

SOBRE O REALISMO DE *WATCHMEN*: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

Rômulo Bezerra (USP)¹

Resumo: Este trabalho propõe uma estratégia de análise comparativa que une a Literatura e as Histórias em Quadrinhos. Para tanto, procura-se traçar os paralelos entre o surgimento e as transformações do romance literário e o surgimento da *graphic novel*, em especial o conceito de realismo nesses dois gêneros.

Palavras-chave: História em Quadrinhos; Teoria do Romance; *Watchmen*; Realismo

Publicada em doze volumes entre setembro de 1986 e outubro de 1987, *Watchmen* representa, juntamente com outras histórias em quadrinhos (HQs) da época, um ponto de virada nesse campo. Essa obra conseguiu respaldo crítico e comercial de diversas formas, tanto à época de sua publicação quanto ao longo das décadas que se seguiram: foi a única história em quadrinhos a ser incluída na lista em 100 melhores romances em língua inglesa compilada pela revista *Time*²; foi também responsável pela virada comercial da editora DC em relação à concorrente Marvel. Mais importante que isso, no entanto, foi uma mudança de outra ordem: com *Watchmen*, *The Dark Knight Returns* e *Maus* – as tais outras HQs –, a percepção do público geral quanto às histórias em quadrinhos mudou: elas não necessariamente seriam direcionadas apenas a crianças e a matéria narrada não se encerraria em um maniqueísmo redutor de “bem contra o mal”. *Watchmen* é um exemplar de um novo gênero dentro das histórias em quadrinhos, a *graphic novel*.

Para entendermos porque *Watchmen* foi vista como algo novo, é necessário que consideremos alguns aspectos. O primeiro é sabermos o mínimo acerca do enredo para, então, compreendermos em que medida o tratamento a ele dispensado é novo. O universo narrativo de *Watchmen* acontece uma realidade alternativa em que a presença de heróis norte-americanos a partir da década de 1930 mudou os acontecimentos como conhecemos. Por causa desses heróis, os Estados Unidos venceram a Guerra do Vietnã em 1971 e, por conseguinte, Nixon conseguiu reeleger-se para um quinto mandato consecutivo, uma vez que *Watergate* nunca veio a público. Ainda assim, apesar dessas diferenças, o mundo alternativo guarda diversas semelhanças com a realidade do leitor,

¹ Graduado em Letras (Unicamp), Mestre em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Contato: romulo.bezerra.s@gmail.com

² Em 2005, os críticos Lev Grossman e Richard Lacayo selecionaram os 100 melhores romances em língua inglesa publicados desde a criação da revista *Time*, em 1923 (KELLY, 2006 in <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/times-list-of-the-100-best-novels/>. Acesso em 27 de setembro de 2018).

sendo a principal delas a corrida armamentista da Guerra Fria. Na década de 1970, uma série de protestos fez com que o governo proibisse a existência de vigilantes mascarados, exceto aqueles sancionados – e patrocinados – pelo Estado. Para além da presença de personagens dotados de máscaras e fantasias, o surgimento do Dr. Manhattan, o primeiro *super-herói* de fato, um personagem dotado de poderes atômicos, é o que faz com que aquele mundo se encontre à beira da guerra nuclear, posto que é criado um desequilíbrio entre as forças armamentistas americanas e soviéticas. Nesse contexto, a narrativa tem início com o assassinato de um herói autorizado, o Comediante. Investigando sua morte, Rorschach, um herói clandestino, começa a suspeitar de um plano cujo objetivo seria o extermínio de todos os heróis.

