



RODRIGO SOARES DE CERQUEIRA

**EDUCAÇÃO PELA MÁSCARA:
literatura e ideologia burguesa no Brasil (1844-1856)**

**CAMPINAS
2013**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

RODRIGO SOARES DE CERQUEIRA

**EDUCAÇÃO PELA MÁSCARA:
literatura e ideologia burguesa no Brasil (1844-1856)**

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

**Tese de doutorado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do Título de Doutor em
Teoria e História Literária, na área de:
Literatura Brasileira.**

**CAMPINAS
2013**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

C335e Cerqueira, Rodrigo, 1980-
Educação pela máscara: literatura e ideologia
burguesa no Brasil (1844-1856) / Rodrigo Soares de
Cerqueira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Francisco Foot Hardman.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Macedo, Joaquim Manuel de, 1820-1882 – Crítica e
interpretação. 2. Romance brasileiro. 3. Literatura
brasileira. 4. Forma literária. I. Hardman, Francisco Foot,
1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Literature and bourgeois ideology in Brazil (1844-1856).

Palavras-chave em inglês:

Joaquim Manuel de Macedo

Novel

Brazilian literature

Literary form

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Francisco Foot Hardman [Orientador]

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Jefferson Cano

Mirella Márcia Longo Vieira Lima

Luiz Dagobert de Aguirra Roncari

Data da defesa: 18-03-2013.

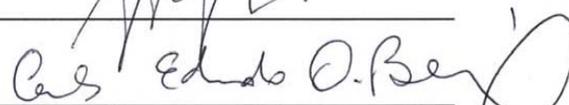
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Francisco Foot Hardman



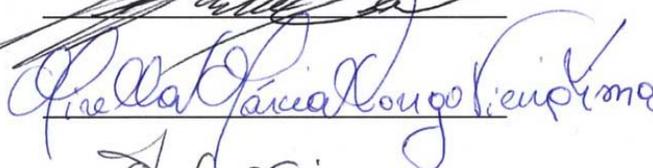
Carlos Eduardo Ornelas Berriel



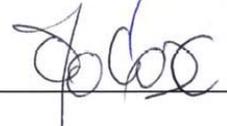
Jefferson Cano



Mirella Márcia Longo Vieira Lima



Luiz Dagobert de Aguirra Roncari



Jaime Ginzburg

Antonio Arnoni Prado

Cristina Henrique da Costa

IEL/UNICAMP
2013

A Léo e Maluzinha,
futuros leitores...

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, gostaria de agradecer aos meus pais, Renato e Meyre, por todos os investimentos, financeiros e afetivos, que fizeram na minha educação. Que esse trabalho seja uma prova de que os esforços não foram completamente em vão.

A Celo, meu irmão que a distância aproximou, e à minha vó, cujas preocupações sempre me sensibilizam e me divertem em igual medida.

A tio Rick, que um dia me deu um livro de presente e me perguntou se eu gostava mesmo de ler, e à tia Eneida, a quem devo o pouco que me resta de sanidade.

À minha família, cada vez maior – Tati, por favor, sintá-se incluída aí –, pelo mesmo insondável motivo de sempre.

A seu Casemiro e dona Heloína, pela generosidade com que sempre me acolheram.

Aos muitos amigos – Ari, Eduardo, Grisi, Rosane, Ju, Stefan, Paula Lice, Jennifer, Rodrigo Godói, Débora, Murilo, Pogre, Léo, Liu, Carol, Thereza, Daniel (que deve ser pronunciado com sotaque californiano), Bia, Luiz Carlos e Alê – com quem compartilhei as mais diversas conversas nesses últimos cinco anos e que, portanto, me ajudaram no hábito saudável de mudar de assunto de vez em quando.

Há ainda um agradecimento àquele grupo de pessoas mais próximas, mais íntimas, por quem guardo um afeto todo especial – Felipe, Vanuza, Barreto, Gabi, Renato e Fábio, o irmão mais velho que o acaso me negou. Seria preciso mais, muito mais, para agradecer a paciência por terem suportado minhas ansiedades, meus dramas, minhas repetições...

À banca – Carlos Eduardo Ornelas Berriel, Jefferson Cano, Luiz Roncari e, especialmente, Mirella Márcia, que, de uma forma ou de outra, acompanha o que faço há mais de uma década – pela disponibilidade e pela leitura minuciosa e às vezes desconcertante da tese. Há um quê de estímulo e de assombro em ver as lacunas do que se imaginava tão coeso.

A Francisco Foot Hardman, meu orientador, que há sete anos vem encampando e dando liberdade às minhas não poucas vezes dispartadas idéias.

Ao professor Leopoldo Bernucci, da Universidade da Califórnia, Davis, pela simpatia e profissionalismo com que me recebeu e pela infra-estrutura que colocou à minha disposição.

À CAPES, que financiou o início da pesquisa e meu doutorado-sanduíche, e à FAPESP, que bancou a maior parte desse trabalho.

Por fim, a Paloma – com quem me perdi, viajei, me achei – pela imensa paciência com que tem lidado com as minhas inúmeras idiosincrasias.

Pecca fortiter, sed crede fortius is a good way of summing up the spirit of scientific research.

What is, however, important is to prefix a theoretical aim, for this is the life-blood of all real research. *On s'engage*: and then we will see.

Franco Moretti, *Signs taken for wonder*

RESUMO

Nessa tese eu tento explicar uma mudança formal importante no primeiro romance de Joaquim Manuel de Macedo, aquele que ele escreveu entre os anos 1844 e 1855, antes de abandonar o gênero por uma década. A meu ver, o que acontece é uma progressiva desfuncionalização da “extravagância” – termo mais do que comum nos seus livros –, que servia para caracterizar uma juventude inserida numa nova sociabilidade, mais moderna, que o país passou a viver após 1808 e, principalmente, 1822. Marcados que eram por uma polarização geracional – jovens com suas novas atitudes, de um lado, e velhos um tanto receosos dessas mudanças, do outro –, a desfuncionalização acaba por roubar o protagonismo real daqueles jovens e atribuí-los aos velhos, um movimento de que *Vicentina* (1853) talvez seja o melhor exemplo. Na esteira de Franco Moretti, para quem a literatura é uma das maneiras pelas quais atribuímos sentido a processos de transformações históricas, leio esse deslocamento na esteira da injunção conservadora por que passa o país nesse período: um momento que acaba por atribuir uma importância muito grande a uma autoridade centralizadora. Como resultado, o romance brasileiro atinge, em meados dos anos 1850, é um impasse formal: não há mais como Macedo reduzir o espaço dos jovens sem que isso signifique uma completa substituição dessa função literária; ou seja, sem que o protagonismo passasse efetivamente para os mais velhos, transformando o romance brasileiro no depositário de uma tradição abertamente anti-moderna. Uma perspectiva, a meu ver, nada atraente para uma nação recém-emancipada e desejosa de fazer parte do concerto do mundo.

Palavras-chave: 1. Macedo, Joaquim Manuel de, 1820-1882 – Crítica e interpretação. 2. Romance brasileiro. 3. Literatura brasileira. 4. Forma literária

ABSTRACT

In this PhD dissertation I try to explain an important formal change in Joaquim Manuel de Macedo's first novels, which were written between 1844 and 1855, before he abandoned the genre for almost a decade. What occurred was a progressive de-functionalization of "extravagance" – a very common expression in his books –, that was used to portray a youth inscribed in a new kind of sociability, more modern, which Brazil experienced after 1808 and mainly after 1822. As those narratives were composed according to a generational opposition – young characters behaving in accordance with a new set of rules, on one side; and the old ones a bit apprehensive about these changes, on the other –, that de-functionalization ended up stifling the real protagonism of the youth, a process of which *Vicentina* (1853) may be the best example. Following the steps of Franco Moretti, for whom literature is one of the ways we use to master and to understand historical changes, I read that process in the light of a conservative shift that occurred in that period: a moment which ascribed a major importance to a centralized authority. As a result, the Brazilian novel reached, around 1850's, a formal impasse: Macedo could not reduce even more the space assigned to the youth without modifying its literary function; in other words, without giving the protagonism of the narrative to the older characters, transforming the Brazilian novel into a depository of an openly anti-modern world view. This is not an attractive perspective to a nation recently emancipated and anxious to be a part of the "civilized" world.

Key words: 1. Joaquim Manuel de Macedo. 2. Novel. 3. Brazilian literature. 4. Literary form

NOTA

O excerto do capítulo 3 é uma versão modificada de uma comunicação apresentada no “Colóquio Projeto Temático Escritas da Violência 2010”. A comunicação, por sua vez, foi publicada na revista *Literatura e Autoritarismo* (Santa Maria, “Dossiês Escritas da Violência II”, p. 14-28, Jul. 2010), com o título “Quando se pode amar: as formas do romance e do drama em Joaquim Manuel de Macedo”.

Uma primeira versão, bastante resumida e modificada, do primeiro capítulo apareceu na *Revista Língua & Literatura* (Frederico Westphalen, vol. 13, n. 20, p. 125-149, ago. 2011), com o seguinte título: “Por que *O filho do pescador* não vingou: uma tentativa de explicação histórico-literária”.

Uma parte resumida das primeiras seções do capítulo 2 foi aprovado para publicação na *Revista Sínteses* (Campinas) e deve sair ainda esse ano com o título: “Coração de serpente desdentada: a adesão problemática à ideologia burguesa nos primeiros romances brasileiros”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, ou sobre os descaminhos dessa tese	1
CAPÍTULO 1, ou por que Teixeira e Sousa não vingou?	19
CAPÍTULO 2, ou inconstantes, extravagantes, bandoleiros – mas nem tanto	51
<i>Forma literária naqueles que foram, de fato, os primeiros romances brasileiros</i>	51
<i>À mocidade de Joaquim Manuel de Macedo</i>	56
<i>Interlúdio teórico</i>	69
<i>Cândido, até demais</i>	78
<i>Compaixão, adequação e submissão</i>	98
CAPÍTULO 3, ou um mundo povoado de velhos	121
<i>Duas oposições</i>	121
<i>Conservadores, liberais e quê? – “ultra-liberais”?</i>	132
<i>Incapacidade de governar</i>	141
<i>Excerto: ou quando se pode amar</i>	168
CAPÍTULO 4, ou do cinismo incidental à maturidade do cinismo	181
<i>De volta ao início do início</i>	181
<i>Ainda a necessidade da diferenciação</i>	213
<i>Um longo resumo seguido da retomada do cinismo</i>	232

CONSIDERAÇÕES FINAIS ALGO HETERODOXAS, ou as ilusões bem urdidas da conciliação	257
<i>Uma breve explicação seguida da hipótese</i>	257
<i>O épico liberal de Magalhães</i>	262
<i>O romance conservador de Alencar</i>	285
REFERÊNCIAS	297

INTRODUÇÃO, ou sobre os caminhos e descaminhos dessa tese

1.

No final de 2008 eu apresentei, junto à Fapesp, um projeto de pesquisa – ainda que com algumas correções e acréscimos, o mesmo que eu havia submetido, meses antes, à seleção de pós-graduação da Unicamp – como pré-requisito para concorrer à bolsa de doutorado, que me foi concedida pouco tempo depois. Nele, à época intitulado “Educação pela máscara: literatura e revolução burguesa no Brasil (1844-1881)”, eu partia de duas hipóteses bastante conhecidas a respeito da literatura e da sociedade brasileira do período. Como este ainda se pretende um trabalho de crítica literária, começemos por aquela.

Segundo Alfredo Bosi, as figuras dramáticas de Machado de Assis precisavam se valer de uma máscara social para sobreviver dentro do universo social carioca do século XIX. Na verdade, a leitura de Bosi começa em Lúcia Miguel Pereira. Em dois textos distintos – primeiro num estudo crítico-biográfico e posteriormente retomado em seu *Prosa de ficção*, ambos de caráter psicossocial – Pereira aponta que, no conjunto, a obra de Machado de Assis é toda atravessada, de maneiras distintas, por uma preocupação: a luta entre a sociedade e o indivíduo que quer elevar-se socialmente. Segundo a autora, Machado procura resolver esse conflito em causa própria, porque também ele ambicionou colocar-se acima da posição social em que nasceu.

Com efeito, *A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia* e *Casa Velha* são, embora muito disfarçadamente, livros autobiográficos. Com mil cautelas e rodeios, discutiu neles Machado de Assis uma questão que na mocidade muito o preocupou: a luta entre a sociedade e o indivíduo que se quer elevar. O drama do ambicioso homem superior vindo do meio humilde. O seu drama. Para instalar-se na burguesia, para alcançar a situação que sabia merecer, teve que romper com o passado, afastar-se de tudo quanto o prendia a uma condição indigna do seu valor, inconciliável com seus gostos, com a sua cultura, com os seus novos amigos, com a mulher ilustrada que desposara. [...] Essas lutas se refletiram em sua obra, onde buscaria verificar se os cálculos são sempre indícios de maus sentimentos, se não é possível conciliarem-se ambição e natureza de caráter.¹

Há, conseqüentemente, uma certa legitimação da ambição: ela se torna aceitável dentro das condições humanas tais quais estão configuradas na sociedade brasileira da época, o que acabou levando o escritor carioca a um acentuado relativismo, não por menos uma característica formal da sua prosa. Isso quer dizer que a vida não pode mais ser concebida romanticamente. Muito pelo contrário: inverte-se o sinal de perfeição. O homem não é mais visto por Machado como um ser de exceção, embora essas figuras ainda freqüentem seus textos, mas como um ser utilitário. O cálculo não é apenas legítimo, é também necessário. A retidão os enfraquece.

Alfredo Bosi, em “O enigma do olhar” e “A máscara e a fenda”,² vai retomar e ampliar essa discussão. Minimizando a questão biográfica, ele investe com mais atenção na idéia de que o calculismo, sintetizado na metáfora da máscara, é necessário tanto para a manutenção do *status*, quanto, principalmente, para a elevação social. É exatamente esse o caso de Jacobina, casmurro personagem de “O espelho”, que ascende da posição de simples alferes a de astuto capitalista depois de descobrir que todo homem “traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...”³ Para sua argumentação, Bosi se utiliza dos conceitos – cunhados por Pascal – de primeira e segunda natureza, tal como foram ressignificados por Machado nas metáforas de alma interior e exterior. A primeira natureza é algo schopenhaueriano, ligado à vontade de viver, à força

¹ PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988, p. 65.

² Ambos os textos foram publicados em BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 7-72 e 73-126, respectivamente.

³ ASSIS, Machado de. “O espelho”, *Papéis avulsos*, in *Obras completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, vol. II, p. 346.

do instinto. É o que está por trás da máscara e, portanto, é o móvel primeiro das personagens. No conto “O espelho”, é a alma interior. A segunda natureza, por sua vez, é o *status*, a aparência, o costume; é a própria sociedade que se inscreve com letras garrafais no interior do homem: é a máscara social, ou alma exterior.

Essa ambigüidade entre as naturezas é um *leitmotiv* que percorre toda sua obra em escalas variáveis. Se, na sua primeira fase, não há uma completa imbricação entre as duas naturezas, na segunda, Machado tem a completa certeza de que a aparência possui um funcionamento universal. Ou seja, é melhor não ter e mesmo assim mostrar do que ter e se esconder.⁴ Esse é o momento do qual “O espelho” faz parte. Aqui, a segunda natureza vira, irreversivelmente, máscara universal, quase um rosto, a única maneira através da qual o alferes consegue dar-se alguma forma. Praticamente toda a força interior deve ser recalcada para que o homem se adéque às convenções sociais.

Quando, mais acima, dissemos que Machado ressignificou os conceitos de Pascal foi porque, para esse pensador do século XVII, a segunda natureza ou alma exterior destrói o homem, ou seja, sua primeira natureza, sua alma interior. Mas, para Machado, não há sobreposição, há, sim, fusão. Noutras palavras, a segunda natureza é tão legítima quanto a primeira. As duas são partes igualmente essenciais para a completude do homem: é a metafísica da laranja. Em “O espelho”, Jacobina afirma, do alto de sua experiência, que “as duas [almas] completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência.”⁵

Tanto a “Teoria do medalhão” quanto “O espelho” mostram-se, nesse sentido, como uma espécie de rito de iniciação que deve ser cumprido por todos os homens que quiserem sobreviver naquele contexto. É a passagem da ingenuidade, que os torna fraco, à máscara, que os fortalece. Em Machado, a crise na consciência se dá no contato direto com a sociedade. Surge da incapacidade que o homem tem de enfrentar, na posição social em que se encontra, o mundo – ou pelo menos, o mundo tal qual configurado por uma

⁴ “Considerarei o caso, e entendi que, se uma cousa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente” (ASSIS. “O segredo do Bonzo”, in *Papéis avulsos*, op. cit., p. 325).

⁵ ASSIS. “O espelho”, in *Papéis avulsos*, op. cit., p. 346.

sociedade escravocrata. Mas se a máscara é, em geral, uma metáfora nefasta, aqui ela é quase que um movimento necessário. Joãozinho se entrega a sua alma exterior, à sua *persona* social, pois sabe que, sem ela, não possui contorno existencial; sabe que agora é o fardamento que lhe proporciona uma essência.

Mas esse é o ponto de chegada literário. O caminho legitimatório que leva de uma retórica romântica, em que a máscara é a própria encarnação do mal, porque torna opaca a relação entre ação e intenção, e uma outra, em que ela é uma necessidade estrutural, especialmente na parte de baixo da pirâmide social, é longo tortuoso, como veremos.

2.

Há, entre Alfredo Bosi e Roberto Schwarz, um desacordo profundo e aparentemente insolúvel na avaliação do papel desempenhado pela ideologia liberal na vida intelectual do país e, mais precisamente, na construção do objeto literário. Um desacordo que tem por centro de disputa a interpretação da obra de Machado de Assis. Embora esse não seja bem o lugar de desatar esses nós, cabe umas duas ou três palavras sobre o assunto. Para tanto, enfatizemos apenas as suas últimas manifestações.

Schwarz, mais de três décadas depois da publicação de “As idéias fora do lugar”,⁶ ensaio que abre e dita os rumos de *Ao vencedor as batatas*, ainda se vê na obrigação de explicar, não sem certa consternação, sua intenção inicial. A questão, para ele, não estava ligada, sob hipótese nenhuma, à premissa reducionista de que cada idéia tem seu lugar, fora do qual ela não teria razão de ser; pelo contrário. Tratava-se, antes, de buscar uma explicação para um fato social bastante específico – o de que “as idéias e as formas novas, indispensáveis à modernização do país, causavam não obstante uma irrecusável sensação de estranheza e artificialidade, mesmo entre seus admiradores e adeptos”⁷ –, que, diga-se, era

⁶ SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”, in *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 9-31.

⁷ SCHWARZ. “Por que ‘idéias fora do lugar’?”, in *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 167, p. 171 (grifos no original) e p. 169, de onde foram tiradas todas as demais citações do parágrafo. De resto, vale mencionar que esse espírito defensivo está bem presente na coletânea. Basta lembrar que o livro abre com “Leituras em competição” (p. 9-43), no qual Schwarz reafirma a necessidade de se enfatizar a especificidade histórica brasileira mesmo para uma compreensão “universalista”

o chão sobre o qual o senso comum conservador assentava suas críticas a qualquer coisa que tivesse ares mais progressistas. Sua explicação está, sempre de acordo com Schwarz, no nosso processo de emancipação política, que não mexeu na infra-estrutura colonial, para colocarmos a coisa em termos mais vulgares. Nesse sentido é que não vale à pena ficar batendo na mesma tecla de se as idéias estão ou não no seu lugar, inclusive porque o mais importante é atentar para a função que elas exercem. Na nossa vida social, menos do que encobrir as novas formas de exploração capitalista – em país de mão de obra escrava, bastava ter um olho para se dar conta de que as arestas libertárias da ideologia liberal eram pouco afiadas –, as idéias modernas podiam ser usadas das mais diversas maneiras: “a gama das suas funções inclui a utopia, o objetivo político real, o ornamento de classe e o puro cinismo, *mas exclui a descrição verossímil do cotidiano*, que na Europa lhe dá a dignidade realista.” Ou seja, uma “comédia ideológica” com feições particulares. Não é à toa que Machado tenha dado seu salto de qualidade no momento em que abandona o projeto de “aperfeiçoamento do paternalismo”⁸ e, assumindo um registro que não recusa o humor, descreve o funcionamento interno desse processo.

Alfredo Bosi, por sua vez, não parece nada satisfeito com essa interpretação sociológica, que considera metodologicamente pouco plural⁹ para dar conta de um objeto tão complexo quanto o “olhar machadiano”. E a levarmos em consideração o número de vezes que ele volta ao assunto, essa deve ser uma insatisfação bastante recorrente.¹⁰ Pois

de Machado, e praticamente fecha com “A viravolta machadiana” (p. 247-279), em que faz um longo resumo de seus dois mais longos trabalhos sobre a prosa do autor de *Dom Casmurro* para o volume coletivo sobre o romance organizado por Franco Moretti.

⁸ SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, op. cit., p. 117.

⁹ BOSI. “Brás Cubas em três versões”, in *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, esp. p. 42 em diante.

¹⁰ Em “O enigma do olhar” (in *Machado de Assis*, op. cit.), Bosi justifica seu retorno a Machado por causa de uma “insatisfação cognitiva e desconforto moral” (p. 9) a respeito da distância entre a crítica e o texto machadiano, que ele, dentro do possível, busca reduzir. Esse mesmo movimento se repete pelo menos outras duas vezes, tendo em vista principalmente *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a interpretação desse romance levada a cabo por Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo*. Cf. *Brás Cubas em três versões* (op. cit.) e “Um nó ideológico – sobre o enlace de perspectivas em Machado de Assis”, in *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 398-421. Em ambas as oportunidades, Bosi busca repor e refinar a hipótese levantada em “O enigma do olhar”, em que afirma que a mobilidade do olhar machadiano – o da perspectiva inerente ao objeto simbólico – é o lugar de mediação entre o dado local e uma visada mais universalizante, o que acontecerá principalmente pela incorporação de uma historiografia marcada por uma idéia mais matizada dos usos e abusos da ideologia liberal por aqui, cuja

bem, Bosi rejeita completamente a idéia de que haveria, no país, qualquer espécie de “comédia ideológica”. A convivência entre liberalismo e escravidão não é uma especificidade brasileira; é, isso sim, típica do desenvolvimento das nações “no interior do capitalismo ocidental.”¹¹ Ou seja, mais do que legitimar uma forma particular de exploração – a venda da mão de obra reduzida a apenas mais uma mercadoria a ser comercializada –, a ideologia liberal tem um uso mais universal, a saber, legitimar todo e qualquer tipo de exploração, inclusive a compulsória. Mais. Se pensarmos em termos da história nacional, há ainda uma outra clivagem na homogeneidade atribuída à reflexão de Schwarz sobre o liberalismo, o qual, por aqui, se apresenta de pelo menos duas maneiras diferentes:¹² uma, oligárquica e excludente, está ligada à independência e faz coro ao processo ocidental, que se opunha em bloco a qualquer espécie de igualitarismo; outra, gestada na segunda metade do século XIX, principalmente a partir do fim do tráfico, tem uma função mais contraideológica, isto é, feria o exclusivismo anterior ao propor um sistema mais idealista e democrático, servindo de base, não por menos, para a retórica abolicionista. No plano literário, essa distinção tem o grande mérito de criar um arco temporal e ideológico que, para Bosi, é mimetizado e atravessado pelo olhar machadiano: “o que avulta no romance é uma dialética de memória e distanciamento cético do narrador *em relação a si próprio*. [...] À medida que percebemos os desdobramentos do foco narrativo, conseguimos superar o impasse daquela mútua exclusão: *ou* sátira objetiva e pontual de um tipo, *ou* autoanálise humorística.”¹³

Feitos os resumos e apontadas as diferenças, uma coisa salta aos olhos. Para ambos, a ideologia liberal, no Brasil – seja pelo verniz que aplica às elites, seja porque seu núcleo é hierarquizante e excludente –, é vista como um corpo cuja função é a manutenção do *status quo*. Num certo sentido, ambos são tributários de uma hipótese que tem em Florestan Fernandes um dos seus formuladores paradigmáticos: a de que a Revolução

primeira formulação está em “A escravidão entre dois liberalismos”, in *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 194-245.

¹¹ BOSI. *Ideologia e contraideologia*, *op. cit.*, p. 303.

¹² Cf. “A escravidão entre dois liberalismos”, in *Dialética da colonização*, *op. cit.* Há um excelente resumo dessa hipótese na nota 24 de “Brás Cubas em três versões”, in *Brás Cubas em três versões*, *op. cit.*, p. 132-135.

¹³ *Idem*, p. 44-5.

Burguesa por que passa o país assumiu um caráter parcial e, em larga medida, conservador.¹⁴ Nela, a assunção de determinadas idéias de fundo liberal teriam tido apenas uma finalidade tópica. Serviu como uma espécie de embasamento ideológico para se poder superar aquilo que era um mal maior: colonialismo, absolutismo e mercantilismo, bases de um antigo sistema em crise, que se punha como um empecilho para o pleno desenvolvimento de uma elite nacional sequiosa por uma inserção autônoma na nova divisão internacional de produção que então se configurava. Ou, nas palavras de Florestan Fernandes, as “elites nativas não se erguiam contra a estrutura da sociedade colonial. Mas, contra as implicações econômicas, sociais e políticas do estatuto colonial, pois este neutralizava sua capacidade de dominação em todos os níveis da ordem social.”¹⁵ O resultado desse desenvolvimento particular, em que as formas de vida antigas não são radicalmente contestadas, é um “Estado-amálgama”. Isto é, sob um determinado prisma – o jurídico-político –, o Estado brasileiro conseguiu romper com seu passado colonial, mas o “mesmo não sucedeu com o seu substrato material, social e moral, que iria perpetuar-se e servir de suporte à construção de uma sociedade nacional.”

A exemplo de Alfredo Bosi e Roberto Schwarz, esse era o pressuposto sociológico – ou, para colocar em termos mais aplicáveis à crítica literária: a moldura histórica em cujo interior os procedimentos artísticos ganham sentido¹⁶ – a partir do qual a leitura do *corpus* inicial da minha tese se daria. *E foi aqui que o projeto fez água*. Quer dizer, não se trata de levar adiante qualquer espécie de revisionismo. A hipótese de Florestan – a de que a revolução modernizante se fez “dentro da ordem” – continua válida e produzindo boas reflexões: basta lembrar, por exemplo, do “Ornitorrinco”, de Francisco de Oliveira, outra metáfora que dá conta do monstrengo de que é resultado a formação social e política do

¹⁴ É bom frisar que mesmo Florestan Fernandes tem uma nota positiva a respeito do papel da ideologia liberal no processo de emancipação do país: “Portanto, ao contrário do que se proclama com freqüência, o liberalismo forneceu influências sociais positivas em várias direções concomitantes. Em vez de procurar-se nele um elemento ‘postigo’, ‘farisaico’ ou ‘esdrúxulo’, seria melhor determinar o sentido e o alcance dessas influências que também exprimem as condições e as necessidades histórico-sociais que regulavam sua elaboração sociocultural no seio de uma sociedade colonial em mudança” (*Revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2006, p. 53-4).

¹⁵ Idem, p. 50, p. 90 e p. 51, respectivamente, de onde foram retiradas todas as citações do parágrafo.

¹⁶ Sobre o assunto, cf. SCHWARZ. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, in *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 113-148, e MORETTI, Franco. “The soul and the harpy: reflections on the aims and methods of literary historiography”, in *Signs taken for wonder: on the sociology of literary forms*. Londres: Verso, 2005, p. 1-41.

país. Os próprios Bosi e Schwarz, embora enfatizem o uso conservador do pensamento liberal, reconhecem, cada um a seu modo, que o bloco não é tão monolítico assim. Bosi projeta a ruptura com o exclusivismo num segundo momento, posterior a 1868, quando se torna mais democratizante e abolicionista. Schwarz, por sua vez, como bom leitor de Lukács, sabe que o ideário burguês tem suas arestas afiadas quando apontadas contra o imobilismo feudal, mas que aqui, como vimos, se modifica a ponto de perder essas características que, naquele contexto específico, eram bastante radicais. Contudo, se prestarmos atenção na cronologia e na geografia do uso progressista das idéias modernas, as quatro décadas que sucedem à independência parecem envoltas numa indistinta penumbra conservadora.

Daí a imaginar que em tal cenário não havia espaço para o individualismo liberal, que é a matéria-prima do romance, foi um pulo dado por mim sem maiores preocupações. A tese traçaria, então, o seguinte percurso – hegeliano, pelo menos segundo a interpretação que Lionel Trilling faz de uma conhecida passagem da *Fenomenologia do espírito*:¹⁷ da submissão acrítica do herói a um moralismo dos mais tradicionais em Macedo e Alencar à adaptação interesseira, mascarada, à ordem do mundo, que parece ser o cimento de que são feitas as protagonistas femininas dos primeiros romances de Machado de Assis. Eis o que eu queria dizer com educação pela máscara, título do projeto e da tese, cujo objetivo era – e ainda é – mapear o processo de legitimação de um ideário calculista, sem as quais personagens como Guiomar não construiriam para si espaços de autonomia, pensando em termos sociais, nem, agora em termos literários, angariar a empatia dos leitores, fundamental na construção de uma protagonista.

Voltando, o projeto fez água porque essa visada, por mais acurada que seja, talvez tenha o problema de ser por demais ampla. Me explico me reportando às considerações que Raymond Williams fez ao método crítico de Lucien Goldmann. Em “Literatura e sociologia”, Williams se coloca criticamente frente ao risco de uma metodologia de análise que, centrada no conceito de totalidade – como era a de Goldmann, herdeiro do marxismo

¹⁷ TRILLING, Lionel. *Sincerity and authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

heterodoxo lukácsiano de *História e consciência de classe*¹⁸ – acabasse por achatar todas as produções culturais de um determinado momento histórico e atribuir-lhes uma mesma visão de mundo. Não se trata, claro, de negar a relação entre prática literária e experiência social – afinal, Williams partilhava dos mesmos pressupostos materialistas –, mas de reduzir-lhe o escopo ao apontar a incapacidade desse resquício idealista, que atribuía propriedades inerentes a determinados gêneros, de perceber mudanças de menor envergadura na experiência social, que não são pouco importantes. Quer dizer, se as estruturas de consciência tais como teorizadas por Goldmann podem fornecer boas descrições macro-históricas – a ascensão ou a decadência da ideologia burguesa, a visão de mundo trágica de Pascal e Racine –, elas são incapazes de descer a um nível micro-histórico e, assim, segundo Williams, dar conta, dentro de uma mesma forma literária, de “mudanças no ritmo de uma vida e de uma experiência, ao invés de em toda uma época histórica.”¹⁹

Nesse sentido, como bem apontou Francisco Foot Hardman, há de se ter cuidado com modelos abstratos, que mais encobrem do que revelam. Fica a pergunta: como fazer, num universo tão acanhado como o dos primeiros romances brasileiros, com que “as diferenças ressaltem de novas identidades, não da adaptação de modelos abstratos”?²⁰ Ou, no caso mais específico desse trabalho, há alguma clivagem nas idéias modernas, liberais, que chegaram por aqui e servem de tecido ideológico da forma do romance?

3.

Num ensaio programático, “Conjectures on world literature”, em que esboça algumas reflexões sobre os impasses da literatura comparada, Franco Moretti faz uma afirmação que me chamou a atenção: “É por isso que a morfologia comparada é um campo

¹⁸ Cf. JAY, Martin. *Marxism and totality: the adventures of a concept from Lukács to Habermas*. Berkeley: University of California Press, 1984, esp. 81-127 e p. 301-330.

¹⁹ WILLIAMS, Raymond. “Cultura e sociologia: em memória de Lucien Goldmann”, in *Cultura e materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 38. A meu ver, quem responde bem a essa questão metodológica é, como veremos em breve, Franco Moretti, que consegue extrair dos grandes modelos formais mudanças de menor envergadura.

²⁰ HARDMAN, Francisco Foot. “Cidades errantes: signos do moderno no Nordeste oitocentista”, in *A vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e literatura moderna*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009, p. 274.

tão fascinante: ao estudar como a forma varia, você descobre como o poder simbólico varia de lugar para lugar.”²¹ Assim, partindo desse pressuposto, que faz da análise literária um campo importante da história cultura, selecionei um elemento formal, o protagonista do romance brasileiro, de modo a, mapeando suas transformações ao longo de 20 narrativas, distribuídas em pouco mais de três décadas – era essa, ao menos, minha intenção original –, refletir a respeito da formação social e simbólica de uma sociedade politicamente recém-emancipada. Como esse processo de independência se deu sem a ruptura que a tradição sociológica e historiográfica marxista julgava necessária para a superação de formações sociais – o que Thompson chama de modelo “francês” de revolução²² –, nada mais natural, segundo o resumo traçado acima, que tomei como ponto de partida, do que assumir que a representação de um sistema de valores nuclear ao protagonista moderno – mobilidade, insatisfação, ambição, autonomia –, devido à sua inserção em uma lógica social que tendia a vê-lo com muitas ressalvas, poderia gerar um objeto interessante de pesquisa. (Já não sei mais o quanto há de teimosia nessa afirmação, mas ainda acho que o projeto faz mais sentido se levado a cabo tal como foi proposto.)

Como o leitor deve ter percebido, essa é, num certo sentido, a premissa de que parte Roberto Schwarz nos seus estudos sobre a importação da forma do romance para um país no qual, ao menos em tese, ela não tinha lastro histórico para desenvolver suas potencialidades. O que nunca ficou muito claro para mim foi porque Schwarz usou *Senhora*, de José de Alencar, um livro de 1875, como ponto de partida de um estudo que se propunha a desenvolver a questão da acumulação literária. Quer dizer, até posso aventar uma hipótese, que não me parece despropositada: como sua maior preocupação era a relação entre centro e periferia – no sentido literário e social –, é mais do que compreensível que Schwarz tenha se concentrado num livro em que o encaminhamento balzaquiano do enredo pudesse ser constatado com segurança e, a partir daí, tivéssemos a medida exata da nossa inserção no concerto das nações desenvolvidas. De qualquer sorte, quando *Senhora* vem a público, o processo de impasses e soluções formais do romance brasileiro já estava em movimento há mais de três décadas. O próprio Alencar estreara na

²¹ MORETTI. “Conjectures on world literature”. *New Left Review*. Londres, n. 1/II, jan.-fev. 2000, p. 66.

²² THOMPSON, E. P. “Modos de dominação e revoluções na Inglaterra”, in *A peculiaridade dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001, p. 204.

ficção 18 anos antes com um livro, *Cinco minutos*, cujas questões são diferentes das postas em cena por *Senhora*. Pois bem, minha indagação inicial era: e se recuássemos o olhar e nos dispuséssemos a refazer o percurso assumindo que havia, lá no início, um pouco mais do que uma mera necessidade de importação acrítica da forma?

O primeiro problema – e só chamo de problema tendo em vista as burocracias e os prazos envolvidos na escrita de uma tese, porque, fora isso e um tanto de ansiedade, esse processo é dos mais interessantes – já aconteceu durante a redação do primeiro capítulo, ainda em 2009. Os romances iniciais de Macedo me mostraram que era impossível dar conta do que pretendia sem levar em consideração, com extremo cuidado, a representação das figuras de autoridade – os mais velhos: tios, avós, pais etc. –, detentores da Lei simbólica que rege o universo dessas narrativas e que estavam sempre ali, insidiosamente presentes, a princípio, na periferia de todas as histórias.

Até aí, tudo bem factível. Quando cheguei para o estágio-sanduíche na Universidade da Califórnia, Davis, em meados de 2010, já tinha separado todos os trechos que seriam analisados e feito um esquema de como gostaria que o primeiro capítulo se desenvolvesse. Eis meu segundo “erro”: lá interrompi a escrita para aproveitar ao máximo o que o Sistema de Bibliotecas da Califórnia tinha para me oferecer – o que não é dizer pouco, principalmente num país em que os debates sobre a formação do indivíduo moderno, suas restrições, suas possibilidades, são uma constante.

Foi nesse ínterim – nesse processo em que comecei a prestar mais atenção à dinâmica entre autoridades e protagonistas – que me dei conta que estava repondo, noutras duas chaves, uma tópica da tradição do pensamento crítico brasileiro: primeiro, no centro do cânone oitocentista e na parte de cima da nossa pirâmide social, era mais uma vez a dialética entre ordem e desordem que Antonio Candido tão bem mapeou em *Memórias de um sargento de milícias*; depois, uma espécie de pré-história do trânsito arbitrário entre a norma e sua exceção, típico das elites brasileiras – de então e de agora –, cuja forma Schwarz desentranhou dos romances machadianos.

Mas se pensarmos a relação entre ordem e desordem no interior da ideologia liberal, veremos que os dois termos possuem uma carga valorativa que é ressignificada com o tempo. Dentro do modelo elaborado por Schwarz, a ordem – a norma – seria a própria

ideologia burguesa, que já era hegemônica por volta da segunda metade do século XIX.²³ Do outro lado, embora não seja seu oposto,²⁴ no pólo da desordem, estaria o sistema escravocrata, cuja lógica de funcionamento seria incompatível com aquela ideologia, isso, claro, se a tomarmos em seu momento narcísico. É numa versão ingênua desse processo que se desenvolve, por exemplo, *O demônio familiar*, inclusive em seu desfecho compensatório: basta se livrar do escravo para que os “valores éticos dessa classe social, tais como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família”²⁵ sejam preservados.

Mas esse é uma fase posterior, em que o sentido heróico do pensamento burguês se torna apologético. Essa ideologia, contudo, já teve seu momento de *enfant terrible*, quando se opôs ao imobilismo e aos privilégios de tipo pré-moderno. Ou, colocando noutros termos, a burguesia já ocupou, orgulhosamente, o pólo da desordem. Por certo não vou insistir na tese de que tivemos feudalismo por aqui.²⁶ Não se pode negar, contudo, nossa inserção num sistema colonial que, apesar de decadente, insinuava uma vontade de restauração dos privilégios metropolitanos. É nesse contexto que, segundo Emília Viotti da Costa, o “novo instrumental crítico elaborado na Europa na fase que culminou na Revolução Francesa iria fornecer os argumentos teóricos de que necessitavam as populações coloniais para justificar sua rebeldia.”²⁷ Ou seja, a face desordeira da ideologia burguesa.

Não se trata de ser ingênuo – ou, pelo menos, de não ser tão ingênuo. A história é por demais conhecida: “a partir de 1848 [as idéias da burguesia] se haviam tornado

²³ “Por enquanto vale a pena lembrar que o processo modernizador não se dá, obviamente, do dia para a noite, nem de forma homogênea em todas as regiões. Se do Rio de Janeiro, cidade que recebeu maior impacto modernizador na primeira metade do século XIX, [Gilberto] Freyre afirma [...] que, em 1840, tudo que era burguesamente europeu já era percebido como ‘absolutamente bom’, enquanto tudo o que era português e colonial já era tido ‘como absolutamente de mau gosto’, nas regiões do interior esse impacto foi, inicialmente, bem menor” (SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006, p. 145).

²⁴ Cf. ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, esp. a segunda parte, “Dual porém combinado”, p. 46-107, na qual rebate as críticas que acusavam o modelo interpretativo de Roberto Schwarz de dualista.

²⁵ FARIA, João Roberto. “A comédia realista de José de Alencar”, in ALENCAR, José de. *O demônio familiar: comédia em 4 atos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 9.

²⁶ Cf. SODRÉ, Nelson Werneck. *Capitalismo e revolução burguesa no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1997, p. 8-15 e p. 62-67.

²⁷ COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 6. ed. São Paulo: UNESP, 1999, p. 22.

apologética: a vaga das lutas sociais na Europa mostrara que a universalidade disfarça antagonismos de classe. Portanto, para bem lhe reter o timbre ideológico é preciso considerar que o nosso discurso impróprio era oco também quando usado propriamente.”²⁸ Impróprio ou não, oco ou não, a pergunta que fica é se as idéias podem ser controladas a tal ponto que não cheguem a produzir qualquer espécie de conseqüência indesejada. Sabemos que, não plano social, a resposta é não. Há sempre um uso não previsto pelos grupos hegemônicos.²⁹ Mas e no plano literário?

A assumirmos o ponto de vista teórico de onde partimos, a resposta parece ser positiva. Para Bosi, a abertura ideológica que arejaria o horizonte de possibilidades de crítica viria apenas na segunda metade do século XIX, o que ainda é melhor do que para Schwarz, segundo o qual o caráter grotesco da nossa comédia ideológica só pode ser feito de dentro, isto é, quando é o proprietário ele mesmo quem revela a “reversibilidade metódica entre as posturas normativa e transgressiva [que] agora veio a ser a ambiência geral da vida.”³⁰ Mas aí, nesse momento, da postura dissolvente da fase heróica da ideologia burguesa não se vê nem sombra.

Afirmar que os romances de Macedo funcionam na contramão dessa dinâmica seria forçar demais a nota. Na contramão, não; mas dizer que de maneira diferente, pelo menos a princípio, talvez não seja tão exagerado assim. À medida que lia os livros selecionados, a relação entre ordem e desordem – entre os protagonistas, que abraçam de modos distintos e bastante alterados alguns valores modernos, e os mais velhos, figuras de autoridade que incorporam as idéias de tempos passados e, com base nelas, criticam o presente –, tão fundamental para a formação do nosso pensamento social quanto literário,

²⁸ SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, *op. cit.*, p. 20-1. Uma passagem aparentemente ignorada por parte da crítica que acusa esse ensaio, “As idéias fora do lugar”, de ingenuidade no tratamento da função da ideologia liberal no seu contexto de origem.

²⁹ “Na Conjuração Mineira, que assinala o declínio aurífero, na Conjuração Baiana, que assinala a presença de artesãos, na Revolução de 1817, que assinala a decadência açucareira, é perceptível a influência da revolução burguesa, quanto às formulações ideológicas. Os rebeldes ou conspiradores inspiram-se, evidentemente, na ideologia que começa a disseminar seus efeitos pelo mundo; visam a forma republicana de governo, típico da ascensão burguesa, colocam suas esperanças no desenvolvimento manufatureiro, que possibilitou aquela ascensão, e buscam a libertação do jugo metropolitano e, conseqüentemente, a liberdade de comércio. Não existia na colônia, entretanto, a classe que poderia definir como suas aquelas reivindicações” (SODRÉ. *História da burguesia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 40).

³⁰ SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Ed. 34: Duas Cidades, 2000, p. 228.

assumia os contornos de um embate geracional, cujos termos são, em *O moço loiro* principalmente, a despeito do conservadorismo invariável dos desfechos, os da superação de uma autoridade deslocada do seu tempo. Ou seja, um conflito narrativo que se organiza de modo a legitimar a desordem regeneradora em detrimento de um ordenamento arbitrário e esvaziado de sentido.

