeira edição do *Robinson Crusoe*, talvez por influência de um caso real: a notícia de um naufrago que, por quatro anos, permaneceu sozinho numa ilha da costa da América espanhola. O sucesso desta história "written by Himself", como o próprio autor escrevera abaixo do título, foi imenso, sucedendo-se inúmeras edições em curto prazo de tempo.

Animado com as vendas e o prestígio popular, Daniel Defoe escreveu uma segunda parte para a obra – *The further adventures of Robinson Crusoe; being the second and last part of his life*, e, dois anos após, as *Serious reflexions during the life and surprizing adventures of Robinson Crusoe*.

Não demorou muito tempo para, em 1720, uma epidemia de peste que assolava Marselha e causara cem mil vítimas mortais chamar a atenção de Defoe para o tema, pois Londres estava,

na época, ameaçada de ver reacendida a peste que matara mais de duzentas mil pessoas em 1665. Em apenas dois anos chegava ao público *A journal of the plague year: being observations or memorials of the most remarkable occurrences, as well public as private, which happened in London during the last visitation in 1665. Written by a citizen, who continued all the while in London*. Note-se na abertura do título da obra o artigo indefinido: “A journal” e não o definido “The journal”, como a sinalizar para o leitor que não era a jornada, o diário da peste, mas uma jornada, um diário, no caso, o seu diário particular, o que leva o livro ainda mais em direção ao subjetivo, ao autoral.

Assinado por um certo H. F., não se tardou a descobrir nestas as iniciais de um tio do escritor – Henry Foe, que era correio em Londres. Por que Defoe buscou o nome de um tio para narrar uma epidemia que assolou a capital britânica tantos anos antes e que naquele momento estava acontecendo numa cidade francesa? Por que encontrar um tema no noticiário dos jornais e não na tradição literária? Em que diferia o trabalho do romancista em relação ao ‘romance’ que se fazia até então? As perguntas por certo terão eco na parte que segue.

Estratagemas do Controle

*A poesia não tem a posse da verdade,
no máximo dela se aproxima pela verossimilhança.*

Luiz Costa Lima

Séculos de motivos religiosos e políticos dificultaram o caminho do ficcional. Por esta via só passavam o discurso moral, as teses nobilitantes, as invectivas retóricas, históricas ou fantásticas. À ficção, ligada à máscara da mentira, afivelada ao cinto da História e tendo a *Imitatio* como forma de controle, não se permitia a autonomia. Verdade, utilidade, fé, retidão nos costumes, documentação, oralidade, suficiência histórica, moralidade, tudo isso interpunha-se ao ‘desaprisionamento’ da ficção. O sucesso do lançamento da *Encyclopédie* coloca os franceses na vanguarda do novo tempo, mas apenas antecipa aos revolucionários a idéia de que a luta seria bastante dura. “De volta ao comando do grande empreendimento cultural-econômico da *Encyclopédie*, Diderot obtém um primeiro êxito que tranqüiliza seus editores. O Prospecto da *Encyclopédie*, lançado em outubro de 1750, logo angaria 1.002 assinaturas da obra completa: as assinaturas se reabrem, superando os limites inicialmente previstos. Os jesuítas começam a alarmar-se.” (CANFORA, 2003, p. 69)

Mas a Igreja, de seu lado, procurava manter o *status quo* e continua um discurso de manutenção das coisas nos seus devidos lugares:

Sair da condição na qual Deus nos fez nascer é um erro fundamental que desafia a ordem estabelecida.

A ideologia da Monarquia absoluta caminhará no mesmo sentido. Pregando uma sociedade hierarquizada onde cada um teria seu lugar pela graça de Deus, condenava de antemão toda tentativa de mobilidade social. Graças a uma engrenagem bem rígida, era difícil para todos, impossível para uma grande maioria, melhorar seu estatuto original. (BADINTER, 2002, p. 13)

O Setecentos, no entanto, vinha com a bagagem cheia: numa mão, os filósofos do Iluminismo; na outra, os romancistas populares. Na sociedade, uma burguesia comercial nascente a quem a História, durante tanto tempo, servira à imaginação, agora não se interessava mais por ela nem como curiosidade. O Poema Épico, que contou as aventuras de heróis mitológicos, tornara-se insuficiente para o leitor dos jornais. Estaria o romance antigo para a mitologia pagã assim como a nova novela para os acontecimentos mundanos? Qual designação deveria ter essa nova narrativa? Romance? Novela? História? Seria esta forma de narrar apenas uma continuação da anterior?