Esse argumento e seu desenrolar foram encarados pelo público da época como algo que soava realista. Foi esse também o objetivo de Alan Moore, seu roteirista. Em carta enviada a seu desenhista, Dave Gibbons, Moore diz:

para começar, gostaria que o mundo no qual os personagens (...) existem fosse, já de saída, um bem mais realista em concepção do que qualquer outro mundo de super-heróis jamais foi antes (...). Para entender aonde quero chegar, será preciso imaginar o que a presença de super-heróis traria ao mundo, tanto política quanto psicologicamente. (GIBBONS, 2009, p. 274)

O ponto central desta proposta de análise é relativo justamente à percepção do público e a esse desejo dos autores: em minha dissertação de mestrado, da qual este artigo se deriva, tive como ponto de partida a tentativa de entendimento do realismo nessa *graphic novel*, como ele é construído, como ele se apresenta ao leitor. Dessa forma, o objetivo é demonstrar que esse realismo se sustenta entre o realismo mimético construído ao longo de décadas pelas HQs e o fato de que essa estratégia de representação não dava conta, mais, de ser realista ao leitor da época. Nesse sentido, o realismo de *Watchmen* se sustenta em uma tensão entre a mimese e o realismo não mimético.

Uma vez que a base da minha análise é a noção de realismo, é por meio desse conceito que a aproximação entre Literatura e HQs é feita, por meio dos gêneros que se mostram preocupados com esse método de composição. Em relação ao romance literário, volto brevemente à sua origem. Segundo Ian Watt, até o século XVIII, a tradição literária representava um mundo, uma configuração de realidade nos quais a universalidade fazia sentido. A modernidade, no entanto, inicia o processo de fragmentação do indivíduo,

logo, a totalidade da vida não é mais evidente e demanda outro tipo de representação, uma que priorize não mais a universalidade, mas a especificidade, uma representação na qual exista a “história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma” (LÚKACS, 2009, p. 91). Watt se refere a essa mudança como a subordinação do enredo à experiência individual (WATT, 2010, p. 15-16). Essa transformação é o realismo formal, ou seja,

Um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. Na verdade, o realismo formal é (...) a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor os detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e os locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (idem, p. 34)

A definição de Watt não apenas retrata as estruturas formais do romance literário como também aponta para o fato de que elas só são legitimadas a partir do momento em que há um público leitor. O surgimento do gênero romanesco, portanto, é indissociável do público burguês. Essa relação entre gênero e leitor é semelhante àquela vista no processo de surgimento do romance gráfico, como explicarei adiante.

Recupero também Adorno e seu ensaio sobre o romance contemporâneo. Para ele, o realismo é imanente ao romance; mesmo que os temas abordados pudessem pender para o fantástico, eram apresentados de forma a sugerir o real. Diz ele que “o narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso” (ADORNO, 2003, p. 60). Ainda que com interesses distintos em suas formulações, tanto Watt quanto Adorno apontam para uma mesma direção: o romance literário clássico é uma forma narrativa que busca a todo momento apagar sua natureza de artifício. Os procedimentos do realismo formal são a cortina erguida pelo narrador a um leitor que passa a encarar aquela narrativa, aquele construto como algo real; trata-se de algo que aconteceu, de um “é/foi assim”. O foco de Adorno, nesse ensaio, é apontar como o romance teria se modificado, uma vez que, segundo o autor, “não se pode mais narrar” (idem, p. 55). Não se podia, como nos séculos XVIII e XIX, representar mimeticamente a realidade. Como seria possível, aliás, quando havia (há...) experiências-limite como as dos genocídios das guerras?

Nesse sentido, volto-me a Nathalie Sarraute. Na coletânea de quatro ensaios publicados nas décadas de 1940 e 1950 e intitulada originalmente de *L'Ère du Soupçon*, ela se debruça sobre a mesma questão que Adorno. Segundo a autora, o fato de a forma realista clássica ter sido utilizada por tantos autores e ao longo de tanto tempo havia criado uma “era de suspeita”: o leitor já estava acostumado com as ferramentas narrativas utilizadas e quais eram suas funções dentro do enredo (SARRAUTE, 1963, p. 57). Assim, o leitor de romances, ao tornar-se cada vez mais letrado no realismo formal, passava a enxergar justamente o que esse método tencionava escamotear: sua natureza de artifício. O realismo mimético, portanto, deixava de ser uma emulação do real e passava a ser apenas uma série de convenções. No ensaio *What do the birds see*, Sarraute se utiliza de dois rótulos comuns na crítica literária de sua época e os ressignifica: os “formalistas” e os “realistas”. Para ela, os formalistas seriam os autores que insistiam em utilizar os procedimentos do realismo formal a despeito do fato de que esse método não mais dava conta da experiência do século XX, a despeito do fato de que a mimese seria uma “casca vazia” (idem, p. 138). Os realistas, no entanto, seriam aqueles que procuravam novos estilos de composição, novas técnicas que apreenderiam o real *daquele autor específico*, que trariam ao leitor algo novo e que mudasse seu olhar tão acostumado com as convenções. Sarraute associa a noção de realismo não apenas a um procedimento técnico, mas à própria transformação que o romance sofre e propõe.