O que se promete não se cumpre, infelizmente. Cabe, então ao próprio Macedo, nos anos seguintes, organizar a transição semântica da desordem – que, de extravagância algo cômica e infantilmente transgressora, vai se tornando, pouco a pouco, mais perigosa – e da ordem – que, de contingência despótica e envelhecida, adquire uma certa necessidade para o funcionamento da sociedade. Acho que um exemplo pode esclarecer o que estou falando: ao longo do século XIX, o espaço de ação dos protagonistas masculinos vai sendo, pouco a pouco, limitado. Um processo que se acentua em Alencar, que, por sua vez, vai se dedicar, em seus romances urbanos, a escrever perfis de mulheres. E em Machado, nesse sentido específico, muito pouca coisa muda: basta lembrarmos que as protagonistas de três dos seus primeiros romances são mulheres. E, de modo a dar uma explicação plausível para essas mudanças, é preciso ter em mente que há uma certa lógica sexista na partilha dos valores modernos pelos protagonistas: se os homens incorporam a mobilidade e a inquietação – no caso brasileiro, é verdade, representadas de maneira bastante infantilizadas, não custa repetir –, as mulheres são responsáveis por avançar uma agenda diferente: o que está em jogo aqui é uma idéia de liberdade que diz respeito à legitimação de um espaço de decisões autônomas, o que, em termos dos romances românticos, quer dizer o mesmo que escolher com quem se casar sem qualquer ingerência externa, seja ela pessoal ou social.³¹ Ou seja, à medida que a sociedade brasileira vai se dinamizando – pelo menos num sentido econômico –, o nosso romance segue num sentido inverso: o espaço da mobilidade vai, pouco a pouco, perdendo sua função na mesma proporção em que o espaço da autoridade vai se enrijecendo e ganhando centralidade. É por isso mesmo que as

³¹ Cf. ARMSTRON, Nancy. *Desire and domestic fiction: a political history of the novel*. New York: Oxford University Press, 1987, onde avança uma tese semelhante para o desenvolvimento do romance inglês.

mulheres se tornam as principais protagonistas dos romances posteriores a 1856: afinal, a “*casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares.”³²

Se esse processo, como disse, é mais completo se pensado em termos de uma duração maior (1844-1880), ele se revelou, ao menos para mim, que não esperava, bastante sintético num período de tempo mais curto (1844-1856). Daí o pedido de mudança no projeto original e a concentração, ao longo dessa tese, nos protagonistas masculinos. Me detive exclusivamente no período entre 1844 e 1856, isto é, num período em que se misturam a formação de um gênero literário e a consolidação de uma hegemonia de classe que ficou conhecida, dado o magnífico trabalho de Ilmar Rohloff de Mattos, como o tempo Saquarema. Nesse sentido, o processo de redução do espaço dos protagonistas, que mencionei acima, em detrimento de uma autoridade reguladora das ações, seria a formalização literária de uma lógica de reação conservadora por que passava o país. Ou seja, a ideologia rebaixada dos romances brasileiros não é um dado natural da nossa história literária; ela é formulada, com cuidado, de modo a evitar certos defeitos de composição, que, como veremos, são reveladores de possibilidades mais progressistas.

Mais: é ainda interessante observar como esse processo corretivo dos romances de Macedo leva-o cada vez mais para fora do gênero, como se o constrangimento aos espaços reservados para os protagonistas fossem de tal monta que não fizesse sentido se valer de uma forma moderna. Não por menos, o breve período de 1855 a 1857 são três anos cheios de coincidências nesse sentido: primeiro, Macedo publica um romance cujas raízes estão mais próximas dos diálogos filosóficos e moralistas do século XVIII francês do que seus trabalhos anteriores; o passo seguinte não poderia ser mais coerente com esse processo: *A nebulosa*, um romance-poema, é um salto completo para fora da forma; por fim – e talvez o fato mais importante –, Alencar publica, no mesmo ano, 1856, tanto uma série de cartas nas quais questiona o épico como forma de representação de uma nação moderna, quanto seu primeiro romance. Será ele, não por acaso, o romancista capaz de dar forma ao

³² DAMATTA, Roberto. “Carnaval em múltiplos planos”, in *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 90. A verdade que essa oposição entre casa e rua, da qual DaMatta se vale para pensar o “mundo social brasileiro”, lembra outra oposição, dessa vez sugerida por Ilmar Rohloff de Mattos em *O tempo Saquarema* (São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1987) entre casa e Estado.

compromisso entre uma autoridade mais hegemônica e a manutenção de um espaço para a modernidade dos protagonistas.

4.

O que se segue, ao longo da tese, pode ser resumido da seguinte maneira: no primeiro capítulo, começo tentando esboçar uma breve explicação histórico-literária do porquê de Joaquim Manuel de Macedo ter vingado e entrado para o cânone e seu “rival”, Antônio Gonçalves de Teixeira e Sousa, autor de um romance publicado um ano antes de *A moreninha*, ter se tornado apenas algumas notas de rodapé nas nossas histórias literárias. Esse capítulo ainda tem por função apresentar parte do arsenal teórico de que me valho e, por fim, apontar quais são os temas com que vou trabalhar ao longo da tese.

No segundo capítulo, me dedico a ressaltar o substrato moderno de que são feitos os primeiros romances de Macedo: inconstantes, volúveis, sagazes, bandoleiros, travessos, extravagantes, inquietos, originais, vivos, espirituosos, etc., são todas características centrais dos protagonistas dessas narrativas. Num certo sentido, esse campo semântico aponta para a idéia de transgressão, sem a qual não existiria o personagem principal do romance moderno, o que torna necessário um breve “Excerto teórico”, no qual eu busco sintetizar essa perspectiva. De qualquer forma, repensar a transgressão dentro do contexto histórico brasileiro não é tarefa das mais simples, por isso me concentro nas tentativas que Macedo faz para adequar a representação das inquietudes e extravagâncias desses personagens ao nosso processo social, regido, como sabemos, pela lógica de uma vontade senhorial que gosta de se ver no espelho como inviolável. Curiosamente, tudo o que foi dito se torna mais claro através de uma falha: Cândido, personagem de *Os dois amores*, é o mais claro teste de adequação do centro da narrativa à moral imobilista dos romances. Um teste tão fracassado que não se repete em nenhum dos demais livros escritos até 1856.

Os capítulos seguintes desenham o caminho inverso: o da sedimentação de uma moral que vai na contramão da desordem transgressora da juventude de Macedo. No terceiro, trato da maneira como Macedo retrabalha as possibilidades de representação da juventude entre *O moço loiro*, momento em que as idéias do novo tempo encontram um

protagonista à altura e em aberta oposição à moral conservadora dos velhos, e *Vicentina*, quando a cena de apresentação do jovem por uma personagem de mais idade é repensada não mais como um embate geracional, mas sob o signo da trapaça.

O quarto capítulo está centrado na auto-apresentação das personagens principais; uma auto-representação que muda completamente de sentido: passa do auto-elogio irônico da mascarada, em *A moreninha*, à adesão quase que completa a valores como o cálculo e o individualismo, em *A carteira de meu tio*. Nesse sentido, creio ser possível dizer que, com este romance satírico, Macedo completa sua “conversão” a um ideário mais conservador, uma vez que a sátira desse último romance, embora mire nos desmandos da política brasileira, acaba acertando nas extravagâncias e transgressões da juventude, que outrora já teve um sinal positivo no conjunto de valores postos em cena por seus livros. Esse é também o momento de trazer para o centro da análise os vilões construídos por Macedo. Nos primeiros livros, antagonistas e protagonistas habitavam um espaço comum, o que não é de se estranhar dada a centralidade da desordem para o funcionamento do enredo. Seguindo do sentido da inflexão conservadora mencionada, cada vez mais o trabalho de Macedo vai ser o de tentar, primeiro, diferenciar os dois pólos narrativos para, depois, concentrar todos os elementos transgressores na voz desabusada do Sobrinho de *A carteira de meu tio*, um movimento prenhe de implicações, como veremos.

Por fim, nas considerações finais, optei por fazer um resumo, digamos, heterodoxo de tudo o que foi dito ao longo da tese. Se minha hipótese inicial está correta – a de que Macedo, ainda que tenha introduzido o substrato moderno das extravagâncias de juventude no romance brasileiro, não foi capaz de repensar a forma do gênero num contexto de rápidas transformações sociais –, então o ano de 1856 nos apresenta o momento em que o nosso romance passa por sua primeira reorganização formal. Ao invés de repisar os argumentos elencados, procuro reafirmar a hipótese por um outro prisma: primeiro, através do conjunto de problemas na composição de *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, cujas primeiras cópias começaram a circular naquele mesmo ano. A meu ver, essa tentativa de poema épico não se resolve entre dois personagens centrais: um, Aimbire, composto segundo um conjunto de valores assemelhados àqueles de que eram feitos os primeiros protagonistas de Macedo, os quais já não gozavam assim de tanto prestígio;

outro, Anchieta, mais afeito acomodado a um contexto de hegemonia conservadora. Quem primeiro percebeu esse desbalanço foi o jovem José de Alencar nas suas *Cartas sobre A confederação dos Tamoios* – também escritas em 1856 –, ainda que as conclusões que tire daí sejam igualmente anacrônicas. A última “coincidência” que esse ano nos traz para o processo que tentei descrever na tese é a publicação de *Cinco minutos*, o primeiro romance de Alencar, no qual o universo dos protagonistas já apresenta uma nova feição, pouco afeita às loucuras da juventude.

CAPÍTULO 1, ou por que Teixeira e Sousa não vingou?

1.

É bem verdade que houve outros, mas, quando se fala sobre a origem do romance brasileiro, *O filho do pescador* – escrito por Antônio Gonçalves de Teixeira e Sousa e publicado em 1843 – e *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, este saído em 1844, são as duas obras que primeiro nos vêm à mente.

A partir daí, tudo é uma questão de critérios.

Os “defensores” de Teixeira e Sousa, por razões mais do que óbvias, apontam a cronologia como o ponto fulcral da discussão. Estão aí nomes de peso como os de José Veríssimo, Aurélio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Alfredo Bosi. Mas aqui há um problema, um pequeno entrave que a consideração da cronologia simplesmente não anula: a questão estética. Para Veríssimo, por exemplo, Teixeira e Sousa “ganhou [...] direito inconcusso ao título de criador do romance brasileiro.” À afirmação factual, de criterioso historiador da literatura que era, se segue a consideração do crítico literário, esta nada elogiosa: “Os seus infelizmente se tornaram para nós ilegíveis, tanta é a insuficiência da sua invenção e composição, e também da sua linguagem.”⁵ Daí em diante, diríamos com muita

⁵ VERÍSSIMO, José. “O romancista de nossos avós”, in SERRA, Tânia Rebelo. *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos: a luneta mágica do II Reinado*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Dep. Nacional do Livro, 1994, p. 418.

boa vontade, quase nada se salva: a narrativa é “desgrenhada”, “os tipos aparecem já feitos, como de encomenda”, as personagens, ao invés de “seres humanos”, são meras “abstrações”, o tom é “largado” e a inverossimilhança “às vezes raia pelo cômico.”⁶ Candido, dominando um instrumental crítico mais talhado para a análise do objeto literário, vai se deter nas questões técnicas, não sem antes pô-las numa bem embasada perspectiva histórica – está-se tratando aqui de um gênero literário, o folhetim, que nunca teve no apuro formal sua característica dominante: daí o abuso da peripécia, que “hipertrofia o fato corriqueiro”, diminuindo a “lógica da narrativa”; a obsessão em detalhar cada mínimo passo, cada ação um tanto mais obscura, quase ao limite do fastio, o que acaba por tornar “mecânicos” o trecho e os episódios; isso sem contar a justaposição dos episódios, “dando mais das vezes impressão de pedaços, cozidos numa duvidosa unidade.”⁷ Quanto ao juízo que Bosi fazia do autor de *O filho do pescador*, basta dizer que ele sequer se dá ao trabalho de incluí-lo “no capítulo da ficção, junto a Macedo, Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Bernardo Guimarães e Taunay”, por causa da “inegável distância, em termos de valor, que o separa de todos (Teixeira e Sousa é muito inferior ao próprio Macedo).”⁸

E não vai ser somente esta “inegável distância em termos de valor” estético entre Teixeira e Sousa e Macedo que fará com que Tânia Rebelo Serra e Temístocles Linhares apontem o escritor de *A moreninha* como o pai do romance nacional. Para aquela professora da UNB, por exemplo, Macedo

conseguiu o que Teixeira e Souza não havia conseguido, isto é, respeitabilidade literária. Para isso contribuíram, basicamente, dois fatores: o próprio talento do autor e sua tendência ao riso, muito mais do que às lágrimas, no que contrariava frontalmente as tendências do folhetim lacrimajante [resultado ainda de uma mentalidade colonial], atingindo plenamente o público ávido por entretenimento leve.⁹

⁶ HOLANDA, Aurélio Buarque de. “Teixeira e Sousa: ‘O filho do pescador’ e ‘As fatalidades de dous jovens’”, in TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonçalves. *O filho do pescador: romance brasileiro original*. São Paulo: Melhoramentos, 1977, p. 17 e 18.

⁷ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 444-452.

⁸ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 102.

⁹ SERRA. *Joaquim Manuel de Macedo, op. cit.*, p. 30-1.

Há um certo exagero – e não será o único, diga-se de passagem – na tentativa de resgate do legado deste autor que “morreu pobre e esquecido.”¹⁰ A tomarmos a cuidadosa pesquisa de Hebe Cristina da Silva, tudo indica que as “obras em prosa de Teixeira e Sousa [...] eram apreciadas pelo público leitor oitocentista” e por alguns críticos de renome na época.¹¹ Dado o devido desconto, nos concentremos naquilo que é o cerne do seu argumento, tomado de empréstimo de um rodapé publicado por José Veríssimo no *Jornal do Commercio* de 29 de abril 1907, intitulado “O romancista de nossos avós”: “Macedo é um autor alegre, ao contrário dos escritores nossos patrícios, comumente tristes.”¹² E essa felicidade, que se revela em livros como *A moreninha*, seria como uma espécie de espelho mágico no qual a elite fluminense se via retratada como “uma sociedade exuberante, alegre, certa de que está construindo o país do futuro.”¹³

Temístocles Linhares não fica atrás. Se Teixeira e Sousa não fez o que valesse para subir ao altar reservado aos verdadeiros iniciadores do que quer que seja – as críticas vão do descuido da composição à incapacidade imaginativa de ir além do romance de capa e espada –, Macedo impôs uma direção a um gênero novo e sem tradição ao instituir o amor e o excesso de individualismo como os dois principais pilares sem os quais não se poderia pôr de pé a forma romanesca no Brasil. Mas seu poder de inovação não se deu apenas num plano formal: seus livros, bem comportados que eram, podiam ser lidos em voz alta. E mesmo a prosa “sem grandes preocupações de estilo”¹⁴ tinha uma função importante: era adequada para um público leitor que estava se formando, “refletindo os traços e as esperança de uma nação que se organizava a seu modo, mas se organizava tranqüilamente, dentro dos métodos burgueses que a Regência e o Segundo Reinado haveriam de consolidar em formas brasileiras, cheias de vícios e imperfeições, reveladoras não obstante isso de certa coesão.”¹⁵

¹⁰ Idem, p. 17.

¹¹ SILVA, Hebe Cristina. “Teixeira e Sousa: a trajetória de um romancista brasileiro em busca de consagração”, in ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 540.

¹² VERÍSSIMO in SERRA. *Joaquim Manuel de Macedo, op. cit.*, p. 455.

¹³ SERRA. *Joaquim Manuel de Macedo, op. cit.*, p. 64.

¹⁴ LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987, vol. 1, p. 69.

¹⁵ Idem, p. 47.

Cabe aqui uma ressalva de minha parte: deliberadamente organizada como está, essa passada de olhos, ainda que rápida, pela reduzida fortuna crítica destes dois romancistas brasileiros da primeira metade do século XIX constrói uma polêmica que, de fato, não existe. Ao menos não de maneira acirrada como, e espero sinceramente que não, se pode depreender dos parágrafos acima. Os críticos aqui elencados, cada um à sua maneira, tocam no assunto, uns com mais, outros com menos intensidade, mas todos que apresentam um estudo de caráter diacrônico tendem a passar rapidamente tanto por Teixeira e Sousa, quanto por Macedo, talvez um tanto envergonhados da esterilidade imaginativa e estética dos nossos primeiros romances, esperançosos de chegar logo em lugares mais férteis, onde o trabalho pode respirar ares mais agradáveis.

É verdade, essa “polêmica” nunca rendeu grandes frutos. Eu, contudo, não deixo de me perguntar se, ao nos determos nela com um pouco mais de atenção – dispensando-lhe a boa vontade que Antonio Candido, no prefácio de *Formação da literatura brasileira*, julgou tão necessária para o estudo de algumas obras que, mesmo não sendo capazes de “suprir as necessidades de um leitor culto”, são um sistema “vivo, indispensável para formar a nossa sensibilidade e visão de mundo”¹⁶ –, não se pode extrair dela algo intelectualmente mais interessante e proveitoso.

2.

Volta e meia, quando abrimos estes estudos que se dedicam às primeiras tentativas de ficção romântica, alguns lugares-comuns nos saltam aos olhos. Vou me deter, rapidamente, em dois dos mais freqüentes: o do conhecimento da realidade e o da necessidade de evasão estética. No capítulo da *Formação* dedicado ao “aparecimento da ficção”, o primeiro tópico sobre o qual Candido se debruça é exatamente a capacidade que o romance tem de servir como um instrumento importante para a “vocação histórica e sociológica do Romantismo.”¹⁷ É claro que o componente formal não escapa à análise cuidadosa de Candido: o romance – por sua complexidade e amplitude, sua universalidade e

¹⁶ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 11.

¹⁷ Idem, p. 430.

irregularidade – era o gênero mais adequado para dar vazão à sensibilidade estética do período. Mas, ao fim e ao cabo, o “respeito à realidade”, “a descrição e o estudo das relações humanas em sociedade”, principalmente em um país que acabara de se descobrir autônomo politicamente e ansioso por assentar as bases de um nacionalismo literário, se destaca como uma característica mais importante.¹⁸

Mas o romance triunfou também por outro motivo, este, digamos assim, menos “nobre”. Como era um gênero bastante recente, sua apreciação independia do conhecimento de um conjunto de normas retóricas que regiam a construção e a fruição dos outros gêneros mais “cultos”.¹⁹ Poucos não são os estudos nos quais a ampliação do público leitor e a consolidação da forma romanesca são duas faces de uma mesma moeda, construindo um novo e mais amplo mercado literário. Por isso o romance foi visto, na sua origem, como uma obra que exigia pouco tanto do seu autor, quanto do seu leitor – geralmente evocado no feminino –, feita sem muito cuidado, para ser lida despreocupadamente num momento de distração qualquer.

Os dois principais argumentos do triunfo do romance no Brasil, como se pode notar, deixam de lado por completo a questão estética, até mesmo porque trazê-la para o primeiro plano da análise das décadas iniciais da nossa literatura ficcional significaria ignorar boa parte da produção do período. De qualquer sorte, eu tampouco acredito que uma análise de fundo estético possa ter algo a dizer sobre esses romances. Não só pela sua pobreza, que fique claro, mas, principalmente, porque não creio que seja a qualidade estética de uma obra a responsável pela sua inserção ou exclusão de um determinado cânone nacional, isso para ficarmos no caso brasileiro. Assumi-la, a questão do valor estético, abre espaço para certas perplexidades infrutíferas, como a de Affonso Romano Sant’Anna ante as inúmeras reedições de *A moreninha*, um livro que “tem atravessado as décadas, e continua atingindo um público diversificado mais de cem anos depois, convertido para a televisão, cinema, estórias em quadrinhos. Entre os romances escritos em

¹⁸ Idem, p. 430-1.

¹⁹ Cf. AUGUSTI, Valéria. “Do gosto inculto à apreciação douta: a consagração do romance no Brasil do oitocentos”, in ABREU (org.). *Trajetórias do romance, op. cit.*, p. 393-414.

pleno Romantismo, chega a ser quase inexplicável a permanência dessa obra produzida por Macedo aos 23 anos.”²⁰

De fato, se continuarmos a bater nas mesmas teclas de sempre das análises críticas – a do valor estético e a da importância histórica – a permanência de um livro como *A moreninha* continuará “inexplicável”. É bem verdade que, de acordo com os padrões da época em que foi escrito, esse é um livro que pode ser considerado bom,²¹ do mesmo modo que, como já vimos acima, o fato dele ter sido a primeira mais bem acabada realização do gênero no Brasil lhe confere um *status* importante, uma certa primazia, que o manterá eternamente nas histórias literárias que se debruçam sobre o período, mas nenhum dos dois motivos dá conta da sua imensa reprodutibilidade, da sua capacidade de manter-se vivo num ambiente tão inóspito quanto o do cânone literário – ainda que seja um cânone tão maleável quanto o nosso.

Faz-se necessário olhar para o romance brasileiro através de um novo prisma – o da sua função simbólica – e ver o que é possível tirar daí.

3.

É sempre bom voltar a alguns lugares dos quais não se pode deixar de partir quando se vai tratar, ainda que brevemente, de teorias do romance. No meu caso aqui, da sua função moralista. De que o gênero romance, entre seu aparecimento e sua fixação, lutou com uma série dos mais diversos tipos de impedimentos, uma leitura de *O controle do imaginário & a afirmação do romance*, de Luiz Costa Lima, é uma densa prova intelectual. Um desses impedimentos – desses “mecanismos de controle”, como Costa Lima os denomina – me interessa mais do que os outros: a interdição moral.

Escrito por Pierre-Daniel Huet, em 1670, o *Traité de l'origine des romans* tem um mérito muito especial. Publicado como prefácio a *Zaïde*, da Mme. de la Fayette, esse breve tratado não funciona como uma defesa da dignidade dessa obra. Huet, ao contrário do que

²⁰ SANT’ ANNA, Affonso Romano. “A moreninha”, in *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990, p. 76.

²¹ Cf. ALMEIDA, Leandro Thomaz. “Recepção crítica da prosa ficcional de Joaquim Manuel de Macedo”, in ABREU (org.). *Trajetórias do romance*, op. cit., p. 375-391.

se poderia esperar de alguém que prefacia a obra de uma amiga, reforça todos os clichês acumulados contra o gênero – sua subordinação à história, sua vizinhança de uma épica já legitimada, sua incapacidade, enquanto produto da imaginação, de servir como conhecimento da verdade, etc. – para endossá-lo, primeiro, apenas pelo seu caráter menor e, segundo – e é esse que, de fato, me interessa – pelo seu valor educativo:

Qualquer um pode sustentar que, nos romances, o amor é tratado de modo tão sutil e insinuante que o sêmen desta paixão perigosa entra com facilidade nos corações jovens: responderei que não só é arriscado, mas também, em certo sentido, necessário que os jovens que vivam no mundo conheçam essa paixão; para não a seguir quando sejam criminosas, para que possam desembaraçar-se de seus artifícios e para que saibam se comportar quando tem um fim honesto e santo.²²

Daí em diante, esse motivo – o “valor educativo” de um gênero menor – gozaria de vida longa e próspera, principalmente nos textos críticos dos séculos XVIII e XIX que se dessem ao trabalho de perder algum tempo com uma leitura intelectualmente tão pouco proveitosa como era a dos romances para os pensadores do período.

E como não reconhecê-lo quando ele se mostra de maneira tão explícita:

Misera Adrianna! uma imaginação exaltada e a inexperiencia de seus verdes annos concorriam, sem ella o sentir, para completar a obra da intriga! E mais ainda: nos soffrimentos da pobre moça como que se podia vêr um d'esses castigos que a providencia divina impõe ás vezes e mysteriosamente á humanidade.

Um dos primeiros deveres de uma boa filha, um dos meios mais seguros para que uma boa filha seja feliz, é ter sempre o coração transparente aos olhos de seus pais, e principalmente de sua mãe. Uma mãe, ainda quando encontra um erro no coração de sua filha, é sem a menor duvida a primeira que descobre logo motivos para desculpá-la e perdôá-la; uma mãe é a conselheira de sua filha, conselheira fiel, desinteressada e destinada por Deos; é o guia seguro e dedicado de sua filha, por quem está sempre prompto a sacrificar-se, e até a morrer.

Uma boa filha não tem direito de esconder nada de sua mãe; deve dizer-lhe tudo o que lhe succede, tudo quanto lhe dizem ao ouvido, e tudo o que sente e pensa; quando alguma cousa esconde d'ella, que é o seu bom anjo, o seu anjo da guarda, não é uma boa filha, é pelo menos uma louca, e Deos a castiga por isso.

²² HUET, Pierre-Daniel, *apud* LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 162.

Adrianna, pois, estava sendo castigada por esconder de sua mãe o que se passava em sua alma.²³

Ao leitor destas minhas páginas, peço desculpas mais pelo tédio do que pelo tamanho da citação, mas ela se faz necessária. Como bom romance romântico, uma série de intrigas maldosas e coincidências mirabolantes levaram a Adriana a uma crise moral: para salvar a sua mãe, que ela julga vítima de uma calúnia que iria desonrá-la para todo o sempre, nossa nobre protagonista é levada a aceitar Frederico, o crápula da história, como esposo. O enredo, para variar, é bastante intrincado e não me parece nada proveitoso desenredá-lo aqui. Para o que me interessa, basta o que foi exposto. É quando atado o nó da intriga, quando a tensão desse jogo de erros que pode resultar na perdição da protagonista está perto de atingir seu clímax, é exatamente neste momento crucial da narrativa que o narrador, paradoxalmente, interrompe a narração. Daí se segue um arrazoado sobre as obrigações das filhas, sobre a bondade irrestrita das mães e, principalmente, sobre o castigo divino quando os bons costumes são deixados de lado, mesmo que as intenções sejam as mais nobres. O importante, contudo, é acentuar o caráter didático da doutrinação moral do romance, que se torna “acima de tudo um meio para transmitir uma mensagem ética unívoca e explícita (e de regra muito severa).”²⁴

Agora, reconhecer que o romance tinha uma função moralizadora é um lado, pequeno a meu ver, da questão. Pequeno não porque seja menos importante – e os diversos estudos sobre o assunto não me deixam mentir –, mas porque, mais interessante do que reconhecê-la naquilo que ela apresenta como uma carta de intenções, é desmontar o enredo das idéias que a justifica exatamente naqueles lugares em que ela se esconde com mais competência. Noutras palavras, é no plano da forma que o romance guarda com mais cuidado aquele conjunto de valores de uma determinada civilização que assumiram um caráter social definitivo e que, por isso, continuam a atuar sem o devido escrutínio da razão crítica.

²³ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Vicentina*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s.d., cap. XV, t. II. Como praticamente todas as obras de Joaquim Manuel de Macedo e Teixeira e Sousa têm mais de uma edição, optei, nas citações feitas ao longo da tese, por indicar os capítulos ao invés das páginas, de modo que o leitor possa encontrar com mais facilidade o que lhe interessar.

²⁴ MORETTI. “O século sério”. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 65, mar. 2003, p. 27.

Nesse sentido, continuar lendo os romances como se fossem apenas guias de conduta me parece, se não equivocado, ao menos reducionista. É bom enfatizar o “apenas” da frase anterior, porque, como bem demonstrou Valéria Augusti, a obra de Macedo, por exemplo, “ilustra o que se poderia chamar de moralidade dos comportamentos, ou seja, a maneira como as pessoas se comportam mediante um determinado código de regulação das condutas sociais.”²⁵ Mas a socialização moderna tem um lado que não passa exatamente pela demonstração das virtudes ou vilanias de uma determinada ação ou pensamento. Quer dizer, passa também, mas talvez, por causa da objetivação do seu caráter didático, com menos eficiência. A “integração funcional do indivíduo *no* sistema social”, pela sua solidez, é menos eficaz do que “a legitimação *do* sistema social na mente dos indivíduos”,²⁶ o que, na literatura, é melhor realizado – e, portanto, explicitado – por meio da forma.

Pois bem, a seguir nessa linha de raciocínio, o próximo passo é o de definir forma de uma maneira que me seja funcional. Volto, então, a Moretti: “as formas simbólicas são, principalmente, mecanismos capazes de resolver alguns problemas [*problem-solving devices*]: elas são meios através dos quais as tensões e paradoxos produzidos pelos conflitos sociais e pelas mudanças históricas são resolvidas (ou, ao menos, reduzidas).”²⁷ A moldura histórica, ainda parafraseando o pensamento desse crítico italiano, é a da dupla revolução do século XVIII, que esgarçou o tecido social, reorganizou as hierarquias e impôs ao mundo o ritmo frenético da ideologia do progresso. O potencial libertário dessas décadas não pode ser ignorado, do mesmo modo como a sua capacidade de fazer explodir ansiedades por todos os lados tampouco pode ser diminuído. Assim, um mundo que “nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”,²⁸ precisa também criar mecanismos de defesa sem os quais a própria sobrevivência fica posta em suspenso. E aqui entra em cena o romance burguês europeu: a inserção do ritmo cotidiano da vida, que rompeu com o

²⁵ AUGUSTI. *O romance como guia de conduta: A Moreninha e Os dois amores*. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998, p. 117.

²⁶ MORETTI. *The way of the world: The Bildungsroman in European Culture*. New York: Verso, 2000, p. 230. Todas as traduções de livros estrangeiros, salvo quando indicadas, foram feitas por mim.

²⁷ Idem, p. 243.

²⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 15.

momento de verdade tão caro à tragédia, a introdução da conversa, que suspende a ação do diálogo trágico, protegendo os indivíduos de antagonismos desnecessários e perigosos²⁹ – tudo isso são formas simbólicas através das quais o romance, ao manter o ritmo desequilibrado da história do lado de fora, consegue representar, harmoniosamente, “um dilema intrínseco à moderna civilização burguesa: o conflito entre o ideal de *auto-determinação* e a igualmente imperiosa demanda de *socialização*.”³⁰

Compromisso entre “auto-determinação” e “socialização”. Esse é, para Moretti, o grande tema do romance de formação europeu oitocentista. Num determinado sentido, esse também será o principal tema do incipiente romance brasileiro, mas um tema que não se repete nem como cópia deslocada nem como paródia libertária, como duas das nossas principais correntes críticas trabalharam a questão por décadas. Quero dizer que, a despeito da repetição no plano superficial, os mecanismos formais são reorganizados de modo a dar conta de um novo sistema de valores: *grosso modo*, a auto-determinação possibilitada pelo romance brasileiro, como veremos, é mais restrita, do mesmo modo que a socialização imposta é muito mais coercitiva, revelando através desses deslocamentos, assim espero, facetas interessantes da trama das idéias – literárias e históricas – de que são feitos nossas narrativas.

Esse, contudo, não é um processo estanque. A meu ver, o compromisso apresenta ênfases distintas. Num primeiro momento, recai sobre o pólo do protagonista, parecendo apontar uma preferência pela novidade de uma juventude sem muito tino. De 1845 em diante, há um deslocamento, e cada vez mais a autoridade tradicional vai ganhando em espaço e importância. Mas me adianto. Ainda é preciso descrever sua configuração inicial, por isso coloquemos o que eu venho trabalhando nas mais bem escritas palavras de Moretti: “um fenômeno extra-literário nunca é mais ou menos importante como um possível ‘objeto’ ou ‘conteúdo’ de um texto, mas, sim, por causa do seu impacto no sistema de valores e, com isso, nas estratégias retóricas.”³¹ “Um fenômeno extra-literário” – o nosso processo de independência política e seus desdobramentos, com especial atenção ao período posterior a

²⁹ MORETTI. “The moment of truth”. *New Left Review*. Londres, n. 159/I, p. 39-48, set.-out. 1986.

³⁰ MORETTI. *The way of the world*, *op. cit.*, p. 15.

³¹ MORETTI. “The soul and the harpy: reflections on the aims and methods of literary historiography”, in *Signs taken for wonder*, *op. cit.*, p. 20.

1831, quando a percepção da mudança ganha em força³² – e “seu impacto no sistema de valores” – as possibilidades e impossibilidades de representação do conceito de emancipação no romance brasileiro.

4.

Especifiquemos:

– No fim do ano de 1822, a cidade do Rio de Janeiro vivia a vida do entusiasmo e das festas; a independência estava proclamada, os ferros coloniais tinham sido quebrados com desprezo; o congresso nacional, a assembléia constituinte ia em breve reunir-se, e trabalhar na execução da grande obra; levantar o majestoso monumento. O povo entusiasta da liberdade festejava a liberdade; os saraus seguiram-se uns aos outros; o prazer estava em toda a parte.

Mariana exalou, involuntariamente talvez, um suspiro de saudade.

– E no meio de mil formosas donzelas, que davam vida a essas festas, havia uma jovem senhora, uma moça que acabava de sair da infância, e que fazia o orgulho das sociedades e o martírio das outras moças.³³

Esse é o momento da revelação mais importante do romance, a de que o filho que Mariana pensava que tinha abortado ainda estava vivo e era aquele mesmo rapaz que ela vinha destratando – contra sua vontade, bom que se diga – em prol do vilão do livro. Um enredo tipicamente folhetinesco, como se pode ver, por isso mesmo espero que me seja permitido saltar os inúmeros detalhes e me concentrar no conjunto de associações posto em cena pelo Sr. Rodrigues, o empregado da casa e dono de todos os segredos dessa história.

Jean Carvalho França dá uma melhor idéia do que estou tratando ao descrever o progresso material pelo qual passou o Rio de Janeiro após a chegada de D. João VI em 1808. Dentre todas as características que aponta nesse rápido processo de modernização, um é particularmente caro ao universo ficcional macediano: “É no Primeiro Reinado que

³² “Debates [“entre os adeptos dos diferentes projetos para a constituição de um novo corpo político” após 1831] que revelavam como os vocabulários político e social, referidos às categorias centrais da modernidade – revolução, crítica e emancipação, entre elas –, não só assumiam ritmo acelerado, como se haviam politizado e democratizado” (MATTOS. “O gigante e o espelho”, in GRINBERG, Keyla e SALLES, Ricardo [orgs.]. *O Brasil Imperial, volume II: 1831-1870*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 28).

³³ MACEDO. *Os dois amores*. São Paulo: W. M. Jackson, 1950, cap. XLIII.

começam a se popularizar alguns hábitos que serão cultivados, com frequência cada vez maior, durante todo o Império, a saber: os saraus, os bailes, as festas privadas, a ida ao teatro, os gelados e cafés das confeitarias da Rua do Ouvidor.” Os saraus se tornam, assim, uma metáfora de muitas faces para o processo de transformação social por que estava passando a capital do país: primeiro porque, como a citação de França deixa claro, faz parte do conjunto de mudanças que a abertura da nossa fronteira marítima para o mundo traz consigo. Segundo porque, naturalmente, implica na reorganização de certas práticas sociais, como, por exemplo, “a saída da mulher do seu confinamento doméstico. A partir de 1808, as senhoras locais deixaram gradativamente suas alcovas e vieram para as ruas.”³⁴ Dada essa dupla dimensão – histórica, de que 1808 e 1822 são baliza, e social, um conjunto de práticas mais arejado –, não é de se estranhar, então, que os saraus, os bailes, as festas, não importa como se chame, se constituam como o espaço de sociabilidade tipicamente moderna dos romances de Macedo.

A passagem põe em cena um momento histórico específico, a independência política, e o filtra a partir de uma perspectiva emancipatória: a felicidade de, enfim, se ver livres dos “ferros coloniais”. Ou, de acordo com um dos mais importantes liberais brasileiros, Frei Caneca, a emancipação política significava, acima de tudo, “seguir a estrada que bem lhe parecesse; escolher a forma de governo que julgasse mais apropriada às suas circunstâncias.”³⁵ Noutras palavras, a “auto-determinação” – a capacidade de escolher seus próprios caminhos sem qualquer espécie de ingerência externa – estava na ordem do dia, o que colocava o romance brasileiro numa posição privilegiada. Afinal, para que essa forma literária pudesse se desenvolver, fez-se necessário que um conceito – o de individualismo – se tornasse protagonista da história, o que significa dizer que, distante de qualquer idéia de tradição como guia, “somente ele [o indivíduo] era o responsável para determinar seu próprio papel econômico, social, político e religioso.”³⁶ Ou seja, o romance – forma literária típica de uma classe em ascensão e, portanto, em busca de legitimação –

³⁴ FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1999, p. 41 e p. 33, respectivamente.

³⁵ FREI CANECA *apud* PAIM, Antonio. *História do liberalismo brasileiro*. São Paulo: Mandarim, 1998, p. 39-40.

³⁶ WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: Pimlico, 2000, p. 61.

configurava-se, ao menos teoricamente, como a representação perfeita para dar vazão a todo um novo sistema de valores, o qual punha a ruptura com um passado esvaziado de sentido, tão necessários para o processo de emancipação política, na pauta do dia.³⁷

Mas há uma certa desafinação nesse concerto. É nesse contexto de festas, prazeres e liberdade que Mariana e Leandro se encontram e se apaixonam:³⁸

– À primeira hora de declaração do amor, seguiram-se dias de embriaguez e de felicidade inconcebível, e seguiu-se uma noite de paixão delirante... de prazer feroz...

– Oh! basta.

– Teve lugar em um dos arrabaldes da corte uma brilhante festa campestre; havia um sarau no meio das flores... um jardim iluminado... um lago cercado de luzes... um bosque de arbustos floridos adiante... encanto em toda a parte. Leandro e Mariana acharam-se presentes à festa: dançaram juntos, e foram juntos passear pelo jardim. Esqueceram o mundo e os homens... lembravam-se unicamente de seu amor... e primeiro vagaram por entre as flores... depois conversaram espelhando-se nas águas sossegadas do lago... e depois entraram no bosque...

– Oh!

– O interior do bosque era sombrio [...].³⁹

A festa, para Roger Caillois, é o evento que se realiza em oposição ao labor do cotidiano, em que o mesmo se repõe dia após dia. Leandro e Mariana são arrebatados precisamente por esse contexto de “intervalo de universal confusão constituído pela festa [que] aparece assim realmente como a duração da suspensão da ordem do mundo.” Ora, dizer “suspensão da ordem do mundo” é dizer ausência de regras, ou melhor, é dizer que o “extraordinário se torna regra”,⁴⁰ momento em que o desvario e a extravagância, para colocar em dois termos que serão utilizados à exaustão ao longo da tese, não são só possíveis, como recomendados. Quando a festa termina – e todo o processo de regeneração e expurgo das impurezas é

³⁷ Cf. ROUANET, Sérgio Paulo. “As minas iluminadas: a ilustração e a inconfidência”, in NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Cia. das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 329-345.

³⁸ A história de amor não é tão romântica assim. Mariana – “mulher altiva”, “vaidosa”, “terrível e perigosa” – se aproxima de Leandro, viúvo “[m]elancólico e abatido”, apenas para provocá-lo, porque ele parecia ser o único que não se rendia aos seus encantos. Todo esse processo é prenhe de significados, alguns dos quais serão retomados ao longo da tese. Por ora, como a paixão que nasce daí, pelo menos para ele, é sincera, vou me deter apenas no que me interessa nesse momento.

³⁹ MACEDO. *Os dois amores*, op. cit., cap. XLIII.

⁴⁰ CAILLOIS, Roger. “O sagrado de transgressão: teoria da festa”, in *O homem e o sagrado*. Lisboa: Ed. 70, 1988, p. 112 e p. 99, respectivamente.

concluído –, a ordem do mundo se reinstaura, renovada, com todas suas hierarquias e interditos.

Mas o tempo do romance não é o tempo mítico trabalhado por Caillois. O dia seguinte ao da ruptura com a experiência ordinária da vida, portanto, não será necessariamente uma reposição das antigas estruturas sociais.⁴¹ Vide o resto da história de Mariana e Leandro: pecadores mas apaixonados, nosso casal recebe a aprovação de Anacleto, pai da moça, que consente com o casamento. Tudo parece correr às mil maravilhas até que o Gabinete Andrada cai, e os ânimos políticos se acirram: “Anacleto extremava-se defendendo as velhas idéias, Leandro representava as novas, que pouco antes haviam triunfado.”⁴² O antagonismo se torna insustentável, Anacleto, chefe de família, rompe com o compromisso, expulsa Leandro de casa e proíbe que ambos se reencontrem. A Mariana não resta outra solução que uma tentativa frustrada de aborto na casa de uma parenta na roça, para onde fora para esconder a gravidez, de modo a manter sua honra pública.

Ou, como diria *raisonneur* desse romance: “interior do bosque era sombrio”. Isto é, não importa que Macedo, por mais liberal e nacionalista que tenha sido, louvasse o processo de independência do Brasil; sua representação literária estava impregnada de ambigüidades e receios. A razão? Talvez porque a emancipação política do Brasil nunca foi um desejo dos patriarcas da nossa independência.

Estes [a classe dominante] encaravam inicialmente com simpatia a instituição de uma monarquia dual, desde que fosse resguardada a autonomia do Brasil. Essa era a opinião, por exemplo, de José Bonifácio, figura de proa no movimento de Independência, o qual encarava com

⁴¹ Lembremos da tese XV de Benjamin em “Sobre o conceito de história”, na qual se lê: “A consciência de fazer explodir o contínuo da história é próprio das classes revolucionárias no instante de sua ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. [...] E, no fundo, é o mesmo dia que retorna sempre na figura dos dias de festa, que são os dias de rememoração.” Esse tempo carregado de história, que é o da festa também para Benjamin, segundo o comentário de Michael Löwy, se opõe à “temporalidade vazia: a dos *relógios*. Trata-se do tempo puramente mecânico, automático, quantitativo, sempre igual a si mesmo, dos pêndulos: um tempo reduzido ao espaço.” Ambas as passagens estão em LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 123 e p. 125, respectivamente.

⁴² MACEDO. *Os dois amores*, *op. cit.*, cap. XLIII.

suspeição as situações revolucionárias que envolviam mobilização das massas.⁴³

Problemática, é verdade, mas necessária frente ao risco de recolonização, como era o desejo das Cortes de Lisboa. Eis aqui, reposto, o “fenômeno extra-literário” através do qual pretendo ler as primeiras manifestações do romance no Brasil: uma emancipação problemática. “Seu impacto no sistema de valores”: a auto-determinação, ao invés de ser pensada positivamente, passa a ser interpretada, então, sob um ponto de vista paradoxal, que é para dizer o mínimo: faz-se, por um lado, necessária como esteio ideológico para pôr em marcha o processo emancipatório, mas, por outro, precisava ser contida por um elemento estranho ao próprio conceito de autonomia – a ingerência externa.

Já vimos que, dentro do campo de forças conceitual liberal-iluminista, repensado de acordo com a realidade brasileira, a crítica à autoridade absoluta assumiu, como atesta Emília Viotti da Costa, um caráter anticolonialista.⁴⁴ Essas críticas, contudo, se fizeram com alguns fantasmas assombrando o sono dos nossos patriarcas: a radicalização da revolução francesa, a fragmentação da América espanhola em várias nações e, talvez o mais aterrador dentre todos eles, a consolidação de uma república negra no Haiti. (Isso sem contar que haverá, como veremos, durante o chamado período regencial, uma radicalização desse ideário em muitas frentes.) Fantasmas que só poderiam ser exorcizados com a implementação de uma autoridade forte o suficiente para dar um rumo correto para o potencial libertário do processo: “Os Saquaremas proclamavam as excelências de um poder forte, destacando sua eficácia e utilidade. Somente um poder forte poderia oferecer ‘suficientes garantias à ordem pública e a bem entendida liberdade’ quanto tornar audível a voz da ‘Razão nacional [...]’, no entender de Paulino Soares de Sousa.”⁴⁵ Um poder forte, sim, mas não um poder arbitrário: uma autoridade à qual a submissão era sinônimo de garantia da liberdade individual.

Necessidade imperiosa de uma emancipação indesejada – temida até. Necessidade de utilização do um arsenal teórico que coloca a liberdade e a autonomia como valores

⁴³ COSTA. *Da monarquia à república*, op. cit., p. 46.

⁴⁴ Idem, especialmente o cap. I.