São perguntas que se respondem ao longo da discussão dessas ideias. A verdade é que o romance-reportagem, que traria ingredientes para o Romantismo, e se desenvolveu no século seguinte, e até para formas contemporâneas de interesse popular como as atuais biografias, ficções jornalísticas e muitas outras que surgiram na virada do século XX, não só revolucionou o XVIII como também tornou independente e legitimou a ficção como gênero.

O prazer e as paixões se tornam temas de reflexão do momento, que não pedem mais crítica severa, mas uma análise positiva.

Dessa forma, a paixão já não é concebida como um estado de passividade da alma, uma ausência de razão e de vontade, mas como um auxiliar da ação. Certamente, a paixão é fonte de riscos e de agitação, mas o século XVIII está convencido, de antemão, pelo aforismo hegeliano: “Nada de grande se faz jamais sem paixão”. O ideal de vida no Século das Luzes mudou profundamente. O repouso, a serenidade e a indiferença às contingências da vida não são mais percebidos como o modelo de sabedoria. Mas como a caricatura da morte. Uma vida não terá êxito sem emoções e paixões. (IBID., p. 21/22)

Para o professor da Sorbonne Daniel Mornet, estudioso da obra de Rousseau, no Setecentos nem tudo corria tão celeremente: “Vers 1760, le roman était un genre encore mal défini et qui hésitait entre le poème héroïque, l’analyse galante, le libertinage, la fantaisie, le réalisme et bien d’autres choses.” (MORNET, 1967, p. 5)

No ar rarefeito permitido para a circulação das idéias no Setecentos, pairava o discurso religioso, entronizado num altar de maciços pilares onde estaria localizada a pretensa posse do monopólio da verdade. Principalmente esta questão o ficcionista teria que contemplar na pauta de suas preocupações primeiras, antes de tentar vender o seu peixe, isto é, publicar o seu livro. E é aí que entra a questão do controle com toda a sua aparelhagem de pressões e contrapressões, a criar

um campo magnético capaz de manter muitas forças em contraposição, mas ajustadas de tal modo a ter como conseqüência o romance do Setecentos. Faziam parte desse território várias instituições e valores como a Igreja, a Ciência, o conjunto dos autores, a imprensa, a Filosofia, a História, as Belas-Letras, a crítica, o cânone, a sociedade, o poder e especialmente o próprio autor a completar o círculo, como se pode ver no quadro sobre o Controle do Imaginário ao final deste trabalho.

Esse mesmo controle, que pressupõe, é claro, um lado negativo por ser em si o próprio elemento repressor, reveste-se porém de um mecanismo sofisticado a ponto de funcionar bem junto à ficção – já que sua presença não elimina o objeto ficcional. O autor funciona duplamente como fingidor (o poeta) e controlador na confecção de sua obra.

Externamente, a Igreja, como controladora-mor, não veda todas os livros considerados “perigosos”, mas apenas os que entrem em choque frontal com o seu discurso. Através do controle, estabelece-se uma regra tácita pela qual permite-se a publicação de uma obra que de certo modo se afaste da “verdade” religiosa, moral ou política, se o seu autor aparar as arestas de sua crítica e assim reduzir o possível confronto.

Mas como o romancista executa esta operação? Como ele também procede para que o controle não impeça o aparecimento da ficção?

Como garantia de verossimilhança, Defoe se finge como responsável pela obra, mas oculta a autoria com a sigla H. F. O autor dá uma idéia de que, como personagem-narrador, está presenciando os acontecimentos da peste, mostra estatísticas, providências das autoridades, mas muda os nomes dos personagens e divulga dados a seu critério.