Resumindo esse percurso, temos como elemento norteador o fato de o romance literário ser um gênero narrativo que nasce como mimético, mas o século XX ressignifica essa característica; as transformações desse gênero criam uma tensão entre sua essência mimética e o fato de que a mimese não mais soa realista ao leitor, que ela não apreende o real como outrora o fez. A noção de realismo não é, portanto, estanque.

Considerando, então, esse ponto, passo para os aspectos das Histórias em Quadrinhos, em especial aqueles relacionados à *graphic novel*. Santiago García, em *Novela Gráfica*, traça uma trajetória desse gênero dentro da história das Histórias em Quadrinhos. Para compreendermos a proposta de análise, então, faço a seguir um breve resumo dos pontos mais relevantes.

A tradição das HQs tem como centro a existência de super-heróis. Enquanto as narrativas têm como forma visual um modelo realista-mimético desenvolvido a partir de narrativas de aventura que tencionavam estabelecer a ilusão de que o leitor tinha contato

direto com o mundo representado (GARCÍA, 2012, p. 110), tematicamente, havia uma idealização e um maniqueísmo desse tipo de personagem. Esse maniqueísmo surgiu a partir de um debate da opinião pública de que os quadrinhos influenciavam a delinquência juvenil. Ante a pressão que a sociedade exercia e a potencial intervenção governamental, as editoras criaram, na década de 1950, o *Comics Code*, código normatizador que determinava os super-heróis como exemplos de virtude moral com uma função específica ao longo do tempo – servir de modelo ao público infantil que consumia essas histórias (idem, p. 150-158).

As revistas de super-heróis derivaram-se da imprensa, da indústria de jornais. Nesse sentido, grandes editoras de revistas de HQs se fundamentavam sobre o mesmo modelo de produção – industrial, em larga escala. Esse modelo acabou gerando, na década de 1960, a criação de quadrinhos marginais, *underground*, já que os artistas que desejavam produzir quadrinhos com temática menos limitada pelo *Code* ou mesmo escapar aos moldes industriais não tinham outra escolha senão procurar por formas alternativas de produção e venda. É nesse período que as noções de autor e de obra completa – em oposição à publicação contínua, seriada – passam a fazer sentido dentro do campo das HQs. Os quadrinhos *underground* ainda eram vendidos diretamente para um público mais adulto em lojas ligadas aos movimentos hippies e de contracultura, ou seja, a mudança da forma de circulação dessas obras desenvolveu um novo público leitor ao longo dos anos 1960 e 1970. Já na década de 1980, as grandes editoras como a Marvel e a DC estavam em franca crise, uma vez que o modelo de venda consignada lhes trazia prejuízos, e resolveram adotar a venda direta também, com lojas especializadas em vendas de quadrinhos. No modelo da venda direta, “(...) o vendedor [jornaleiro] não pagava nada ao recebê-los, devolvia os exemplares não vendidos (...) e pagava apenas a porcentagem correspondente aos exemplares vendidos (...)” (GARCIA, 2012, p. 166). Por outro lado, as revistas de HQs de venda direta eram pagas ao serem recebidas pelos lojistas, não poderiam ser devolvidas e eram um pouco mais caras. Dessa forma, o “sistema” dos quadrinhos *underground* conseguia lucros moderados e a médio/longo prazo, já que o lojista poderia encomendar apenas as revistas que eram de fato procuradas pelo público. As obras mais vendidas eram reeditadas e mantidas à venda durante anos. (idem, p.165-166). Assim, o público das lojas especializadas era um público fiel, já não se restringia apenas ao infanto-juvenil e, tendo crescido lendo histórias de super-heróis, demandava

temas e estruturas narrativas que não fossem vistos de modo regular, a fim de se manter interessado; as narrativas se tornavam assim autorreferenciais e procuram lidar com um público não apenas mais adulto, mas mais sofisticado, mais letrado naquele universo (idem, p. 159-235).