⁴⁵ MATTOS. *O tempo Saquarema*, op. cit., p. 194.

fulcrais. Necessidade de construção de uma autoridade forte, mas que não pode se dar ao luxo de ser confundida com uma autoridade arbitrária, sob o risco de ser deslegitimada por aquela mesma ideologia de que as nossas elites se valiam para se manter no poder. Eis aqui sintetizadas “as tensões e paradoxos produzidos pelos conflitos sociais”⁴⁶ de que Moretti nos fala. Cabe, então, ao incipiente romance brasileiro desenvolver os mecanismos – as formas simbólicas necessárias – para resolvê-los: o nosso processo de socialização não poderia interromper o movimento da história que nos integrou ao concerto do mundo, mas tinha medo – exemplos não faltam já no fim do período colonial – das conseqüências do seu abuso. A imagem que se constrói, de que o romance vai ter que dar conta, é a de um *fotochart*: a petrificação de um movimento no auge da suas possibilidades físicas.

Mas a descoberta desses mecanismos simbólicos não é simples: “o contexto pode selecionar as formas – mas ele não pode gerá-las. Assim, as formas dominantes, como as idéias dominantes, não são bem as formas da classe dominante; são as formas que a classe dominante selecionou – ainda que não as tenha produzido. Ninguém é onipotente.”⁴⁷ O processo é errático, pois diversas possibilidades formais coexistem durante um mesmo período, cada uma buscando impor-se sobre as outras. Antonio Candido me poupa um imenso trabalho ao selecionar três tendências da ficção brasileira no período que me interessa agora – as três primeiras décadas que se seguem à independência: “a histórica, a trágica, a sentimental, respectivamente, ilustradas por Pereira da Silva (*Jerônimo Corte Real*), Joaquim Norberto (*Maria*) e Gonçalves de Magalhães (*Amância*)”, três livros completamente esquecidos. O motivo? Para Candido: essas tendências foram “fundidas e superadas na obra de Macedo, graças ao aparecimento do enquadramento social.”⁴⁸ Com todo o respeito a Candido, não estou bem certo de que a dinâmica do processo seja, ao menos aqui, o da formação de um sistema literário pela incorporação de obras numa tradição. Avento outra hipótese, um tanto mais conflituosa: talvez esses livros não tenham

⁴⁶ MORETTI. *The way of the world*, op. cit., p. 243.

⁴⁷ MORETTI. “Of literary evolution”, in *Signs taken for wonder: essays in the sociology of literary forms*. 2. ed. Londres: Verso, 1988, p. 266. Há duas referências distintas para esse mesmo livro. É que Moretti só publicou “Of literary evolution” na segunda edição. Assim, todas as vezes que forem mencionados os ensaios de *Signs taken for wonder*, exceto, naturalmente, este, estarei me reportando à primeira edição, que é a que eu possuo.

⁴⁸ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 441.

sobrevivido aos anos porque foram incapazes de dar conta dos problemas simbólicos do momento. É verdade, fica difícil de prová-la sem ter lido essas obras. Por isso desloco minha atenção para um dentre os “rivais” de Macedo – “contemporâneos que escrevem mais ou menos como os autores canônicos [...], mas não exatamente igual”⁴⁹ –; um rival que lhe roubou a glória de ser primeiro romancista brasileiro, pelo menos no sentido cronológico, mas que, ao contrário do autor de *A moreninha*, não teve força para sobreviver aos séculos: Antonio Gonçalves de Teixeira e Sousa é o nome desse rival.

5.

Se há uma figura que incorpora os dois aspectos centrais da tradição crítica que tem embasado muito do que foi escrito até aqui – uma sociedade cuja estrutura se mostra, à primeira vista, em vias de renovação e o gênero literário que melhor lhe dá forma, o romance –, essa figura é Robinson Crusoe. Como meu interesse aqui é meramente pontual, vou me centrar apenas numa passagem.

O romance mal começara, e já vemos uma boa idéia da preocupação do velho Kreutznaer, ao saber das inclinações do filho para o mar:

Meu pai, homem grave e sábio, deu-me bons e sérios conselhos contra o que ele previa seriam os meus propósitos. Certa manhã, chamando-me ao quarto em que estava confinado pela gota, discuti acaloradamente comigo sobre o assunto. Perguntou-me que outras razões eu teria, além da mera propensão à vadiagem para deixar a casa paterna e minha terra natal, onde eu poderia ter assistência, a perspectiva de conseguir fortuna com esforço e empenho, e uma vida de conforto e satisfações. Disse-me que sair à cata de aventuras era para homens de condição desesperada, de um lado, ou de propensões superiores, de outro; eles ascenderiam por meio da exploração e se tornariam famosos em empresas de natureza extraordinária; que essas coisas estavam todas ou muito acima ou muito abaixo de mim; que a minha condição, a mediana [middle state, or what might be called the upper station of low life, which he had found, by long experience] poderia ser chamada de a posição superior do mundo, a mais adequada à felicidade humana. Não estava exposta às misérias e agruras, aos esforços e padecimentos da parte braçal da humanidade, nem

⁴⁹ MORETTI. “The slaughterhouse of literature”. *Modern Language Quarterly*. Washington, vol. 61, n. 1, mar. 2000, p 208.

prejudicada pelo orgulho, o luxo, a ambição, a inveja da parte superior da humanidade.⁵⁰

Comentando o romance, Margareth Cohen aponta que, se dependesse do pai de Robinson Crusoe, teríamos antes um romance de costumes, centrado no cotidiano monótono de uma classe média inglesa em formação, do que uma aventura marítima.⁵¹ Como é mais do que sabido, não é isso o que acontece. Nosso protagonista resolve seguir sua vontade, e o romance se torna a própria encarnação do individualismo burguês: desde de sua busca metódica por dinheiro, passando pelo contratualismo exacerbado chegando até a autobiografia memorialística tipicamente puritana.⁵²

Mais importante, contudo, para o que se segue é a possibilidade da desobediência que essa moral individualista permite. Melhor: a necessidade da desobediência. Tivesse aceitado os conselhos do pai, Crusoe teria se tornado um comerciante sem maiores atrativos, cuja função seria a de manter os negócios da família. Vale acrescentar que a mesma com a qual Crusoe rompe não é sequer a de uma tradição tipicamente pré-moderna: seu pai já é um comerciante de classe média que ascendeu pelo trabalho. Sua mente irrequieta é que não o permite se assentar e aproveitar as benesses de quem nem passa necessidade nem tem as preocupações que atormentam os reis. De qualquer sorte – e a despeito das inúmeras reflexões nas quais se pergunta se os igualmente inúmeros percalços por que passa ao longo da vida não são uma punição divina por ter desobedecido a seu pai –, sua história é uma história de sucesso.

Com o perdão do salto tanto histórico quanto geográfico, passemos a duas outras citações, ambas retiradas de romances brasileiro da primeira metade do século XIX. A primeira, de *O filho do pescador*, romance escrito por Antonio Gonçalves Teixeira e Souza e publicado em 1843:

⁵⁰ DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 13-4. Acrescentei, entre colchetes, um trecho ausente da tradução, em que tanto se relativiza a superioridade do estrato médio da sociedade – é a melhor entre as que estão abaixo –, quanto acrescenta o dado de que esse discurso todo é baseado em muita reflexão e experiência de vida, dados que serão importantes para o decorrer da análise.

⁵¹ COHEN, Margareth. “The right to mobility in adventure fiction”, in *NOVEL: A Forum On Fiction (Theories of the Novel Now)*, v. 42, n. 2, p. 290-296, Summer, 2009.

⁵² Cf. WATT. *The rise of the novel, op. cit.* especialmente o cap. III, “*Robinson Crusoe*, individualism and the novel”, p. 60-92.

– Então, visto as vossas considerações que devemos fazer?
– Não casar. Meu filho, nas mesmas delícias do consórcio há dolorosos pesares! A primeira delícia dos casados é os filhos... mas as dores maternas, os sustos, os trabalhos da educação dos filhos, seu estado, seu futuro... e custa tanto a ser-se um pai feliz...⁵³

A outra, de *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, saído um ano depois:

Chegou o sabbado. O nosso Augusto, depois de muitos rodeios e ceremonias, pediu finalmente licença para ir passar o dia de domingo na ilha de... e obteve em resposta um – não – redondo; jurou que tinha dado sua palavra de honra de lá se achar n’esse dia; e o pai, para que o filho não cumprisse a palavra, nem faltasse á honra, julgou muito conveniente trancar-o no seu quarto.⁵⁴

Noves fora a maneira de apresentação – o discurso indireto livre em *Robinson Crusoe*, o diálogo em *O filho do pescador* e um narrador mais convencional em *A moreninha* –, todas as três passagens, se reduzidas à sua estrutura, põem em evidência um momento em que pais se colocam frente a frente com os impulsos dos desejos dos filhos. Isto é, colocando a coisa da mesma forma mas noutros termos, temos duas funções literárias distintas que representam um processo de reposição de uma lei simbólica. Especifiquemos os termos.

Para Vladimir Propp, por baixo do conjunto aparentemente infinito de manifestações, os contos maravilhosos – e os gêneros literários, de um modo geral – apresentam algumas constantes, às quais o analista deve chamar em causa se não quiser se perder naquele emaranhado de possibilidades. Não se trata de reducionismo – ou melhor, não se trata apenas de reducionismo. Insistir na idéia de fluidez, de inefabilidade do objeto literário tem lá seu charme, mas também tem, como consequência indesejada, a supressão de um chão comum sem o qual o debate vira uma Babel.⁵⁵ No nosso caso, o que não varia – ou varia muito pouco – são as ações das personagens, ou suas “funções”, as quais, segundo

⁵³ TEIXEIRA E SOUSA. *O filho do pescador*, op. cit., cap. II.

⁵⁴ MACEDO. *A moreninha*. 9. ed. Rio de Janeiro: Garnier, s.d., cap. XXII.

⁵⁵ Cf. MORETTI. “The soul and the harpy”, in *Signs taken for wonder*, op. cit., esp. “For a ‘falsifiable’ criticism”, p. 21-27.

Propp, devem ser entendidas como “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação.”⁵⁶

É bem verdade que a defesa de um método formalista fica facilitada quando temos à nossa frente romances de estrutura tão engessada como são esses primeiros de Macedo. Como não me cabe desdenhar da sorte de estar diante de um conjunto tão fechado como esse, me resta apontar suas repetições. Voltemos às citações, que são nossa deixa. Lá percebemos dois grupos de personagens em antagonismo: de um lado, os pais, aconselhando ou proibindo; de outro, os filhos e seus desejos pouco convencionais – cuja medida quem dá, claro, é a norma em vigor. Ora, se, de acordo com Moretti, “a juventude [...] assegura sua centralidade simbólica [num caldo cultural moderno], e a ‘grande narrativa’ do *Bildungsroman* ganha forma, é porque a Europa tem que atribuir um significado não para a juventude, mas para a *modernidade*.”⁵⁷ De fato, os romances de Macedo estão cheios de jovens, muitos dos quais estudantes: Augusto é inconstante, Américo, extravagante, Juca é um bandoleiro, isso sem contar as mascaradas de Lauro e as estroinices retóricas do narrador de *A carteira de meu tio*. Sua função, portanto – a levarmos em consideração seus atributos –, é a de gerar alguma espécie de transgressão à norma. Não é de se admirar, então, que do outro lado do espectro estejam os velhos – pais e mães, tios, amigos da família –, que acabam representando uma autoridade que se manifesta nos mais diversos graus e cuja capacidade de ingerência vai determinar o destino dos jovens protagonistas.

Vladimir Safatle nos dá um bom caminho para analisarmos esse antagonismo. O objetivo do seu ensaio é demonstrar que, nas análises dos processos de racionalização social – isto é, os processos cuja finalidade é a internalização de “padrões gerais de racionalidade que tendem a guiar o comportamento social”⁵⁸ –, há a necessidade de se levar em conta a socialização do desejo. Assim, para que o processo de formação do sujeito se complete, ele precisa interiorizar um conjunto de pressupostos normativos típicos daquele grupo social.

⁵⁶ PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984, p. 26.

⁵⁷ MORETTI. *The way of the world*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁸ SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 116 e p. 118-9, respectivamente.

Tal articulação entre esferas aparentemente autônomas de valores (família, religião, Estado) permite a Freud insistir que aquele que suporta a função paterna não é apenas representante da lei da família, mas de uma Lei que determina o princípio geral de estruturação do universo simbólico. Não se trata de tentar derivar as ordens simbólicas a partir do núcleo familiar, mas de insistir no fato de que problemas de socialização do desejo no interior do primeiro campo de experiências do sujeito, ou seja, o núcleo familiar, trazem necessariamente tensões de socialização em esferas mais amplas.

O problema é que, se tivermos em mente as citações e os comentários suscitados pelo formalismo de Propp, não estamos exatamente diante de um momento de interiorização acrítica da norma, momento em que o desejo é reprimido de modo a se adequar às expectativas paternas; pelo contrário. Esse é um momento, se não de anomia, pelo menos de flexibilização desse “universo simbólico”, que fica à mercê de uma outra racionalidade, tipicamente jovem, capaz de esvaziar e contestar as formas de vida tradicionais. Eis uma descrição bastante elogiosa da modernidade e do seu potencial disruptivo.

Não por menos o objeto do desejo dessa juventude é revelador. Do lado de lá do Atlântico, num momento de libertação das forças burguesas do imobilismo despótico de James II, não é de se estranhar que Robinson Crusóé “aja como um bom discípulo de Locke [*good Lockean*].”⁵⁹ Lembrando sempre que Locke, o teórico da Revolução Gloriosa, também foi o ideólogo da propriedade privada, cuja posse está legitimada pelo espírito laborioso daqueles que primeiro se ocupou em produzir numa terra virgem.⁶⁰ O que, convenhamos, é uma excelente abstração do livro. Do lado de cá, o objeto do desejo é outro: amar sem a ingerência externa. Sua importância, ainda que desprovida da épica burguesa, não pode ser diminuída. O amor no romance romântico brasileiro tem duas funções bastante específicas: é uma metáfora das mais úteis para representar tanto a autonomia individual frente ao arbítrio de uns e às fatalidades do destino, principalmente em se tratando de personagens femininas – Honorina, Celina, Adriana, Dona Mariquinhas, todas têm que fazer valer a sua vontade de se casar com o escolhido do coração –, quanto

⁵⁹ WATT. *The rise of the novel, op. cit.*, p. 64.

⁶⁰ Cf. BOSI. “As ideias liberais e sua difusão da Europa ao Brasil”, in *Ideologia e contraideologia, op. cit.*, especialmente p. 278-281.

autorizam uma visão mais igualitária da vida – o amor não conhece fronteiras de classe, unindo os bons unicamente por seus valores pessoais. Por mais bobas que sejam, essas disputas pela flexibilização das regras de relacionamento têm sua carga progressista e emancipatória. Assim, não creio que é exagerado dizer que a função simbólica dos primeiros romances de Macedo seja a de atribuir significado ao processo de socialização de um corpo social já em vias de modernização, pelo menos em termos de costumes,⁶¹ na qual a contestação da autoridade está dentro do horizonte de possibilidades.

Pois bem, acabei de delinear as linhas gerais dessa tese. Vou me deter no antagonismo entre jovens e velhos, entre duas maneiras distintas de agir, diria Propp, frente às transformações políticas e sociais por que um país recém-saído da independência está passando. Um antagonismo que, a princípio, parece insuperável. E “parece” é uma palavra importante aqui, pois minha hipótese é a de que, se mapearmos as mudanças formais desse relacionamento, perceberemos que essa subjetividade com traços mais modernos vai, pouco a pouco, perdendo sua função inicial devido à inflexão conservadora que se dá por aqui nas décadas de 1840 e 1850, ainda que mantenha seus atributos exteriores. Na mesma toada, e pelo mesmo motivo, a autoridade dos velhos vai ganhando em espaço e protagonismo.

Assim, uma parte considerável de minha análise está assentada na idéia de que o desenvolvimento do primeiro romance de Macedo funciona de acordo com a seguinte lógica: o sentimento que rege a conduta modernizante dos primeiros protagonistas – Augusto, de *A moreninha*, em menor escala, e, principalmente, Lauro, de *O moço loiro*, para ser mais preciso – “adquire realidade porque as condições necessárias para a sua realização estão presentes e operando objetivamente.”⁶² No caso, a ideologia que serve de substrato à nossa emancipação política e à sua radicalização no período posterior à abdicação, em 1831, fornece esse chão histórico para que aquela forma se torne uma realidade. As condições externas, a moldura que atribui significado aos elementos retóricos, muda rapidamente – a famosa inflexão conservadora que repõe, diante do turbilhão de acontecimentos da Era Regencial, a autoridade central como núcleo gerador de sentido –,

⁶¹ Cf. nota 23 da “Introdução”.

⁶² NOVACK, George. *Introdução à lógica marxista*. São Paulo: Ed. Instituto José Luis e Rosa Sunderman, 2005, p. 75 (as duas primeiras) e p. 78, de onde foram tiradas, respectivamente, todas as citações do parágrafo.

tornando o que antes era necessário e, portanto, real, pelo menos num sentido hegeliano, em contingente. Esse é o momento em que aquela extravagância transgressora perde sua funcionalidade. E aqui estou pensamento em Américo, de *Vicentina*, cuja capacidade de transformar o atributo em ação é esvaziada. Ou seja, “sua necessidade e sua realidade se dissolvem em mera aparência.” Assim, não é de se admirar que, em 1856, uma das mais importantes manifestações culturais da época, *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, coroe esse processo de maneira negativa: em Aimbire “toda a racionalidade [dos primeiros protagonistas de Macedo, agora acrescido de uma dimensão épica] se convertem em irracionalidade; a verdade de ontem se torna hoje uma meia verdade, amanhã um erro para logo ser absoluta falsidade.” Será preciso, então, que José de Alencar entre em cena para repor a questão noutros termos, mais de acordo com as condições do momento.

Mas me adianto. Antes é preciso voltar a uma hipótese um tanto controversa, algumas vezes aventada, mas até agora não demonstrada: o que determinou a sobrevivência de *A moreninha* – e aqui sobrevivência deve ser entendida no seu sentido mercadológico,⁶³ isto é, a capacidade que essa obra tem de continuar a ser reproduzida, como Affonso Romano Sant’Anna disse, de maneira *aparentemente* inexplicada – foi sua competência em conceber⁶⁴ os mecanismos simbólicos necessários para aquele determinado momento histórico. Inversamente, a razão do fracasso de Teixeira e Sousa, por exemplo, se dá, exatamente, pela manipulação equivocada do amor, da juventude e da velhice, elementos também presentes nos seus romances, mas cujos detalhes de composição, como veremos, deixam muito a desejar.

⁶³ “Um espaço fora da escola no qual o cânone é selecionado: o mercado. Os leitores lêem A, mantendo-o vivo; melhor, eles *compram* A, induzindo seus editores a continuar imprimindo-o até que apareça uma nova geração, e assim por diante” (MORETTI. “The slaughterhouse of literature”, *op. cit.*, p. 209-10).

⁶⁴ Uma ressalva das mais importantes: essa descoberta não é nem consciente, nem linear. Assim, ao contrário da crítica de Leandro Almeida – segundo o qual as histórias literárias se debruçam apenas sobre dois ou três livros de Macedo, ignorando suas demais obras, “que poderiam escapar ao esquema proposto” – seus dois primeiros romances são os mais comentados porque, como pretendo demonstrar na minha tese, são aqueles que melhor lidaram com os problemas formais que lhe foram legados (Cf. ALMEIDA, “Recepção crítica da prosa ficcional de Joaquim Manuel de Macedo, in ABREU (org.). *Trajetórias do romance*, *op. cit.*, p. 377).

6.

É ainda o primeiro capítulo de *O filho do pescador*: depois de uma longa descrição, que se derrama por quase quatro páginas, do “mais tocante quadro do amor conjugal” – na qual se constrói uma pastoral típica do período clássico e um tanto deslocada do que se espera de um romance –, somos apresentados a um mancebo que se atira de joelhos aos pés de sua amada: “– Eu te amo mais do que minha própria vida...” Simples assim: não sabemos quem ele é; não sabemos quem ela é; sabemos apenas que aquele era o cenário perfeito para uma tão apaixonada declaração de amor. Os problemas, contudo, vão aparecendo aos poucos, com a inserção do mundo real no universo do idílio: ela é uma mulher “pobre! vítima da desgraça! cercada de miséria, escapada a um naufrágio.” Mas a ele, todas essas adversidades pouco importam: “Não tenho bastantes bens da fortuna para a nossa felicidade? Não te amo eu? Sendo igualmente por ti amado, que mais precisaremos? Nada, pois, nos falta, temos riquezas... oh! tanto não é mister a quem ama.” O amor assume, aqui, aquela função igualitária que mencionei acima. A diferença social não é um empecilho para aqueles que se amam verdadeiramente. Mas o potencial igualitário não pára por aí: “não é a tua complacência, nem um amor filho da tua gratidão, que hoje te suplico; é um amor puro, livre e independente de qualquer idéia de agradecimento; um amor como este em que me abraso...”⁶⁵ Ao pôr de lado a idéia de gratidão, Augusto, o nosso jovem apaixonado, rompe com um dos mais importantes pilares da organização social brasileira do oitocentos: a instituição do favor, principal fator na produção dos dependentes tão necessários à manutenção da ideologia senhorial.⁶⁶

Mas, em prol do resguardo da paz e da ordem da boa sociedade brasileira, nem tudo estava perdido. Segundo Sidney Chalhoub, a hegemonia política e cultural estava assentada em dois pilares: um – a da produção de dependentes –, como já vimos, estava ameaçado pelo poder igualitário do amor de Augusto. O outro – a inviolabilidade da vontade senhorial –, contudo, ainda estava de pé. Nosso protagonista precisava do consentimento do pai, sem o qual a união amorosa estava impossibilitada de se concretizar.

⁶⁵ TEIXEIRA E SOUSA. *O filho do pescador*, op. cit., cap. I.

⁶⁶ Cf. LEITE, Dante Moreira. “Teoria da ingratidão”, in *O amor romântico e outros temas*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional; EDUSP, 1979, p. 20-24.

Chegamos, então, ao ponto que deu ensejo às considerações feitas até aqui. Detalhemos um pouco mais a questão. O arrazoado do pai de Augusto é longo e mereceria uma citação à altura. Mas, cuidadoso com a paciência do leitor desta tese, prossigo com uma paráfrase, algumas passagens curtas – salvo quando o contrário se fizer necessário – e comentários. O célebre e honrado “Pescador de Copacabana” tem todas as razões do mundo para que seu filho não só não se case com a misteriosa naufraga, Laura; na verdade, para que ele não se case nunca com mulher nenhuma: “[...] cá para mim julgo que o casamento em nenhum caso é felicidade.”⁶⁷ Mas me adianto demais. Esta já quase a conclusão da conversa entre pai e filho. Voltemos ao começo, onde dizia que eram muitas as razões para se opor ao amor. Primeiro, uma de ordem bastante prática: como se casar com alguém de quem não se conhece “qual seja a sua pátria, seu estado e enfim seus costumes.” Essa desconfiança reina apenas entre as classes mais baixas. Na parte mais alta da pirâmide social brasileira, para quem tem a experiência para separar o joio do trigo, tudo é translúcido, para bem e para mal, é bom que se ressalve. Isso significa que todo o potencial de suspense que o romance romântico pode aspirar reside na introdução de um elemento estranho ao corpo social, um elemento do qual, por causa do abismo que o separa da boa sociedade, não se sabe o que esperar, uma vez que a lógica das suas ações não nos é revelada por um narrador que nunca se dá ao trabalho – talvez porque não possa – de tentar entendê-la. Mas isso não é tudo. Feita a ressalva de ordem mais prática, o nobre Pescador de Copacabana passa a desenredar os fios de um conhecimento sobre o amor tecido na sua própria experiência de vida. E é exatamente a sua sabedoria de velho que o diz que o amor é uma ilusão dos jovens: “também já por mim passou esse delicioso tempo em que indômita a insólita liberdade, toda ufana de si, gosta de brincar com ferros, achando não sei que de belo em ouvir os seus pavorosos estrondos!” Nesse sentido, o pai de Lauro não está negando o potencial libertário que reside na metáfora do amor. Está, isso sim, denunciando que a outra face da potência de liberdade é a destruição:

Nesses instantes de delírio, que chamamos amor, não há considerações, não há respeitos; aniquila-se o passado, pulveriza-se o futuro: o vício é

⁶⁷ TEIXEIRA E SOUSA. *O filho do pescador, op. cit.*, cap. II, de onde foram tiradas todas as citações do parágrafo.

nada, a virtude ilusão, e um único pensamento constitui o universo do amor – Quero! Deveres e direitos do homem, as leis divinas, a pátria, os mais sólidos princípios de eterna justiça, os foros da razão, as mais santas e antigas afeições, tudo se sacrifica ao amor, tudo cai destruído, e sobre suas ruínas, que formam um detestando sólio, é colocado este imperioso – Quero!

O amor, em Teixeira e Sousa, se confunde com um outro sentimento, a paixão, esta sim potencialmente destrutiva. Essa polaridade tampouco é muito clara em Macedo, pelo menos até *Vicentina*, quando ganha sua formulação mais didática. De qualquer sorte, a extravagância infantilizada das suas protagonistas esvazia o potencial disruptivo desse sentimento, que acaba por ser uma característica mais comum nos antagonistas. Voltando a Teixeira e Souza, o que existe aqui é um momento de exacerbação que põe em xeque o sossego da ordem do mundo. Nada de estranho: em sociedades muito hierarquizadas, o processo que coloca o desejo individual acima dos demais – o signo é aquele imperioso “Quero!” da passagem citada – traz consigo ainda os riscos de se fraturar uma totalidade social que se quer indivisível. O problema é que, postas como duas faces complementares de uma mesma moeda, o amor e o desejo incontrolável da paixão se tornam dois passos consecutivos de um só processo, destruindo a ilusão de igualdade tão cara a um momento de construção de uma ideologia de supressão das diferenças de classe.

Mas esse não é único fio solto dessa representação conflituosa do amor. Há uma questão de ordem narrativa que não deixa de ter suas conseqüências. Propp, em seu estudo já citado, aponta que uma ação só pode ter seu significado definido a depender do lugar que ela ocupa no enredo. Ou seja, a função é caracterizada não pela ação em si, solta no vazio, mas pelo que ela causa no desenrolar da ação.⁶⁸ Voltemos uma última vez às citações. Já foi dito, na esteira de Safatle, que a função paterna é a de estruturar e assegurar a plena execução de um ordenamento simbólico. Pois bem, em dois dos casos, *Robinson Crusóe* e *O filho do pescador*, essa função ocorre não só no começo da intriga – primeiro e segundo capítulos, respectivamente –, como se manifestam por meio do conselho, que não é levado em consideração. A história do naufrago, como dito, é uma história de sucesso. Mesmo que

⁶⁸ Cf. PROPP. *Morfologia do conto maravilhoso*, op. cit., p. 25-6.

bastante atribulada e cheia percalços, é verdade, ele, além de viver as aventuras que sempre quis, ainda consegue enriquecer por causa das suas possessões ultramarinas.

Mas, em Teixeira e Sousa, o que se dá é exatamente o seu oposto, e o terceiro capítulo começa assim:

- A prosperidade dos noivos!
- Vivam os noivos, vivam os noivos!
- A saúde dos amigos dos noivos!
- A mesma, à mesma!⁶⁹

Como se não bastasse a desconsideração do conselho paterno, inverte-se a lógica do enredo romântico: o casamento não está mais no fim da narrativa, onde todos os obstáculos são superados e o amor pode se realizar. Acontece que a brindada prosperidade dos noivos se converte, rapidamente, em desdita: “As delícias deste consórcio só foram nos três, ou quatro primeiros meses, e os oito que se seguiram a completar-se um ano, foi um consórcio de tormentos.”⁷⁰

Há, contudo, um bom motivo para que a situação fuja ao controle e as coisas aconteçam de modo inesperado e, conseqüentemente, perigoso: faltou uma autoridade que fosse capaz de pôr o mundo nos eixos. O pai de Augusto tinha nas mãos tudo de que precisava para se consolidar, simbolicamente, como uma autoridade soberana completamente legitimada: a razão – a sabedoria de toda uma vida a respeito das conseqüências imprevisíveis de um sentimento tão violento quanto o amor, ainda mais um que tem por objeto uma mulher de quem nada se sabe – e o poder de ação⁷¹ – o direito que lhe era facultado de dar um basta naquilo que ele considerava errado: “E se eu não levar a bem um tal casamento?” Mas ele não o faz: “Oh! nada de violências; faz o que quiseres e Deus abençoe os teus destinos.”⁷² Ao abdicar não só de um direito seu, como também de um dever, o Pescador de Copacabana deixa de ter qualquer função no enredo. Não é à toa que não vive o suficiente para ver testemunhar as desgraças que previu para seu filho. (Do

⁶⁹ TEIXEIRA E SOUSA. *O filho do pescador*, op. cit., cap. III.

⁷⁰ Idem, cap. V.

⁷¹ MORETTI. “The great eclipse: tragic form as the deconsecration of sovereignty”, in *Signs taken for wonder*, op. cit., p. 46.

⁷² TEIXEIRA E SOUSA. *O filho do pescador*, op. cit., cap. II.

mesmo modo que, diga-se, Robinson Crusoe, não vê mais o pai, que morre entre uma de suas viagens. Mas como, no romance de Defoe, o velho senhor Kreuznauer era apenas um empecilho para o pleno desenvolvimento das forças postas em movimento pelo filho, sua ausência faz-se necessária.)

Não é esse em absoluto o caso de Teixeira e Souza. Enquanto o doutor Sinval, um outro nosso bom velho capaz de encarnar a representação de uma autoridade de que *O filho do pescador* tanto carece, não aparecer para colocar os acontecimentos de volta nos trilhos, este se torna um romance da insegurança. Ao longo dos capítulos seguintes à falência da autoridade, temos um desfilar absurdo de vilanias, todas, se não protagonizadas, ao menos influenciadas por aquele elemento estranho ao corpo social que Augusto, ignorando os conselhos do pai, teimou em trazer para o seio da família: Laura. Incêndio da casa, assassinato do marido, adultério, assassinato do primeiro amante por um segundo amante e, para fechar com chave de ouro o quadro de horrores, uma ameaça de incesto – esta inconsciente, é bem verdade. Mas é somente para o final da história, quando Laura é desmascarada e somos informados de tudo, que temos a real dimensão do que significa o esvaziamento da função da autoridade nesse romance:

Pouco tempo depois [da morte do pai], um lindo moço, meu patrício, enamorado de mim, pediu-me à minha mãe em casamento, e acontecendo dela opor-se ao que era da nossa vontade, eu saí com meu amante da casa de minha mãe, para casar-me com o meu amado. Em casa dele vivi algum tempo oculta, porém contente; mas não sei porque mau fado minha mãe soube do lugar em que eu me achava, e talvez por conselho de outros me quis perseguir ou antes a nós ambos; mas o meu amante (que neste tempo estava para casar-se comigo) sabendo disto embarcou-se para o Rio de Janeiro, trazendo-me consigo.⁷³

Se o Pescador de Copacabana tinha a seu lado o poder e algumas boas razões para se opor às vontades de Augusto, mas decide não fazê-lo para não cometer um ato de violência contra a liberdade do filho de “viver sempre e para sempre com a eleita do [seu] coração”⁷⁴ – a mãe de Laura peca exatamente pela arbitrariedade da sua decisão: temos a demonstração nua e crua do seu poder de veto, mas nenhuma razão nos é apresentada para

⁷³ Idem, cap. VIII.

⁷⁴ Idem, cap. II.

justificar sua oposição ao consórcio. Assim representada, a função autoridade se recobre com o perigoso manto da tirania,⁷⁵ um valor que sequer a altamente hierarquizada ideologia senhorial quer ter nas mãos. Eis o problema: num contexto em a lógica que rege as relações sociais está baseada numa vontade arbitrária e tirânica – isso se o arbítrio tiver lógica –, fica difícil conter os ímpetos ou apontar a irracionalidade de uma juventude que se sente autorizada a romper com as hierarquias que organizam aquelas relações e mantêm o corpo social coeso, que foi o que fez Laura. E, uma vez liberada para conduzir seu próprio destino, como pudemos constatar, os resultados são desastrosos. Configura-se, aparentemente, um beco sem saída: seja renegando sua faceta mais violenta, seja reforçando-a, a autoridade se mostra incapaz de controlar os anseios dos jovens protagonistas, permitindo que o mundo siga num rumo de incertezas e perigos.

Mas, assim como a representação do amor, a da autoridade também aparece regida por um duplo signo: o primeiro, o do fracasso, nós já vimos. Mas nem tudo está perdido neste romance desregrado. Se o pai de Augusto e a mãe de Laura são incapazes de fazer valer a autoridade que lhes é de direito, cabe ao doutor Sinval exercê-la a contento e pôr a história num rumo moralmente mais aceitável. Nos vemos de novo ante uma cena em que, para que um casamento se consuma, faz-se necessária uma autorização:

- Enfim, minha senhora, eu me oponho absolutamente a este casamento.
- E por que, senhor doutor?
- Porque não é de meu gosto...
- [...]
- Não vos compreendo; mas seja como for; se vosso afilhado e eu o quisermos?
- Ele o não quererá; mas se o quisesse, eu o saberia impedir.⁷⁶

Antes de tudo, cabe uma ressalva: há um segredo, típico de um enredo tão cheio de reviravoltas quanto este, que impede de maneira peremptória a união entre Laura e o jovem caçador por quem se apaixona: ele, Emiliano, é seu filho, que lhe fora roubado quando o

⁷⁵ “E, significativamente, nada assegura que o poder de ação [do rei] será subordinado aos ditames da razão, já que, ao contrário, o absolutismo deseja a emancipação total de seu poder. [...] A consoladora distinção de Hooker entre apetite e poder está baseada na precedência e no controle que se organiza de acordo com a razão, mas uma vez que este deixa de funcionar, as duas formas de vontade se tornam indistinguíveis” (MORETTI. “The great eclipse”, in *Signs taken for Wonder*, *op. cit.*, p. 47).

⁷⁶ TEIXEIRA E SOUZA. *O filho do pescador*, *op. cit.*, cap. XVIII.

seu primeiro amante a abandonou. É verdade, em prol da manutenção do suspense, a revelação da maternidade é postergada. Isso não impede que o doutor Sinval, a exemplo do Pescador de Copacabana, tenha uma imensa lista de razões para a proibição do casamento do seu afilhado: alguns adultérios, um incêndio, um veneno, etc., etc., etc. O nosso médico, então, de posse de todas essas razões, não se constrange em se valer da sua autoridade, que transforma na do outro a sua vontade – “Ele não o quererá.” Compare-se essa passagem àquela em que fomos apresentados ao universo destruidor do amor – sobre o qual “é colocado este imperioso – Quero!”⁷⁷ – e veremos que, deixado correr solto, este transformou *O filho do pescador* numa história de crimes. E somente uma autoridade exercida de maneira plena – racional e incisiva – pode corrigir todos os desmandos da história, que não foram poucos: é o doutor Sinval quem cria o filho roubado de Laura, troca o veneno que ela ministraria a Augusto por um estupefaciente, impede que ele fosse enterrado vivo, ressuscita-o, proíbe um casamento tanto moral quanto socialmente equivocado.

Mas, a despeito de todo o seu sucesso em colocar a história no prumo, a autoridade do doutor Sinval também é, sob um ponto de vista histórico, fracassada. O desfecho de *O filho do pescador* é moralmente impecável: o casamento não se consolida, Augusto perdoa Laura, que se recolhe a um convento para expiar seus pecados, e ainda temos que aturar outras tantas páginas em que Emiliano justifica os erros da mãe por causa da maldade dos homens. Mas nenhuma das três figuras de autoridade, não importa como a utilizem – o respeito à liberdade de escolha de Augusto, a proibição arbitrária do amor de Laura ou o impedimento racional do casamento de Emiliano –, nenhum deles é capaz de gerar qualquer espécie de ordem consensual com os elementos de que dispõem. O tecido de relações sociais que nos é legado ao fim do livro, apesar da aparência de normalidade, está completamente desgastado.

⁷⁷ Idem, cap. II.

7.

Ação e posição no enredo. Ou melhor, uma ação que, por sua posição no enredo, adquire uma nova significação. Trocando em miúdos: uma juventude extravagante e infantilizada, que, deixada ao léu, transforma o enredo numa seqüência interminável de brincadeiras; eis, por alto, o enredo de *A moreninha*. E, ao contrário dos exemplos citados, a autoridade, quando aparece, é efetiva e faz valer suas prerrogativas. O contraponto a Teixeira e Souza é gritante: os conselhos até existem, mas são acompanhados de admoestações e seguidos de um gesto repressor – a supressão da liberdade –, cuja avaliação parece indicar, à primeira vista, a construção de um antagonismo. Mas o aparecimento do pai de Augusto no enredo é tardio; se dá apenas no capítulo XXII, de um total de 24 – XXIII mais o “Epílogo”. Não há espaço para o pleno desenvolvimento do conflito, o que é compreensível, porque, no fim das contas, ele não se faz necessário: preocupado com a saúde do filho, que cai adoentado, o piedoso pai toma as rédeas da situação e autoriza do casamento de Augusto e Carolina. Um problema de composição? Certamente. Mas um problema de composição prenhe de um significado historicamente específico,⁷⁸ porque revela como essa ruptura que está no início do enredo da forma romanesca – mas que não precisa ser levada às últimas conseqüências, como veremos – se torna problemática dentro do nosso quadro contextual. Percebe-se, retrospectivamente falando, que, mais importante para a forma simbólica que está em vias de consolidação, é construir um compromisso no qual autoridade e autonomia convivam através da mediação de um sentimento amoroso despido de suas arestas mais incômodas.

E esta é a história que me proponho contar a partir de agora.

⁷⁸ Sobre “falhas técnicas” como “sismógrafos sociais”, cf. COSTA, Iná Carmago. “Teatro na luta de classes”, in *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular; Nankin Editorial, 2012, p. 9-54 e SZONDI, Peter. “Introdução”, in *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 21-28.

CAPÍTULO 2, ou inconstantes, extravagantes, bandoleiros – mas nem tanto

Forma literária naqueles que foram, de fato, os primeiros romances brasileiros

1.

Na segunda parte de *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz traça um amplo quadro dentro do qual se propõe a explicar, recusando os achismos biográficos, o abismo de qualidade que separa *Memórias póstumas de Brás Cubas* de *Iaiá Garcia*, publicado apenas dois anos antes. Os argumentos são bastante conhecidos, por isso tomo a liberdade de me concentrar em dois pontos que me interessam mais de perto aqui. Primeiro, no pressuposto metodológico que embasa essa síntese historiográfica feita ao revés, isto é, desde o ponto mais alto à época – as *Memórias póstumas* – até suas manifestações iniciais, Joaquim Manuel de Macedo, no caso. Tendo em vista essa linha, o primeiro grande romance da literatura brasileira não é uma obra do acaso ou de um gênio individual, mas fruto de um processo objetivo e cumulativo de problemas e soluções formais. Acompanhemos brevemente.

O achado que permite o salto que eleva a prosa brasileira está em dar voz a um tipo social específico: fazer do proprietário o narrador. Ou seja, mostrou-se falida a tentativa conciliatória dos romances anteriores, que expunha o conflito entre o sistema patriarcal e personagens dependentes e cheias de mérito, cuja autonomia não deveria ser

rebaixada à lógica do favor, mas não a levava às últimas conseqüências, simplesmente pelo fato de que a norma moderna, burguesa, não podia ser usada como medida última das coisas num país escravocrata. Como não havia horizonte de possibilidades fora do universo de caprichos que girava ao redor do proprietário, por mais liberal que fosse, uma crítica à comédia ideológica da nossa vida social só poderia vir de cima. Ao liberar as peias que limitavam o passo do narrador constrangido dos quatro romances iniciais, o novo senhor da história pode revelar, em voz própria, todo o show de horrores que é modernização do país: um conjunto de normas que podem ser expressas e violadas de acordo com volubilidade de quem detém o mando.

Mas, por mais provincianos que fossem, os narradores de Machado já representavam um avanço considerável em relação à prosa de José de Alencar, que adotou sem muita reflexão o ideário liberal-romântico, cujo núcleo de sentido estava assentado no conceito de indivíduo. Conseqüência: a lógica que rege o funcionamento do centro da intriga, europeizada, funciona num diapasão diferente do resto do romance, em que a sociedade patriarcal dá as cartas. É esse o problema que Machado herda e supera ao por panos quentes na promessa de emancipação individual da ideologia liberal: ganha-se em realismo, por mais rebaixado que fosse, o que se perde em estridência romântica.

O ponto mais baixo da escala evolutiva do romance brasileiro é mesmo Joaquim Manuel de Macedo, cuja única função parece ter sido a de fixar “a ressonância poética, maior do que parece, da conjunção de ambiente patriarcal, paisagem fluminense e chavões ultra-românticos”,⁵⁹ ponto de partida, por sua vez, de Alencar. O que serve de comparação aqui é o capítulo IV de *O moço loiro* – em que Rachel e Honorina, a confiar no resumo de Schwarz, conversam sobre a dificuldade de duas moças ricas arranjar um pretendente que não esteja apenas interessado no dinheiro delas – e *Senhora*, escrito três décadas depois, no qual Alencar retoma do tema, agora acrescido de “rigor analítico (um tanto disparatado) e [de] seriedade da indignação moral (também um pouco fora de foco)”. A bem da verdade, é como se Alencar não herdasse problema formal algum. Tudo se resume a uma questão de grau: Macedo é o introdutor de um tanto de idéias modernas no cenário

⁵⁹ SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, op. cit., p. 235, ambas as citações.

da Corte, mas o faz de maneira ainda mais artificial e acrítica do que Alencar, que, nesse sentido, apenas sobe o tom dos clichês.

Mas a linha que Schwarz traça entre Macedo e Alencar está reduzida às personagens femininas, o que não é de se estranhar. O autor de *Senhora* fará fama, dentre outros motivos, pelos perfis de mulheres que compõe em alguns dos mais importantes de seus romances urbanos. Contudo, se voltarmos os olhos novamente para *O moço loiro*, perceberemos que Honorina não é única protagonista do romance; há ainda Lauro, seu primo e par amoroso, o personagem que dá título ao livro, por sinal. É bem verdade que esse rapaz é ele mesmo um herdeiro, inculcado de idéias modernas igualmente artificiais, mas que faz parte de uma galeria de personagens particularmente macediana – os jovens extravagantes –, que vai legar a Alencar um problema formal de outra ordem, para o qual os perfis femininos já são uma espécie de solução.

Uma coisa de cada vez, contudo.

2.

Ao contrário de Alencar, não me parece haver, nos primeiros romances de Macedo, qualquer espécie de projeto político mais amplo. É verdade, a intenção moralizante está lá, mas ela é tem sempre aquele quê de lugar comum legitimatório do gênero, típico de suas manifestações iniciais. A impressão que se tem não é sequer a de que seus romances ganham em complexidade. Pelo contrário, entre *A moreninha* e *A carteira de meu tio* – da ilha de Paquetá a uma viagem de poucas léguas pelo interior da província, passando pela fazenda Rio Claro, de *Vicentina* –, mais de uma década se passa, e Macedo abandona o Rio de Janeiro, cuja presença, ainda que marginal, abria a possibilidade de sub-enedos que iam além dos bailes e das fofocas de casa.