A credibilidade do público no relato escrito era tão grande e fundamental que “uma sumidade médica coeva o citou [o livro de Defoe] num dos numerosos trabalhos que então viram a luz em Inglaterra, na previsão um tanto pânica do alastramento do flagelo de Marselha”. (SIMÕES, 1967, p. 10)

Do seu canto, o leitor sabe do fingimento, mas entra no jogo. E o controle enquanto controla também deixa passar algo. Assim, o fingido não é apenas fingido, porém um indicador de algo da trama narrada. O redator oferece a princípio dois critérios: a pureza da dicção, através do uso da língua, que se opõe ao segundo critério – a documentação. Mas é preciso logo oferecer um terceiro, que na verdade contém dois itens: a utilidade e o agrado.

Todo o jogo de sentimentos fingidos, porém tendo o controle no comando, faz com que o romancista trabalhe uma série de ambigüidades que afinal vão constituir o elemento condutor e aglutinador do romance. No caso de o autor romper com o ambíguo, ele poderá estar cometendo uma grande falha.

O romancista de qualidade tinha que procurar a ilusão, mas nunca deixar-se exposto como autor, pois isso significava oferecer-se à ira dos moralistas e religiosos e igualmente ficar na contra-mão dos princípios estéticos do romance. Nesse conjunto de ações, até o ato de escrever o romance visando a atrair um provável leitor era perigoso. Em razão disso, muitos escritores como Defoe se auto-denominavam Editor e assim se associavam ao controle. No terreno das ambigüidades, o novelista mantinha a posição de que estava fazendo História e não ficção. Era outra forma de se submeter ao controle.

Na travessia que faz em direção à nova forma de romance, o autor – senhor de si e de seu trabalho – demonstra um estilo de sentimento que difere inteiramente do tradicional. O próprio critério de utilidade, que antes buscava apresentar retratos de virtude, agora procura os estados da natureza, a imaginação, a própria percepção, em resumo, tudo que passe pelo coração. O que era virtude transforma-se em afetividade. Portanto, não se trata mais de uma verossimilhança normativa, mas puramente afetiva.

Em *Um diário do ano da peste*, Daniel Defoe, a serviço do controle, insere em sua narrativa algumas matérias repetidas insistentemente ao longo do texto. Deus e a religião praticamente estão em todos os desfechos de ações narradas, algumas com uma ironia e uma crítica implícita ou clara, como a que transcrevemos:

Enquanto a população fugia da *city*, descobri que a corte se mudara mais cedo, a saber, no mês de junho, indo para Oxford, onde foi do agrado de Deus preservá-la. Ouvi dizer que a doença não a atingiu muito, mas não posso afirmar que tenha visto demonstrar maiores preocupações com a gratidão e o arrependimento, embora não quisesse ser acusada de ir longe demais em seus vícios gritantes que, pode-se dizer sem abuso de confiança, trouxeram castigo para toda a nação. (DEFOE, 2002, 28/29)

Na segunda página do livro, já começa a aparecer outro item insistente: as estatísticas, cuja função documental é nítida. O autor se escora em dados numéricos em vários pontos da sua história como a tentar comprovar, a autenticar sua história. O primeiro dado colhido é rápido e simples: “[...] encontrando sinais evidentes da doença nos corpos dos dois mortos, manifestaram publicamente sua opinião de que tinham morrido de peste. Depois, o caso foi informado ao padre da paróquia que o transmitiu ao Hall. No boletim semanal de mortalidade, foi registrado como de costume, desta forma:

Peste, 2. Paróquias contaminadas, 1. (IBID., p. 14)

Outra matéria constante das preocupações do nosso autor são as credices, profecias, predestinações e remédios para os males das pessoas, que invadem os capítulos do livro:

[...] Baseando-se nas noções de predestinação que professam, crendo que o fim de todo o homem está predeterminado e definitivamente decretado de antemão, eles iam despreocupados em lugares contaminados e conversavam com pessoas contaminadas. E assim morriam em média entre dez e quinze mil por semana, enquanto os mercadores europeus ou cristãos se mantinham recolhidos e reservados, geralmente evitando o contágio. (IBID., p. 24)

Inúmeros pequenos expedientes como ordens oficiais de autoridades, ordens de prisões, enterros, fugas, assembléias de cultos, roubos e acontecimentos com camponeses, vigias, pobres, soldados, enfermeiros, taverneiros, mulheres e profissionais de comércio dão coloração à narrativa e constância ao controle, que está presente também nas histórias e eventos em

comunidades que são verdadeiros capítulos completos dentro da narrativa maior, como esta que em parte transcrevemos a seguir:

Lembro – e quando escrevo esta história sinto-me ouvindo seu próprio som – uma determinada senhora que tinha uma filha única, uma jovem donzela com cerca de dezenove anos de idade, possuindo também uma fortuna respeitável. Eram as únicas moradoras da casa onde se encontravam. A mulher mais jovem, sua mãe e uma criada, uma vez que a casa não fora fechada, saíram certa vez para a rua. Duas horas depois, voltaram com a jovem queixando-se que não se sentia bem. Um quarto de hora mais tarde, ela vomitou e sentiu uma violenta dor de cabeça. “Deus queira”, disse a mãe com um pavor terrível, “que minha criança não esteja com a doença”. [...] Enquanto aqueciam a cama, a mãe despiu a moça e assim que ela se deitou, a mãe examinou seu corpo com uma vela, descobrindo imediatamente a mancha fatal entre as coxas. A mãe, incapaz de se controlar, jogou a vela no chão e gritou alto, de modo tão assustador que bastaria para encher de pavor o mais corajoso coração do mundo. (IBID., p. 72)

É pelo controle que o escritor mostra aspectos das mazelas sociais. Daniel Defoe, baseando-se numa verdade de fato, faz isso com maestria ao recortar a matéria jornalística de onde se “inspirou”.

A proliferação da peste põe a nu os dramas domésticos e urbanos, e dali ele tira o seu ‘journal’, revelando o egoísmo e a volta da miséria humana que transparecem muito claramente no final do livro, quando a epidemia arrefece o seu ímpeto: “Mas devo admitir que, do povo em geral, pode-se dizer o que foi dito dos filhos de Israel depois de libertados do cativeiro do Faraó, quando cruzaram o mar Vermelho, olharam para trás e viram os egípcios sendo engolidos pelas águas: ou seja, cantaram em Seu louvor, mas esqueceram Suas obras.”(IBID., p. 279)

Defoe fecha o volume acentuando o caráter do controle, numa auto-proclamação em tom moralizante, e finalizando em um quarteto composto por versos irônicos e aliviadores:

Aqui, não posso ir adiante. Serei considerado um censor e talvez injusto se entrar na desagradável tarefa de refletir, por qualquer que seja o motivo, sobre a ingratidão e o retorno a todas as formas de perversidade entre nós, das quais eu muito fui testemunha ocular. Concluirei, então, o relato deste calamitoso ano com um vulgar porém sincero verso de minha autoria, que coloquei no fim das minhas anotações cotidianas no mesmo ano em que foram escritas:

Terrível peste esteve em Londres
no ano de sessenta e cinco
cem mil almas levou consigo
mesmo assim, estou vivo!
(IBID., p. 279)

Referências Bibliográficas

- Badinter, Elisabeth. *Émilie, Émilie - a ambição feminina no século XVIII*. Trad. Celeste Marcondes. São Paulo: Discurso Editorial : Duna Duetto : Paz e Terra, 2003.
- Canfora, Luciano. *Livro e liberdade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- Costa Lima, Luiz. “L’imaginazione e i suoi confini”. In: *Il Romanzo*. Itália, Torino: Giulio Einaudi, 2003.
- _____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *O controle do imaginário - razão e imaginação nos tempos modernos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- _____. *O fingidor e o censor - no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3ª ed., 2 vol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- Defoe, Daniel. *Um diário do ano da peste*. Trad. E. San Martin. Porto Alegre, 2002.
- Fielding, Henry. *Tom Jones*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- Laclos, Choderlos de. *As relações perigosas*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- Mornet, Daniel. *La Nouvelle Héloïse de J.J.Rousseau*. Paris: Éditions Mellottée, 1967.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Júlia ou A nova Heloísa*. Campinas: Hucitec/Ed.Unicamp, 1994.
- Simões, João Gaspar. “Daniel Defoe, precursor do romance moderno”. In: *Diário da peste em Londres*. Lisboa: Presença, 1964.
- Souza, Maria das Graças de. “Utopia e viagem picaresca - três romances da Ilustração”. In: *Folha de São Paulo*, Jornal das Resenhas, 8.11.2003, p. 8.
- Sterne, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. 2ª ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Nota

- * JOAQUIM BRANCO - Escritor.