O que se vê, nesse contexto é que o leitor de HQs passa a buscar algo diferente, uma vez que seu interesse no modelo tradicional é esvaziado ao longo do tempo. Ora, esse esvaziamento da forma não é, também, o que apontaram Sarraute e Adorno em relação ao romance literário clássico? Não se trata, assim, de uma similaridade entre a transformação do romance literário no século XX e a transformação das revistas em quadrinhos de super-heróis tradicionais na década de 1980? Pode-se dizer, portanto, que, nesse momento de crise, ambos os gêneros – romance literário e histórias de super-heróis – apresentam a perda de sua funcionalidade como representação do real. É nesse contexto que surge a *graphic novel*, o romance gráfico. O que pretendo é demonstrar como *Watchmen* faz um diálogo com essa tradição das HQs que o sustenta ao mesmo tempo em que denota o fato de que essa mimese tradicional não mais funciona para apreender a realidade como acontecera em um período anterior.

Para essa demonstração, usarei alguns dos recursos visuais das HQs: a representação dos discursos verbais – por meio dos balões – e formato do quadrinho em si, que compreende sua forma, seu tamanho e seu contorno (a linha que o desenha). Em relação aos balões, eles são constituídos por continente (o corpo e o apêndice do balão) e pelo conteúdo (a linguagem escrita verbal). Além da variação possível no conteúdo – já que qualquer discurso proferido pelo personagem pode ser representado –, há variações no continente, ou seja, um balão pode apresentar diversos formatos que, por consequência, têm diversas cargas semânticas e expressivas, como um balão de pensamento ou de grito. Paulo Ramos diz que o formato mais comum de balão é aquele desenhado por uma linha preta contínua; diz ele que esse é “o modelo mais neutro, que serve de referência para os demais casos” (RAMOS, 2012, p.36) e que representa a fala “dita em tom de voz normal” (idem). Will Eisner, quadrinista, utiliza a mesma palavra – normal – para designar o balão mais presente nas HQs e dá a entender que é dele que os outros derivam (EISNER, 2008, p. 25). Aqui, chamo a atenção para os adjetivos usados pelos autores – normal, padrão, neutro – porque é nesse ponto que acontece o diálogo de *Watchmen* com a tradição. Ao abrirmos um exemplar desse romance gráfico em quase

qualquer ponto, podemos ver que a regularidade é que os balões sejam justamente “neutros”, “normais”. Essa mesma regularidade pode ser vista em relação ao formato dos quadrinhos em si: sempre há quadrinhos proporcionais a outros. Explico melhor: uma página básica de *Watchmen* é composta costumeiramente por nove quadrinhos retangulares e de mesmo tamanho. Há também quadrinhos maiores, mas sempre que eles ocorrem, são proporcionais aos menores, ou seja, um quadrinho maior ocupa o mesmo espaço que outros dois, três, quatro, seis ou mesmo nove menores, no caso da página inteira. A linha de contorno de todos os quadrinhos também é a preta contínua, também a neutra, padrão.