Mas já me adianto. Antes é preciso definir quem vai ocupar o centro do enredo desses primeiros romances. Macedo, na esteira das inovações simbólicas da prosa européia, não ficará para traz. Suas narrativas iniciais estão, todas, marcadas por um profundo corte geracional, o qual, em *A moreninha*, ganha ares higienistas: “Estabeleceu-se um cordão

sanitário entre a velhice e a mocidade [...].”⁶⁰ A metáfora não diz pouco: um “cordão sanitário” não é uma querela; não implica nem num conflito nem muito menos na necessidade de substituição, violenta ou não, de uma pela outra, o que dá uma boa idéia da capacidade crítica desses livros. Mesmo assim, olhado com olhos um pouco mais ingênuos, percebe-se a construção de dois espaços distintos, cada um marcado por um etos diferente: basta lembrar que parte da graça dessas obras está nas figuras caricatas dos velhos que querem parecer moços, uma galeria que se reproduz praticamente sem qualquer variação até *Vicentina*, um romance no qual o registro cômico perde muito espaço exatamente por essa ausência.

E quem é essa juventude que Macedo põe em cena nos seus romances? Como já disse, é uma juventude cuja ação pode ser sintetizada numa palavra sem a qual não podemos começar a refletir sobre a história intelectual do período e que, até mesmo por sua imprecisão, consegue abarcar o conjunto dos primeiros protagonistas de Macedo: desordem. Quer dizer, com uma interessante exceção: Cândido, protagonista de *Os dois amores*, sem sombra de dúvida o pior dos romances de Macedo até aqui estudados. De todos os adjetivos geralmente atribuídos a seus protagonistas – inconstantes, volúveis, sagazes, bandoleiros, travessos, extravagantes, inquietos, originais, vivos, espirituosos, etc. –, *nenhum* se aplica a esse pobre rapaz. E pobre deve ser aqui entendido também no sentido econômico da coisa, órfão de pai e rejeitado pela mãe, Cândido é o único dos protagonistas de Macedo que não se adéqua uma certa liberdade moral que toma conta dos bailinhos da corte – e, conseqüentemente, à modernidade de que eles são metáfora. Num certo sentido, ele é o espelho invertido daqueles velhos que querem parecer jovens, tipos ridículos e deslocados, por isso mesmo incapazes de protagonizar um romance. Não é à toa que uma figura tão pacata e ordeira quanto esse escrevente de advogado é a única que não é reestruturada para assumir o centro do romance com uma outra roupagem, como acontece em todos os outros casos.⁶¹

⁶⁰ MACEDO. *A moreninha*. 9. ed. Rio de Janeiro: Garnier, s.d., cap. XIV.

⁶¹ Juca, de *Rosa*, retoma a inconstância de Augusto, de *A moreninha*, enriquecida das histórias de viagem de Lauro, de *O moço loiro*, mas despido de toda uma mascarada, que, diga-se de passagem, sofreu o mesmo destino da passividade de Cândido, apenas com o sinal invertido: talvez por ter sido excessivamente desordeira – e num sentido ainda mais perigoso, porque envolvia uma dimensão política –, nunca mais protagonizou um romance. Américo, de *Vicentina*, por sua vez, retoma a pobreza e a orfandade de Cândido,

Assim, qual a função de trazer para o núcleo da narrativa personagens que, de uma forma ou de outra, infantilmente ou não, sintetizam um conjunto de valores que choca de frente com o que parecia mais caro à elite brasileira do século XIX? Tomemos as protagonistas femininas a título de resposta. O conjunto aqui é mais coeso que o masculino: à exceção da moreninha Carolina, cuja postura de autonomia beira a petulância, que é repaginada e reconfigurada em termos igualmente ousados em Rosa – ainda que essa passe por um processo de reacomodação às normas bem mais detalhado –, Honorina, Celina, a própria Rosa e Adriana, moças mais comportadas, todas conseguem, ao fim do romance, se casar com escolhido do coração, o que, ao menos a princípio, não parece estar nada afeito ao contrato social típico das tecnologias de dominação senhorial.⁶² Elas fazem da escolha do amado – umas mais, outras menos, é verdade, mas a própria dinâmica dessa gradação, além das soluções formais encontradas por Macedo, não deixam de ser significativas – um ato de autonomia individual, que não aceita ser reduzida à lógica do dinheiro nem ser conduzida por ingerência externa, o que as coloca como precursoras de Aurélia.

O que estou dizendo é que, de alguma forma – a qual ainda faz necessário precisar –, os primeiros romances de Macedo, por mais bobos que pareçam ao leitor contemporâneo, se filiam a uma virada simbólica importante, a que transforma a juventude – também chamada de mocidade – num princípio funcional sem o qual não era possível dar sentido às abruptas e incessantes transformações típicas do período moderno.⁶³ Assim, ao trazer para o centro da narrativa uma geração que não se configura mais pela interiorização de uma tradição já sem capacidade de normativizar uma práxis cotidiana profundamente alterada, a forma do romance passa a valorizar uma série de características – mobilidade, insatisfação, inquietude, liberdade, felicidade – não apenas caras ao ideário moderno, mas necessárias na medida em que configuram a idéia de que, embora o sentido da vida não possa mais nem ser dado *a priori*, nem transmitido coletivamente, ele pode ser encontrado

mas foge à sua postura inativa e envelhecida, ao assumir, ainda que bem topicamente, a extravagância de Augusto e Juca. Tento dar conta dessas mutações nas páginas que seguem.

⁶² Me valho enormemente das considerações de Sidney Chalhoub sobre o conceito de paternalismo e sua tentativa, na esteira de toda uma reflexão acadêmica que buscava reconhecer formas de resistência heterodoxas, de recolocá-lo noutras bases, menos auto-descritiva. Cf. CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, e em especial o “Entreato teórico” às p. 44-50.

⁶³ Cf. MORETTI. *The way of the world, op. cit.*, em particular “The *Bildungsroman* as a symbolic form”, p. 3-13.

no curso de uma existência. Não é à toa que as teorias que dão conta do romance vão pensá-lo como a forma de expressão de uma individualidade em busca de sentido.

Uma mocidade marcada pelos signos da desordem, da mobilidade, da inquietação – do lado masculino do espectro –, da autonomia individual e do sentimento democrático – no feminino –, parece, de fato, conformar a hipótese levantada por Schwarz em “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, a de que é no seu centro que o romance brasileiro paga sua taxa de importação ao modelo europeu, cujas feições copia ao “figurar o presente em suas contradições; em lugar de dificuldades locais, as cristações universais da civilização burguesa.” Contudo, para o autor de *Ao vencedor as batatas*, o tom crítico do centro não convence não exatamente por uma fraqueza que lhe seja inerente – “esse tom reflexivo e problemático [é] bem realizado em si mesmo” –, mas porque, no espaço de interação social do enredo, posta ao lado do tom localista da sua periferia, “não convence inteiramente, e é infeliz em seu convívio com o outro. Faz efeito pretensioso, tem alguma coisa descabida [...]”⁶⁴ Se fôssemos seguir o modelo aqui ao pé da risca, o passo seguinte seria, então, focar na periferia do romance macediano. Mas uma pergunta se coloca: e se o centro não for tão universalista assim? Como fica o romance quando o espaço em que a ideologia burguesa deveria se fazer de maneira mais clara está ele mesmo vazado por uma série de problemas formais, típicos de um gênero literário em vias de um processo consolidação? Talvez por isso caiba olhar com mais cuidado o espaço e a configuração dos seus protagonistas e responder às muitas questões deixadas em aberto no breve esboço feito acima.

À mocidade de Joaquim Manuel de Macedo

3.

Talvez tenha sido uma exigência muito grande para um escritor tão limitado quanto Joaquim Manuel de Macedo, mas a tarefa que lhe coube – não tanto como um

⁶⁴ SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, *op. cit.*, todas as citações à p. 44.

projeto político e estético deliberado, mas pela má sorte de ser um dos primeiros, e, dentre eles, o mais competente, sem dúvida – não era de pouca monta: fixar por aqui as convenções de um gênero que já gozava de certo prestígio na Europa. Como vimos há pouco, Macedo importa o protagonismo da mocidade, o que cai como uma luva frente às necessidades de configuração de uma fisionomia para uma nação ao mesmo tempo recém independente e recém inserida no concerto da civilização ocidental.

Augusto (*A moreninha*, 1844), Lauro (*O moço loiro*, 1845), Cândido (*Os dois amores*, 1848), Juca (*Rosa*, 1849), Américo (*Vicentina*, 1853).⁶⁵ Quem são eles? Dois, Augusto e Juca, são estudantes de medicina, cujas histórias narram não muito mais do que os namoricos nos bailes da corte. Outro, Lauro, é um injustiçado, que faz de tudo para limpar seu nome e retornar ao seio da família. Os dois últimos, Cândido e Américo, são pobres enjeitados – um é escrevente de advogado e o outro, funcionário público, respectivamente –, sem pai nem mãe, que são incorporados ao universo das classes mais altas, dentro das quais podem desfrutar, bem, do universo dos saraus – para colocar em outros termos algo que é muito semelhante em todos os livros. Formam-se, assim dois grupos, que se distinguem, à primeira vista, pela origem social, mas não pelo universo dentro do qual transitam. A impressão que se tem, contudo, não é a de que a sociedade que aí se representa seja mais inclusiva, e isso por um motivo bem simples: os bailes e saraus, ao redor dos quais giram praticamente todas as ações dos romances de Macedo, são eventos privados, que se dão no espaço fechado das casas – ilhas e fazendas aí incluídas. Assim, para tomar parte nos seus prazeres se faz menos necessário possuir qualquer mérito particular do que estar próximo ao círculo dos que emitem os convites. Afinal, nas palavras de Felipe – nada mais nada menos do que o herdeiro da ilha onde se passa *A moreninha* –, a sociedade dos bailes é “uma sociedade pouco numerosa, mas bem escolhida.”⁶⁶

Mas antes de seguirmos adiante, coloquemos as coisas em termos estruturais de modo que possamos ter uma visão mais precisa do modelo que estou usando. Em uma

⁶⁵ Há ainda um outro livro, *A carteira de meu tio* (1855), que, por se tratar de uma sátira política – e fugir em grande medida a esse processo de consolidação do gênero que estou trabalhando aqui –, abordo apenas num momento muito específico. *O forasteiro*, publicado em 1855, mas escrito antes de *A moreninha*, não foi localizado.

⁶⁶ MACEDO. *A moreninha*, op. cit., cap. I.

passagem do seu *A estrutura do texto artístico*, Iuri Lotman afirma que um enredo possui três elementos sem os quais sua existência fica comprometida: o primeiro, também típico de textos sem enredo (*plotless texts*), é caracterizado por “um campo semântico dividido em dois subsistemas mutuamente complementares”;⁶⁷ o segundo diz respeito à fronteira entre esses dois subsistemas, que, a princípio, parece impenetrável; e, por fim, um agente, que incorpora uma característica fundamental para produção de sentido da obra: uma *mobilidade*, que deve ser entendida como a possibilidade de agir de uma maneira que vá de encontro a um sistema de valores previamente configurado. Assim, é exatamente essa possibilidade de trânsito, baseada numa relação conflituosa entre o que Lotman chama de agente – e eu, até aqui, tenho chamado de protagonista – e o mundo que o cerca e que atribui significado a suas ações, que funciona como mola propulsora do enredo. Noutras palavras, se há uma relação harmoniosa entre o protagonista e o ambiente no qual ele está inserido – uma satisfação que se estende pelas mais diversas áreas: econômica, social, política, moral, religiosa, amorosa etc. –, o enredo fica impossibilitado, e o texto se torna um sistema classificatório, dotado de uma ordem imutável. O enredo, para Lotman, é, a própria negação dessa rigidez, pois ele implica na introdução de

uma personagem ou um conjunto de personagens libertos dessa prescrição. [...] Distinguem-se, assim, dois grupos de *personae*: as móveis e as imóveis. As imóveis se submetem ao tipo de estrutura classificatória [*plotless type of structure*]. Elas são parte de uma classificação já consolidada, o que é o mesmo que dizer que a elas não é permitido cruzar a fronteira. Inversamente, uma pessoa móvel é aquela que, por sua vez, tem o direito de cruzar a fronteira.

Nos atenhamos, contudo, ao primeiro dos níveis, o momento em que o texto constrói um sistema classificatório que funciona como uma espécie de princípio organizativo que dispõe as personagens e as coisas nos seus devidos lugares com as suas funções pré-estabelecidas. Ou seja, o momento em que o texto estabelece todo o seu sistema normativo.

⁶⁷ LOTMAN, Jurij. *The structure of artistic text*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1977, p. 240 e 238, respectivamente.

Fica, então, a pergunta: qual a norma construída pelo primeiro romance macediano? E qual sua violação, que, ao menos em tese, ao permitir a superação do momento classificatório inicial, poria o enredo em marcha?

4.

Tudo mudou. Os meninos deixarão de aprender a rezar para ler periodicos e discutir presumidos direitos do homem; os operarios abandonarão suas fabricas para cuidar em eleições; a plebe immunda e perigosa agitou-se radiosa e triumphante em todas as nações.

A peste chegou até ao Brazil.

[...]

E pois não se fallou mais aqui senão em liberdade, camaras, deputados, e constituição...

Os velhos se tornarão crianças... os meninos não tomárão mais a benção a seus pais... as moças desprezarão os véos da modestia, e a vida socegada da solidão para ir com o rosto bem á mostra, e carregadas de adornos e de modas indecentes dançar em saráos, onde a licença, e o desregramento tomára o nome de civilisação e de progresso!

Tudo isso foi devido á liberdade ...⁶⁸

“Tudo mudou”: eis o momento em que a norma foi violada. Nesta passagem, Emma, matriarca da família, dá conta do processo de ruptura que conhecemos por modernidade. Uma modernidade que se dá, claramente, nos termos das revoluções burguesas européias, que consagram não apenas as liberdades individuais como inclusive seus desdobramentos mais radicais, a partir dos quais mesmo potencialidades revolucionárias podem ser vislumbradas. Emma apresenta ainda, em dupla perspectiva, a inflexão local dessa dinâmica: uma, de caráter mais público, concerne à independência brasileira, que se faz, segundo seu ponto de vista, nos mesmos termos daquele processo europeu – pelo menos no continente: “Esta nação [o Brasil], criança, que ainda mal andava sustida pelos bracinhos, levantou orgulhosa a cabeça, dizendo que era um gigante, que não corria porque lhe atavão as pernas; que era uma aguia que não voava, porque lhe prendião as azas.”⁶⁹ E isso implica, ainda de acordo com sua visão de mundo bastante particular, quase que como uma seqüência natural, na derrubada dos entraves colonialistas, de seus

⁶⁸ MACEDO. *O moço loiro*. Paris, Rio de Janeiro: Garnier, 1942, cap. VII.

⁶⁹ Idem, cap. VII.

ranços absolutistas e na assunção de um sistema político mais liberal. A outra perspectiva, por sua vez, diz respeito a uma esfera, digamos, mais privada, que é exatamente a do universo dos saraus em sua dupla visada: ele é tanto signo da incorporação de costumes europeus – parte do processo de refinamento por adequação ao gosto importado –, quanto uma prática que vai instituir uma nova sociabilidade, mais arejada se comparada à do período colonial.⁷⁰ Inverta-se o tom otimista, e teremos a dimensão da ameaça experienciada por Emma.

E esses tempos modernos precisam de um protagonista à altura:

E o filho de Raul, teu primo Lauro, Honorina, desprezando os conselhos de todos nós, a despeito dos castigos que seu pai lhe fazia soffrer, cedendo a seu genio inquieto e desastrado, crescia correndo pela estrada da perdição. Vivo e sagaz, travêso e imprudente, como nenhum outro, sempre cheio de resolução e audacia, possuindo talento e habilidade em alto gráo, poder-se-ia fazer d'elle um grande homem, se o tempo em que vivemos, não bastasse para pervertel-o. Tentámos aproveitá-lo, e o fizemos estudar; comprehendia suas lições com facilidade espantosa, progredia rapidamente; mas ao mesmo tempo oppunha-se com reprehensivel obstinação ás idéas de seus mestres, quando não lhe agradavão; ria-se diante d'elles, se os ouvia dizer o que elle chamava um absurdo; abandonava as aulas para passar horas inteiras nas galerias da camara dos deputados; decorava os discursos mais vehementes, e arremedava os oradores mais fortes; emfim, mesmo em minha presença, atrevia-se a combater e a zombar de minhas nobres crenças, a que elle ousava dar o nome de prejuizos dos seculos de escravidão, e ignorancia!

Era um coração de serpente.⁷¹

Eis como Emma caracteriza Lauro, seu neto, o protagonista ausente de *O moço loiro*.

Mas antes de comentar a citação, sugiro que a pensemos – e subvertamos, pelo menos um pouco – os termos propostos por Lotman. Os “dois subsistemas mutuamente complementares” que dividem o *continuum* produzido pelo universo ficcional de Macedo são claramente discerníveis, mas não estão postos em termos espaciais, e sim de modo temporal. Há um antes e um depois; um ponto de ruptura da modernidade com o passado, que recoloca, agora num grau de proximidade mais palpável, pois influencia diretamente no

⁷⁰ FRANÇA. *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*, op. cit.

⁷¹ MACEDO. *O moço loiro*, op. cit., cap. VII.

destino da família, aquela dupla perspectiva do processo: primeiro, um plano mais internacional, com o qual tomamos contato com a fuga da sua família de Portugal por causa “dos horrores, da destruição, e da impiedade que a todos os cantos da Europa levava a espada terrível de um monstro que se chamou Bonaparte.”⁷² E sua duplicação em nível doméstico: a história do roubo da cruz. Não por menos, é nesse momento de que estamos tratando que a narração abandona a terceira pessoa e cede a voz às partes: de um lado, a carta de Lauro, na qual ele conta todos os infortúnios pelos quais passou desde que foi – injustamente, nas palavras dele – expulso de casa pelos avós, após ser acusado de roubar a cruz que está na família há seis séculos; do outro, Emma, que, de modo a pôr Honorina a par do que está acontecendo, conta-lhe tudo. E quando digo “tudo” me refiro a toda a história da família, que deita raízes na Portugal de Arabella, uma mulher ativa e sem posses, que rejeita o dinheiro e a fidalguia de D. Ruy Vaz em prol do também pobre e honrado Gil-Mendonça. Mais: Gil-Mendonça, açoitado pela culpa de não poder prover a mulher que o escolheu com as regalias de que ele a julga digno, decide partir para garantir a herança que prometeu à pequena Isabel, filha do casal. Segue-se um rol de desgraças: distância da família, trabalho incessantemente “sem que a fortuna lhe tivesse sido um dia menos adversa”,⁷³ até sua morte, em Provença, quando impede a destruição de uma igreja. É assim que se apossa da cruz sagrada, que se torna a herança de seus nove anos de trabalho. Conclusão da história: “Desde que o sagrado lenho entrou em casa de Arabella, a ventura começou a sorrir-se para sua família: as privações forão desaparecendo, como por encanto, seus bens se aumentarão de dia em dia, e o socego e o prazer presidirão de mãos dadas á corrente de seus annos.”⁷⁴

O que se forma, assim, é uma tensão entre duas temporalidades muito bem especificadas por Macedo, se me é permitida a heresia, em termos supostamente hegelianos, para quem modernidade é um “conceito de época: ‘novos tempos’ são ‘tempos modernos’”.⁷⁵ Aquele o “Tudo mudou”⁷⁶ de Emma marca o ponto de ruptura entre o

⁷² Idem, cap. VII.

⁷³ Idem, cap. VI.

⁷⁴ Idem, cap. VII.

⁷⁵ HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 9.

⁷⁶ MACEDO. *O moço loiro, op. cit.*, cap. VII, de onde foram tiradas todas as citações desse parágrafo.

passado e o presente, um movimento tipicamente conservador, em que o passado é idealizado, e o presente, caótico. Mais interessante, contudo, é a maneira como ela encadeia os acontecimentos históricos à narrativa da ascensão familiar, que dá uma nota particular ao nosso conservadorismo. Como vimos, embora Gil-Mendonça reedite um motivo típico do romance contemporâneo – a viagem em busca das riquezas de que seu mundinho tacanho não lhe pode prover –, a família enriquece não pelo fruto do seu trabalho, mas “por encanto”: “E nunca uma herdeira d’essa cruz houve, que não passasse vida feliz e socegada.” Acontece que essa modernidade não é responsável apenas pela decadência do idílio familiar. Aparentemente, essa ameaça só ganha em concretude, quando, numa cadeia bem coesa de causas e conseqüências, passa a desorganizar aquilo que há de mais caro e precioso à organização social brasileira: a família. Pior: ainda que o ideário tenha origem longínqua e externa, ele tem o poder de contagiar os elementos familiares, produzindo fraturas que tem por agente os membros ligados por laços de sangue.

Creio que, pelo resumo feito até aqui, posso afirmar sem maiores dúvidas que Emma, a venerável matriarca da família, fornece conteúdo concreto a uma visão de mundo que vou chamar de conservadora. Ela se coloca, por suas próprias palavras e atitudes, na posição de antagonista de Lauro – este, ao menos teoricamente, o pólo progressista da história. E os problemas do romance – o melhor de Macedo, na minha opinião – começam exatamente quando demarcamos essas posições, quando pomos lado a lado os dois subsistemas. Emma, contudo, não incorpora um conjunto de valores que o romance vai desautorizar com o decorrer da narrativa. Ainda que vá aprofundar essa questão em outro lugar, quando inseri-la na galeria dos outros velhos que compõe o universo dos livros de Macedo, imagino que caibam umas duas palavras aqui. Nesse segundo romance, nossa honrada matriarca herda a função que, em *A moreninha*, pertencia ao pai de Augusto: serve, ao mesmo tempo, como um obstáculo narrativo, que cria um ponto de insatisfação no protagonista – seja pela acusação injusta, seja pela oposição ao casamento de Lauro e Honorina –, o qual precisa ser enfrentado e superado, e, ao mesmo tempo, funciona como limite necessário para os rumos, digamos, erráticos da juventude. Como vimos, em *A moreninha*, além de o aparecimento do pai de Augusto se dar apenas no final do livro, o que reduz o número de problemas numa narrativa que não tinha mesmo outro enredo que o

da satisfação inocente dos prazeres numa sociedade tão fechada quanto a de uma ilha, ele incorpora aquela dupla função, sem a qual o impedimento à satisfação do protagonista se torna um ato ilegítimo, arbitrário, porque desprovido de qualquer racionalidade: “[...] depois d'aquelle bello dia da declaração de amor, achou na côrte seu pai, e em poucos momentos teve de concluir, da severidade com que era tratado, que já alguém o havia prevenido das suas loucuras, e dos muitos pontos que ultimamente tinha dado nas aulas.”⁷⁷ Mas, em *O moço loiro*, ao trazer para o início da narrativa essa possibilidade de conflito, Macedo desfigura a função da autoridade – aqui, simplesmente reacionária e arbitrária, mais de acordo com o espírito de uma Restauração completamente cegas às demandas modernas – e cria um problema formal de que este livro não vai dar conta.

Mas voltemos um pouco: de tudo o que disse, fiquemos apenas com a promessa de embate entre as duas temporalidades – ou dois subsistemas, se quisermos colocar nos termos de Lotman – que o sétimo capítulo do livro nos promete. De um lado, Emma e a tradição de que ela é guardiã, tanto da história da família mais especificamente, como de um conjunto de valores que têm sido postos em questão por um mundo “pós-napoleônico”; do outro Lauro e a modernidade política e social que ele incorpora. O problema? O conflito é só anunciado. Ele nunca se cumpre.

Cabem, contudo, duas palavras antes de expormos os pormenores desse processo tão característico do primeiro romance brasileiro: o de distensão de um conflito que, embora sempre se vislumbre no horizonte de possibilidades postas em movimento pela narrativa, não é levado a cabo em nenhum momento.

5.

Entre 1844 e 1856, Joaquim Manuel de Macedo escreveu seis romances. Eis alguns excertos:

⁷⁷ MACEDO. *A moreninha*, op. cit., cap. XXI.

A moreninha (1844):

O que quizerem; serei incorrigível, romantico ou velhaco, não digo o que sinto, não sinto o que digo, ou mesmo digo o que não sinto; sou emfim máo e perigoso e vocês innocentes e anjinhos. Todavia, eu a ninguem escondo os sentimentos que ainda ha pouco mostrei: em toda a parte confesso que sou voluvel, inconstante e incapaz de amar tres dias um mesmo objecto; verdade seja que nada ha mais facil do que me ouvirem um “Eu vos amo”; mas tambem a nenhuma pedi ainda que me desse fé; pelo contrario, digo a todas o como sou; e se, apezar de tal, sua vaidade é tanta que se supponhão inesqueciveis, a culpa certo que não é minha. Eis o que faço; e vós meus caros amigos, que blasonais de firmeza de rochedo, vós jurais amor eterno cem vezes por anno a cem diversas bellezas... vós sois tanto ou ainda mais inconstantes que eu, mas entre nós ha sempre uma grande differença: – vós enganais, e eu desengano; eu digo a verdade; e vós, meus senhores, mentís...⁷⁸

Os dois amores (1848):

– Ouvi-me: quando alguém vê dois jovens... um moço e uma moça, meditando tristemente, naturalmente vem-lhe vontade de compreender a causa dessa meditação; e coisa notável! quase sempre acaba por adivinhá-la.

Nada disseram os dois moços.

– Porque, continuou Irias, a alma da mocidade é inconstante, rápida e faceira; ligeira como o corpo que anima, ela se apraz de mudar a cada instante de objeto, de alimentar-se com impressões e pensamentos sempre novos e diversos. A alma da mocidade é uma borboleta no espírito. Não é assim a velhice; pertence a esta a meditação, pois que seu corpo já está cansado; e os sentidos fatigados de, por tantos anos, levar impressões a todos os instantes, mostram-se como que vagarosos por fraqueza e preguiça. A alma da velhice descansa sobre um pensamento, revolve-se dentro dele, porque também nisso lhe ajuda a tristeza, que de ordinário acompanha o velho, e que é morosa como convém ser quem medita. A juventude, repito, é naturalmente alegre, e a alegria é leve e brincadora; portanto, quando um moço e uma moça estão tristes, e meditam, quem os vê, por força os observa, porque nessa tristeza e nessa meditação deve haver algum mistério muito interessante para se estudar, e quem as estuda quase sempre adivinha.⁷⁹

⁷⁸ Idem, Cap. I.

⁷⁹ MACEDO. *Os dois amores*, op. cit., cap. XVI

Rosa (1849):

– Sim; amas um homem, que está na flôr de seus annos, e que tem todos os defeitos proprios de uma idade verde e ardente.

– Oh! tendes razão.

– Amas um estudante, que desapreciando a intelligencia, o talento com que Deus o dotou, despreza os seus livros pela dansa, e as aulas pelo prazer e pelas festas.

– É assim mesmo, meu pai.

– Amas um moço, que cedendo aos impetos de seu character, é livre e inconstante no que elle suppõe amor; ou o que é ainda peor, toma por seu divertimento o zombar de um sentimento sagrado, que elle faz por plantar no coração de quantas senhoras o querem ouvir: para depois fugir dellas, ou ... quem sabe? Rir-se talvez das lagrimas que faz correr por suas extravagancias.⁸⁰

Vicentina (1853):

– Não sei porque é, mas eu gosto de um rapaz assim; nunca pude tolerar um moço com genio de velho; acho engraçado ver um joven cheio de ardor e de fogo, pensando pouco, realisando a primeira idéa que lhe vem á cabeça, enchendo o mundo com o seu nome, occupando o publico com a historia de suas extravagancias, não sabendo ser usurario e nem mesmo economico; amando ardentemente uma moça durante um baile, e esquecendo-a por outra na noite seguinte.

– Mas isso é ser louco...

– Não, menina, é ser moço; é fazer o que é proprio dos moços; pois acaso se pode tolerar um homem de trinta annos, como o Sr. Frederico, que dizem ser o meu protegido, com aquelle ar de ministro de estado, sempre tão sério, tão frio, tão comedido, medindo suas acções, pesando suas palavras?... eu prefiro os moços, moços, e por isso gósto muito mais do Sr. Americo, embora elle não se mostre muito meu amigo.⁸¹

A carteira de meu tio (1855):

Eu...

Bravo! bem começado! com razão se diz que – pelo dedo se conhece o gigante! – Principiei tratando logo da minha pessoa; e o mais é que dei no vinte; porque a regra da época ensina que – cada um trate de si antes de tudo e de todos.

[...]

⁸⁰ MACEDO. *Rosa*. Rio de Janeiro, Paris: H. Garnier, s.d., cap. XXXVI.

⁸¹ MACEDO. *Vicentina*, *op. cit.*, Cap. XVIII, t. I.

No pronome *Eu* se resume actualmente toda politica e toda moral: é certo que estes conselhos devem ser praticados, mas não confessados: bem sei, bem sei, isso é assim: a hypocrisia é um pedaço de véo furtado a uma virgem para cubrir a cara de uma mulher devassa: tudo isso é assim: mas o que querem?... ainda não sou um *espírito forte* completo, ainda me não pude corrigir do estúpido vicio da franqueza.⁸²

Postos lado a lado, estes são exemplos,⁸³ instantâneos, da fisionomia que Macedo atribuiu aos protagonistas masculinos dos seus primeiros romances. Algumas regularidades saltam à vista, mas vou me ater, por enquanto, a apenas uma, até mesmo por sua obviedade: todas elas encarnam aquela subjetividade desviante, da qual falei anteriormente, tão necessária para a formação do romance moderno. As insatisfações não são radicais, é verdade, mas elas apontam, principalmente quando são verbalizadas pelas personagens mais velhas, para um certo descompasso entre as ações e aspirações desses jovens e as convenções que regem as relações sociais dentro do universo ficcional macediano. Mais interessante é que, sob essa perspectiva, nos vemos no centro de uma das principais questões do romance moderno: a produção de uma individualidade que passa a ser experienciada a partir de um “vocabulário completamente novo para as relações sociais, termos que aferem um valor moral preciso a certas qualidades pessoais.”⁸⁴ Noutras palavras, o que a forma do romance promete, abstratamente, é que, primeiro, as personagens se tornam protagonista do enredo unicamente pelas suas capacidades individuais, por um merecimento adquirido através de ações cotidianas, por menor que estas sejam, e não mais por causa um status social herdado pelo nascimento, algo típico de sociedades estratificadas. Depois, que esse processo, ainda que posto assim, não custa repetir, abstratamente, não está desvinculado das experiências históricas particulares. Pelo contrário: como vimos quando fiz uma breve paráfrase dos argumentos de Moretti em *The way of the world*, as feições que essa juventude assume estão intimamente ligadas tanto à história dos países onde essa ficção é produzida, quanto à relação que eles mantêm com os acontecimentos contemporâneos. Por fim, significa ainda afirmar que esse é um processo

⁸² MACEDO. *A carteira de meu tio*. Rio de Janeiro: Tipografia Dous de Dezembro, 1855, cap. I.

⁸³ Para evitar uma repetição desnecessária, remeto o leitor à página 60, onde consta a passagem de *O moço loiro* (1845) que será trabalhada nessa seção.

⁸⁴ ARMSTRONG. *Desire and domestic fiction*, *op. cit.*, p. 4.

que confere validade – “ficção tanto como um documento quanto como um agenciamento da história cultural”⁸⁵ – a um conjunto de valores – individualismo, mobilidade, ação – típicos de uma classe em ascensão, e ávida por legitimidade, em detrimento do agora em baixa imobilismo de tipo pré-moderno.

Num certo sentido – e tomando apenas aquelas passagens, distantes como estão de qualquer contexto que lhes atribua um significado mais preciso –, Macedo reedita, a seu modo tacanho, o mito de formação tanto de uma individualidade moderna, quanto de uma classe social específica, a burguesia, que se vale enormemente, pelo menos a princípio, do mesmo processo de legitimação.

A contínua subversão da produção, o ininterrupto abalo de todas as condições sociais, a permanente incerteza e a constante agitação distingue a época da burguesia de todas as épocas precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com o seu cortejo de representações e percepções secularmente veneradas; todas as relações que as substituem envelhecem antes de se consolidarem. Tudo o que era sólido e estável se dissolve no ar, tudo o que era sagrado era profanado e os homens são enfim obrigados a encarar, sem ilusões, a sua posição social e as relações recíprocas.⁸⁶

“Distúrbios ininterruptos”, “incerteza eterna”, “agitação”: sei que posso estar passando um pouco dos limites ao propor uma aproximação entre Marx e Macedo. Não é bem essa minha intenção, contudo. O propósito, aqui, não é tanto aproximá-los, quanto apontar que a idéia de “desordem” está na origem do que conhecemos por modernidade. Isto é, a desordem – os distúrbios, as incertezas, as agitações, a volubilidade, etc. –, que, a princípio, tem um sentido negativo, passa a ser revalorada à luz de uma particularidade desse processo social: romper com a ordem não é instaurar o caos, mas questionar um ordenamento falido, o qual não é mais capaz de atribuir significado às antigas estruturas de organização das práticas cotidianas. Nesse movimento de inversão de valor atribuído a uma idéia, a transgressão àquela norma ganha dignidade e assume o protagonismo da história mundial. A consequência, portanto, é o conflito entre as duas ordens, entre as duas

⁸⁵ Idem, p. 23.

⁸⁶ MARX, Karl. e ENGELS, Friedrich. “Manifesto do partido comunista”. In: NETTO, João Paulo (org.). *O leitor de Marx*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 188.

estruturas de racionalização social, se quisermos pôr as coisas em termos filosóficos, ou entre dois subsistemas, se preferirmos termos narrativos: uma buscando a conservação das formas de vida anteriores à “espada terrível de um monstro que se chamou Bonaparte” – para mantermos o ponto de ruptura proposto por Macedo –, outra, munida da legitimidade da transgressão, que avançava os interesses de uma nova classe.

“A burguesia desempenhou na história um papel eminentemente revolucionário”,⁸⁷ o que significa dizer também que foi a burguesia quem pôs em movimento esse conturbado processo de transformação social. Toda aquela longa citação de Marx – um dos mais belos elogios à burguesia que já li – é precedida da descrição desse momento histórico, uma descrição cujos parágrafos, todos, se iniciam com o mesmo sujeito – a burguesia: “A burguesia, onde conquistou o poder, destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas.” O que se segue é um rol de dissoluções: a ligação do homem com seu superior natural, o êxtase religioso, o entusiasmo cavaleiresco, as ilusões políticas e religiosas, a honra das profissões, o sentimento familiar, a indolência da antiga classe dominante, etc. E esse conjunto de valores é substituído pelo auto-interesse, pelo cálculo egoísta, pelo livre mercado e, principalmente, pelo dinheiro, que nivela abstratamente todas relações possíveis entre as pessoas.

A burguesia: essa nova classe social, protagonista da história pela sua inquietação, pela sua capacidade de questionar e, conseqüentemente, revolucionar as antigas formas de vida. Macedo e Marx não compartilham apenas o mesmo diagnóstico, compartilham também – cada um a sua maneira, é verdade – uma visada um tanto desconfiada em relação a esse novo protagonista que assume o centro dos acontecimentos: os elogios – sejam os de Marx, sejam os elencados nas citações dos romances de Macedo – só podem ser lidos a contrapelo. Guardados devidos níveis de radicalidade e as razões, tanto um como outro se colocam não só contra as antigas estruturas, como guardam certas reticências da nova dinâmica social que se instaura. De qualquer sorte, o que vale a pena ressaltar – ao menos para os meus interesses nesta tese – é que ambos alimentam “a mitologia do mundo moderno, [ao reconhecer que] o protagonista quintessencial é o burguês. Herói para alguns, vilão para outros, inspiração ou engodo para a maioria, ele tem sido tem sido o artífice do

⁸⁷ Idem, p. 187, de onde foram tiradas todas as citações do parágrafo.

presente e destruidor do passado.”⁸⁸ Noutras palavras, não pode haver modernidade nem, pelo menos nesse caso específico, enredo narrativo sem o conflito entre duas gerações, assim como esse conflito só é possível quando um novo conjunto de valores ganha legitimidade o suficiente para se pôr em marcha.

Cabe, antes de continuar a análise das citações, uma elucidação mais detalhada, que exponha as relações que fiz entre indivíduo, juventude e burguesia como protagonista tanto da modernidade como processo social quanto do romance.

Interlúdio teórico

6.

Bom, que a constituição do indivíduo esteja intimamente ligada à modernidade, comprova-o o vocabulário a partir do qual seus atributos fundamentais são pensados: autonomia, autenticidade e unidade reflexiva.⁸⁹ Que esse indivíduo moderno – autônomo, autêntico e auto-reflexivo – tenha sido alçado a protagonista do romance e, a partir daí, moldado sua forma, tampouco não apresenta nenhuma novidade.⁹⁰ Mais curioso é pensar como o cerne da forma romanesca, ou seja, o indivíduo moderno e sua relação de insatisfação ou desajuste com o mundo, confluem em duas teorias distintas do romance. Quer dizer, duas teorias que partem do mesmo diagnóstico – aquele que gira em torno da idéia de que “a modernidade [possui uma] força de erosão de formas tradicionais de vida”⁹¹ –, mas o valoram de maneiras antagônicas. Uma, digamos, mais de acordo com a tradição intelectual hegeliana, vai ver no romance o Outro de formas ancoradas numa temporalidade

⁸⁸ WALLERSTEIN, Immanuel. “The bourgeois(ie) as concept and reality”, in *New Left Review*. Londres, n. 167/I, jan.-feb., 1988, p. 91.

⁸⁹ SAFATLE. “Sobre a potência política do inumano: retornar à crítica ao humanismo”, in NOVAES (org.). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 202-3.

⁹⁰ Cf. WATT. *The rise of the novel*, *op. cit.*, especialmente o primeiro e o terceiro capítulos.

⁹¹ SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica*, *op. cit.*, 2008, p. 16.

dentro da qual ainda se podia falar em “totalidade extensiva da vida.”⁹² Não pretendo, contudo, me estender nem na teoria do romance de Georg Lukács, nem nas reflexões de Walter Benjamin sobre a arte de contar histórias.⁹³ Mais importante, pelo menos para o caminho desta tese, é que tipo de protagonista essas duas abordagens – assim como as de Ian Watt, sobre a qual logo falarei – constroem.

Ora, se “[a]fortunados [são] os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina”,⁹⁴ o que dizer de tempos marcados pela racionalidade e universalidade burguesas? Para mantermos o jogo de espelhos com a citação de Lukács, uma resposta simplista diria: são tempos no mínimo desafortunados. Ou seja, desarticulado o que Habermas chama de “razão substantiva”⁹⁵ – aquela que deriva todos os significados de uma única fonte –, o protagonista deste épico moderno perde a familiaridade com o mundo: “O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento.”⁹⁶ E o corolário desse caminho de busca de um significado que já não está mais dado de antemão é a aquisição de uma experiência que não pode ser comunicada a nenhuma outra pessoa, pois os “personagens [do romance] já são indivíduos que resistem consciente e energeticamente a uma realidade que a eles se fecha e, nessa oposição, tornam-se verdadeiras personalidades.”⁹⁷ Ou seja, há uma relação das mais íntimas entre o processo de individuação do protagonista e o questionamento da “infra-estrutura comunicativa da vida cotidiana.”⁹⁸

⁹² LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 44.

⁹³ O ensaio de Walter Benjamin, “Der Erzähler”, foi traduzido para o português como “O narrador”, o que está absolutamente correto. Acontece que essa tradução gera algumas ambigüidades, porque o contraponto do Erzähler é o romancista, que também é um narrador. Assim, para evitar essa confusão, pretendo traduzir Erzähler por “contador de histórias”, uma vez que o verbo erzählen pode ser traduzido por contar.

⁹⁴ LUKÁCS. *A teoria do romance, op. cit.*, p. 25.

⁹⁵ HABERMAS. “Modernity versus Postmodernity”, in *New Germany Critique*. Ithaca, n. 22, Special Issue on Modernism, Winter, 1981, p. 8.

⁹⁶ LUKÁCS. *A teoria do romance, op. cit.*, p. 82.

⁹⁷ Idem, p. 69.

⁹⁸ HABERMAS. “Modernity versus Postmodernity”, *op. cit.*, p. 7.

Uma personagem desligada do corpo social, que paira solitária em busca de uma experiência de vida que a preencha – um diagnóstico da individualidade moderna que é visto com restrições pela tradição alemã que bebeu na fonte hegeliana,⁹⁹ mas que é retomado e revalorado pela teoria liberal anglo-saxã. E se há um teórico que enfatizou sem ambigüidades a relação entre modernidade, individualidade e romance, este teórico é Ian Watt. Tenho para mim que a imensa influência de *A ascensão do romance* tem dois motivos principais: o primeiro diz respeito ao fato de que, sem qualquer dúvida, o conceito de forma – ou “realismo formal” – desenvolvido por Watt é de mais fácil aplicabilidade que o lukacsiano:

Realismo formal, de fato, é a incorporação narrativa de uma premissa [...] que está implícita na forma do romance como um todo: a premissa, ou convenção primeira, é a de que o romance é um relato completo e autêntico da experiência humana e que, portanto, está obrigado a satisfazer seus leitores no que concerne aos detalhes da história e da individualidade dos atores, à particularidade dos tempos e lugares das suas ações, detalhes que são apresentados através de um uso mais referencial da linguagem do que é comum nas outras formas literárias.¹⁰⁰

Relato autêntico das experiências humanas, individualidade dos atores, particularidade do momento e do lugar onde se passa a história, uso referencial da linguagem: todas essas características da forma do romance apontam numa mesma direção: o romance é constituído por um conjunto de particulares. E correndo o risco de parecer repetitivo, uma dentre todas me interessa mais: o protagonista, o que me leva para a segunda razão do destaque da teoria do Watt. Se Benjamin e Lukács viam com certa nostalgia o afastamento do indivíduo de uma idéia mais harmônica de comunidade,¹⁰¹ o autor de *A ascensão do*

⁹⁹ Cf. HONNETH, Axel. *The pathologies of individual freedom: Hegel's social theory*. Princeton: Princeton University Press, 2010 e *Sufrimento de indeterminação: uma reatualização da Filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Singular, Esfera Pública, 2007 e ainda LOSURDO, Domenico. *Hegel and the freedom of moderns*. Durham: Duke University Press, 2004.

¹⁰⁰ WATT. *The rise of the novel*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰¹ Interessante observar que, se “Hegel é imune ao *pathos* conservador da crença na substancialidade ética de formas tradicionais de vida” (SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica*, *op. cit.*, p. 17) não tenho certeza se o mesmo pode ser dito em relação a Benjamin e, especialmente, ao primeiro Lukács. A crítica de ambos os intelectuais – marcadas por um forte substrato romântico –, ainda que não busquem restaurar um ideal passado, estão “caracterizada[s] pela convicção dolorosa e melancólica de que algo precioso se perdeu, tanto nos níveis individual quanto no humano entendido em seu sentido lato; certos valores essencialmente

romance, que não deixa de trabalhar sob o influxo de uma ideologia mais liberal, vai ler esse desgarramento segundo um prisma eminentemente positivo e, paradoxalmente, mais progressista, ao menos se comprarmos a ideologia liberal pelo preço que ela acha que vale, do que os hegelianos de esquerda:¹⁰² o afrouxamento dos laços sociais, ao mesmo tempo em que cria um universo de desorientação, abre espaço para um movimento radical. Perder a capacidade de ler nas estrelas o mapa dos caminhos transitáveis significa também poder criar um caminho que seja só seu; significa rejeitar qualquer papel que lhe tenha sido legado; significa abrir espaço para uma autoconsciência que não sofra a ingerência de nenhuma força externa. Nesse contexto, não é de admirar que os primeiros protagonistas dos romances do século XVIII e XIX tenham sido os “bad subjects”, isto é, subjetividades desviantes, que agem de uma maneira diferente das normas sociais vigentes. Noutras palavras, criminosos e loucos assumem o centro e a responsabilidade pela ação dos primeiros romances exatamente porque “crime e loucura são objetivações do desterro transcendental – o desterro de uma ação na ordem humana dos contextos sociais e o desterro de uma alma na ordem do dever-ser do sistema supra-pessoal de valores.”¹⁰³

7.

Dito que, não importa se à direita ou à esquerda, o cerne da forma romanesca é o indivíduo moderno e sua relação de insatisfação ou desajuste com o mundo, até então posta abstratamente – a maneira pela qual o romance europeu se quis reconhecido –, resta, já

humanos foram alienados” (LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Romanticism against the tide of modernity*. Durham: Duke University Press, 2001, p. 21).

¹⁰² Mesmo um crítico tão radical quanto Marshal Berman tem uma série de passagens nas quais adere irrestritamente às formulações mais idealistas – e mais radicais – da ideologia liberal: “Logo ficou claro, contudo, que as possibilidades para a atividade e a felicidade humanas, que tinham sido proporcionadas pelo mundo moderno, haviam sido sufocadas pelo sistema sócio-político que regia o mundo” [p. 4]. “Nenhum sistema social, Montesquieu tenta mostrar, pode fornecer a felicidade humana a menos que ele defenda, e o governo garanta, um direito humano básico: o direito de todo homem *ser ele mesmo*” [p. 16]. “O ideal de autenticidade, tal como ele primeiro apareceu, gerou uma forma de individualismo que só pode ser chamado de radical, porque seu propósito se choca ferozmente com todas as formas de autoridade que existiam à época” [p. 33]. “Eles [os parisienses] incorporam um novo princípio de identidade pessoal: uma individualidade que existe separada do *status* social, e se mantém independentemente de quaisquer papéis que o indivíduo possa representar” [p. 53]. Todas as citações foram tiradas de *The politics of authenticity: radical individualism and the emergence of modern society*. 2. ed. New York: Verso, 2009.

¹⁰³ LUKÁCS. *A teoria do romance*, *op. cit.*, p. 61.

colocando as coisas num plano mais concreto, se perguntar como essa forma se adapta às condições históricas específicas. E o melhor caminho, aqui, me parece o trabalho do intelectual italiano italiano Franco Moretti. Herdeiro e crítico de uma porção considerável da tradição alemã, Moretti parte do mesmo pressuposto que Lukács: a modernidade é um momento em que nenhuma ideologia pode se dar luxo de se instaurar como uma totalidade fechada e inquestionável. Se há semelhança no diagnóstico, as implicações teóricas que daí se seguem, contudo, passam longe daquela “crença na substancialidade éticas de formas tradicionais”,¹⁰⁴ da qual o filósofo húngaro não se livrou mesmo quando da sua adesão ao *apparatchik* do Partido Comunista. Para Moretti, a forma do romance aparece, então, como o lugar privilegiado onde esse conflito – sem o qual sequer poderíamos falar em sociedade moderna – pode ser remediado.

Bem, para afirmar que o romance tem por função sanar simbolicamente os conflitos inerentes à modernidade, Moretti precisa relacionar os fenômenos extra-literários aos mecanismos textuais. E dois são os lugares, tão privilegiados quanto complementares, onde este salto pode ser feito: o protagonista e o enredo. O fenômeno extra-literário, no caso, é a “‘dupla revolução’, [que] mergulhou a Europa na modernidade, mas sem que ela ainda possuísse a *cultura* da modernidade.” Assim, para que a Europa pudesse atribuir sentido a esse processo de revolução contínua, fez-se necessária, primeiro, “[u]ma imagem específica da modernidade’: a imagem comunicada precisamente pelos atributos juvenis da mobilidade e da inquietude eterna.”¹⁰⁵ Depois, que esse novo protagonista fosse inserido num conjunto de eventos aparentemente desconexos cujo sentido só pode ser apreendido no fim do trajeto. Noutras palavras, o enredo, aqui entendido na esteira de Iuri Lotman, funciona como “metáfora [das] transformações históricas”, ou, por outra, o lugar onde elas podem *fazer sentido*.

Assim, a partir desse arcabouço teórico, Moretti localiza duas tradições romanescas distintas, correndo paralelas pelo século XIX. A primeira, continental, está completamente imersa nos desdobramentos de uma revolução que parece sem fim. Aqui, a própria idéia de maturidade, típica dos romances de formação clássicos – *Os anos de*

¹⁰⁴ SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica*, op. cit., p. 17

¹⁰⁵ MORETTI. *The way of the world*, op. cit., p. 5 e p. 201, de onde foram tiradas ambas as citações.

aprendizado de Wilhelm Meister, de Goethe, e *Orgulho e preconceito*, de Austen –, não tem mais sentido. Ou seja, o desenvolvimento da narrativa não leva à adaptação às normas, dentro das quais o novo indivíduo passa a viver sem sentir que sua autonomia tenha sido violada. Basta ver o que a Sociedade da Torre faz por Meister e sua adesão completa ao grupo. Em apenas trinta anos – já estamos tratando da Europa de Stendhal –, a maturidade como ponto de chegada do romance se perde, e a juventude se endurece como se fora um presente eterno. É que, segundo o curso do argumento de Moretti, no ambiente estéril da Restauração, é necessário opor-se constantemente à ordem para fazer o enredo andar. Noutras palavras, é a sua violação, a de uma ordem restaurada, tarefa para a qual a juventude é o tipo ideal, que mantém de pé a possibilidade de se fazer história. Mas numa narrativa na qual o compromisso não é mais uma opção viável de final, este só pode ser trágico. Que Lucien Sorel sirva agora de exemplo. Mas a característica mais significativa do romance de formação continental é a sua própria mutabilidade. Diferente do modelo clássico do início do século XIX, ele se reinventa em Stendhal e novamente, poucas décadas depois, com Balzac: se a oposição ferrenha e inflexível marcavam o protagonista daquele, o balzaquiano já terá por signo a adaptação como forma de ascensão social. Num dos momentos mais dinâmicos do capitalismo, o idealismo não tem vez. Claro, num mundo em constante transformação, uma personagem como Lucien Rambempré, ela mesma uma nova commodity nas galerias parisienses, tem pouca capacidade de gerar histórias.

Mas o modelo continental, marcado por sua juventude inquieta, por uma constante exploração de um mundo caótico ao qual precisa dar ordem e, por isso mesmo, por uma incessante transformação da forma, não é o único que a Europa produz no século XIX. A Inglaterra, por sua vez, desenvolvia uma forma que buscava lidar com a história de uma maneira, digamos, quase que antagônica da continental, o que significa dizer que tentava manter os percalços da modernidade a uma distância segura. Em termos romanescos: a ingenuidade da infância se torna, ao contrário da juventude, o local das experiências formadoras das protagonistas, que, reduzidas de todas as tensões, instabilidades, insatisfações, se torna apenas um homem comum, representante de uma sociedade estável. O enredo do romance, postas essas condições, assume feições de fábula: não só não há desequilíbrios entre o indivíduo e a sociedade na qual ele vive, como esse desequilíbrio é

provocado por uma figura externa, o vilão. Daí seu caráter taxonômico e maniqueísta. A função do protagonista é simplesmente a de restaurar a ordem perdida.¹⁰⁶

E, para finalizar, um pouco mais de Moretti. No quarto capítulo de *The way of the world*, ele escreve: “Dessa forma, estabilidade e também, para deixar claro desde o início, conformidade.” Mais: “Permanecer significaria se tornar uma *adúltera*, e um mundo intoxicado de dicotomias éticas não pode tolerar a idéia de uma situação *ambígua*, suspensa entre dois sistemas de valores, duas pessoas, duas vidas.” Outra: “É um mecanismo que nos faz ver a sociedade como um gigante *tableau* foucaultiano, no qual uma taxionomia implacavelmente detalhada e ainda conspícua confina cada indivíduo ao seu lugar no mundo. É, incontestavelmente, uma visão pré-moderna [...]” Última: “No centro do romance inglês, nós encontramos a mesma duplicação ideológica que permeia a Inglaterra dos séculos XVIII e XIX: uma tendência universalista no domínio político-legal e uma subserviência ao princípio do *status* dentro da sociedade civil.”¹⁰⁷ Tenho plena consciência de que as citações, assim postas – soltas, descontextualizadas – acrescentam quase nada ao debate. Mas essa não é minha intenção – ao menos não nesse parágrafo. Só queria apontar que, ao lado de cada uma delas, na minha edição do livro, estava anotado: “me ajuda a pensar o romance brasileiro”. “Estabilidade”, “conformidade”, “mundo intoxicado de dicotomias éticas”, uma “visão de mundo pré-moderna”, cuja “taxionomia conspícua [...] confina cada indivíduo ao seu pedaço de mundo”, “subserviência ao princípio do status dentro da sociedade civil”: todas essas passagens me parecem retratar o nosso romance oitocentista em sua relação com a modernidade – brasileira e mundial. Na verdade, minha grande surpresa se deu, porque, na esteira de Antonio Candido e Roberto Schwarz, eu estava inclinado a ver a forma do romance brasileiro tendo como modelo o romance francês, que tomava metonimicamente como forma do romance europeu, e, nesse contexto, não é de admirar que o nosso romance parecesse algo deslocado. As entradas dessas duas perspectivas me fizeram perceber com mais clareza, primeiro, seguindo a trilha aberta por

¹⁰⁶ Aparentemente, essa é uma característica tão dominante do romance britânico que persiste mesmo numa narrativa contemporânea e fantástica: *Harry Potter*. São sete volumes e mais de duas mil páginas para que, ao fim e ao cabo, após derrotar o mais vil de todos os bruxos, ele pudesse se tornar um pai de família que leva sua filha para a escola.

¹⁰⁷ MORETTI, *The way of the world, op. cit.*, p. 181, 188, 193 e 196, respectivamente. Todos os grifos são do original.

Moretti, que o modelo europeu não era tão homogêneo assim, e, segundo – agora nos passos de Armstrong – que os limites impostos pela forma ao desenvolvimento autônomo dos protagonistas do nosso romance não são signo indiscutível da nossa adesão irremediável a valores pré-modernos. Pelo contrário: o que me parece surgir dos deslocamentos formais dos nossos primeiros romances revela uma espécie de afinidade pendular com a modernidade européia, complexa, que trouxe para dentro dos nossos enredos os elementos – franceses – necessários para legitimar um movimento de autonomia – entendida aqui tanto no sentido individual quanto nacional – ao mesmo tempo que mantinha – à inglesa – a sua radicalidade do lado de fora.

8.

Voltemos, enfim, às citações.

São seis passagens unidas, ao menos à primeira vista, unicamente por um conteúdo particular – isto é, uma imagem específica da juventude que protagoniza os romances de Macedo. Mas se o conteúdo é o mesmo, a forma varia: duas, marcadas por um auto-elogio um tanto orgulhoso, são feitas em primeira pessoa; outras o são pelas personagens que incorporam, de maneiras distintas, os valores de um tempo passado – mas mesmo essas apresentam suas variações, as quais dizem respeito ao lugar que ocupam na narrativa, ao tom empregado, à função de criação do conflito, ao apaziguamento das dúvidas ou mesmo uma admoestação a que se aja de acordo com as expectativas da idade; e isso sem contar um falso elogio, que nos revela o momento em que a “seleta sociedade” dos romances de Macedo começa a demonstrar sinais de esgarçamento. Contudo, não importa quem, em que momento do romance ou com que função: o que salta aos olhos é que, em todos os livros que Macedo escreveu entre 1844 e 1856, somos apresentados a “[u]ma imagem específica da modernidade”: a imagem comunicada precisamente pelos atributos juvenis da mobilidade e da inquietude eterna.”¹⁰⁸

Mas escrevi, no parágrafo acima, que essa descrição da juventude era o único elemento que se depreende de uma leitura superficial das citações. Bem, é a única que

¹⁰⁸ Idem, p. 5.

poderia ser chamada, nas palavras de Timothy Bahti, de *Rekonstruktion*, ou seja, uma leitura mais desprovida de juízo de valor – ou tanto quanto possível. Há, contudo, um outro padrão que une as citações elencadas; não tanto uma reconstrução, quanto uma construção *a posteriori* – *Nachkonstruktion* –, o que significa dizer, usando deliberadamente a primeira pessoa de Martin Jay “uma reorganização retórica moldada pelas minhas próprias experiências e preocupações.”¹⁰⁹ Vislumbro, assim, três usos diferentes da imagem de juventude nos primeiros romances de Macedo – como se fossem três correções de um mesmo elemento formal: primeiro, entre *A moreninha* e *A carteira de meu tio*, a reestruturação da auto-apresentação em primeira pessoa; segundo, entre *O moço loiro* e *Vicentina* – dois elogios estranhos, para dizer o mínimo, apresentado por duas velhas a duas jovens a respeito da dinâmica da juventude que seus amados incorporam –, apontam para a reorganização das possibilidades de conflito entre as gerações; e, por fim, entre *Os dois amores* e *Rosa* – dois conselhos paternos sobre o papel social atribuído à juventude –, vislumbra-se a reelaboração do grau de autonomia permitido ao protagonista.

Onze anos e três reestruturações que acontecem no centro mesmo da forma do romance moderno: a fisionomia do protagonista. Três reestruturações formais que se estendem de maneiras distintas: a primeira, a mais complexa, demora mais de uma década para ganhar corpo (1844 a 1855); a segunda, oito anos (1845 a 1853); a terceira, apenas um (1848 e 1849) – Cândido é um projeto de protagonista tão falho que é abandonado por completo no ano seguinte e não é retomado mais nenhuma vez. Por fim, três reestruturações em apenas onze anos, o que pode significar duas coisas, a meu ver complementares: uma, que Macedo não era um escritor à altura dos desafios formais do seu tempo; ou ainda, que a forma dos primeiros romances brasileiros tinha que demonstrar uma sensibilidade capaz de acompanhar as mudanças históricas por que vinha passando a sociedade brasileira desde a independência e, mais acentuadamente, desde de 1831.

¹⁰⁹ JAY. *Marxism and totality*, *op. cit* , p. 17. Dessa mesma página foi retirada a citação de Timothy Bahti.

9.

Num romance, é a mãe adotiva quem fala ao casal de jovens protagonistas:

– Porque, continuou Irias, a alma da mocidade é inconstante, rápida e faceira; ligeira como o corpo que anima, ela se apraz de mudar a cada instante de objeto, de alimentar-se com impressões e pensamentos sempre novos e diversos. A alma da mocidade é uma borboleta no espírito. [...] A juventude, repito, é naturalmente alegre, e a alegria é leve e brincadora; portanto, quando um moço e uma moça estão tristes, e meditam, quem os vê, por força os observa, porque nessa tristeza e nessa meditação deve haver algum mistério muito interessante para se estudar, e quem as estuda quase sempre adivinha.¹¹⁰

No outro, a conversa é entre pai e filha:

– Sim; amas um homem, que está na flôr de seus annos, e que tem todos os defeitos proprios de uma idade verde e ardente.

[...]

– Amas um estudante, que desapreciando a intelligencia, o talento com que Deus o dotou, despreza os seus livros pela dansa, e as aulas pelo prazer e pelas festas.

[...]

– Amas um moço, que cedendo aos impetos de seu character, é livre e inconstante no que elle suppõe amor; ou o que é ainda peor, toma por seu divertimento o zombar de um sentimento sagrado, que elle faz por plantar no coração de quantas senhoras o querem ouvir: para depois fugir dellas, ou ... quem sabe? Rir-se talvez das lagrimas que faz correr por suas extravagancias.¹¹¹

Aparentemente, entre *Os dois amores* e *Rosa*, nada muda. Em ambos, temos duas figuras mais velhas conversando sobre a juventude com seus respectivos protegidos. Conversando *sobre o que é* a juventude, na verdade. Ou seja, há um conjunto de características gerais que determina quem são e o que fazem os jovens. De certa forma, ambas as passagens

¹¹⁰ MACEDO. *Os dois amores*, *op. cit.*, cap. XVI.

¹¹¹ MACEDO. *Rosa*, *op. cit.*, Cap. XXXVI.

representam personagens que se revelam como conhecedores profundos do funcionamento da sociedade e dos papéis que seus membros exercem nela.

Mas quando atribuímos um pouco mais de especificidade ao tom das citações, aparece logo uma pequena diferença. Em *Os dois amores*, Írias, a mãe adotiva de Cândido, se refere à “alma da mocidade” – em oposição à da velhice –, o que dá à sua fala um caráter mais geral. É *dessa forma e não de outra* que agem todos os jovens. A de Maurício, pai de Rosa, por sua vez, tem um caráter descritivo: ele tem por finalidade, mais do que apontar o que deve fazer um jovem para que seja considerado como tal, resumir as ações de Juca, protagonista masculino desse romance. A diferença, contudo, é pequena. A impressão que se tem, terminada a leitura das passagens, mesmo em seus contextos originais, é que a representação da mocidade sofre uma espécie de enrijecimento, ou, nas palavras de Seymour Chatman, que recupera de maneira incrivelmente interessante uma categoria tão desacreditada quanto a de Foster, a mocidade é planificada, o que significa dizer que as personagens que a compõem estão “privadas de escolhas, e se tornam, num sentido real, meras funções automáticas do enredo.”¹¹²

Voltemos, contudo, aos dois livros em questões e apontemos, então, uma última aproximação entre essas duas passagens que nos permite vislumbrar outra faceta interessante do romance macediano: o caráter taxonômico da desordem. Ora, toda taxonomia envolve uma certa rigidez, que determina a cada elemento seu lugar dentro de um sistema mais geral. O interessante é perceber, aqui, que a desordem – a despeito ou por causa mesmo do seu potencial desestabilizador –, passa a se constituir como um material sem o qual não se pode falar em modernidade – seja ela narrativa ou social – e nem nas novas formas de hegemonia que ela implica. Essa é, então, a “função automática” que a juventude exerce nos primeiros romances brasileiros, uma função que não vem *de encontro* a uma visão pré-moderna de mundo, na qual “uma hierarquia de ordens e classificações aparentemente ‘feudais’”¹¹³ ainda impera. Pelo contrário: uma função que vem *ao encontro* da manutenção dessa ordem.

¹¹² CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and in film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978, p. 114.

¹¹³ ANDERSON, Perry. “Origins of present crisis”, p. 39-40, *apud* MORETTI, *The way of the world, op. cit.*, p. 193.

10.

Mas, se pusermos a citação de *Os dois amores* dentro do contexto do romance, seremos capazes de perceber uma outra diferença, essa mais reveladora, em relação à fala de Maurício para Rosa, uma diferença que se manifesta antes pelos respectivos lugares que ocupam nos romances do que necessariamente por sua organização interna. Como disse, ambas envolvem uma figura de autoridade transmitindo seu conhecimento – seja ele de caráter geral, seja particular – a respeito do funcionamento do mundo e do papel que os jovens exercem nesse universo. Uma, a de *Os dois amores*, está no XVI capítulo e possui, como dito, um caráter mais generalista, mas abstrato; outra, a de *Rosa*, está no XXXVI, e diz respeito às ações específicas de um jovem específico. Ou, em termos de tom, aquela funciona como uma admoestação; esta, como tranquilização. Uma tranquilização que tem por finalidade informar à filha apaixonada que as errâncias do protagonista já estão no fim, um fim que pode ser entendido tanto num sentido narrativo – de fato, este é um ponto importante, pois marca a entrada em cena do pai de Juca para providenciar a correção das ações do filho e, assim, levar a história a um desfecho seguro –, quanto social – as errâncias compõem um período importante, mas *limitado* da vida de qualquer jovem. Aquela, uma admoestação, gentil, é verdade, que impele os protagonistas a cumprirem sua função histórica: “a alma da mocidade é inconstante, rápida e faceira; ligeira como o corpo que anima, ela se apraz de mudar a cada instante de objeto, de alimentar-se com impressões e pensamentos sempre novos e diversos.” Compare-se essa passagem com outra já citada e teremos a dimensão da sua excepcionalidade: “– Não, senhor; nada ha aqui que exagerado seja. Rogo-lhe que por um instante pense comigo: se o seu systema é bom, deve ser seguido por todos; e se assim acontecesse, onde iriamos assentar o socego das familias,a paz dos esposos, se lhe faltava a sua base, a *constancia*?...”¹¹⁴

E que diferença: se é um lugar-comum nos estudos sobre o Brasil monárquico afirmar que esse é um período – pelo menos durante o tempo Saquarema – “de uma política de domínio assentada na inviolabilidade da vontade senhorial e na ideologia da produção de

¹¹⁴ MACEDO. *A moreninha*, *op. cit.*, cap. VI, grifo meu.

dependentes”¹¹⁵ – uma política incorporada na repreensão de D. Anna e no discurso tranquilizador de Maurício, dois exemplos distintos de um motivo recorrente do primeiro romance macediano –, então a fala de Írias revela mesmo que alguma coisa está errada em *Os dois amores*. E está errada porque, aqui, a figura de autoridade não entra em cena para interromper o fluxo dos acontecimentos até então protagonizados por uma juventude caracterizada pela incapacidade de decidir seus próprios caminhos – uma função que, apesar de muito mencionada, ainda resta precisar –; entra em cena, isso sim, para impelir a juventude a cumprir seu papel. De um modo ou de outro, uma autoridade responsável pelo funcionamento do corpo social; de um modo ou de outro, uma juventude reduzida a um protagonismo tópico.

O problema que *Os dois amores* revela é que, mesmo uma forma romanesca que se esforça tanto para reduzir a narratividade como a nossa, não pode se dar ao luxo de manter os elementos modernos fora do seu centro de ação. Sabem-no inclusive aqueles que têm profundas restrições à modernidade, não importa como ela se apresente. Mais de uma vez elenquei os adjetivos de que são feitos a juventude macediana, os quais, de alguma maneira, servem para descrever a visão de mundo dos seus romances. Cabe, agora, tentar responder por que *Os dois amores* não se enquadra nessa descrição, um livro que, coincidentemente ou não, foi escrito num ano tão paradigmático quanto 1848.

E duas são as razões que logo me vêm à mente: primeiro, a diferença de classe assume a cena e vai se tornar, ao menos num plano superficial, o obstáculo a ser superado rumo à felicidade amorosa: “se [eu, Cândido] amar uma mulher, ela há de rir-se de minha audácia, de minha loucura, há de zombar do pobre que a ama.”¹¹⁶ Em *O moço loiro*, Macedo já apresentara uma sociedade um tanto mais complexa do que a de *A moreninha*, mas as divisões sociais não tinham qualquer função nuclear¹¹⁷ no enredo do romance: os

¹¹⁵ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador. op. cit.*, p. 19.

¹¹⁶ MACEDO. *Os dois amores, op. cit.*, cap. II.

¹¹⁷ Tomo o conceito tal como foi trabalhado e retrabalhado por BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”, in *Análise estrutural da narrativa*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 19-60, CHATMAN. *Story and discourse, op. cit.* e MORETTI. “O século sério”, *op. cit.* No mais, cabe ressaltar que Felix rouba não porque é pobre, mas porque tem inveja a família e da felicidade de Lauro, isso sem contar que todo esse imbróglio se desenrola fora da narrativa principal. Essa diferença existe em *O moço loiro*, que é um romance anterior, mas só se torna importante num momento bem específico da narrativa. Não é, portanto, estrutural.

bateleiros apenas cumprem sua tarefa de fazer a travessia da baía; Lúcia, uma dependente que vive para atender às necessidades da família, é a mãe de leite que fornece a Lauro os segredos da casa; Sara está lá, numa casa pobre, para assistir Lauro quando ele se fere; Carlos, o afilhado de Lauro, paga sua gratidão espionando Félix. Numa palavra, são todos acessórios – satélites – para que o protagonista consiga atingir seu objetivo de se reintegrar ao corpo familiar. Mas voltemos a *Os dois amores* e à segunda razão do caráter de exceção do romance: Cândido é o único dentre os protagonistas de Macedo que não transita da desordem para a ordem, da inconstância e extravagância da mocidade rumo à seriedade melancólica sem a qual não se habilita a se tornar senhor da casa. Pode-se argumentar – e soaria bastante plausível –, seguindo essa linha de pensamento, que as travessuras são um luxo ao qual um pobre escrevente não pode se entregar. A situação, contudo, me parece um pouco mais complexa.

Para tanto, coloquemos a questão nos termos propostos por Lotman – até mesmo para que a síntese que fiz ganhe funcionalidade – e nos perguntemos qual o enredo de *Os dois amores*? Há, naturalmente, uma oposição binária, da qual parte todo e qualquer enredo, entre a falsidade e a verdade, entre a máscara social e a sinceridade, um moralismo típico dos romances de Macedo. Mas, como escrevi acima, esse romance apresenta um outro sistema classificatório, esse econômico, baseado na oposição entre ricos e pobres, superposto ao primeiro e apresentado, numa fórmula simples, de modo a parecer como se ambos estivessem intimamente relacionadas: “Com a preferência inaudita que em tudo se dá mil vezes ao rico sem mérito algum, sobre o homem que, sendo embora distinto, é todavia pobre.”¹¹⁸ Há, contudo, um certo desarranjo nessa justaposição, a qual se revela, por exemplo, quando nos damos conta de que uma reforma que dissolvesse a fronteira entre os ricos e pobres em nenhum momento é aventada. Dessa forma, tal como está organizado, o romance propõe que uma sociedade mais justa é aquela que respeita o homem pelas suas qualidades morais – aqui entendidas como pessoais, isto é, em oposição a um mérito que tenha sido legado, seja por nascimento ou por herança, oposição que ganha conteúdo

¹¹⁸ MACEDO, *Os dois amores*, *op. cit.*, cap. VIII.

específico na figura de Salustiano.¹¹⁹ É dentro de um mundo assim organizado que Cândido deve agir.

Acontece que, mesmo sendo a pobreza um falso problema, ela é trazida para o centro do romance e, portanto, não pode ser ignorada, o que acaba por estabelecer uma questão formal. Para Lotman, “como regra, o sistema de oposições semânticas binárias está na base da organização interna dos elementos textuais” as quais, no texto artístico, “quase sempre são realizados de maneira espacial [...]”.¹²⁰ Não à toa, os dois primeiros capítulos de *Os dois amores* se chamam, respectivamente, “O ‘céu cor-de-rosa’” e “O ‘purgatório trigueiro’”: aquele, a nobre e recatada residência de Celina; este, vizinho ao “Céu cor-de-rosa”, é a mísera casa de Cândido: “pois que muito baixa, só havia nela de mais um sótão, que nem mesmo lançava janelas para a rua, e toda se mostrava já meio arruinada pela força dos anos, e bastante intrigueirada pelas desfeitas do tempo [...]”.¹²¹ Macedo precisa, então, lançar mão de algum mecanismo retórico que legitime a mobilidade de Cândido de uma casa para a outra, do universo da pobreza para o da riqueza. E, sem prejuízo de falsear o romance, poderia muito bem dizer que a resposta está calcada no prestígio da ideologia burguesa, o que colocaria Cândido no mesmo patamar dos outros jovens personagens macedianos. A despeito da pobreza, ele possui “talento” e “gênio”: “apesar seu, ele [Salustiano], rico e orgulhoso, sentia-se curvado ante a superioridade do talento. O gênio não pede, impõe respeito, e desafia inveja.”¹²² Não por menos duas qualidades que, no ideário burguês, abrem, à força, um espaço para que o indivíduo ocupe um lugar que, em outro sistema de valores, lhe seria fechado.¹²³ O problema é que tanto o talento quanto o gênio – ou a ideologia burguesa que lhes dá concretude –, embora apareçam aqui e ali no romance, em sentenças muitas vezes recheadas de um tom elevado e algo revoltado, não conseguem se transformar em evento.¹²⁴ Isso significa dizer que nenhum dos dois – nem

¹¹⁹ Interessante observar que este é o primeiro personagem em que se começam a delinear as feições da vilania. Terceiro romance de Macedo e cinco anos depois de *O filho do pescador*.

¹²⁰ LOTMAN. *The structure of artistic text*, op. cit., p. 237.

¹²¹ MACEDO, *Os dois amores*, op. cit., cap. I.

¹²² Idem, cap. XVIII.

¹²³ Cf. HOBBSBAWN. Eric. *A era das revoluções: 1789-1848*. 22. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007, especialmente a seção IV do cap. 3 e o cap. 10.

¹²⁴ Nas palavras de Lotman, “[u]m evento num texto é a passagem de uma *persona* pelas fronteiras de um campo semântico” (*The structure of artistic text*, op. cit., p. 234).

mesmo um deslocado elogio ao trabalho, diga-se de passagem¹²⁵ – tem a capacidade de movimentar o enredo, isto é, de se impor como um “‘elemento revolucionário’ em relação à visão de mundo (*world picture*).”¹²⁶

Há um momento em *Os dois amores* em que o processo de desmonte do evento de teor ideológico burguês se torna ainda mais claro. Quando chegamos ao capítulo XVIII do romance, o da noite de anos de Celina, a trama já está montada: a paixão entre ela e Cândido já está evidente para todos – menos para eles mesmos, diga-se de passagem –, é abençoada por Anacleto e Írias, responsáveis pelos dois jovens, e invejada por Salustiano, nosso primeiro antagonista. O cenário em que Macedo aloca suas cenas muda muito pouco em todos os romances, e aqui tampouco é diferente: a casa de Anacleto – o “Céu cor-de-rosa” – tem aquele bom gosto na medida certa, sem o luxo excessivo que estigmatiza, no romance europeu, a nobreza decadente; a naturalidade da simplicidade de Celina contrasta e vence em beleza a superficialidade dos enfeites de Mariana; a lógica da relação do baile é também a mesma: homens pra cima e pra baixo com seus falsos galanteios em busca de mulheres com quem possam compartilhar as danças, enquanto estas guardam a pudicidade hipócrita que é requerida pelas boas regras de convívio nos bailes da corte, ainda que gostem dessa dinâmica – exceto, claro, pela protagonista, que não partilha das máscaras sociais. A cena, contudo, sofre uma interrupção na sua dinâmica quando Anacleto se lembra de uma promessa: “– A de se deixar ouvir aquele senhor [Cândido], que como sempre lá está sentado no seu canto?...”¹²⁷ O palco, então, se arma, e as normas desse mundo que o narrador faz questão de pontuar mais de uma vez como decadente começam a ser questionadas: Cândido rejeita, primeiro o triunfo incontestado do canto italiano sobre o brasileiro; depois, a aura aristocrática do piano, preferindo a harpa. Nosso protagonista, então, canta, e nada aqui, ao contrário do que se prometia, foge ao convencional: o artista – genial e talentoso – é aquele ser inspirado, distante de tudo o que é externo e se concentra apenas na beleza da sua arte; que fala com uma voz comovida e que sai da alma e, por isso,

¹²⁵ “– Seja o que for, disse Anacleto, é um homem que trabalha, e por conseqüência digno da nossa amizade” (MACEDO. *Os dois amores*, *op. cit.*, cap. VI).

¹²⁶ LOTMAN. *The structure of artistic text*, *op. cit.*, p. 238.

¹²⁷ MACEDO. *Os dois amores*, *op. cit.*, cap. XVIII.

além de tocar o coração dos ouvintes, comove Celina. Em resumo: é a vitória do talento e do gênio.

Se tivermos em mente exclusivamente essa passagem, tal como por mim parafraseada, poderíamos dizer que a forma do romance está a um passo de se concretizar – pelo menos em termos ideais. Armstrong:

Por ler romancisticamente [novelistically], eu quero dizer que se identifica uma falta no protagonista a qual deve ser superada. Uma vez que o protagonista adquire esse elemento ausente [...], aquele indivíduo pode superar o obstáculo que o impossibilitava de melhorar na vida e conseguir o reconhecimento dentro da comunidade, cuja ordem e vigor, ele, como conseqüência do feito, renova. A falta do protagonista define o ingrediente mágico que, ao mesmo tempo em que possibilita uma auto-realização e um empoderamento social, cria um leitor que sente a falta daquele reconhecimento social e quer vê-lo remediado. Auto-realização, assim definida, pede nada mais nada menos do que uma alteração sísmica na ordem social dominante. O pequeno choque de incorporar Pamela Andrews, Tom Jones, Fanny Price ou Jane Eyre arregaça portas imaginárias aos indivíduos dotados de energia, talento [wit] e desejo de ocupar posições que lhes eram previamente fechadas. O romance, tenho argumentado, nasceu quando autores deram forma narrativa a esse desejo de uma ordem social suficientemente elástica para acomodar o individualismo.¹²⁸

Considero essa passagem uma síntese brilhante de como devemos nos aproximar de qualquer romance, o que explica sua extensão. Contudo, me parece mais importante ressaltar como essa citação, que se coloca antes como uma descrição da forma do romance, se mostra, na verdade, como uma *auto-descrição* contragulatória; é a maneira como essa forma gosta de se ver refletida no espelho da ideologia liberal dentro da qual nasceu.¹²⁹ De modo geral, ela repõe, noutros termos, a estrutura mais abstrata de Lotman, mas guarda um diferencial, que é exatamente aquela profissão de fé liberal – algo enigmática para mim, confesso – segundo a qual o indivíduo que busca egoisticamente seus interesses acaba por

¹²⁸ ARMSTRONG. *How novels think: the limits of individualism from 1719-1900*. New York: Columbia University Press, 2005, p. 139.

¹²⁹ Aqui cabem duas ressalvas: primeiro, é a própria Armstrong quem aponta esse caráter ideológico das leituras tradicionais do romance. Mas, como excelente crítica feminista que é, ela está mais interessada em denunciar a exclusão do elemento feminino e as inversões críticas feitas posteriormente. Quanto às novas possibilidades de se ler a forma do romance, cf. a introdução que ela escreve para um número especial da revista *NOVEL*: “Editor’s introduction: the way we read now”, in *NOVEL*, *op. cit.*, p. 167-174.

contribuir para o melhoramento da sociedade na qual está inserido. Mas voltando mais diretamente ao assunto, o que eu quero dizer é que o jogo de auto-idealização daquela cena é patente, e ele nos leva direto ao que há de mais lugar-comum em relação à forma do romance e à ideologia romântica. O cenário está posto para que um pobre talentoso possa tanto superar as barreiras sociais que o impedem de concretizar seu amor com Celina, quanto promover o avanço social ao tornar a sociedade carioca mais flexível e mais atenta às belezas da arte nacional. Mas se cabe a Macedo fixar as convenções do gênero no país, elas passam, retomando minha hipótese, pelo desarme do potencial revolucionário do evento literário, aquele capaz de instaurar no centro da norma um ato de transgressão, sem o qual não há enredo romântico. Noutras palavras, o romance brasileiro não pode prescindir do evento, como o faz, por exemplo, o romance inglês:¹³⁰ ele precisa ser repensado de modo a conciliar a norma e a sua exceção, a ordem e a desordem.

Tomemos o talento e a genialidade no corpo do enredo para entendermos como esse processo funciona. Num livro de 45 capítulos – 44, na verdade, mais a conclusão –, essas duas qualidades estão restritas somente à primeira metade – a última menção se faz no capítulo XXV –, o que não é de se admirar, pois, uma vez cumprida a função de abrir o espaço necessário numa sociedade fechada para um indivíduo diferenciado, elas perderiam o protagonismo. O problema é que nem a genialidade nem o talento cumprem qualquer função narrativa nos romances, mesmo onde suas menções são freqüentes; são apenas descrições que, como tal, individualizam o protagonista ao mesmo tempo em que o imobilizam numa abstração sem capacidade de ação. O ato que leva Cândido e Írias à casa de Anacleto – ou seja, que representa, segundo o esquema de Lotman, a passagem de um espaço ao outro, que antes lhe era fechado –, por exemplo, nada tem a ver com seu talento e gênio. Está baseado, antes, no fato de ter sido visto orando ardorosamente em pleno dia de finados sobre o túmulo do pai de Celina¹³¹ – não por menos alcunhado “Pai dos pobres” – e, depois, na cena do escárnio, que funciona como uma espécie de síntese desse processo que estou descrevendo. No retorno do cemitério para casa, Írias e Cândido foram cercados por um bando de garotos que insultavam a velha dona do Purgatório Trigueiro, chamando-a

¹³⁰ Cf. MORETTI. *The way of the world*, especialmente o cap. IV, que trata do romance inglês.

¹³¹ MACEDO. *Os dois amores*, *op. cit.*, cap. IV.

de bruxa: “Irias agarrava com suas duas mãos emagrecidas e nervosas o braço do mancebo que, tremendo de raiva e de vergonha, *esquecia-se do que era*, e queria lançar-se contra a canalha”¹³² O que significa a frase destacada? Por um lado, como um pobre e enfeitado, esquecer-se de quem era poderia significar simplesmente que Cândido era do mesmo meio social degradado dos moleques que agiam “como cães”, cujo ato de violência seria nada mais nada menos do que a comprovação da falta de berço, o que não pode ser levada adiante pela alta conta em que o narrador o tem. Mas a violência não se concretiza, primeiro porque Irias o impede: “[Ele] queria lançar-se contra a canalha que me insultava, e o teria certamente feito se eu o não agarrasse com minhas mãos de ferro... porque eu sou velha... uma pobre mulher velha, disse Irias estendendo suas mãos compridas magras e nervosas; mas tenho força.”¹³³ Mas, mais importante do que a intervenção de Irias, foi o aparecimento de Celina, que se colocou ao lado dos dois humilhados: “[o] escárnio cessou como por encanto.”¹³⁴ Dado o rumo dos acontecimentos, o motivo da entrada de Cândido na casa de Celina se inverte por completo: não é sua genialidade ou seu talento que o tornam dignos, mas seu fervor religioso e a sua gratidão, o que desmonta o potencial daquelas duas qualidades. Na verdade, postos sob esse prisma, o talento tem menos – ou nenhuma – aquela função de inserção e flexibilização social, do que a de divertimento da corte: a performance de Cândido, ainda que posta sob o signo da genialidade romântica, reincorpora a função de divertir seus mecenas à brasileira, os senhores a quem é grato pelo convite. A título de comprovação, tomemos o desdobramento da cena em que Cândido canta no aniversário de Celina: fosse ela nuclear – como, de fato, promete ser –, o enredo teria que, necessariamente, abrir algumas possibilidades, possibilidades que estariam ligadas à inserção desses elementos estranhos no mundo dos bailinhos de Macedo. Os desdobramentos, no entanto, são outros. Por um lado, o ponto de vista se desloca para Salustiano, numa passagem que *reafirma* as *mesmas* ameaças feitas à Mariana três capítulos atrás. Noutras palavras, o talento e o gênio não só não projetam o enredo para frente, como sequer funcionam como uma forma de instaurar diretamente o conflito entre o protagonista e o antagonista: este se dá sempre mediado pela figura de Mariana, o que

¹³² Idem, cap. V [grifo nosso].

¹³³ Idem, cap. VI.

¹³⁴ Idem, cap. V.

acaba por reduzir as tensões. Por outro, como se não bastasse, a próxima vez que nos encontramos com Cândido, ele está só:

Fazia um calor abrasante; apesar dele, porém, as moças e moços continuavam a dançar.

Cândido deixou a sala, e dirigiu-se ao jardim.¹³⁵

A cena fora de triunfo – ao menos é assim que Macedo quis que nos a experienciássemos. O talento e o gênio se impuseram ao “gosto estragado da época, que [...] deu ao canto italiano um triunfo, uma palma universal, [e] lançou para fora de nossas salas todos os cantos pátrios”;¹³⁶ fizerem vergar a riqueza e o orgulho de Salustiano, e, como conseqüência, *nada*. Faz-se calor, as pessoas dançam como se a vida seguisse seu rumo inalienável. Sequer o próprio Cândido desfruta o seu momento: “Queria ver aquele lugar feliz, onde pela primeira vez vira Celina [...]”¹³⁷

Resta uma pergunta: e se nós não tomarmos o evento apenas como um ponto nodal em que a narrativa se abre a diversas possibilidades? E se nós o tomássemos tendo em vista a crítica que Slavoj Zizek faz a Alain Badiou, segundo a qual, ainda que o evento não deixe de ser esse “ponto de início mítico que abre um certo horizonte de atividade política” ? Ele assume uma nova característica, que é a sua capacidade de se reinscrever “na forma do ser, [n]a vida cotidiana. Para mim [no caso, Zizek], foda-se a revolução, o que me interessa é aquilo que permanece.”¹³⁸ Nesse sentido, a pergunta que fica é se esse evento, ainda que desarmado de sua potencialidade nesse momento do enredo, consegue retornar e se impor no seu desfecho, de modo a instaurar uma outra ordem, diferente da inicial.

Mas, antes de chegar ao fim da narrativa, é preciso ainda chamar a atenção para outro mecanismo de desarme do evento literário típico desse livro de Macedo. Segundo Armstrong, numa citação feita acima, para que possamos entender a dinâmica do protagonista no romance – e inclusive sua novidade literária –, temos que identificar algo

¹³⁵ Idem, cap. XIX.

¹³⁶ Idem, cap. XVIII.

¹³⁷ Idem, cap. XIX.

¹³⁸ ZIZEK, Slavoj. “Slavoj Zizek e a novidade do comunismo”, in *O Globo*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/05/28/slavoj-zizek-a-novidade-do-comunismo-382949.asp>. Acesso em: 06 jun. 2011.

que está faltando (“a missing element”) para torná-lo um indivíduo completo, um elemento que, quando alcançado, vai permitir que ele transite por um conjunto mais amplo de espaços sociais. Ora, a novidade de *Os dois amores* é que o obstáculo amoroso é posto, desde o início, em termos econômicos, o que, embora seja um lugar comum do gênero, ganha sua primeira representação nacional. Cândido: “Tenho talento e gênio; porém se amar uma mulher, ela há de rir-se de minha audácia, de minha loucura, há de zombar do pobre que a ama [...]”;¹³⁹ Mariana: “Quero perguntar-te se não concordas em que um moço, como tu és, triste, desvalido e pobre, pode achar consolação e fortuna na posse de uma mulher que ame?”;¹⁴⁰ inclusive o narrador, numa passagem mais pragmática: “[...] o pai de família tem medo desse olhar do pobre; do pobre que não pode sustentar o peso de uma carteira, onde se julgue seguro o porvir de uma mulher”.¹⁴¹ Ora, nesses termos, a riqueza seria, naturalmente, esse elemento que, quando possuído por Cândido, lhe abriria as portas da sociedade e lhe daria a mão de Celina. Bom, aqui as falhas de composição do livro se mostram ainda mais evidentes: primeiro, como vimos, as qualidades que o romance consagrou para a flexibilização social – a genialidade e o talento –, são frágeis demais para provocar qualquer alteração no curso dos eventos, quem dirá a possibilidade de ascensão social de que deveriam ser o seu pressuposto mais básico. Segundo, a riqueza não só não é um desejo, ela é completamente rejeitada: “Não é ouro o que eu desejo, senhor... a riqueza que eu peço a Deus não é de metal, nem de bilhetes do banco; a minha riqueza é a do coração.”¹⁴² Terceiro, Cândido e Írias não precisam de nenhum desses recursos para freqüentar a casa de Anacleto, cujas portas já haviam sido abertas pelas demonstrações de fé e de gratidão, qualidades muito mais afeitas à experiência social brasileira do século XIX. Mas organização dos motivos não deixa de lançar uma luz no tipo de pobreza que se permite freqüentar os salões da corte.