Essa regularidade e essa neutralidade acabam por servir, assim, à ilusão mimética de contato direto com o universo representado, já que, por serem formas que não chamam atenção para si, escamoteiam a natureza de construto da narrativa. No entanto, isso é interrompido em alguns momentos. O balão nem sempre é o padrão: o discurso de Dr. Manhattan, por exemplo, tem uma cor azul e um contorno duplo; o discurso de Rorschach, quando mascarado, tem como contorno uma linha tremulante. O número de quadrinhos como o descrito também muda, há bem mais quadrinhos em uma mesma página, embora exista a proporcionalidade. O que acontece é que essas variações têm justificativa interna na narrativa: Dr. Manhattan, por ser o único personagem com superpoderes, tem um discurso representado de forma distinta dos demais; Rorschach fala sob uma máscara, o que pode mudar a forma como sua voz soa. O número de quadrinhos muda para representar seja uma relação sexual, um sonho ou uma explosão atômica, ou seja, acontecimentos que têm um ritmo próprio. Assim, o que *Watchmen* faz é recuperar a tradição do modelo proposto e sedimentado por anos de publicações, utilizá-lo e mantê-lo mesmo que as formas utilizadas não sejam sempre as mesmas: quando elas mudam, pode-se justificá-las por meio da narrativa em si. Nesse sentido, as formas visuais desse romance gráfico equilibram uma tensão entre aquilo que se esconde sob a neutralidade e aquilo que dela desvia e se escamoteia sob os acontecimentos internos da história sendo contada.

Volto a mencionar agora a questão do maniqueísmo. Vimos que o *Comics Code* tratou de converter os super-heróis em representações ideais que pudessem servir de exemplos virtuosos para o público infantil que consumia essas histórias. Como dito pelo próprio Alan Moore em sua carta, seu objetivo era pensar o que aconteceria se os heróis

existissem em um mundo mais semelhante ao nosso. Todos os personagens principais lidam com as consequências de serem heróis não ideais; para este artigo, recuperarei o herói Ozymandias, *alter ego* de Adrian Veidt e clara referência ao poema de Shelley.

Para compreender em que medida se vê o fim do tratamento maniqueísta proposto por *Watchmen* e como esse personagem o ilustra, é necessário chegar ao final da narrativa. Ao longo da leitura, vemos que o assassinato do início do enredo ocorrera porque o Comediante descobrira o plano de Ozymandias para dar fim à Guerra Fria, que estava a um passo de se tornar um conflito bélico – já que, como dito, a existência de Dr. Manhattan dava aos Estados Unidos um potencial estratégico considerável. O plano contém diversos elementos que nós, como público, poderíamos apontar como “típicos dessas histórias de super-herói”: ele consiste em, por meio dos poderes psíquicos de uma série de médiuns, trazer para a Nova York daquela realidade um monstro interdimensional que causaria uma explosão atômica em sua chegada e exterminaria milhões de pessoas. Ante a ameaça alienígena, os governos envolvidos na Guerra Fria se uniriam e acabariam com a tensão nuclear, já que teriam um objetivo em comum.

Rorschach descobre também esse plano e confronta Ozymandias, que explica todas as suas intenções com esse elaborado plano. Perguntado sobre quando pretendia por o plano em prática, o personagem diz: “‘Pretendia’? [...] eu não sou um vilão de seriados antigos. Acha mesmo que eu explicaria meu golpe de mestre se houvesse a mais diminuta chance de vocês afetarem seu desfecho? Eu o coloquei em ação 35 minutos atrás” (MOORE, GIBBONS, HIGGINS, 2011, p. 373).

Nesse momento, se já não havia ficado claro para o leitor, é explicitada de forma definitiva a quebra dos limites maniqueístas de bem e mal. No capítulo seguinte, vemos, além das consequências do desastre, os governos de fato se juntarem para combater a ameaça interdimensional e as poucas pessoas que sabem do plano de Veidt se calarem; caso contem a verdade ao mundo, as milhões de vidas ceifadas em Nova York não seriam justificadas e a corrida nuclear também não terminaria. Assim, Ozymandias consegue atingir seu objetivo, porém, ao atingi-lo, condensa em si os dois pólos do espectro maniqueísta do bem e mal: ele objetiva salvar o mundo da destruição total e o faz (é, portanto, um herói) ao exterminar milhões de vidas inocentes (é, assim, um vilão).