– Pois no meio dessa minha tão grande felicidade, senhora, vinha um menino que me era parceiro nos estudos e nos brincos, e me perguntava: “Cândido, quem é teu pai?...” Vinha depois logo outro que me falava

¹³⁹ MACEDO. *Os dois amores*, *op. cit.*, cap. II.

¹⁴⁰ *Idem*, cap. XII.

¹⁴¹ *Idem*, cap. VIII.

¹⁴² *Idem*, cap. XXV.

assim: “Cândido, tu não tens mãe?...” Vinha logo após um terceiro que me dizia: “Cândido, por que tão pequeno deixaste a terra onde nasceste?” E eu só lhe respondia: não sei!. E vinham depois um, dois, vinte outros que me perguntavam: “Como te chamas?... Cândido, de quê?” E eu que não tinha nome de família, eu que sou só no mundo, lhes respondia sempre: – Cândido – só. – E sabeis, senhora, o resultado de tudo isso?... é que apoderou-se de mim a convicção de que eu era, de que eu sou o somenos de todos os homens; porque entre todos os homens não há um só que, como eu, não tenha pai, não tenha mãe, não tenha nome, nem passado, nem futuro!... oh!... que até me quiseram roubar aquilo que a ninguém se nega... uma pátria!...¹⁴³

A citação é retirada de um dos momentos de raiva de Cândido, quando ele narra a Írias a sua infância em Portugal, para onde fora levado com a finalidade de estudar. Mais interessante, contudo, é observar que a pobreza de Cândido não se dá inteiramente no plano financeiro – ele tem um misterioso benfeitor que, todo ano, lhe deixava “ora uma bolsa repleta de ouro, ora uma carteira contendo soma considerável”¹⁴⁴ –, nem cultural – foi muito bem educado na Europa –, mas, isso sim, através da ausência de um “nome de família” que lhe garantisse um lugar no mundo. Aqui Macedo lança a última pá de cal sobre as possibilidades de crispação universalista do nosso herói: o que lhe garante um lugar no mundo hierarquizado é sua vinculação ao universo familiar; mais: o que estabelece um conjunto de coordenadas precisas sobre quem ele é e o que, portanto, ele pode alcançar na vida não é seu gênio ou seu talento – ou seja, não são as suas ações –, mas é um “nome de família”, algo que já está dado e não pode ser mudado. Lembremos das preocupações do Pescador de Copacabana quanto à origem da amada do filho – “E conheces tu essa mulher a quem te queres ligar e ligar para sempre? Sabes qual seja a sua pátria, seu estado e enfim seus costumes?”¹⁴⁵ – e a comparemos com uma passagem semelhante de Anacleto:

– Estamos em completa liberdade; e eu posso desvanecer-me de merecer a sua confiança. Diga-me, senhora, quem é aquele mancebo que leva pelo braço minha pupila e neta?...

– O que quer saber, senhor? [questiona Írias] pergunta-me pela história de sua vida, ou por suas qualidades?...

¹⁴³ Idem, cap. XII.

¹⁴⁴ Idem, cap. XXXIII.

¹⁴⁵ TEIXEIRA E SOUSA. *O filho do pescador, op. cit.*, cap. II.

– Penso ter bem apreciado as últimas; mas ignoro tudo da primeira.¹⁴⁶

Neste breve diálogo, a ambigüidade entre qualidade, que são apresentadas no curso do romance como elementos que deveriam bastar por si mesmos numa sociedade mais justa, e o respeito à origem das personagens, como veremos, é a grande responsável, ironicamente, pela introdução dos antagonistas nos livros de Macedo.

Tendo tudo isso em vista, qual a função de Cândido no desfecho de *Os dois amores*? Se nós pensarmos em termos bem convencionais, como o são os livros de Macedo, o desfecho é o momento em que as transformações que o enredo pôs em marcha são estabilizadas numa nova classificação, não importando muito que ela seja ela diferente ou não da inicial, mas que seja tão estável quanto fora quando a história começou. Ora, como temos visto, aquele que deveria assumir esse papel de desencadear os eventos não o faz. Isso não significa que não tenhamos um enredo, mas que ele funciona de acordo com outras engrenagens – antagonismo e autoridade, basicamente, as quais ainda necessito precisar. Nesse sentido, não é de se admirar que, quando a situação se torna mais tensa – os segredos começam a ser revelados, as chantagens se intensificam e ações precisam ser tomadas para que o mal não vença –, Cândido desaparece da história por 9 capítulos, como se nada lhe dissesse respeito. De certa forma, nada lhe diz mesmo respeito, pois ele não é *responsável* por nenhuma ação no romance, exceto, num final bastante rocambolesco, comprar a carta com a herança que recebeu de seu pai, uma carta com que Salustiano, que descobrimos ser seu meio irmão, chantageava Mariana, que descobrimos ser sua mãe, para que esta ajudasse o protótipo de vilão a se casar com Celina. O livro acaba em família – ou seja, Cândido adquire aquele elemento que o torna um indivíduo completo, o qual traz consigo o bônus de uma herança que o permite escapar duplamente da pobreza – tudo isso sem que ele precisasse agir.

Ausência *completa* de ação: eis o grande diferencial do protagonista de *Os dois amores*. Na verdade, é *exatamente* isso – essa “completa inação” – que o legitima como protagonista: “O papel de Cândido era contudo muito limitado nos serões do ‘Céu cor-de-rosa’. Ele nunca jogava; dançara à força uma ou outra vez, conversava quase sempre com

¹⁴⁶ MACEDO. *Os dois amores*, *op. cit.*, cap. XIV.

Anacleto, e a respeito de música se desculpara como pouco entendedor da matéria.”¹⁴⁷ E basta seguirmos a trajetória de Cândido pelo romance para termos a real dimensão da sua passividade: não defende sua guardiã dos insultos dos moleques, só dança com a mulher que ama quando obrigado por Anacleto; só se intera do que ela pensa, quando o próprio Anacleto o toma pela mão e o leva para ouvir às escondidas a conversa das meninas; só toma conhecimento das intrigas de Mariana, quando lê um romancete que Celina estava escrevendo e que fora roubado pelo velho guarda-portões, Rodrigues, e, o que é ainda mais patético, quem declara seu amor a Celina não é ele, é Irias, seja quando rouba seus escritos e o mostra à menina, seja diretamente: “ Pois eu vou demonstrar que não; vou provar que conheço vosso coração mais do que vós mesmos; ou antes vou demonstrar isso somente à senhora, porque tu não podes negar, Cândido.”

Mas, afinal, de que serve um protagonista tão passivo quanto Cândido? Minha hipótese inicial era que, com Cândido, Macedo tenta construir um único personagem que pudesse dar conta tanto das limitações sócio-econômicas quanto morais da sociedade brasileira sem questionar nenhum dos pressupostos que a legitimam. Nesse sentido, a ascensão social não se dá pela genialidade ou pelo talento que, mesmo sendo qualidades positivas, vimos que não têm qualquer função nodal no romance. A descoberta da verdadeira família e a herança são, naturalmente, os elementos de inserção social, mas carecem de motivação pelo seu caráter fortuito e fantástico. Resta a inação, que se dá num contexto que Macedo não só não ignora, como teme:

É que hoje o pobre não tem amor às instituições, nem confiança no governo; porque as leis servem somente de puni-lo, e o governo não cura de protegê-lo.

É que amanhã o pobre terá em desprezo a lei, e há de desconfiar da sociedade que governa; e depois de amanhã... e no futuro, num dia enfim que felizmente bem longe está ainda, o povo pobre que é muito mais numeroso do que o dos povo rico, perguntará àqueles que estão de cima – se ainda não é tempo de minorar-se o peso de sua cruz, se o seu calvário não se acaba de subir nunca.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Idem, cap. VIII e cap. XVI, ambas as citações do parágrafo.

¹⁴⁸ Idem, cap. VIII.

A sociedade que Macedo diagnostica nessas linhas é uma sociedade que, ainda que apresente alguns pilares importantes – instituições, governos, leis –, está de tal forma corrompida, que ela vai abrindo espaços para a emergência de um descontentamento social. Queira ou não, se há espaço para desprezo e desconfiança em relação ao tratamento dispensado pela classe dominante, os mecanismos de coesão social já não funcionam com a mesma eficiência. Ainda que de permeabilidade complicada, a mobilidade está presente no horizonte, especialmente se ela se configura de através de um movimento coletivo de insatisfação. E é exatamente neste ponto que o rumo dos meus argumentos encontra um nó difícil de lidar. Eu imaginava que poderia ler *Cândido* como sendo exatamente esse pobre que tem amor às instituições e confiança senão no governo – uma esfera política concreta está totalmente ausente dos primeiros romances de Macedo –, pelo menos nas autoridades dos mais velhos, os quais lhe abriram as portas das suas casas – seja pela adoção de Írias, seja pela boa vontade e confiança de Anacleto. Quer dizer, em linhas gerais, ainda acho que essa leitura procede. O passo seguinte é que eu não sei se posso dar sem desconfigurar o problema: achava que a inação de *Cândido*, a qualidade que, de fato, o fazia aceito nos mais altos círculos sociais, seria uma tentativa de Macedo reconstruir, no contexto brasileiro, a “alma honesta”¹⁴⁹ – um dos momentos centrais na formação do sujeito moderno – tal como analisada por Lionel Trilling a partir da leitura que fez de *A fenomenologia do espírito*, de Hegel. O problema é que as ansiedades das aristocráticas européias frente à ascensão social da burguesia não se aplicam ao Brasil, o que recoloca minha questão noutros termos – não menos interessantes, espero.

11.

Em *Sincerity and Authenticity*, Trilling vai tentar entender um conjunto de mudanças que acontecem na sociedade européia por volta do século XVI e que vai conferir um novo significado e maior importância à idéia de “sinceridade”. O processo se dá do seguinte modo: a partir do momento em que se torna possível ascender de uma classe a outra, isto é, representar um outro papel social que não aquele que lhe fora legado pelo

¹⁴⁹ TRILLING. *Sincerity and authenticity*, op. cit., p. 13.

nascimento, a sinceridade surge como uma espécie de selo de qualidade. Ser sincero deixa de ser aplicado a um campo semântico físico – aquilo que não é defeituoso ou não foi manipulado: sem cera, portanto – e passa ao moral: “logo se tornou falta de dissimulação, falsidade, pretensão.” A vilania surge, assim, dessa mesma mudança semântico-social:

O termo ultrajante [vilão] se referia ao homem que tinha a posição mais baixa na escala da sociedade feudal; o vilão de peças e romances é caracteristicamente a pessoa que busca se erguer acima da posição na qual nasceu. Ele não é o que ele é: isso pode ser dito dele tanto porque, através de um ato de vontade [by his intention], ele nega e viola sua identidade social, quanto porque ele só atinge seu objetivo não-natural através de ações dissimuladas, através da perfídia. Pela natureza do seu caso, ele é um hipócrita, que é dizer aquele que interpreta um papel.¹⁵⁰

Dá para perceber, a partir dessa citação, o erro não exatamente do meu argumento, mas do caminho que ele seguia. A vilania, como disse, existe nos primeiros romances brasileiros; na verdade, ela vai se consolidando aos poucos; tem ainda a máscara como um dos seus mais importantes diferenciais, mas ela não vem da parte de baixo da pirâmide social brasileira. Quer dizer, até existe, como é o caso de Laura, em *O filho do pescador*, cujos estragos, como vimos, foram tantos que os romances canônicos do século XIX brasileiro não mais os trouxeram para o centro da cena. Precisaréi com mais calma o caráter dessa vilania intra-classe à frente, mas cabe dizer aqui que até *Helena*, de Machado de Assis – isso em 1876, e mesmo assim sem nenhuma radicalidade –, ela não está baseada na idéia de que alguém possa vir de baixo e representar um papel que não lhe pertence dentro desse “círculo excepcional”¹⁵¹ a que se resume os romances de Macedo. A vilania, a máscara, está em agir de acordo com as regras de uma sociedade corrompida, o que não é um privilégio das personagens negativas: “Um observador que examinasse aquelas quatro personagens [Anacleto, Salustiano, Mariana e Celina, a única exceção] acharia ali um novo exemplo dessa superfície enganadora e falsa, com que a educação e a sociabilidade escondem às vezes sentimentos opostos e interior má vontade.”

¹⁵⁰ Idem, p. 16.

¹⁵¹ MACEDO. *Os dois amores*, op. cit., cap. VIII e cap. VI, ambas as citações do parágrafo.

Nesse contexto, o protagonismo de Cândido ganha contornos diferentes dessa atitude – mas não chega a se constituir como uma antípoda social, pois a educação, como um valor diferencial em relação às camadas mais baixas da sociedade, não pode ser deixada de lado. De qualquer sorte, o que Macedo repõe, em *Os dois amores*, é a divisão do sujeito moderno que tem sua origem em *O sobrinho de Rameau*, de Diderot, um diálogo que ele provavelmente conhecia.¹⁵² O interessante é que Trilling aponta no diálogo uma ambigüidade: no seu sentido mais comum, ele avança a teoria de que a sociedade está corrompida, de que o ser social – incorporado pelo sobrinho de Rameau, que vive às custas da fama do tio – nada mais é do que uma máscara sem concretude, afeita às conveniências do momento. Contra ela, contra esse ser histriônico e vazio, se impõe o filósofo íntegro, que desmascara a insinceridade que se tornou parte constitutiva das relações sociais. Certamente Macedo não tinha o talento e a competência necessária para ir além desse primeiro sentido do texto – ainda que leituras mais complexas já estivessem disponíveis quando ele escreveu *Os dois amores*: e Cândido, aqui, é a reincorporação à brasileira dessa integridade, cuja forma narrativa escolhida por Macedo foi a da inação, já que ela servia como uma maneira de impedir a consolidação de um evento de qualquer natureza, um procedimento típico de sociedades altamente hierarquizadas e conservadoras. Mas *O sobrinho de Rameau* tinha uma segunda camada de significado, não percebida por Macedo – indesejada até, eu diria –, a qual ainda assim se impôs historicamente sobre a forma de *Os dois amores*, determinando seu fracasso: nenhum outro personagem é tão claramente passivo quanto Cândido, nem a passividade de Cândido servirá como caracterização – ainda que retrabalhada – de nenhum outro protagonista.

Já correndo o risco de me tornar repetitivo, o que temos aqui é um paradoxo ideológico de que Macedo tem que dar conta. Ele precisa fazer com que duas estruturas normativas distintas coexistam harmonicamente: a primeira é a responsável pela crítica das máscaras sociais impostas por uma modernidade dissolvente. O problema é que o caminho mais simples, a negação desse aparato moderno, não é uma opção, até mesmo porque, sem ele, não se pode falar de uma nação independente. A questão aqui é de medida: quais são as

¹⁵² “É possível imaginar, também, que *O sobrinho de Rameau* tenha exercido forte influência na configuração de seu ‘sobrinho do tio’” (SÜSSEKIND, Flora. “O sobrinho pelo tio”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 1, p. 39, 1996).

formas de controle que, ao mesmo tempo em que não criam entraves àquela modernidade, não a deixam seguir seu curso desregrado?

Nesse sentido, a modernidade não faz às vezes de tom da moda: ela é um dado fundamental para a constituição do país e, conseqüentemente, do romance nacional. O problema é que a solução de Macedo, em *Os dois amores* – esse livro tão estranho se considerarmos o conjunto das suas primeiras obras – é falho; é falho, porque ao transformar a inação em dado estrutural do romance, ele, de fato, desarma o potencial radical do evento, mas o faz com duas conseqüências indesejadas. Primeiro, praticamente destrói o enredo, que fica desprovido de uma mola propulsora, uma vez que a mobilidade entre os campos semânticos é impossibilitada: a oposição entre riqueza e pobreza, como vimos, é um falso problema, e a entre sinceridade e máscara social não pode ser levada adiante sob o risco de Cândido ser confundido com a parte degenerada da sociedade – isto é, típico de alguém que transitou de um lugar social a outro e agora deve representar um papel que não era o que até então lhe fora legado. E quando acrescentamos a essa equação o papel atribuído à velhice, que é quem precisa fazer o enredo andar, temos uma configuração que mais se parece com a velha ordem com a que o novo país quis romper, do que com uma nação que se quer jovem, moderna e liberal.¹⁵³

A tarefa de Macedo na consolidação do gênero romanesco no Brasil não passa pela castração da ação da juventude, mas pela sua direção, o que implica na aceitação de que a máscara social é um signo de modernidade. Um signo, contudo, que precisa ser tratado com extremo cuidado.

12.

Estou ciente de que posso ter causado um certo estranhamento no leitor desta tese por ter começado minha análise por *Os dois amores* – um livros dos menos importantes na

¹⁵³ A título de exemplo, pensemos em quantas vezes o espaço individual foi invadido por pessoas de fora: Cândido e Celina têm seus escritos roubados em mais de uma ocasião; Anacleto pode levar Cândido pela mão para que ele ouça, às escondidas, à conversa privada das moças; João invade o quarto de Salustiano para roubar a carta que ele usa para chantagear Mariana. A invasão persiste – cf. *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis –, mas se torna função do narrador, o que tem por objetivo tornar a situação menos arbitrária ou violenta.

obra de um escritor já não muito considerado. E se tivermos em mente que este trabalho busca estudar os deslocamentos formais necessários para a consolidação do gênero no Brasil, seria mais lógico que eu seguisse uma ordem cronológica. O problema é que, no conjunto desses seis primeiros romances de Macedo, *Os dois amores* ocupa uma posição tão estranha¹⁵⁴ que eu me vi obrigado a destacá-lo logo de início. Há, contudo, um ponto positivo nessa suspensão cronológica – pelo menos assim espero. Como eu não estou interessado naqueles livros que marcam momentos de ruptura – a própria escolha de *A moreninha* e *O filho do pescador* como ponto de partida tem mais a ver com uma aceitação passiva do cânone literário brasileiro do que com o reconhecimento de que estes livros instauram algo de absolutamente novo –, um ponto tão fora da curva quanto *Os dois amores* me ajuda a perceber exatamente aquilo que se repete nos demais romances. Pensando em termos estritamente formais, um protagonista como Cândido – marcado pela passividade, pela pobreza¹⁵⁵ e por uma espécie de “nobreza mágica”¹⁵⁶ – desaparece não apenas dos demais livros de Macedo; ele deixa de ser uma possibilidade de representação de qualquer protagonista masculino dos romances estudados para esta tese. Há, certamente, uma explicação para isso, a qual, inclusive, me serve para reafirmar os pressupostos deste trabalho: Cândido, enquanto protagonista, é incapaz de funcionar como um conteúdo concreto de uma determinada “noção ideológica universal”.¹⁵⁷ Noutras palavras – menos abstratas –, Cândido até pode ser um excelente paliativo para uma ansiedade historicamente bastante precisa da classe dominante brasileira, que adoraria ter abaixo de si uma massa passiva, honesta, cuja transição do “Purgatório trigueiro” para o “Céu dor-de-rosa” se fizesse guiada pelas mãos sensatas dos velhos e, portanto, sem romper nem com a ordem existente – por mais insatisfatória que ela seja –, nem com os laços familiares. O problema é que ele é falho tanto sob um ponto de vista narrativo quanto histórico – perspectivas que,

¹⁵⁴ Esse mesmo estranhamento acontece no primeiro Machado: *Helena* parece estar deslocado entre *A mão e a luva* e *Iaiá Garcia*.

¹⁵⁵ Uma breve ressalva à pobreza, porque ela retorna em *Vicentina*. Mas a de Américo, que é uma personagem que funciona quase que como uma reescritura de Cândido, é diferente, pois, primeiro, ele não precisa provar nada para poder circular pela seleta sociedade reunida para a primeira moagem da cana, afinal, é um dos protegidos de Benedito. Depois, tampouco temos um narrador preocupado com essa diferença social, que, aparentemente, não precisa mais ser explicada como em *Os dois amores*.

¹⁵⁶ TRILLING. *Sincerity and authenticity*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁷ ZIZEK. “Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism”. *New Left Review*, Londres, n. 225/I, p. 28, set.-out. 1997.

nesta tese, andam sempre lado a lado. Narrativo porque ele não é capaz de fazer aquilo que se espera de um jovem protagonista de um romance moderno – impelido pela insatisfação com o lugar social que lhe foi legado, pôr em movimento o enredo; e historicamente porque, ao contrário dos demais personagens que analisarei em breve, Cândido é o único para quem, de fato, a posição social é um empecilho para sua realização pessoal – ou pelo menos para a mais importante delas, a amorosa, uma vez que a orfandade é outra falha que precisa ser preenchida para que ele se veja como um indivíduo completo –, o que, por um lado, deixa em aberto a possibilidade de revolta,¹⁵⁸ que o romance tenta a todo custo abafar, e que, por outro, e talvez mais importante para meus objetivos, é incapaz de dar uma feição bem definida para uma ideologia que precisa incorporar um determinado caráter da modernidade – sem o qual, diga-se de passagem, a classe dominante brasileira não poderia arvorar-se a uma posição de autonomia, pelo menos em relação a um sistema tão falido quanto o colonialismo português –, mas sem abraçar as suas conseqüências realmente radicais. Noutras palavras, o herói típico do romance brasileiro será, ao mesmo tempo, um insatisfeito com as convenções sociais que o rodeiam e um respeitador das tradições. Eis a função que vão desempenhar Augusto, Lauro, Juca e mesmo Américo, que, como disse, é um Cândido bastante repaginado.

Compaixão, adequação e submissão

13.

Pois bem, apontada a falha de *Os dois amores* e me detido com um pouco mais de vagar na explicação do arsenal teórico de que tenho me valido até então, creio que é

¹⁵⁸ “Sabeis qual é, e qual será o resultado de tudo isto [de todas as iniquidades sofridas pelos pobres]?...

“É que hoje o pobre não tem amor às instituições, nem confiança no governo; porque as leis servem somente de puni-lo, e o governo não cura de protegê-lo.

“É que amanhã o pobre terá em desprezo a lei, e há de desconfiar da sociedade que governa; e depois de amanhã... e no futuro, num dia enfim que felizmente bem longe está ainda, o povo pobre que é muito mais numeroso do que o dos povo rico, perguntará àqueles que estão de cima – se ainda não é tempo de minorar-se o peso de sua cruz, se o seu calvário não se acaba de subir nunca” (MACEDO. *Os dois amores*, *op. cit.*, cap. VIII).

chegada a hora de me debruçar naquele que me parece ser o paradigma dos protagonistas masculinos dos romances de Macedo: Juca. Paradigmático porque, ao contrário de Cândido, ele não está ali para impedir o desenvolvimento do enredo, para “minimizar a narratividade”¹⁵⁹ do romance. Pelo contrário, ele, juntamente com Rosa, são os núcleos que dinamizam a história: ambos, com suas extravagâncias juvenis, colecionam os erros e as trapalhadas que fazem a graça – pueril, é verdade – desse livro, que é uma espécie de *A moreninha* ampliada em suas dimensões temporais e espaciais.

Mas o que fazer, então, com esse ímpeto juvenil? Anulá-lo, como vimos, está fora de cogitação. Resta, assim, incorporá-lo tanto ao corpo social, quanto à estrutura da narrativa. Eis a tônica da citação que trouxe anteriormente. Para não repeti-la – e também para demonstrar como esse me parece um traço fundamental do primeiro romance brasileiro –, trago um trecho de um outro livro, *Vicentina*; e os comentários que se seguem, espero, darão conta das duas passagens:

– Mas o nosso Americo, observou ainda a prudente mãe, o nosso Americo tem uma cabeça tão ardente, um caracter tão vivo ... que...

– Mais loucuras do que elle fiz eu quando era moço, e entretanto, tu o podes dizer, Gabriella, sou o typo dos bons maridos!...

– Depois que passaste dos quarenta annos, meu caro; porque até essa idade eras tão bom como os outros!¹⁶⁰

Praticamente tudo o que cerca esta difere da outra citação, a de *Rosa*: o tom, por exemplo, é mais urgente – Dr. Benedito, Cristiano e Gabriela, estes últimos dois os pais de Adriana, discutem a necessidade de casá-la logo com Américo, o protagonista desse romance, isso para evitar que as maquinações de Frederico e Fabiana, os vilões da história, possam desonrar para sempre a pobre e inocente moça. Isso sem contar que, ausente qualquer um dos protagonistas da conversa, a explicação não se volta para frente, para o futuro, mas para o passado de Cristiano, ele mesmo “uma cabeça tão ardente, um caracter tão vivo” quanto o jovem Américo. O problema é que Cristiano, pai de família e proprietário da fazenda onde

¹⁵⁹ MORETTI. “History of the novel, theory of the novel”. *NOVEL, op. cit.*, p. 5, que usa a expressão para caracterizar o romance chinês, no qual o desenvolvimento é interrompido no momento mesmo em que ele parece deslanchar. A análise cuidadosa dessa mudança será feita no capítulo seguinte.

¹⁶⁰ MACEDO. *Vicentina, op. cit.*, cap. XX, t. I.

transcorre a história, deveria fazer parte de outra galeria de personagens, mais sensatas. Volto a essa questão no próximo capítulo.

Mesmo assim, a despeito de todas as diferenças, as duas passagens são estruturalmente idênticas ao apontarem a juventude como o momento das loucuras. Melhor dizendo, a juventude é o momento em que a loucura é um dos “defeitos próprios de uma idade verde e ardente” – *Rosa* –, em que ela se expressa como um elemento natural – *Os dois amores* –, que iguala a todos e que desaparece para dar lugar a um honrado pai de família – *Vicentina*.¹⁶¹ Assim, ainda que seja um protagonista em muitos sentidos mais, digamos, confortável, Cândido se mostra uma aberração: alguém que age de maneira oposta à natureza do seu papel social. Ao colocá-las desse jeito – e, principalmente, através de bocas autorizadas –, Macedo transforma as loucuras de juventude em um estágio necessário no processo de desenvolvimento dos seus protagonistas. E ela é exatamente isso: primeiro, um *estágio*, ou seja, um momento pontual que precisa ser superado de modo que a maturidade seja alcançada – e com ela a capacidade de assumir as funções determinantes na direção das histórias. Depois, é também *necessária*: aparentemente, o ciclo romanesco só pode se fechar se ele tiver tido, no princípio, um impulso original que tire o sono das velhas autoridades.

No princípio, as desordens das loucuras de juventude; no fim, a ordem que só a maturidade é capaz de proporcionar. Eis um movimento típico do Brasil oitocentista, que se repete com bastante clareza numa das mais famosas profissões de fé do imaginário político nacional:

Fui liberal, então a liberdade era nova no país, estava nas aspirações de todos, mas não nas leis, nas idéias práticas; fui liberal. Hoje, porém, é diverso o aspecto da sociedade: os princípios democráticos tudo ganharam e muito comprometeram; a sociedade, que então corria o risco pelo poder, corre agora o risco pela desorganização e pela anarquia. Como então quis, quero hoje servi-la, quero salvá-la, e por isso sou regressista. Não sou trânsfuga, não abandono a causa que defendi no dia de seus perigos, da

¹⁶¹ A bem da verdade, ainda que Cristiano se coloque como um chefe de família que superou as loucuras de juventude, esse não é o julgamento que lhe confere Dr. Benedito, a real figura de autoridade do romance. Mas me adianto.

sua fraqueza, deixo-a no dia em que tão seguro é o seu triunfo que até o excesso a compromete.¹⁶²

Embora essa citação seja comumente atribuída ao mineiro Bernardo Pereira de Vasconcelos – e eu continuarei a fazê-lo –, José Murilo de Carvalho, no estudo introdutório que fez à compilação de alguns de seus discursos políticos, aponta para o fato que de ela não ainda não teve sua autenticidade comprovada, embora tenha “todas as condições de plausibilidade.”¹⁶³ Aqui a lógica que rege a mudança na perspectiva política de Vasconcelos guarda algumas semelhanças com processo de maturação dos protagonistas do romances de Macedo – da ação à reação, para usar os termos de outro documento do dezenove brasileiro que se refere a essa transição¹⁶⁴ –, principalmente no que toca à idéia de função histórica: há um tempo preciso para cada tipo de ação, e cabe ao cidadão de bem saber adequar as suas ações às circunstâncias que o rodeiam.

Mas certa feita, num dos seminários que ministrou na pós-graduação de Stanford, Franco Moretti disse que nenhuma sociedade precisa de textos duplicados. Ora, se, ao menos de alguma forma, essa possibilidade de mudança que se desenvolve de acordo com as circunstâncias já estava se não legitimado pelo menos na pauta do dia, qual a necessidade de repô-la, ainda que noutra forma? Pois bem, a citação não pára ali onde a interrompi; Carvalho ainda nos regala com uma frase a mais: “Os perigos da sociedade variam, o vento das tempestades nem sempre é o mesmo: como há de o político, cego e imutável, servir o seu país?”¹⁶⁵ Naturalmente, o suposto texto de Vasconcelos tem uma dimensão, até mesmo pelo seu caráter político, que os romances de Macedo não têm: ainda que seja uma profissão-de-fé – duas, na verdade, uma liberal e outra conservadora –, Vasconcelos não consegue se livrar dos ataques daqueles que continuaram atuando no campo liberal: “A *Aurora* [*Fluminense*, de Evaristo da Veiga] passou a chamar

¹⁶² VASCONCELOS, Bernardo Pereira *apud* CARVALHO, José Murilo de. “Introdução”, in VASCONCELOS, Bernardo Pereira de. *Bernardo Pereira de Vasconcelos*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 9, 20 e 24-5. A citação foi fragmentada por Carvalho, que a usa como epígrafe de várias seções que explicam os diversos momentos da carreira desse político mineiro.

¹⁶³ *Idem*, p. 9.

¹⁶⁴ ROCHA, Justiniano José da. “Ação; reação; transação: duas palavras acerca da atualidade política do Brasil”, in MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo (org.). *Três panfletários do Segundo Reinado*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956, p. 161-218.

¹⁶⁵ CARVALHO. “Introdução”, in *op. cit.*, p. 26.

Vasconcelos de Proteu, a figura mitológica que mudava de forma quando queria.”¹⁶⁶ Tomado sob essa perspectiva, a mudança de Vasconcelos nada mais era do que uma reedição de um dito bem comum do nosso primeiro século como nação independente: não há “*nada tão parecido com um saquarema como um luzia no poder.*”¹⁶⁷

Em Macedo, ao contrário, a tendência juvenil à desordem, à ação, não é nem bloqueada no seu ponto de partida, nem tomada como uma mudança interesseira: ela é assumida, como já escrevi, dentro de uma perspectiva organicista, que é o mesmo que dizer que ela nada mais é do que um estágio natural no processo de amadurecimento da juventude. Assim, a forma do romance dá conta, a um só tempo, de duas tensões históricas típicas do nosso século XIX: primeiro, ao incorporar a desordem ao início do processo – tanto individual quanto social –, ela alivia as pressões que a proibição arbitrária traz no seu bojo, cujo fim pode ser uma explosão de ânimos difícil de controlar. Depois, ao fazer dela um estágio natural, desarma as críticas negativas de cálculo político: não se trata mais de dizer que luzias e saquaremas são nomenclaturas que se trocam como se trocam as roupas; são, isso sim, duas fases distintas de um mesmo processo evolutivo. Mais: de um processo evolutivo com um único sentido – ao menos, um único sentido natural –, o que leva *da* desordem à ordem, *dos* luzias *aos* saquaremas.

14.

Os romances de Macedo, de modo geral, tentam dar um sentido a uma experiência formativa: “Essa retórica teológica – o significado de um evento está no seu *fim* [*finality*] – é o equivalente narrativo do pensamento de Hegel, com o qual compartilha uma forte vocação *normativa*: eventos adquirem significado quando eles levam a *um* e somente um fim.”¹⁶⁸ No nosso caso, o casamento, uma das mais bem acabadas imagens da autonomia de que estamos falando aqui: um consenso recíproco que deve ser alcançado pelos apaixonados, sem qualquer ingerência externa. Talvez por isso mesmo, para sermos um pouco mais cuidadosos, devamos falar que o *telos* do romance de Macedo não é bem o

¹⁶⁶ Idem, p. 24.

¹⁶⁷ MATTOS. *O tempo Saquarema, op. cit.*, p. 103.

¹⁶⁸ MORETTI. *The way of the world, op. cit.*, p. 7.

casamento. Dos cinco romances em que há um par amoroso, somente em um, *Rosa*, temos acesso a algo mais próximos do que seria a concretização do relacionamento: “A carruagem que vinha adiante, conduzia a Rosa e o Juca: a moça trazia na cabeça um véo e uma corôa de noiva, e estava radiante e bella como um anjo; no rosto do Juca resplandecia o amor e a felicidade.”¹⁶⁹ O problema é que essa cena é vista desde o ponto de vista de Sancho, um velho ridículo, o que acentua sua nota cômica em detrimento da romântica. Por isso é melhor dizermos que, mais importante do que o casamento, é um outro tipo de contrato social que a metáfora da união final incorpora: a autorização do casamento.

Essa é uma das questões mais interessantes postas pelo romance de Macedo e envolve uma tripla interação entre as personagens: a mobilidade dos protagonistas masculinos, a liberdade de escolha das protagonistas femininas – ambos de um mesmo lado da balança, que avança dois dos mais caros ideais da modernidade – e, do outro, as figuras de autoridade e as responsabilidades que têm nesse processo. Mas uma de cada vez. Começamos onde estamos: pelos protagonistas masculinos.

Juca é, como já disse, o mais paradigmáticos dos personagens de Macedo. Ele incorpora a fórmula de sucesso de Augusto, de *A moreninha*, e a amplia, uma vez que seu universo de ação vai além das ambientações limitadas de uma ilha e de “um quarto de estudante”, isso sem contar a redução do potencial crítico de uma inconstância sistemática, como veremos no capítulo 4. Tudo, para ele, é um grande divertimento. Uma ampliação do universo de ação que lembra o de Lauro, mas, por causa desse mesmo tom dominante de brincadeira, as implicações políticas que punham o protagonista de *O moço loiro* em rota de colisão com Emma são bastante atenuadas. Há ainda, claro, todas as correções de rumo que já apontei em relação à passividade de Cândido, o que diz muito sobre como a representação de uma parte da pirâmide social brasileira tende a delimitar sensivelmente as possibilidades de ação dos pobres.

Mas uma coisa salta aos olhos, quando pensamos no processo formativo com que comecei essa seção – é um processo formativo de curta duração. Os primeiros romances de Macedo nunca se estendem por um longo período de tempo: exatamente um mês é quanto dura *A moreninha*, e os demais nunca se alongam por muito mais do que isso. Fica, assim,

¹⁶⁹ MACEDO. *Rosa*, *op. cit.*, “Conclusão”.

uma pergunta: não é típico do romance que seu “evento nunca seja significativo em si mesmo, mas somente quando inserido na diacronia ininterrupta de um enredo mais longo”?¹⁷⁰ Sim, de fato é, e os romances que estamos analisando aqui não deixam de apresentar também essa dimensão. Mas essa ressalva não deixa de ter sua importância na dinâmica de que estou falando: um romance com uma extensão temporal curta implica no achatamento do conjunto de experiências que leva ao desfecho, ou seja, o enredo dos livros de Macedo é regido por uma unidade de ação mais próxima da tragédia, a qual põe os eventos determinantes sob uma pressão tão intensa que a resolução só pode se dar através de um conflito explosivo. Ora, deve haver então uma contradição aqui: ou não faz sentido minha hipótese inicial – a de que o romance brasileiro vai se especializar em criar mecanismos capazes de desarmar seus focos de tensão – ou o que está errada é a minha leitura do funcionamento do processo formativo dos protagonistas. Nenhuma nem outra – pelo menos assim espero.

Ainda que, de fato, a extensão temporal dos enredos dos romances analisados – e o de *Rosa*, em particular – seja curta, o que, de fato, condensa os eventos narrativos, a resolução não se dá por meio de uma ruptura conflituosa, porque aquela está assentada na idéia de todos os protagonistas possuem uma “alma honesta”, que já mencionei anteriormente, mas ainda não precisei seu uso. O termo, hegeliano de origem, é retrabalhado por Trilling de modo a dar conta de descrever um conjunto de personagens que se submetem ao que há de mais tradicional em termos morais. Mais importante ainda: esta é uma qualidade inata.¹⁷¹ Isso significa dizer duas coisas: antes de tudo, que a dimensão temporal do primeiro romance brasileiro não precisa ser longa, porque o seu processo formativo não é, ao mesmo tempo, um processo educativo – aqui entendido como a capacidade de aprender algo que não se sabia previamente. Segundo, porque, regido como está – por uma certa unidade mais trágica, digamos assim –, ele pode fazer aflorar, num único ponto de virada, três características do protagonista que, embora já existissem, estavam escondidas pela dimensão cotidiana da vida – o que aqui não é muito mais do que um mundo de brincadeiras e travessuras: a saber, a compaixão, a adequação e a submissão.

¹⁷⁰ MORETTI. “The moment of truth”, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷¹ TRILLING. *Sincerity and authenticity*, *op. cit.*, especialmente p. 39-41.

Ou, postas de maneira que pareçam regidas por uma lógica: uma compaixão que só se manifesta naqueles capazes de adequar a fala e as ações às circunstâncias, um movimento que é ele mesmo de submissão ao conjunto de valores hegemônico, mas que se mostra como único caminho possível para a realização amorosa.

15.

A compaixão é, segundo Márcio Seligmann-Silva, é a “espinha dorsal” do mecanismo trágico, o qual, por seu alcance ao mesmo tempo político, ético e estético, é um dos mais eficazes mecanismos criados pelo Ocidente. Mas antes de entrarmos na questão, comecemos por reconhecer uma certa ansiedade: dos seis romances, esse movimento compassivo aparece em quatro, mas de maneiras bastante distintas. Acontece que, se as feições com que a compaixão se apresenta são diferentes entre si, a função, não importa muito onde ela se manifeste no enredo, me parece a mesma: servir como um contraponto às extravagâncias de juventude. Mais: chamar a atenção para o elemento ético do conceito, para a idéia de que ele serviria de purga para todas as agitações da juventude, revela-se, assim, que “[a] pessoa que tem compaixão é a melhor pessoa para todas as virtudes sociais, para todas as modalidades de generosidade, a mais capaz.”¹⁷² O que também significa dizer que a compaixão funciona como um momento de desambiguação: se a máscara social passa a ser um figurino usado por protagonistas e antagonistas – personagens que transitam entre a ordem e a desordem – faz-se necessário ressaltar um elemento que os diferencie, que separe o joio do trigo.¹⁷³

Tomemos, para início de conversa, *Os dois amores*. Dentre todos, esse é o único – e os motivos do seu caráter de exceção já foram explicados – no qual ela se manifesta logo no início, no quarto capítulo para ser exato. Estamos no cemitério em pleno dia de Finados. Cândido e Írias, que rezavam ao pé do túmulo dos pais dos pobres – o pai de Celina foi um

¹⁷² SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Para uma crítica da compaixão*. São Paulo: Lumme, 2009, p. 63.

¹⁷³ A tentativa pelos futuros romances de Macedo de instauração de um sistema classificatório mais preciso é um dos temas que abordo no quarto capítulo da tese.

médico ele mesmo piedoso da miséria alheia –, quando a Bela Órfã, como é conhecida pelo povo, chegou:

[Ela] atirou-se de joelhos ao pé da urna funérea, exclamando:

– Meu pai!... minha mãe!...

O mancebo, que acabava de levantar-se, escutando aquela exclamação dolorosa, e olhando para a pessoa que a soltava, começou por seu turno a soluçar desabridamente, e, sem querer talvez, pôs as mãos ainda em pé, e depois foi pouco a pouco curvando-se até ajoelhar-se de novo.¹⁷⁴

A função da cena, embora não se encaixe em nada na idéia de contraponto aos erros típicos da idade que mencionei há pouco, não deixa de lhe fazer eco: é crucial para o reconhecimento – parcial, é bom que se diga – do verdadeiro caráter daquela figura até então desconhecida das demais. Mais do que propriamente por sua origem social, é a ausência de um nome de família, o desligamento dessa instituição crucial para o universo simbólico desses livros, que o torna uma figura imprevisível. Aparentemente, a família se constitui como o único grupo social que permite a composição de um ambiente mais controlado das adversidades externas.¹⁷⁵ Nesse sentido, a cena em que Cândido se identifica com a dor de Celina funciona, da mesma forma que as outras, como uma espécie de autorização, sem a qual o trânsito entre os dois mundos – o Purgatório Trigueiro e o Céu Cor-de-Rosa – ficaria impossibilitado. Mas isso é história já contada. Sigamos em frente, então.

E é assim que a compaixão continua funcionando: permite que se vislumbre, sem sombras de dúvidas, o verdadeiro caráter do protagonista.¹⁷⁶ E eu só não diria que sua presença é obrigatória nos romances, porque ela está ausente dos dois últimos – não sem

¹⁷⁴ MACEDO. *Os dois amores*, op. cit., cap. IV.

¹⁷⁵ Cf. DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*, op. cit., especialmente o segundo capítulo, intitulado “Carnaval em múltiplos planos”, p. 90-151.

¹⁷⁶ Para termos uma idéia da penetração dessa característica no imaginário nacional, cabe uma breve citação do esboço biográfico que o Cônego Pinheiro faz do seu tio, Visconde de S. Leopoldo: “[...] toda a cidade de Porto-Alegre o viu, cheio de unção, com sua farda doirada, carregando às costas um doente deitado em uma rede, e dando este exemplo de humildade evangelica, que foi por todos seguido” (CÔNEGO PINHEIRO. “Apontamentos biographicos [sic] sobre o Visconde de S. Leopoldo”. *Revista do Instituto Histórico Geographico Brasileiro*, t. XIX, 1856, p. 138). Some-se a isso que essa passagem vem como uma espécie de expiação da figura do Visconde, que preferiu ficar em Lisboa até o fim do seu mandato, gerando um mundo de descontentamento e desconfiança, e teremos a real dimensão desse recurso retórico.

razão, como veremos. Mas em *O moço loiro*, por exemplo, só a teremos de uma maneira mais sumarizada. Ela nos é narrada por Carlos, afilhado do moço loiro, lá no capítulo XXXVII, isto é, bem no momento em que o romance caminha a passos apressados para seu desfecho – não esquecer que Macedo, perdido que estava no mundo pequeno dos bailinhos da Corte, reserva apenas um quarto do livro para resolver as maiores tensões da intriga –, temos o clímax, a redenção familiar do injustiçado Lauro, interrompido para ouvir sobre a sua bondade. Assim, somos remetidos para o tempo em que nosso protagonista ainda estava exilado na Bahia, ouvimos uma crítica ao machismo do mundo, que lançou na desonra a mãe de Carlos, Paulínia, depois que ela foi enganada por um homem mal e teve um filho bastardo, o próprio narrador da cena; tomamos conhecimento ainda de que somente Lauro se compadece da pobre mulher, lhe dá abrigo e comida mesmo quando ela se torna leprosa. Aqui a compaixão se casa com seu substrato católico, ao qual se segue a função já apontada: indicar que, para além daquele perigoso espírito político que sua avó nos apresentou sem poupar nas tintas logo no início do romance, ele também é uma alma caridosa. E o mais interessante: há um certo quê de urgência aqui, como se ainda faltasse uma espécie de última legitimação, como se provar sua inocência não bastasse para que esse “coração de serpente” dos tempos modernos pudesse voltar para o seio da família.

Contudo, ela, a compaixão, é muito mais clara em *A moreninha* e *Rosa*, o que só reforça minha hipótese de que esses dois romances são como que duas versões de uma mesma história: naquele, a nota católica impera, quando nos vemos, já no capítulo XIV, diante de Augusto e Carolina, ambos de joelhos, lavando os pés de Paula, ama da Moreninha. Algo semelhante acontece em *Rosa*, onde os dois protagonistas se desdobram nos cuidados de Anastácio, tio de Rosa, vitimado por um mal súbito. Contudo, tão ou mais importante do que a cena em si, é seu em torno: o que a motiva e o que lhe segue em conseqüência.

Somente quando a compaixão assume um lugar central – tanto metafórica quanto literalmente¹⁷⁷ –, percebemos que os primeiros romances de Macedo apresentam uma estrutura que se parece com uma curva de Gauss. Temos o que, num primeiro momento,

¹⁷⁷ Em *A moreninha*, que tem 23 capítulos e mais o Epílogo, a cena da compaixão dos jovens se apresenta no XIV; em *Rosa*, de 46 mais a Conclusão, começa no XXVI.

parece ser uma queda. É o momento do desvario, das extravagâncias, todas típicas da idade. Assistimos, assim, Augusto se levantar orgulhoso e expor o sistema da sua inconstância e a hipocrisia dos amigos; temos a descrição feita por Emma dos perigos da que as idéias modernas inculcaram no seu neto; somos apresentados à vaidade de Rosa e às extravagâncias de Juca, que chegam a assumir um compromisso de noivado com duas das figuras mais grotescas do livro só para fazerem ciúme um ao outro. A estrutura dos romances só começa a mudar em 1853, com *Vicentina*, no qual a descrição do caráter errático da juventude assume uma feição no mínimo leviana – feita pela vilã da história, ela tem um caráter ambíguo, já que, ao mesmo tempo em que tem a função de desacreditá-lo para a escolhida do seu coração, não deixa de dar conta com fidelidade da diferença que faz de Américo o protagonista –, e assume uma postura orgulhosa dos seus desmandos em *A carteira do meu tio*. Mas isso é assunto para as próximas páginas deste trabalho.

Voltemos para esse primeiro movimento de queda – ou melhor, como fiz questão de destacar, de queda *aparente*. Tenho argumentado, repetidamente, que o maior trabalho de Macedo foi o de trazer, para o centro do romance brasileiro, um conjunto de valores com os quais a classe dominante brasileira não sabia lidar muito bem. Um conjunto de valores desconfortáveis no processo de construção de uma hegemonia, é verdade, mas igualmente necessários para a formação de um consenso social que tivesse uma aparência minimamente moderna. Ainda que o movimento final dessa primeira fase seja de retração, esses valores estão lá, carregados de ambigüidade: às vezes apresentados de maneira pejorativa, outras como um momento passageiro, outras ainda de forma positiva – e por mais infantilizada que se mostre, a desordem, uma das palavras mais esconjuradas no dezenove brasileiro, de que a juventude é metáfora, é uma realidade encravada no centro mesmo do enredo. E incomoda. Incomoda tanto que se faz necessário que essas personagens sejam constantemente vazadas por um senso de adequação, como que para mitigar as possibilidades disruptivas das suas ações.

16.

As cenas de compaixão são momentos específicos, pontuais, que desvelam o verdadeiro rosto dos protagonistas, escondidos por trás das máscaras sociais de que dispõem para conviver em sociedade. Na mesma linha da metáfora organicista que trabalhei acima, o que está em jogo aqui é uma relação de convivência sem conflito entre as esferas da ordem e da desordem. Não tanto mais com um sentido teleológico – uma depois a outra, que, diga-se de passagem, ainda existe –, mas prioritariamente em termos de adequação – há um momento para uma e outro para a outra –, e os verdadeiros protagonistas são aqueles capazes de distinguir a hora certa de deixar uma em prol da outra. Mas passemos para os romances e coloquemos o que eu disse em termos mais concretos.

Aristóteles já havia escrito que a comédia é a imitação de homens que agem de modo vicioso.¹⁷⁸ E é exatamente essa a escolha estilística de Macedo para tratar da chegada de Juca à casa de D. Bazília. Três capítulos praticamente inteiros – do V ao VII – para narrar todas as peripécias por que passou enquanto estudante de medicina na Bahia: assim nos é contado que, numa festa, Juca faz uma aposta imprudente com os amigos para saber quem dentre todos é o mais corajoso em coisas do amor. Numa jogada de mestre, Juca decide cortejar a mulher mais feia, que

se chamava Bonifacia: ah! Deverião tê-la chismado com o nome de Malifacia; tinha o corpo de um lagarto, uma carinha de gafanhoto, cabellos de ouriço mãos de aranha, voz de sapo, rir medonho e um andar de lambar leguas. Era um ente espantoso desde o seu nascimento: o vigário da freguezia tinha hesitado em baptisa-la, e não o fez senão depois que habeis peritos declararam formalmente que era de facto uma mulher, e não um bicho [...].¹⁷⁹

Aqui se manifesta, sem meios termos, a comicidade do estilo, principalmente na justaposição de elementos díspares, típico do grotesco, assim como no processo de

¹⁷⁸ Como essa síntese é pouco ortodoxa, remeto à tradução comentada que Fernando Maciel Gazoni apresentou como sua dissertação de mestrado: *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 46, nota 99.

¹⁷⁹ MACEDO. *Rosa, op. cit.*, cap. VI.

animalização a que é submetida Bonifácia. Isso sem contar o uso algo blasfematório de um dos sacramentos da fé cristã. O estilo determina o objeto na medida em que é responsável pela maneira como ele é percebido, é verdade, mas determina também as ações. É num universo tão baixo quanto este que as loucuras da juventude ganham passe livre. E elas prosseguem: depois do cortejo, durante uma bebedeira, Juca pede Bonifácia em casamento. Refeito da carraspana, tenta contornar a situação, mas passa a ser pressionado pelo irmão da moça, Sansão. Daí só lhe resta fugir de volta para o Rio de Janeiro antes que tome lugar o duelo para o qual fora desafiado como forma de recuperar a honra da irmã, perdida pelas extravagâncias do estudante.

E a história das suas aventuras segue na mesma toada até que o nome de Rosa surge pela primeira vez: “[...] o Juca, deixando insensivelmente cair um pouco a cabeça, ficou meditando.” E logo adiante: “A physionomia do estudante tinha pouco a pouco perdido aquella viveza e mobilidade que lhe erão naturaes; e deixava notar nesse momento uma expressão de terna e doce melancolia.”¹⁸⁰ Interrupção do movimento, perda da viveza e da mobilidade, expressão terna e melancólica. Ora, a tomarmos as já citadas palavras de Írias, parece que estamos tratando agora de uma outra geração: “Não é assim a velhice; pertence a esta a meditação, pois que seu corpo já está cansado [...]. A alma da velhice descansa sobre um pensamento, revolve-se dentro dele, porque também nisso lhe ajuda a tristeza, que de ordinário acompanha o velho, e que é morosa como convém ser quem medita.”¹⁸¹ De fato, não é só nas ações que Juca abandona o universo irrequieto da juventude; é também no estilo. Eis como começa o romance que está escrevendo sobre seus amores – que, ao fim, é o romance sobre seu único amor verdadeiro:

A terra desapareceu a meus olhos; por mais que alongue a vista, sómente descubro mar e céu.

Indizível melancolia se apodera de mim: parece-me que já não pertenço ao mundo, que habitava... como que não vivo no presente; e triste de mais para sonhar com o futuro, eu quero ao menos recordar o passado.¹⁸²

¹⁸⁰ Idem, cap. VIII, as duas passagens.

¹⁸¹ MACEDO. *Os dois amores*, *op. cit.*, cap. XVI.

¹⁸² MACEDO. *Rosa*, *op. cit.*, cap. VIII.

Interrupção do movimento, melancolia, e agora um movimento que implica numa tripla negação: do mundo, do presente e do futuro. O conjunto de negativas é, ao mesmo tempo, paradoxal e revelador. Segundo Michel Löwy, há um romantismo que chama de revolucionário, porque nasce de uma união problemática entre uma nostalgia por um passado pré-capitalista e sua reapropriação com um sentido revolucionário, moderno – isto é, voltado para o futuro –, o que significa uma rejeição do presente capitalista e industrial.¹⁸³ O contexto aqui é diferente, mas a rejeição ao presente estado das coisas é semelhante. O que não há, contudo, é o salto para frente, uma vez que o futuro também está fechado à imaginação. Assim, a única experiência realmente digna de nota é aquela de “um coração puro, como a flor, e virgem, como a ave dos meus bosques.”¹⁸⁴

Durante muito tempo considerei, seguindo a trilha aberta por Moretti, que o primeiro romance brasileiro funcionava como o inglês, ou seja, que dava proeminência à infância sobre a juventude. Era a desvalorização daquela metáfora que agia como o concentrado simbólico de uma sociedade instável, em cujo bojo as errâncias desse protagonista típico da modernidade se tornavam a convenção narrativa necessária para explorar toda a potencialidade desse conflito de valores. Ficava, em seu lugar, a pureza da infância, um momento ainda intocado pela confusão de tempos tão conturbados. E não é que eu estivesse de todo errado – pelo menos assim espero. Em todos os romances em que aos jovens é permitida uma maior, digamos, liberdade de movimento – *A moreninha*, *O moço loiro* e *Rosa* –, de fato a experiência mais significativa das suas vidas está na infância – a troca dos breves na praia, as brincadeiras entre primos ou a história de amor que Juca narra com o coração na mão. A questão é que, ao contrário do romance inglês, Macedo não nega à juventude uma satisfação sincera. Compare-se o exílio de Juca com o de Caleb Williams e nós teremos a exata dimensão da diferença que separa essas duas experiências.

O conjunto de valores com os quais a sociedade brasileira se identifica está realmente muito mais próximo da solidez e da estabilidade de que os britânicos tanto se orgulham. Argumento apenas que as metáforas de instabilidade estão lá, ocupando um

¹⁸³ Cf. LÖWY e SAYRE. *Romanticism against the tide of modernity*, *op. cit.* ou ainda um artigo de Löwy (“Marxism and revolutionary romanticism”. *Telos*, Berkeley, n. 49, p. 83-95, Fall 1981), no qual se pode encontrar muitas das idéias do livro resumidas.

¹⁸⁴ MACEDO. *Rosa*, *op. cit.*, cap. VIII.

espaço necessário, e sendo experienciadas como um momento importante no processo formativo do indivíduo. Mas – e há uma violenta oposição aqui, não resta dúvida – sua experimentação só é permitida, quando não viola um certo decoro que a adequação estilística ajuda a preservar:

“Senhora. – Será possível que de vossa memória se tenha riscado aquella triste hora de despedida, em que dentro de um batel, depois de beijarmos, vós uma rosa murcha, e eu um botão de flôr de lorangeira, guardámos nossas flôres, com os olhos embebidos um no outro, exclamando ao mesmo tempo: – para sempre ?!! –”

O estudante parou; leu em voz alta o que acabava de escrever, e sentio que se ia commovendo.

– Assim vai bem, disse Clara; continue.

– Não! respondeu o Juca rasgando o papel com movimento repentino, não !... de modo nenhum! isto era um sacrilegio: aquelle amor foi angelico; nada de profana-lo, confundindo-o com um galanteio.¹⁸⁵

Essa cena se dá logo após o baile onde Juca revê Rosa pela primeira vez depois de cinco anos. A carta que esboça é a vingança contra o descaso e a zombaria com que ela o tratou – cuja causa foi o descaso e a zombaria com ele a tratou –, uma briguinha entre dois apaixonados de cabeça oca, que vai ser o enredo principal do romance. Esse é o início do jogo de erros infantis que dá a tônica dos livros de Macedo. A diferença entre Juca e Clara, por exemplo, a filha de Bazília que lhe deu a idéia da vingança, é que ele sabe até onde pode ir, que há um limite que não pode transpor, assuntos que não pode tratar com o mesmo descompromisso da comicidade.

Um romance com uma extensão temporal bastante reduzida e, agora, que respeita os níveis de representação literária. Ao não endossar o que Erich Auerbach considera uma das maiores conquistas do realismo – que é exatamente a subversão da separação estilística –, o romance brasileiro cria para si uma outra particularidade formal, que funciona como uma espécie de entrave para uma representação mais ampla da experiência moderna. Tanto na França, onde se concentra a atenção de Auerbach, quanto na Inglaterra, como aponta Watt, as personagens comuns – profissionais liberais, filhos da pequena burguesia provinciana, prostitutas, criadas etc. – ganhavam uma maior legitimidade quando se

¹⁸⁵ Idem, cap. X.

“transformaram em objeto de representação séria, problemática e até trágica [...]”¹⁸⁶ Rompe-se não apenas com uma regra clássica de representação, mas com toda uma visão de mundo hierarquizada e imobilista de tipo pré-moderna. Não cabe a mim apontar os mecanismos ideológicos que existem por trás dessa mobilidade estilística, apenas indicar que ela funcionou bem de acordo com seus propósitos: uma representação respeitável foi um primeiro passo para conseguir a legitimidade necessária para se converter a burguesia em classe dominante.

No Brasil, a hierarquia e a imobilidade estão garantidas. E não creio que caia em contradição – quer dizer, ao menos assim espero – ao escrever que a imobilidade está garantida: o espaço simbólico destinado à juventude é o *locus* da comicidade, que fez a fama do romance de Macedo. As metáforas da desordem são permitidas aqui e somente aqui. Consideremos, a título de exemplo, *Vicentina*: a viagem que Américo faz da Corte à Fazenda Rio Claro, onde se desenrola praticamente toda a história do livro, é o momento da leviandade, das brincadeiras, de se perder e cair do cavalo, das estripulias irresponsáveis. Já a partir do terceiro capítulo, com a narração da lenda da ermida, e, principalmente, do sexto em diante, quando Dr. Benedito entra em cena com mais força, o livro perde em humor e ganha um tom grave, que se torna dominante até o final. Um *ou* outro; um *e depois* outro. Cada qual no seu momento específico. Transgredir os níveis de representação é o que caracteriza, nos primeiros romances, o patético das personagens inadequadas e, no último, em *Vicentina* mais precisamente, a vilania. Um movimento não desprovido de interesse. Os protagonistas, contudo, são aqueles caracterizados pela adequação de fala e ação, são aqueles a quem é permitido cruzar algumas fronteiras, uma permissão que nasce, precisamente, da consciência de que há limites que não se podem ultrapassar.

17.

Há de se imaginar que uma protagonista compassiva e adequada reúna em si todas as qualidades necessárias para que o objetivo maior do romance romântico brasileiro seja

¹⁸⁶ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 499-500, cujos argumentos acompanho de perto.

atingido: o casamento entre os apaixonados. Mas, aparentemente, ter transitado pela esfera da desordem exige mais um ato expiatório: a submissão à figura de autoridade – no caso, o pai. Se é na cena da compaixão que a curva de Gauss interrompe seu descenso, a submissão à autoridade da família é momento de ascensão, de recuperação de uma credibilidade que fora posta em suspenso pelos desmandos típicos da idade. De novo, esse movimento é visto com mais clareza em *A moreninha* e *Rosa*, mas há, entre ambos, uma diferença tão sutil quanto substancial.

O percurso dos dois protagonistas é o mesmo: uma certa liberalidade no trato das relações amorosas, que cria um desconforto nas personagens de outra época; um desconforto que é atenuado com a revelação de que, por sob a máscara da inconstância, existe uma adesão cega ao que há de mais senso comum na moral do dezanove brasileiro – seja na figura de um amor puro de infância, seja na adequação da desordem ao seu lugar específico –, tudo isso condensado num ato compassivo. Mesmo assim, a realização pessoal é bloqueada por uma autoridade que manifesta de maneira imperativa e, em *A moreninha*, violenta: “O nosso Augusto, depois de muitos rodeios e ceremonias, pediu finalmente licença para ir passar o dia de domingo na ilha de.., e obteve em resposta um – não – redondo; jurou que tinha dado sua palavra de honra de lá se achar n’esse dia; e o pai, para que o filho não cumprisse a palavra, nem faltasse á honra, julgou muito conveniente trancar-o no seu quarto.”¹⁸⁷ Em *Rosa*, o impedimento é o mesmo, apenas seguido de uma justificativa, que confere à negativa uma certa racionalidade: “Sim... tenho ouvido fazer-lhe muitos elogios; mas repito que não darei nunca o meu consentimento para uma loucura dessas... Casar-se não tendo futuro!... Casar-se sem ter casa! José, o homem que toma uma mulher deve ser capaz de sustental-a independente de todos.”¹⁸⁸

De uma forma ou de outra – racionalizado ou não –, esse é o primeiro impedimento concreto a um rol de satisfações que é a juventude dos romances de Macedo. Um a apenas dois capítulos do fim; outro, a cinco. Certamente, um confronto que gerasse mais desenvolvimento para o enredo não é uma opção. Mesmo assim, esse obstáculo precisa ser superado. A questão é como, ainda mais se tivermos em mente que esses

¹⁸⁷ MACEDO. *A moreninha*, op. cit., cap. XXII.

¹⁸⁸ MACEDO. *Rosa*, op. cit., cap. LXIII.

protagonistas nunca foram agentes de nenhuma ação substancial. Na verdade, essa impossibilidade de ir de encontro da vontade paterna é um elemento que diz muito tanto sobre a dimensão da figura de autoridade dos primeiros romances brasileiros, quanto da possibilidade de uma ação que a contestasse. Da primeira, trataremos adiante; da segunda apontemos outra diferença na solução encontrada para que a satisfação pessoal do protagonista não se dê em confronto com a autoridade paterna. Em *A moreninha*, depois de Augusto cair doente, a autorização para o casamento é quase que um gesto de preocupação, um cuidado com a saúde do filho. Em *Rosa*, a solução muda de figura e se torna um tanto mais complexa de ser interpretada:

- Então jamais me casarei.
- Porque?
- Porque seja eu o que fôr na sociedade, tenha a posição e as riquezas que tiver, sempre me considerarei dependente de meu pai.¹⁸⁹

Esse breve diálogo é a seqüência imediata à negativa do pai ao seu pedido para se casar com Rosa. Não há sequer necessidade de chamar atenção para o quanto essa passagem revela, sem meios termos, a inviolabilidade da hegemonia senhorial brasileira “exclusivamente conforme seus próprios termos, nas intenções que professam, auto-imagem e justificações ideológicas.”¹⁹⁰ A intensidade e a leveza da submissão vêm da sua voluntariedade, que se manifesta apesar da benevolência paterna.

Mas a citação de Thompson não foi tão leviana quanto pode ter parecido – afinal, usar um historiador que buscou, ao longo do seu trabalho, revelar exatamente as fraturas nos processos de construção de uma hegemonia de classe como subsídio para embasar esse mesmo processo não pode ser chamado de outra coisa que não leviandade. Às fraturas, então. A primeira, menos visível, pode ser encontrada no interior mesmo da resposta dada por Juca a seu pai. Ele avança dois valores em face dos quais é difícil se decidir em definitivo. Por um lado, posição social e riqueza podem ser lidos, sem maiores problemas, dentro do conjunto de pressupostos ideológicos que a resposta de Juca parece querer

¹⁸⁹ Idem, cap. XLIII.

¹⁹⁰ THOMPSON, E. P. “Folclore, antropologia e história social”, in *As peculiaridades dos ingleses e outros ensaios*, *op. cit.*, p. 248.

reforçar: basta que assumamos que a posição e a riqueza seriam herdadas do pai, num movimento típico de reprodução dos direitos de classe. Mas se assim fosse, não seria necessária a menção de que, não importa quais forem suas conquistas, ele não deixaria de se considerar dependente do pai. Posição social e riqueza, assim pensadas, se revestem com uma aura de modernidade, porque dão a impressão de que podem ser alcançadas *independentemente* do sistema de reprodução da ideologia senhorial, ainda que, ao fim e ao cabo, assumam o compromisso de não questioná-la.

Ampliemos, contudo, o leque de possibilidades de análise e passemos da frase para a situação narrativa como um todo, que se desenrola da seguinte forma: num dos muitos bailes de que participou, Juca recebeu uma carta anunciando a morte de seu pai. Era um teste, na verdade. Seu pai não havia morrido; pelo contrário, já há algum tempo andava disfarçado atrás do filho para acompanhar-lhe “a vida de loucuras e de vadição.” Pois bem, é durante o processo de convalescência – Juca havia caído doente, quando soube da falsa notícia – que a última etapa da sua reinserção no universo da ordem se dá.

- Meu pai, continuou o Juca; não fique enfadado comigo; não posso esconder-lhe a verdade, tenho sido até hoje um rapaz extravagante; mas estou no firme propósito de corrigir-me...
- Estimarei muito...
- E princípio por não lhe encobrir nada do que se passa comigo.
- Hão de haver cousas, que eu não quereirei saber: contento-me que me obedeças em tudo.
- Juro fazê-lo, meu pai.¹⁹¹

Naturalmente, o primeiro movimento de correção é voluntário, algo que se parece com a redenção católica: o pecador que deseja ingressar o reino dos céus precisa, antes de tudo, arrepender-se sinceramente dos seus próprios erros.

E esse desejo de submissão é reafirmado outras tantas vezes, tanto de um lado – Juca: “Ah! não senhor, eu não tenho vontades: farei tudo, que meu pai quizer, mas como me acho ainda muito fraco ... pensava...” –, quanto do outro – Mariano: “Com a condição, porém, de me obedeceres de hoje por diante cegamente...”.¹⁹² A impressão que se tem é a

¹⁹¹ MACEDO. *Rosa, op. cit.*, cap. XLIII.

¹⁹² *Idem*, cap. XLIII.

de que o movimento de desordem incorporado pelas extravagâncias e loucuras de Juca chega ao fim sem que tenha sido necessária qualquer espécie de violência. Melhor – pelo menos de um ponto de vista senhorial: a desordem é interrompida no momento em que cada ator social decide, por vontade própria, interpretar o papel que lhe é destinado: ao pai cabe impor os limites, e, ao filho, obedecê-los.

Há, contudo, na frase de Juca citada no parágrafo anterior, uma conjunção que não deixa de causar uma certa estranheza numa passagem cuja lógica parece ser a da submissão completa, sincera e irrestrita: *mas*. Reza a lenda das gramáticas normativas que as conjunções adversativas têm por função justapor pensamentos contrários. Mais: pensamentos contrários de mesmo valor, uma vez que uma oração não está subordinada à outra, mas sim coordenada. Qual, então, o tal pensamento contrário? Deixar a casa de Maurício, onde convalescia, e, conseqüentemente, a proximidade de Rosa, com quem já havia superado todos os mal-entendidos que as ações impensadas da juventude provocaram entre eles.

Eis um problema para o qual o romance de Macedo não encontra uma solução estética satisfatória – daí essa impressão de que o conflito narrativo está posto no lugar errado. O casamento se tornou, na modernidade, a mais importante metáfora de um novo contrato social: “um não mais avalizado por forças localizadas fora do indivíduo (tais como o status), mas fundado num sentimento de ‘obrigação individual’.”¹⁹³ Não é o reino da liberdade irrestrita, mas de uma dupla adequação: primeiro, entre duas vontades soberanas, da qual o amor inocente é a melhor metáfora; segundo, entre essas vontades e o mundo, cuja norma está incorporada nas figuras de autoridade: pais, tios, avós etc. O que emerge dessa cena que estamos discutindo é o quanto essa vontade soberana é problemática para o universo de valores do século XIX brasileiro, a ponto de sua expressão só poder se manifestar se for sob o jugo mais absoluto: o da obediência cega.

A questão é que o romance de Macedo, apesar de todos os mecanismos literários de que lança mão, não consegue subjugar completamente o elemento da desordem necessário para se ter uma narrativa moderna. Inversamente, a juventude não pode fazer frente à vontade senhorial, que se mostra, para todos, em toda a sua inviolabilidade: “eu [é

¹⁹³ MORETTI. *The way of the world*, *op. cit.*, p. 22.

Rosa quem fala agora] lhe afirmo que jamais consentirei em ser mulher de seu filho, sem que venha o Sr. Marianno em pessoa pedir-me a meu pai, e a mim mesma.”¹⁹⁴ A solução, para a parte de cima da pirâmide social brasileira, está no mesmo lugar que está para a parte de baixo: no diálogo possível dos dependentes.

Sidney Chalhoub, quando mapeou o que chama de “diálogo político possível”¹⁹⁵ entre senhores e subalternos, buscou, antes de tudo, analisar todo aquele espaço ambíguo, nos quais as práticas políticas não se resumem ao par maniqueísta da subordinação/revolta, mas se constituem como única alternativa possível para escapar à violência e à humilhação se valendo das tecnologias de dominação colocadas à mão pela própria ideologia senhorial. Como ele se concentrou num elemento estilístico bastante preciso – a ambigüidade, isso se a ambigüidade pode ser precisa –, não se pode estranhar que sua análise se detenha em Machado de Assis, no qual, ao contrário do que pensavam a maioria dos seus intérpretes, analisou o ponto de vista do dominado, mesmo nas suas narrativas da segunda fase – nas quais assume a perspectiva da classe dominante –, atribuindo-lhes, através de um jogo cuja característica principal é, exatamente, a ambigüidade, a capacidade de abrir espaços próprios dentro da ideologia senhorial.

Embora ache sua análise impecável, sua conclusão – a de que Machado acaba por demonstrar que as ideologias de sustentação do poder são relativas e transitórias, logo passíveis de desnaturalização e superação – sempre me pareceu um pouco radical demais. A meu ver, é no interior mesmo da classe senhorial é que o conceito de diálogo possível ganha em coerência o que perde em ambigüidade:

– Ah ! D. Rosinha! [– disse Juca –] devemos esperar tudo: a senhora não conhece meu pai!... ele quando não se exaspera, está sempre a ponto de ceder; sobretudo ainda a não conhece.... temos por nós tres dias... trabalhemos de acordo, que seremos felizes.¹⁹⁶

¹⁹⁴ MACEDO. *Rosa, op. cit.*, cap. LXIV.

¹⁹⁵ CHALHOUB. *Machado de Assis, historiador, op. cit.*, p. 90. O conceito aparece também, com outras variantes – “política de dependentes”, “diálogos políticos”, “diálogos políticos cotidianos”, “sofisticação política”, “capacidade de atuação estratégica” –, durante todo o segundo capítulo do livro de Chalhoub (*op. cit.*), p. 58-93, especialmente nas páginas 82, 83 e 87.

¹⁹⁶ MACEDO. *Rosa, op. cit.*, cap. LXIII.

O que quer dizer, nessa citação, “trabalhar de acordo”? A princípio, dar continuidade ao jogo de submissão já iniciado por Juca. Um jogo de submissão, contudo, que tem por função, no momento mesmo em que leva água para o monjolo da ideologia senhorial, abrir espaço para que uma outra vontade seja capaz de levar à frente seu desejo autônomo. Quem já leu “A política cotidiana dos dependentes” sabe o quanto tenho me valido dos argumentos de Chalhoub nos últimos parágrafos, mas talvez não tenha se dado conta de que os amainei um pouco. Para Chalhoub,

a vigência do enredo da dominação paternalista não significa que os subordinados estavam passivos, incapazes de perseguir objetivos próprios, impossibilitados de afirmar a diferença. Ao contrário, apesar do perigo constante de invasão e rapina por seus algozes, e decerto por isso mesmo, o desafio de Helena, Luís Garcia, Capitu e tantos outros era afirmar a diferença no centro mesmo dos rituais da dominação senhorial. Tratava-se de uma arte arriscada, que ratificava a ideologia paternalista na aparência, mesmo quando lhe roia os alicerces.¹⁹⁷

Eis porque acho que esse “diálogo possível” literariamente é mais coerente quando pensado no interior da própria classe senhorial: nos primeiros romances de Macedo não há praticamente nenhum obstáculo à plena satisfação dos seus protagonistas – ou, em termos, narratológicos, quase nenhuma discrepância entre o que o mundo pode oferecer aos protagonistas e o que os protagonistas querem do mundo. Há, inclusive, um nicho específico – a comédia – dentro do qual a desordem não só é permitida como incentivada. Não se pode dizer sequer que esses dependentes, mesmo que ligados por inabaláveis laços familiares, não estejam sujeitos à violência senhorial. Óbvio que não na mesma intensidade nem com o mesmo potencial destrutivo, mas ainda assim um ato de violência – no caso, a imposição de uma vontade arbitrária sobre aquilo que se constrói como o lócus privilegiado da autonomia no romance brasileiro: o amor.

¹⁹⁷ CHALHOUB. *Machado de Assis, historiador, op. cit.*, p. 64.

CAPÍTULO 3, ou um mundo povoado de velhos

Duas oposições

1.

E o filho de Raul, teu primo Lauro, Honorina, desprezando os conselhos de todos nós, a despeito dos castigos que seu pai lhe fazia soffrer, cedendo a seu genio inquieto e desastrado, crescia correndo pela estrada da perdição. Vivo e sagaz, travêso e imprudente, como nenhum outro, sempre cheio de resolução e audacia, possuindo talento e habilidade em alto gráo, poder-se-ia fazer d'elle um grande homem, se o tempo em que vivemos, não bastasse para pervertel-o. Tentámos aproveitá-lo, e o fizemos estudar; comprehendia suas lições com facilidade espantosa, progredia rapidamente; mas ao mesmo tempo oppunha-se com reprehensivel obstinação ás idéas de seus mestres, quando não lhe agradavão; ria-se diante d'elles, se os ouvia dizer o que elle chamava um absurdo; abandonava as aulas para passar horas inteiras nas galerias da camara dos deputados; decorava os discursos mais vehementes, e arremedava os oradores mais fortes; emfim, mesmo em minha presença, atrevia-se a combater e a zombar de minhas nobres crenças, a que elle ousava dar o nome de prejuizos dos seculos de escravidão, e ignorancia!

Era um coração de serpente.¹

¹ MACEDO. *O moço loiro*, op. cit., cap. VII.

Se Anton Chekov está correto – e uma arma que aparece pendurada na parede no primeiro ato deve necessariamente disparar nos subseqüentes –, então esta citação de *O moço loiro*, pela qual já passamos, demonstra claramente os limites do primeiro romance brasileiro.

Mas, como que num ato corretivo, Macedo volta ao tema – à apresentação do protagonista pela voz de um das personagens mais velhas – oito anos depois:

– Não sei porque é, mas eu gosto de um rapaz assim; nunca pude tolerar um moço com genio de velho; acho engraçado ver um joven cheio de ardor e de fogo, pensando pouco, realizando a primeira idéa que lhe vem á cabeça, enchendo o mundo com o seu nome, occupando o publico com a historia de suas extravagancias, não sabendo ser usurario e nem mesmo economico; amando ardentemente uma moça durante um baile, e esquecendo-a por outra na noite seguinte.

– Mas isso é ser louco...

– Não, menina, é ser moço; é fazer o que é proprio dos moços; pois acaso se pode tolerar um homem de trinta annos, como o Sr. Frederico, que dizem ser o meu protegido, com aquelle ar de ministro de estado, sempre tão sério, tão frio, tão comedido, medindo suas acções, pesando suas palavras?... eu prefiro os moços, moços, e por isso gósto muito mais do Sr. Americo, embora elle não se mostre muito meu amigo.²

E sob a mesma casca – a conversa de uma mulher mais velha com uma moça inocente sobre os perigos da modernidade encarnada pelos jovens protagonistas –, muita coisa muda. Primeiro, quem fala não é mais um membro da família, mas a vilã do romance. Na verdade, a primeira vilã mais velha representada seriamente, o que quer dizer muito, como veremos. Assim, a função da sua fala também se altera *quase* que por completo: não há mais o propósito educativo de Emma, que, apesar dos seus erros de julgamento, não tem sua posição de detentora da tradição contestada. Se a vilã assume o lugar da autoridade familiar, logo devemos tomar suas palavras com toda a desconfiança possível, uma desconfiança que a inocência de Adriana não lhe permite ter. E esse distanciamento crítico, que nos ajuda a reconhecer a falsidade das suas palavras – uma falsidade ainda mais perigosa, pois Fabiana pertence a um rol de personagens cuja função, construída e reiterada ao longo de quatro romances, é diametralmente oposta –, só existe porque Macedo desloca

² MACEDO. *Vicentina, op. cit.*, cap. XVIII, t. I.

esse diálogo para o meio do enredo, quando todas as personagens já nos foram apresentadas e, assim, podemos identificar, sem sombra de dúvida, o caráter de cada uma delas.

Muita coisa muda, é verdade, mas nem tudo: o assunto, como vimos, é o mesmo; a condenação da modernidade também. Ela apenas ganha um torcicolo mental bastante típico do problema com que Macedo estava lidando. Ora, posto na boca de uma vilã, todo e qualquer elogio passa a ser recebido como seu contrário, como uma espécie de crítica velada, a qual, diga-se de passagem, é reconhecida pela sensatez inata de Adriana, para quem agir de acordo com as características elencadas por Fabiana não é algo a ser valorado, mas um ato de loucura.

Mas que valores são esses? Capacidade de ação maior do que a de reflexão, uma ambição em superar as fronteiras do seu status social e alcançar uma glória que seja fruto unicamente da ousadia dos seus atos, e, por fim, claro, a inconstância do amor nos bailinhos da corte. Fora a inconstância, uma ameaça bem particular ao sossego da família, como bem apontou D. Anna, de *A moreninha*, todos os outros valores calam fundo no imaginário burguês revolucionário que tinha Napoleão como seu principal modelo.³ O mesmo Napoleão que aparece pintado como o monstro que espalhou a destruição e a impiedade por toda a Europa cristã.⁴

Noutras palavras, Macedo repõe, com o sinal trocado e de forma bastante mais concisa, as mesmas duas críticas que fizera à modernidade lá atrás, em *O moço loiro*: uma dirigida à sua face pública, isto é, mais de acordo com a uma avaliação negativa, baseadas num ideário de fundo conservador, das rupturas políticas pelas quais ela foi responsabilizada; outra, à sua face privada, que se refere quase que exclusivamente às liberalidades permitidas pelas mudanças nos costumes. Melhor dizendo: ele as repõe e, ao mesmo tempo, as corrige. Tal como apresentadas no seu segundo romance, as críticas de Emma eram como a arma de Tchekov; pressupunham um desenvolvimento narrativo baseado no conflito: contra os “mentecaptos revolucionários que andavam como em mercado público apregoando a liberdade, homens que alucinados por princípios metafísicos

³ Talvez um dos mais altos valores do imaginário burguês é o do *parvenu*, isto é, do *self-made-man*, que tem na figura de Napoleão seu mais modelo mais bem acabado (cf. HOBBSAWM. *A era das revoluções*, *op. cit.*, especialmente os já mencionados 3.IV e todo o décimo capítulo).

⁴ MACEDO. *O moço loiro*, cap. VII.

e sem conhecimento da natureza humana quiseram criar poderes impossíveis de sustentar”⁵ restava a criação de uma força que lhe fizesse oposição e pusesse ordem na desordem. O problema é que Macedo representa Emma de tal maneira que ela passa a incorporar o ideário da Restauração de forma tão completa que perde sua legitimidade tanto como crítica dos excessos de modernidade dos jovens protagonistas, quanto como guia das suas condutas. Uma oposição sem conflito, uma oposição que incorpore o que lhe for interessante incorporar do ideário moderno, mas que, ao mesmo tempo, o desarme, o impeça de disparar a arma pendurada na parede; eis o tipo de autoridade que Macedo busca em seus livros.

2.

Duas oposições, eu escrevi: uma pública, outra privada; uma política, outra moral. Há, contudo, entre *O moço loiro* e *Vicentina*, dentre todas as diferenças já apontadas, uma, talvez, mais significativa, pois se refere à forma como essas oposições nos são apresentadas. Em 1845, o ideário da Restauração de Emma nos é mostrado longamente e por completo. São, na edição que consultei, 8 páginas, nas quais toda e qualquer mudança progressista – fim da monarquia francesa e independência norte-americana, o processo de laicização da sociedade, a defesa da liberdade e da igualdade etc. – era combatida, num discurso marcadamente cheio de ódio devido às ameaças que representam à visão de mundo da matriarca da família. Oito anos depois – talvez por causa do seu caráter de inversão de sentido, talvez por causa da sua refuncionalização –, a menção a oposição à dimensão política da modernidade persiste, mas de forma velada e reduzida a não mais do que umas poucas linhas.

A questão que fica é por quê? Por que o romance brasileiro abandona a face pública do debate sobre a penetração das idéias modernas no país?

Há uma primeira possibilidade de resposta, que reside no fato de que os romances de Macedo, apesar de serem *romances*, nunca foram muito mais do que ficcionalizações de

⁵ Otávio Tarquínio de Souza *apud* MERCADANTE, Paulo. *A consciência conservadora no Brasil: contribuição ao estudo da formação brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 109-10.

guias de condutas para as mulheres. Que esta seria uma resposta correta, não resta dúvida. Ela, contudo, elude um passo importante na formação do gênero, que é a passagem de *A moreninha* para *O moço loiro*. Ou seja, a passagem de um livrinho sem maiores pretensões, que se desenvolve praticamente por inteiro numa ilha ou num “quarto de estudante”, cujo enredo não se descola das brincadeiras de uma juventude inteiramente satisfeita consigo mesma, para outro no qual o cenário do romance se amplia ao incorporar viagens a outros estados, um episódio histórico das diversas lutas que estouravam pelo país afora, além de andanças pelas ruas do Rio de Janeiro. Em resumo: toda uma faceta mais dinâmica e mais ampla da vida social, da história da nação e da capital do Império mais especificamente. O que eu estou tentando dizer não é que os primeiros romances brasileiros não devem ser lidos apenas como os guias de conduta que de fato são, mas – e aqui recoloco a pergunta feita acima – o que foi que o levou a esse recuo, uma vez que ele chegou a vislumbrar a possibilidade de dar conta de outras e mais amplas questões que não apenas a educação moral das moças?

A resposta, a meu ver, reside na consolidação e legitimação da representação da figura de autoridade a que esse nosso primeiro romance se dedica. E aqui as personagens são muitas: *A moreninha*: D. Violante, D. Anna e o pai de Augusto; *O moço loiro*: Thomazia, Braz-Mimoso, Hugo e Emma; *Os dois amores*: Anacleto, João, o velho Rodrigues e Jacó; *Rosa*: Maurício, Anastácio, Sancho, Juliana, Deolinda e Mariano; *Vicentina*: Benedito, Cristiano, Gabriela, Leocádio, Fabiana e Mariano; *A carteira de meu tio*: o próprio tio do narrador, o compadre Paciência e ainda algumas figuras de autoridade institucionalizadas, como o delegado, o chefe de partido, etc. São mais de duas dezenas de personagens que, a título de sistematização, podem ser divididos em dois grandes grupos, a depender da função que exercem no enredo: temos, de um lado, as autoridades legítimas – a isto é, aquelas que, por causa de sua visão de mundo conservadora, são capazes de, ao dar um fim às errâncias de juventude, por o enredo de volta nos trilhos de um final feliz – e, de outro, as incapazes,⁶ seja porque são muito lenientes com a modernidade dos seus filhos,

⁶ A princípio achei que seria interessante manter a oposição estrutural entre legitimidade e ilegitimidade. Mas isso significaria falsear os romances de Macedo, porque muitas das figuras de autoridade dos romances não são ilegítimas. Pelo contrário, são pais e tios extremados, carinhosos e preocupados com o bem-estar e a

seja porque não cumprem à risca o papel social ditado pela sua idade e se prestam ao patético de viver de acordo com um tempo que não é o seu – essas, sim, são ilegítimas, não por menos não têm filhos nem são capazes de contrair casamento – e, por fim, aquelas que, de uma forma ou de outra, podem ser caracterizadas como vilãs.

Pois bem, já disse acima que o movimento dos romances iniciais de Macedo, que vai de Emma a Fabiana, é um movimento de correção. Primeiro no sentido de encobrimento da dimensão pública da oposição à modernidade, a qual, como vimos, vai muito no sentido de esvaziamento da tensão que se cria, principalmente se tivermos em vista a injusta condenação de Lauro. Este é um problema tão premente que, como também já vimos, o próprio enredo de *O moço loiro* como que prefere mutilar-se para evitar o conflito que se anuncia no início do romance: deixa em segundo plano a resolução do mistério de quem roubou a cruz da família – espremido nos dez últimos capítulos – e traz para frente da trama a questão da educação da inocente Honorina num mundo tão corrompido quanto o da corte.

E é nesse ponto tão crucial para a formação do gênero no Brasil que a representação de Emma incorre noutra ambigüidade que necessitará correção futura. Ora, que ela seja o *locus* da autoridade legítima em *O moço loiro* não resta dúvida: primeiro porque, como todas as demais personagens que podem exercer o mando da melhor maneira possível, ela detém o conhecimento da história da família; segundo porque incorpora um dos valores fundamentais do romance brasileiro oitocentista, a sensatez.

As senhoras havião de sua parte passado o dia o mais monotono que é possível: Lucrecia, obrigada a permanecer em casa com seus hospedes, deixava de empregar junto de Honorina horas que ella considerava por demais preciosas. Honorina e Rachel, tristes e taciturnas, bordarão sem descançar ao pé de Emma, que gastou o dia inteiro em fallar contra o que chamava loucuras proprias sómente do gênio extravagante de Hugo. Ella não comprehendia como um homem de juizo podia expôr a sua filha e a si-mesmo a todos os riscos de um passeio nocturno e maritimo: exasperava-se, lembrando-se de que seu filho já não attendia aos conselhos que lhe dava, e temia muito que nem mesmo suas proprias

felicidade dos seus protegidos. O problema, como veremos, está na sua adesão a um conjunto de valores mais modernos, que se mostram incapazes de servir como guia de conduta moral.

orações pudessem salvar Honorina da vida de desatinos, por onde começava a levar-a seu imprudente pai.

Hugo fez quanto pôde para socegar sua mãe, a quem ainda encontrou despeitada: enfim, jurou-lhe que seria o primeiro e último passeio marítimo que farião; mas que então era impossível desfazer o que estava projectado, e que a todos parecia dar tanto prazer. As oito horas da noite erguêrão-se para partir; e Emma, que até á porta os acompanhou, levantou o braço e, com sua mão tremula, mostrou uma nuvem negra que se deixava vê no horizonte.

– Não é nada, minha mãe, disse Hugo; não vê como a lua está clara e bella ?...

– A lua turvar-se-ha.

– Nada de mãos agouros, minha mãe, até á volta... e promettemos cear bastante.

– Minha Honorina, disse tristemente a velha, Deos te acompanhe!...⁷

Peço desculpas pela longa citação, mas ela se faz necessária, porque condensa algumas das questões que julgo mais importantes tanto para a caracterização da autoridade legítima, quanto na sua construção ambígua em *O moço loiro*.