Assim, vemos que as expectativas tradicionais de que heróis sejam símbolos do bem, vilões representantes do mal e de que seus planos sejam impedidos não cabe mais

porque *Watchmen* retira do leitor essa familiaridade a todo momento. Esse romance gráfico faz com seu leitor, letrado nas histórias de super-heroi, aquilo que Sarraute dizia ser a prerrogativa do romance literário do século XX: essa obra lhe traz algo novo, que lhe retira do comodismo. Os elementos postos em *Watchmen* ressignificam não apenas o que é ser um super-heroi na década de 1980, mas também *como* se conta uma história de super-heroi. Nessa época, deve-se lidar com anseios e frustrações típicos do mundo adulto: a impotência sexual, a falta de sentido da vida, o fim do mundo. Em determinado momento, um personagem clama “alguém tem que salvar o mundo...”. O leitor se perguntaria: quem deve ser esse salvador? A tradição dos quadrinhos já respondera com “os heróis” ao longo de décadas. *Watchmen* não responde a essa questão, mas a devolve ao leitor, mais tarde, com o plano de Ozymandias: será que o mundo pode mesmo ser salvo? Em última instância, *Watchmen* deixa para os leitores vários questionamentos: podem os heróis apreender os acontecimentos e as crises que o mundo real da década de 1980 apresentava? As histórias de super-heróis, tão convencionais, tão tradicionais, podem ser as mediadoras dessa experiência?

Para além dessas questões, há ainda uma última que encerra a narrativa. Por meio dos últimos quadrinhos do último capítulo, após toda a destruição e a união pacífica dos governos, o leitor vê que o diário em que Rorschach registrou todas suas suspeitas e todo o plano de Ozymandias é encontrado em uma redação de um jornal. Não se sabe se os personagens que encontram o escrito descobrirão de fato a farsa genocida de Adrian Veidt ou se ela continuará a manter a suprimir a Guerra Fria. E nessa ambiguidade que se sustenta a última pergunta. A função do heroi – salvar o mundo – se mostra extremamente deslocada de seu propósito tradicional, uma vez que quem o faz é alguém que tem inúmeros traços vilanescos. O que se põe aí é a ideia de que o mundo de 1980 talvez não fosse representável, apreensível, nem mesmo quando a tradição é condensada e reconfigurada em um personagem como Ozymandias. Para além de constatar um fato – o real não seria representável pela convenção tradicional –, esse final indica algo já discutido por Sarraute quatro décadas antes: talvez o cerne da reflexão não fosse “qual tipo de representação apreende de forma mais adequada o real”, mas que, ao longo do século XX, talvez não houvesse, mais, uma ideia única de real a ser representado, uma vez que mesmo na década de 1950 a autora já se referia ao “real de cada autor”, como já mencionado neste artigo. *Watchmen* questiona as histórias de super-heróis como

narrativas mediadoras da experiência de mundo de sua época, como formulado por Benjamin (2012). Em última instância, a pergunta levantada por *Watchmen* é: essa realidade, datada de trinta anos e que ressoa tão próxima a nós, é representável por alguma convenção que seja?

Referências

ADORNO, Theodor W. Posições do Narrador no Romance Contemporâneo. IN: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55-63.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov IN: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240, (8ª Edição revista).

EISNER, Will. *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W. W. Norton & Company, 2008 (Edição revisada).

GARCÍA, Santiago. *A Novela Gráfica*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012

GIBBONS, Dave. *Os Bastidores de Watchmen*. Tradução de Ricardo Giasetti. Design de Chip Kidd e Mike Essl. São Paulo: Aleph, 2009

LUKÁCS, Georg. A Teoria do Romance. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2009 (2ª Edição)

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave; HIGGINS, John. *Watchmen*. Londres: Titan Books, 1987 (Reimpressão: 2007).

_____. *Watchmen*. Tradução de Jotapê Martins e Helcio de Carvalho. São Paulo: Panini Books, 2011 (2ª Edição).

RAMOS, Paulo. *A Leitura dos Quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2012 (2ª Edição).

SARRAUTE, Nathalie. *The Age of Suspicion: Essays on the Novel*. Tradução de Maria Jolas. New York: G. Braziller, 1963. Disponível em <http://www.questia.com/read/1358094/the-age-of-suspicion-essays-on-the-novel> (acesso em 25 de julho de 2018).

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

_____. Realism and the Novel Form. IN: *The Rise of The Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: Pimlico. 2009, p. 9 – 34.