Pois bem, antes que possamos nos deter com um pouco mais de cuidado nessa citação, resta dizer que, claro, a lua turvou-se, o mundo despencou sobre a cabeça da seleta sociedade que saiu para passear de barco, Honorina foi lançada ao mar e salva por um velho pescador que, na verdade, era apenas mais um dos disfarces do homem por quem ela estava apaixonada. Contudo, essas são reviravoltas românticas que não vêm ao caso agora. Vale ressaltar que o desfecho da cena tem uma dupla função: primeiro, como vimos, para acrescentar mais um episódio no enredo romântico do livro. Segundo – e mais importante para as minhas intenções – para definir o caráter premonitório de uma personagem como Emma. Essa caracterização tem seu núcleo de força não tanto na sua capacidade de ver os perigos que ninguém mais consegue ver – a qual possui uma certa conotação ambígua –, mas, sim, na oposição à imprudência do pai da nossa protagonista. Basta lembrarmos que a cena do acidente no mar já nasce “maculada” pelas liberalidades das ações de Hugo. Alguns dias antes, após um jantar na sua casa, todos os convidados saíram para ouvir Honorina cantar uma lira no jardim, que ficava de frente para o mar. E não é que, para surpresa de todos, quando a jovem donzela calou-se, um outro canto surgiu, vindo do mar. A reação natural é a de denúncia da insolência e do atrevimento de um reles bateleiro que

⁷ MACEDO. *O moço loiro*, op. cit., cap. XIX.

ousa se intrometer numa reunião que lhe é fechada. Mais uma vez, o que vale aqui são as prerrogativas de uma classe que não permite qualquer interferência externa nos seus prazeres, o que, se não me falha a memória, não se repete mais nos livros de Macedo – até mesmo porque o universo dos seus romances vai se tornando cada vez mais abafado. Exceto, naturalmente, a de Hugo: “– E que podemos nós fazer?... disse Hugo: por ventura está no nosso direito impedir que se cante no mar?... deve Honorina privar-se de sua mais bella prenda só porque houve um homem, que de longe, respondeu uma vez a seu canto?...”⁸ A frase é emblemática de um etos democrático que crê e garante um espaço público de manifestação popular. Infelizmente, essa questão não é levada adiante. O desenvolvimento imediato da narrativa cria um campo de associação que acaba por deslegitimar aquela ação mais tolerante:

- A proposito! exclamou Hugo de Mendonça, daremos uma lição ao nosso bateleiro.
- Como?...
- Se Honorina quizer, aproveitaremos uma ou duas d’estas bellas noutes de luar, faremos um passeio marítimo, e no mar... defronte da mais linda praia... levantão-se os remos, e Honorina entôa a sua lyra da virgem innocente.

A conclusão dessa proposta já sabemos.

O que fica, então, desse episódio? Para que tenhamos uma visão mais clara, faz-se necessário que voltemos, resumidamente, a *Vicentina* e aos valores dos quais Fabiana se vale para caracterizar Américo e Frederico – protagonista e antagonista – para a inocente Adriana. De um lado temos ardor e fogo nas ações, impulsividade, extravagância, inconstância; do outro, seriedade, frieza, comedimento, reflexão. Devido ao caráter insidioso da passagem, temos que tomá-los pelo seu inverso, uma pista que nos é dada pela própria Adriana, quando afirma, depois de ouvir os falsos elogios a Américo, que “[...] isso é ser louco...” Ora, se pensarmos a partir dessa oposição binária de valores, veremos que Hugo se mostra muito mais próximo das figuras de juventude que precisam ser orientadas do que, de fato, daquelas a quem cabe o mando.

⁸ Idem, cap. XVII, ambas as citações do parágrafo.

Mas se *O moço loiro* desenvolve com acuidade o processo de deslegitimação do mando de uma personagem mais, digamos, liberal, a figura conservadora, encarnada por Emma, não consegue se sustentar sem ser clivada por ao menos três problemas, que os romances seguintes tratarão de dar conta. O primeiro, já passado e repassado, é a criação de uma tal tensão entre avó e neto que o romance prefigura um conflito que, ainda que não se cumpra, está lá, pairando ameaçadoramente sobre a estrutura do enredo. O segundo diz respeito à cena do acidente no mar. Há poucas páginas, afirmo que uma das características que faziam de Emma uma autoridade legítima era o fato de que ela era capaz de vislumbrar riscos em situações que parecem as mais normais para as demais personagens. Pois bem, essa minha escolha interpretativa, que ainda julgo procedente, tem muito mais a ver com a função que essas personagens – essas figuras de autoridade, como as tenho chamado – desempenham sistematicamente ao longo dos romances de Macedo do que pela passagem em si. A frase curta, imperativa de Emma – “A lua turvar-se-ha” – traz consigo uma carga de negatividade que seu filho não pode deixar de notar: “– Nada de máos agouros, minha mãe [...]” A distância entre o conselho e o agouro é curta, e nada nas atitudes passadas de Emma, ou mesmo na sua caracterização – a mão trêmula, o tom solene –, nos faz aderir ao primeiro e não ao segundo. Nesse sentido, a sensatez, a clarividência, ambas tão necessárias para a construção de uma figura de mando, assumem, nesse trecho específico, um travo complicado para a legitimação do processo.

Há ainda um terceiro ponto problemático – a interferência na esfera autônoma de decisão da protagonista –, mas esse tem uma característica toda especial, porque não é um problema de construção *da* personagem, mas da estrutura do romance. Pensando em termos lotmanianos, exercer ingerência sobre a escolha do par romântico, um atentado à ilusão de autonomia do sujeito tão cara ao romance brasileiro, não é, *em si mesmo*, um evento – uma anormalidade no curso cotidiano da vida que, por isso, mereça destaque. Pelo contrário, um dos mais delicados trabalhos de composição de Macedo é reduzir cada vez mais o espaço de autonomia ao mesmo tempo em que continua dando a impressão de que ele ainda tem um conteúdo concreto. Dessa forma, não é bem a caracterização da figura de autoridade que deve ser corrigida, mas, sim, a estrutura do romance. Mas me adianto demais. Fiquemos, por enquanto, na representação problemática.

O moço loiro segue pelos seus capítulos finais. A questão da educação de Honorina na Corte é deixada de lado, e o romance ganha vigor e interesse quando seu enredo assume uma feição mais folhetinesca. A essa altura já sabemos que Félix, o responsável pelo caixa dos negócios da família, é o culpado pelo roubo da cruz. Já sabemos também que ele contou com a cumplicidade do amigo, Otávio, para escondê-la. Pois bem, Otávio, que herdara há pouco os negócios da sua família, está completamente apaixonado – mas numa dessas paixões que roubam o juízo ao homem – por Honorina. Impossibilitado de conquistá-la por outros meios, arma um plano: chantageia Félix para que invente umas notas frias que, ao serem resgatadas por Otávio, levariam a casa de Hugo à falência. Sua única solução para salvar a honra da família seria “vender” a filha a seu pretendente. Chegamos, enfim, ao capítulo XXXI, no qual acompanhamos uma reunião entre Otávio, Hugo e Emma:

– Senhora, continuou [Hugo] dirigindo-se á sua mãe, eu me espanto da parte animada que minha mãe toma em favor das pretensões do Sr. Octavio; mas minha mãe sabe, que primeiro arrastarei a miseria do que consentirei que minha filha sacrifique seu coração á minha fortuna!

– Senhor! disse elle ainda uma vez a Octavio: dentro de dous dias eu conto que estarão terminados todos os negocios, que entre nós se achão pendentés; no emtanto espero que se convença, de uma vez para sempre, que eu não considero minha filha uma lettra de cambio, nem uma mercadoria, com que possa negociar; que eu não vendo minha filha por nenhum preço; que jámais consentirei em vê-la sacrificada ao homem, que não póde amar!⁹

Aqui o romance realiza uma inversão do lugar legítimo para exercício do mando. A bem da verdade, Emma, embora pareça a candidata ideal, nunca chega a ocupá-lo por completo. A questão é que Hugo, em nenhum momento – pelo menos até esses capítulos finais –, pareceu ser capaz de exercê-lo. E aí entram em pauta todos os valores modernos que abraça, os quais trazem mais riscos do que soluções para o desenrolar da história. Não é pra menos que, quando a narrativa tensiona e é Hugo quem a põe sob controle, o próprio

⁹ Idem, cap. XXXI.

narrador precisa dizer alguma coisa para explicar essa mudança de postura: “Hugo de Mendonça enfim, em quem a desgraça parecia haver creado resolução e força [...]”.¹⁰

Bem, eu escrevi que não é a construção de Emma que está equivocada, mas, sim, a estrutura do romance. Isso quer dizer que Macedo vai retomar esse mesmo tema – a relação entre ingerência externa e autonomia individual –, que o *topus* do “escolhido do coração” tão bem encarna, e reorganizá-lo de modo que ele não atinja o ponto crítico a que chega em *O moço loiro*. Num sentido muito preciso, o que está em consolidação aqui já é aquele processo de “aperfeiçoamento do paternalismo”¹¹ que Schwarz só vai divisar anos depois, nos primeiros romances de Machado de Assis. Macedo, por sua vez, é um escritor com menos recursos. Pensemos num conjunto de cenas, já no final do romance de que estamos tratando.¹² Honorina se recolhe, com a autorização do pai, de modo a que possa refletir sobre a proposta de Otávio, que decidiu perdoar a dívida da família caso ela se decida casar com ele mesmo sem amá-lo. É contra essa violência à sua autonomia que ela esbraveja em silêncio. É também esse o momento em que Emma demonstra todo o arbítrio de que é feita e tenta impor o casamento à força. Pois bem, Macedo, tão pródigo em reciclar cenas e reutilizá-las em outros livros, nunca mais volta a esse ponto de tensão. De *Os dois amores* em diante, não é que a protagonista feminina perca a possibilidade de escolha do amado. Sob hipótese alguma esse ideário será suprimido do horizonte de expectativas de uma nação que se quer moderna. O romance é que se reestrutura de modo a que esse conflito não volte a ser retrato de maneira tão clara:¹³ o arranjo do casamento passa a ser tomado pelas figuras de autoridade, mas ganha ares de uma decisão coletiva e respeitosa. Para chegarmos aí, contudo, é preciso que percorramos um longo caminho.

¹⁰ Idem, cap. XXXI.

¹¹ SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, op. cit., p. 115.

¹² A cena se inicia no capítulo XXXI, “A imposição”.

¹³ Na verdade, e se não me falha a memória, somente em *A mão e a luva*, de Machado de Assis (1874), teremos de novo a representação da ameaça que o arbítrio externo oferece à autonomia da protagonista feminina, mas com um novo dispositivo atenuante: é uma ingerência apenas presumida.

Conservadores, liberais e quê? – “ultra-liberais”?

3.

Já me referi bem mais de uma vez a figuras conservadoras e a liberais; sobre quem tem e quem não tem legitimidade para interferir na vida dos jovens protagonistas e dirigi-lhes os caminhos. Resta, contudo, precisá-las. E os dois primeiros capítulos de *Rosa* me parecem o lugar ideal para fazê-lo.

A paisagem social é exatamente a mesma dos romances passados e dos que ainda estão por vir: uma bela e elegante casa na cidade do Rio de Janeiro, um roceiro, um comerciante e um comendador, todos pertencentes à mesma boa e seleta sociedade, que, na impossibilidade de discutir a dimensão pública dos novos tempos, restringem-se à privada: a educação da protagonista Rosa. Cinco anos depois de publicado o primeiro e com apenas uma breve e fracassada tentativa de alargamento de suas fronteiras, a inflexão do romance macediano mostra o caminho que vai trilhar. (Resta notar, brevemente, que essa dimensão pública é apropriada por um narrador que se vale de um vocabulário recheado de termos políticos para criar um efeito cômico que nasce, principalmente, dessa distância entre a pompa com que se fala e o objeto ao qual se aplica. Mas divago.) Voltemos aos contendores – ou, mais especificamente, à primeira impressão que deles temos.

Andei muito na dúvida se devia ou não fazer uma citação longa e completa da descrição que nos é fornecida pelo narrador dos três velhos que se reúnem na sala da casa de Maurício. Mas o quadro é dos mais interessantes, e eu me sentiria mal se privasse meus leitores de uma experiência da qual, no curso natural das escolhas do que se ler, eles, muito compreensivelmente, se absteriam.

O primeiro dos velhos, que vestido de gondola (é nome que lhe dão hoje), de merinó côr de azeitona, gravata branca, collete de fustão da mesma côr, calças de ganga amarella sem presilhas, e calçando sapatos envernizados, passeia pela sala rindo-se alegremente, é o dono da casa, e chama-se Maurício: é de estatura mediana, tem os cabellos um pouco embranquecidos, seu rosto mostra-se um tanto pallido, mas ainda não muito desfigurado pelos annos; o que em seu semblante porém falla altamente denunciando sua immensa bondade é olhar sereno e doce de

seus olhos pardos, e o sorriso meigo e animador de seus lábios. Mauricio deve contar cerca de cinquenta annos.

O segundo velho é um complexo de todos os diminutivos, que em horas de usura espremeu sobre elle a natureza: tem sete palmos de altura, e é magro; excessivamente calvo, resta-lhe apenas um arco de circulo de cabellos côr de algodão, que lhe coroão as orelhas; seu rosto rubicundo demonstra a predominancia do temperamento sanguineo; seus olhos pequeninos brilhão com o fogo das paixões; o nariz quasi que se não distingue entre as rugas de suas faces, e uma moça chegaria a invejar-lhe as mãos delicadas. Esse homem, que tem já sessenta annos, chama-se Anastacio, e é irmão de Mauricio; mora na roça, e apenas ha quinze dias se acha na côrte hospedado na casa de seu irmão, com quem veio passar algum tempo. Nada emfim mais facil de descrever do que seus vestidos: Anastacio está todo azul; as calças, o collete e ajaqueta são de panno dessa côr ; basta sómente accrescentar, que tem ao pescoço um lenço preto, e que calça botins de cordovão repousado, pelos quaes parecem querer ir trepando as presilhas de palmo e meio de extensão.

A terceira personagem é o muito joven quinquagenario e nobre commendador Sancho.

Um homem de nove palmos de altura; pernilongo, magro, macilento, de braços muito longos e mãos enormes, com cabellos tão negros e brilhantes, que estão mesmo denunciando que alguma milagrosa pomada da rua do Ouvidor encobre alli as perigosas revelações das cans; com olhos de cor um pouco questionavel, e que fundos dasapparecem deixando-se coroar por bastas e insubordinadas sobranceiras, com um gigantesco nariz acavalletado, com orelhas dignas de um Midas, e boca de causar medo, é pouco mais ou menos o Sr. Commendador Sancho; está vestido de sobre-casaca de panno côr de agapanto, gravata verde mar, collete côr de alecrim e calças de xadrez; tesoura de mestre talhou toda a sua roupa com o ultimo apuro da moda. Em todos os seus modos e esgares, em vez de mostrar-se grave e serio, como cumpria a um homem de mais de cinquenta annos, o commendador ostenta, ou antes pretende ostentar graças, vigor e acções, que já não cabem á sua idade de modo que, em lugar de respeitavel ancião deixa ver apenas um joven postiço. Tem balda de bonito e veia de namorado; falla sobre tudo, porque não sabe cousa alguma; á semelhança de muita gente boa finge-se apaixonado de musica; aborrece os poetas, e dá o cavaco por uma walsa franceza. Adora as moças, antepondo a ellas sómente duas cousas no mundo – a sua commenda e o seu toucador.¹⁴

Uma primeira coisa a se admirar é a própria extensão da descrição em si. Quer dizer, qualquer pessoa que se dedique a ler os livros de Macedo saberá, logo em *A moreninha*, que ele não é muito afeito a longas descrições: “[...] o curioso estudante [Augusto], recém-chegado, examinava o lindo quadro que a seus olhos tinha, e de que para não ser prolixo,

¹⁴ MACEDO, Rosa, *op. cit.*, cap. I.

daremos idéia em duas palavras.”¹⁵ E, seguindo na contramão do lugar-comum crítico que diz que o romance romântico não é nada econômico no detalhamento dos quadros sobre os quais se debruça, Macedo cumpre o que promete e, quatro parágrafos depois, já vemos Augusto se movimentando entre os demais convidados de D. Anna.

Uma primeira maneira de pensar sobre isso seria seguindo os passos de Georg Lukács, para quem a descrição romântica tinha por função simplesmente individualizar os mais diversos tipos de que uma nova sociedade burguesa em processo de formação era composta.¹⁶ Ou, por outra, servia apenas como uma base a partir da qual o elemento dramático pudesse se desenrolar. E essa é uma excelente chave de leitura para entrarmos nos romances de Macedo por, ao menos, dois motivos: inicialmente porque, a exemplo de Balzac, Tolstoi, Dickens e Stendhal – e guardadas as mais do que devidas proporções, que não são poucas, em absoluto –, o autor de *Rosa* também está participando de um momento histórico que é experienciado como o de formação de uma nova sociedade. (Ora, se estou me dando ao trabalho de apontar o quanto há de ideológico nesse processo – isto é, que a assunção de um arsenal teórico liberal e iluminista, sobre o qual uma nação independente deve se constituir, não significa, de forma alguma, uma revisão radical do nosso ordenamento social –, tenho, antes de tudo, de assumir a eficácia de sua capacidade de mobilização.) Um momento histórico no qual os escritores tiveram uma participação decisiva.¹⁷ E segundo porque, também em Macedo, a descrição não deixa de funcionar como um gatilho narrativo: as personagens e os espaços nos são apresentados por um narrador algo apressado, mais disposto a se deter nos jogos e brincadeiras, nos namoricos dos bailinhos e mesmo nas lições de moral do que em descrições sem fim. Não por menos – e ainda que, mais das vezes, excessivamente pueril –, a graça dos romances de Macedo está, exatamente, nesse dinamismo.

Mas há uma outra dimensão do processo descritivo nos romances de Macedo que não pode ser vislumbrado a partir das leituras de Lukács. Talvez porque estivesse por

¹⁵ MACEDO, *A moreninha*, op. cit., cap. III.

¹⁶ LUKÁCS. “Narrar ou descrever”, *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 149-185.

¹⁷ Cf., por exemplo, CANO. *O fardo dos homens de letras: o “orbe literário” e a construção do império brasileiro*. 2001. 404 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

demais atento à mobilidade de uma sociedade burguesa em formação – e ainda não maculada pelos traumas de 1848 –, este intelectual húngaro não se deu conta de uma certa imobilidade classificatória que se esconde por trás de uma descrição, ainda que sua finalidade seja apenas a de situar o ponto de partida de uma práxis ao mesmo tempo social e narrativa. “A narrativa psicológica [...] caracteriza-se por suas ações intransitivas: a ação importa em si mesma e não como indício de determinado traço de caráter.”¹⁸ Tzvetan Todorov, nesta passagem, está contrapondo toda uma tradição literária ao psicologismo de Henry James, para quem a ação nada mais é do que um mero apêndice da coerência psicológica da construção das personagens. Sei que uso Todorov de uma maneira um tanto capciosa, mas estou mais interessado aqui numa consequência indesejada de sua formulação teórica – algo que já havia apontado, brevemente, é verdade, na construção das protagonistas macedianas e que, portanto, começa a se mostrar como um elemento estruturante da sua prosa. Assim, se Schwarz está certo – e eu tenho pra mim que sim, ele está – e “os procedimentos artísticos têm pressupostos que não são artísticos eles próprios”,¹⁹ então há algo nos procedimentos de que Macedo se vale para elaborar suas descrições que nos revelam algo do funcionamento da sociedade brasileira do século XIX. Feitas as devidas ressalvas, que espero suficientes, é hora de retomar o fio da meada. Num primeiro momento, pensei em me valer das categorias de Todorov de maneira, digamos, direta, isto é, aos romances brasileiros do período corresponderia o psicologismo de uma tradição narrativa, o que quer dizer que a ação, pouco importante se tomada em si mesma, não teria a função de nos dar acesso à personagem, de construí-la, paulatinamente, ante nossos olhos, mas, isso sim, seria uma consequência natural e direta, “imediate”, das descrições.

Meu propósito, assim, era o de apontar o quanto as personagens de Macedo, mesmo os protagonistas, estavam desprovidas de autonomia, o quanto o lugar em que as descrições as situavam serviria como um determinante inalienável das suas possibilidades de ação. Mas há, a princípio, dois problemas aí: primeiro, que os protagonistas, como vimos, podem, sim, migrar do campo da desordem para o da ordem; uma migração que,

¹⁸ TODOROV, Tzvetan. “Os homens-narrativa”, in *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 97.

¹⁹ SCHWARZ. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, in *Seqüências brasileiras, op. cit.*, p. 125.

ainda que unidirecional e, portanto, com baixo grau de autonomia, existe e é a responsável pela centralidade dessas personagens na trama. Segundo porque aplicar as categorias de Todorov, sem qualquer mediação, não só falsearia a filiação do romance brasileiro como também – uma consequência direta desse falseamento, na verdade – embotaria uma característica interessante da descrição enquanto procedimento artístico. O romance brasileiro não nasce nem vinculado diretamente ao conjunto de obras de Todorov se vale para trabalhar o conceito de psicologismo – *As mil e uma noites*, *Decamerão*, etc. –, nem do chão histórico que lhes dá corpo. O romance brasileiro, isso sim, é um dos frutos dos inúmeros esforços de modernização do país. Nesse sentido, ele retém algo da “causalidade mediada” que é a espinha dorsal dos romances modernos. Assim, por exemplo, se logo nos primeiros capítulos sabemos que Rosa é “maliciosa, risonha, zombateira”,²⁰ somos apresentados a uma descrição “que não se traduz numa única ação, mas em aspectos secundários de uma série de ações, muitas vezes distantes umas das outras.”²¹

Respeitada a filiação, as características do objeto de estudo e o fato, óbvio, de que nenhuma teoria se aplica com completa eficácia a todos os demais fenômenos, ainda resta explicar minha impressão inicial. Por que cargas d’água eu imaginei que poderia dizer que as narrativas de Macedo se construíssem segundo um modelo que, com um pouco mais de reflexão, se mostrou inadequado? Talvez porque a questão não se devesse resolver de modo excludente – *ou* um *ou* outro –, mas através de uma superposição, a qual me parece revelar um pressuposto interessante do procedimento artístico dos primeiros romances brasileiros. Primeiro, ainda que sejam tipos sociais – um comerciante, um fazendeiro e um comendador aposentado –, essas personagens são mais claramente tipos morais, o que, por um lado, se revela muito da falta de diversificação da sociedade brasileira, revela também, por outro, quais as principais preocupações das nossas classes mais altas. Segundo – e agora voltando à questão dos procedimentos literários –, me parece que as personagens de Macedo se movem num espaço intermediário, se tivermos como baliza as duas categorias de Todorov: não são apscológicas, é fato, mas tampouco possuem uma grande liberdade de ação. Uma vez descritas, o leitor já sabe onde colocá-la e o que esperar delas. Evita-se, assim, que uma

²⁰ MACEDO. *Rosa*, *op. cit.*, cap. III.

²¹ TODOROV. “Os homens-narrativa”, *in Poéticas da prosa*, *op. cit.*, p. 98.

ação tenha uma série de conseqüências diferentes e inusitadas. Para termos uma idéia mais clara desse processo, basta lembrarmos o medo do Pescador de Copacabana.²² Um medo que se estende por décadas, diga-se: em 1876 ainda temos D. Úrsula, irmã do Conselheiro Vale, temendo receber uma desconhecida no seio da família: “Nada constava da mãe [no testamento] além do nome; mas essa mulher quem era?”²³ Ou, por outra, não saber o que se espera de uma personagem é uma das maiores ansiedades que o romance brasileiro produz – é a sua maneira de criar o suspense –, uma ansiedade sanada por uma descrição que precisa muito bem quem é quem, ainda que isso signifique um movimento de redução dos espaços de autonomia.

4.

Já passou da hora de voltarmos aos primeiros capítulos de *Rosa*, nos quais sugeri que podemos ter uma idéia bem precisa da exata dimensão de quem são e quais as funções dos velhos nos romances que estamos estudando. Pois bem, enquanto digitava a frase anterior, quase escrevi: quais as funções das figuras de autoridade dos romances. Além do sabor mais acadêmico, que às vezes acho que falta a essa tese, serviria ainda para caracterizar essas personagens: elas estão aí, circulando por todos os bailes, mesmo sem suportá-los ou entendê-los, pelo simples motivo de que a eles cabe a educação dos jovens e extravagantes protagonistas num mundo que está de cabeça para baixo – pelo menos é assim que eles vêem as coisas.

Mas podemos chamar todos os velhos de figuras de autoridade? Certamente não, o que já nos é dito, de modo mais ou menos elíptico – pelo menos para um leitor distante mais de 150 anos do sistema da moda de que Macedo se vale para caracterizar suas personagens. Uma passada rápida pelas cores pode nos fornecer os dados de que precisamos para seguir adiante: o primeiro dentre os debatedores, Maurício, misturava um merinó azeitona, uma gravata branca, calças amarelas e sapatos envernizados; o segundo,

²² “E conheces tu essa mulher a quem te queres ligar e ligar para sempre? Sabes qual seja a sua pátria, seu estado e enfim seus costumes?” (TEIXEIRA E SOUZA. *O filho do pescador, op. cit.*, cap. II.)

²³ ASSIS, Machado de. *Helena, in Obras completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, vol. I, cap. II.

Anastácio, era o mais discreto de todos – “[n]ada enfim mais fácil de descrever do que seus vestidos”, nos diz o narrador –, pois leva todas as peças com uma só cor, exceto pelo lenço preto que tem no pescoço; por fim, Sancho, cuja sobrecasaca é agapanto, a gravata, verde mar, o colete é alecrim e, para selar sua indumentária, ainda vem vestido em calças xadrez.

Há, contudo, algo de estranho se compararmos as duas seqüências. De um lado, temos a ordem em que o livro apresenta os “tres respeitaveis senhores, dous dos quaes erão e se julgavão velhos, e o terceiro tambem o era; mas não parecia ter-se por tal.”²⁴ Do outro, uma alternativa, mais, digamos, arbitrária, porque está baseada num critério que eu escolhi: a indumentária; um elemento que separa as personagens em dois grupos: um, composto por Maurício e Sancho – primeiro e terceiro, respectivamente, na ordem da outra seqüência –, que leva em conta a mistura de cores; o outro é o grupo de um homem só, em que a marca é a sobriedade de Anastácio. Resumidamente, teríamos, de acordo com o livro: Maurício, Anastácio e Sancho; e, de acordo com a vestimenta – da mais para a menos colorida: Sancho, Maurício e Anastácio. E se sobrepusermos as duas seqüências? O que surge daí? Mas, para isso, é preciso entendermos antes o sistema de valores segundo o qual cada uma delas é regida.

Comecemos, naturalmente, com o do livro, que, naquela mesma passagem à qual já voltei inúmeras vezes, nos dá o seguinte dado a respeito do primeiro dos descritos: “[...] é o dono da casa, e chama-se Maurício.” Ora, mais claro impossível: Macedo apresenta logo quem é o responsável pelas decisões da casa. E o desenrolar da cena – no que parece ser uma refutação da minha hipótese de que os romances de Macedo não se vinculam a uma tradição que Todorov chama de psicológica, isto é, a que vincula necessariamente uma descrição a uma ação que a comprove – não deixa qualquer dúvida de pé: os quatro capítulos seguintes serão marcados por uma dinâmica, na qual todos os pedidos de Rosa, que giram em torno da compra de roupas e do funcionamento dos bailes, terão que passar pelo crivo de Maurício. Anastácio e Sancho funcionam, nesse contexto, como dois pólos opostos que o auxiliam e o atrapalham – respectivamente e levando em consideração o sistema de valores do livro – na sua tarefa educativa. Mas, mais do que isso, o que garante

²⁴ MACEDO. *Rosa, op. cit.*, cap. I.

seus lugares na ordem descritiva é a proximidade familiar de Maurício, o que significa uma espécie de delegação dessa função pedagógica – “[...] olhe que eu sou seu tio, e puxo-lhe as orelhas sem cerimonia nenhuma!”²⁵ –, uma prerrogativa da qual Sancho, um amigo próximo, não compartilha.

Para entendermos o outro sistema de classificação, vamos precisar de alguns dados adicionais.

Perdura até 1830 o luxo das gravatas e dos coletes, que então podem ser ricamente bordados ou em número de dois, um de veludo, outro de fustão por cima. Nesta época a figura masculina concorda em grande parte com a feminina, e os corpos se estrangulam acentuando as formas com o auxílio das “cintas bascas” usadas sobre a pele. Pouco a pouco estas manifestações de capricho vão sendo abandonadas. O Romantismo substitui as gravatas fantasiosas pelas gravatas pretas, cobrindo todo o peito da camisa; lentamente as calças, coletes e paletós começam a combinar entre si de maneira muito discreta, e de meados do século em diante a roupa não tem mais por objetivo destacar o indivíduo, mas fazer com ele desapareça na multidão.²⁶

Uma constatação compartilhada, a seu modo todo especial, por Gilberto Freyre: “A adoção de pretos, pardos, cinzentos em artigos de vestuário masculino com transbordamento sobre o feminino, acentue-se que foi um desses impactos europeizantes, como que, de certo modo, antibrasileiros, sobre um Brasil em grande parte situado em ambiente tropical.”²⁷

Um primeiro ponto a ser comentado diz mais respeito ao modo todo particular pelo qual a literatura se apropria das mudanças históricas ao criar um campo de significações bastante particular. Se pensarmos de maneira *exclusivamente* historiográfica, teríamos, de acordo com Gilda de Melo e Sousa, Gilberto Freyre e Jean Marcel França,²⁸ o seguinte esquema: após a chegada da família real, em 1808, e a maior abertura do país para

²⁵ Idem, cap. XI.

²⁶ MELO E SOUSA, Gilda de. *O espírito das roupas*. Cia. das Letras: São Paulo, 1987, p. 65-8. A paginação pode parecer estranha, mas há duas gravuras nas páginas 66 e 67.

²⁷ FREYRE, Gilberto. *Modos de Homem & Modas de Mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 134. Mesmo tendo ido às fontes depois e seguido um caminho algo divergente, cabe ressaltar aqui que eu devo essa sugestão à leitura de Susana Coutinho de Souza (*O simbolismo do vestuário em Machado de Assis*. 2001. Dissertação [Mestrado em Teoria e História Literária] – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo), que, salvo engano, foi quem primeiro colocou lado a lado essas duas passagens, cf. p. 9-10.

²⁸ FRANÇA. *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*, op. cit.

o resto do mundo – pelo menos o resto do mundo que era considerado nação amiga –, duas modernidades, digamos assim, passaram, com o tempo, a fazer parte do cotidiano da Corte: os bailes e uma nova forma, mais sóbria, de se vestir. Se considerarmos os romances de Macedo, a situação fica um pouco mais interessante: os bailes, sim, continuam como um signo desses novos tempos, que deixam “tudo fora de seus eixos, tudo de cabeça para baixo, e de pés para cima.”²⁹ A indumentária, por sua vez, muda de sinal: as roupas escuras, que chegam trazidas pelos mesmo ventos, são ressignificadas de modo a caberem, por sua vez, num outro campo semântico, o conservador. Assim, o “tempo passado” acaba por congrega todo um conjunto de valores – “educação fria e austera”, “vida simples e rude” da roça, “leitura de livros cheios de moral, porém severa”³⁰ – que giram em torno de uma idéia muito cara ao processo de consolidação hegemônica de uma burguesia tão conservadora quanto a inglesa: a seriedade.³¹ Mas, mais importante do que localizar as afinidades ideológicas, é necessário apontar a pressão que essa “modernidade seletiva”³² exerce sobre a forma do nosso primeiro romance.

Pois bem, se o livro dá visibilidade, de modo inequívoco, a um sistema classificatório que apresenta, em primeiro plano, as personagens mais velhas de acordo com as prerrogativas de mando que exercem no interior das suas propriedades – filhos aí incluídos –, o sistema da moda recoloca a questão noutros termos: primeiro, ao estabelecer a necessidade de se selecionar que aspectos da modernidade podem ou não fazer parte da dinâmica social brasileira. Segundo, a incorporação desses valores diz respeito à capacidade de fazê-los funcionar de acordo com os preceitos dentro dos quais se estava consolidando a ideologia senhorial do tempo Saquarema: daí que a roupa escura e a sobriedade que ela passa a significar são aceitáveis, mas o baile, com o seu dinamismo e sua mascarada, não o são – pelo menos não completamente. Superpostos os dois sistemas, a impressão que fica é a de que nem sempre o dono da casa é aquele moralmente qualificado

²⁹ MACEDO. *Rosa, op. cit.*, cap. I.

³⁰ Idem, cap. II, de onde foram tiradas todas as passagens do parágrafo.

³¹ Cf. MORETTI. “O século sério”, *op. cit.* Cabe uma ressalva, que diz respeito à moral do trabalho, que não tem muita entrada no nosso imaginário: “[...] e uma moça chegaria a invejar-lhe as mãos delicadas” (MACEDO. *Rosa, op. cit.*, cap. I).

³² Uso com bastante liberdade o título do livro de Jessé de Souza (*Modernidade seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000).

na tarefa de direção dos espíritos possivelmente indomáveis dos jovens que se esbaldam nas migalhas de modernidade que são os saraus e as liberalidades que eles trazem consigo. Pelo contrário: tem, isso sim, mais a ver com a capacidade da figura de autoridade selecionar quais aspectos são aqueles que permitem e facilitam o mando.

Maurício, Anastácio e Sancho, de um lado; Anastácio, Maurício e Sancho, do outro. Não importa quais pressupostos eu use, há um elemento aqui que não funciona, sob hipótese alguma, como figura de autoridade. Resta saber porquê.

Incapacidade de governar

5.

Sancho, contudo, não é o primeiro personagem dessa galeria – é o último, na verdade. Se Macedo tivesse parado em D. Violante, de *A moreninha*, esta, sim, sua primeira representação de uma velhice deslocada, eu teria pouco a dizer. Ela é apenas uma velha senhora que aparece no terceiro capítulo do livro, importuna Augusto com suas maçadas e sua falta de sensibilidade: “[...] fallou-lhe sobre a sua mocidade... seus pais, seus amores, seu tempo, seu finado marido, sua esterilidade, seus rendimentos, seu papagaio, e até suas gallinhas.”³³ Isso tudo enquanto a seleta sociedade reunida na ilha de D. Anna se oferecia para satisfazer todos os mais castos e pueris desejos do nosso jovem protagonista. Ela nada mais é do que um pequeno entrave, um atraso que tem lá sua graça, que impede o jovem de desempenhar seu papel e o romance de caminhar. Ou, por outra, D. Violante não me interessa aqui pelo que ela é, mas no que ela se torna: um rol de transformações – três para ser mais exato – que podem nos dar uma boa idéia do conjunto de experiências que enformavam nosso primeiro romance, principalmente no que toca às posições de mando.

³³ MACEDO. *A moreninha*, op. cit., cap. III.

No ano seguinte à publicação de *A moreninha*, Macedo lança *O moço loiro*, livro que nos apresenta a Braz-mimoso.³⁴ Ora, a mais óbvia mudança de D. Violante para Braz diz respeito ao gênero da personagem. Como explicá-la, então? A princípio, pensei esse corte diria respeito àquilo que, não me canso de dizer, faz desse o melhor romance de Macedo: seu dinamismo. Do Teatro São Pedro à casa de Niterói, passando pela casa de Venâncio e Thomazia, pelo passeio na baía, pelos bailes, pelo cais, pelas ruas do Rio de Janeiro, *O moço loiro* abre uma série de caminhos que podem ser transitados pelas suas quase duas dezenas de personagens. Lançando mão de um certo lugar comum – o que diz que às personagens femininas cabem os espaços privados e, aos homens, os públicos³⁵ –, imaginei que essa mudança formal, condizente com a maior importância que esse tipo de personagem ganha no desenvolvimento do romance, poderia ser explicada, porque os homens tinham mais possibilidade de se mover do que as mulheres.

Mas essa explicação falsearia o livro de Macedo. Quer dizer, sim, há uma predominância da mobilidade masculina; ela, contudo, não me parece tão determinante quanto eu pensei à primeira vista. Não precisamos nem olhar muito de perto para percebermos que as mulheres estão em praticamente todos os lugares. Logo no primeiro capítulo, por exemplo, vemos Thomazia e Rosa, sua filha, no teatro; Felix, guarda-livro da casa de Hugo, no terceiro, nos dá notícia de ter visto Honorina cavalgando um cavalo branco próximo à ponte do Aterrado; no XIX, temos todas as três passeando e cantando na baía; e, por fim, no XXI, a pá de terra que sepultou por completo minha hipótese inicial: vemos Rachel, amiga de Honorina, atravessando a baía de Guanabara em direção ao Rio de Janeiro em companhia do pai. Quando aportaram, Rachel pede autorização para ir à casa de Sara, onde mora sua pequena afilhada, para onde segue sozinha. É verdade que a casa fica a um braço de distância de onde eles desembarcaram e que Jorge, seu pai, voltaria para

³⁴ Na edição que consultei de *O moço loiro* (*op. cit.*), o nome do senhor Braz vem grafado assim mesmo, com uma minúscula após o hífen.

³⁵ Cf. ARMSTRONG. *Desire and domestic fiction*, *op. cit.*, e LACERDA, Marina Basso. “A gênese da divisão público/masculino e privado/feminino no discurso legitimador do Estado moderno e a incorporação de temas domésticos na agenda política”, in *Seminário Internacional Fazendo Gênero 8 - Corpo, violência e poder*, 2008, Florianópolis. *Anais do Fazendo Gênero 8*. Florianópolis : Editora Mulheres, 2008.

buscá-la, mas, ainda assim, a passagem parece sugerir que havia uma maior mobilidade para as personagens femininas do que eu supunha no início.³⁶

Bem, descartada a hipótese inicial, resta pensar em outra. Voltemos, assim, à questão da autoridade. Tenho argumentado, repetidas vezes, que a função das personagens velhas é a de servir como uma espécie de orientadora das extravagâncias da juventude, colocando-a no caminho certo. Não um empecilho, como D. Violante, que fique claro. É preciso que a desordem aflore, assuma o centro, crie uma ameaça ao “sossego da família” – por mais banal que ela nos pareça hoje – para que, então, a autoridade entre em cena e ponha o enredo no eixo. Noutras palavras, a autoridade tem que ser legítima. Fiquemos, por enquanto, com apenas uma forma de legitimação, até mesmo por sua obviedade: a velhice. O peso dos anos traz consigo uma aura de respeito quase que absoluto. É isso que permite, por exemplo, que o velho Rodrigues, um pobre guarda-portões, se imponha sobre um rico porém jovem herdeiro: “A voz do velho tinha um não sei quê de lúgubre e terrível, que causou impressão profunda em Salustiano, o qual, como para esconder a comoção que ela acabava de produzir em seu ânimo, sorriu à força [...]”³⁷ E Braz-mimoso, o que faz com o acúmulo dos seus anos e com a autoridade que eles trazem no seu bojo?

– Pois eu tenho culpa de lhe haver agradado [a Honorina]?... tornou Braz-mimoso.

– Qual agradado nem meio agradado; pois o senhor se capacita de que uma moça de bom gosto havia de interessar-se por esqueleto de cinquenta annos?...

– O Sr. Manoel Venancio me insulta!... exclamou Braz-mimoso.³⁸

Insulto: para Braz, que discorre, todo vaidoso, sobre as preferências amorosas da bela moça romântica que protagoniza *O moço loiro*, a idade não é algo de que se orgulhar, mas um estigma: “Assim, o pezo dos annos tinha conseguido começar a dobrar-lhe o corpo; pois

³⁶ Volto a esse assunto depois, até mesmo porque será necessária uma imensa relativização do que aqui vai dito. Se a mobilidade das personagens femininas, apesar de todas as limitações, existe em *O moço loiro* e, por isso, refuta minha hipótese que a mudança formal poderia ser explicada pela relação entre gênero e mobilidade, ela vai sendo gradativamente reduzida. Quer dizer, *todos os espaços* vão sendo, pouco a pouco reduzidos. Não por menos, nossa seqüência de romances começa numa ilha e termina numa fazenda – excluindo-se, sempre, *A carteira do meu tio*, cuja matriz formal já não é a mesma.

³⁷ MACEDO. *Os dois amores*, *op. cit.*, cap. XXXVIII.

³⁸ MACEDO. *O moço loiro*, *op. cit.*, cap. XVI.

Braz-mimoso comprou um espartilho, e se põe tezo, direito, e gracioso, como uma palmeira.”³⁹ A recusa da idade e a tenacidade com que esconde seus signos corresponde a uma recusa do papel social que lhe cabe: a autoridade. Num sentido mais preciso, é uma recusa da responsabilidade em prol do canto da sereia dos novos tempos.

Há, contudo, um outro ponto interessante nessa mudança de gênero: ela não é completa. Vejamos: “Ora, Thomazia, mais velha que seu marido tres annos, já tinha exactamente tres annos de estação; mas vindo inopinadamente – a nova menina – entendeu lá comsigo que era preciso contar menos de trinta para ter filhos, e pois, foi dizendo que se enganára na conta de sua idade, pois que não tinha mais que vinte e nove annos.”⁴⁰ Primeiro, a negação da idade é, antes, um atributo mais bem distribuído pelas personagens femininas. O que vai ao encontro do segundo atributo feminino, também compartilhado por Braz-mimoso – a vaidade: “Com o melhor genio do mundo, vivia comtudo em guerra declarada com a natureza, e se não lhe era possível vencel-a, ao menos escondia os triumphos, que ella sobre elle obtinha.”⁴¹ O que estou dizendo é que eles passam a ser identificados por valores intrinsecamente femininos, aos quais ainda podemos acrescentar, sem sobrecarregar o leitor com mais citações, a dedicação à fofoca, o cuidado excessivo com o vestuário, a rendição ao individualismo do amor-próprio. Essa identificação tem por função reforçar a hipótese que levantei há pouco: ela implica no distanciamento dessas personagens do campo da autoridade. Deixo a título de último exemplo o ridículo com que é retratado o mandonismo de Thomazia sobre o marido.⁴²

Pois bem, a meu ver, as duas mudanças formais por que passam a velhice dissonante tratadas até aqui – a negação da idade e a mudança de gênero – apontam na mesma direção: demonstram o quanto personagens feminilizadas ou falsamente rejuvenescidas não têm condições de mandar. Acho que já está mais do que claro que eu estou delineando, através da descrição da sua antípoda, o perfil das personagens que podem exercer legitimamente sua autoridade. Restam ainda em aberto algumas poucas questões. A

³⁹ Idem, cap. III.

⁴⁰ Idem, cap. II.

⁴¹ Idem, cap. III.

⁴² Cf. Idem, especialmente os caps. II, XIV e XXVI.

última das mudanças formais nessa galeria de personagens de que temos tratado até aqui: de entrave a estímulo da desordem.

Ao falar de D. Violante, escrevi que sua personagem não tem muita função: aparece brevemente e serve apenas como uma maneira de adiar o acesso de Augusto aos prazeres que lhe foram prometidos por seu amigo Felipe quando do convite para passar o fim de semana da ilha da avó. Mas não era nada tão complicado que uma piada algo escatológica⁴³ não resolvesse. Três páginas apenas dura toda a maçada, e o romance está liberado para seguir seu curso. Em *Rosa*, contudo, a situação muda de figura. Voltemos aos primeiros capítulos do livro, onde temos Maurício, Anastácio e Sancho discutindo o orçamento que Rosa solicitou ao pai para ir ao baile. Das posições de Maurício e Anastácio, trato com mais cuidado em breve. Deixo só duas palavras para situar o leitor. Naturalmente, Anastácio é a voz da discordância: o absurdo nem é tanto o valor pedido – 184 mil réis –, mas a eterna condescendência com os caprichos da juventude e os reflexos que isso terá na sua formação moral. Maurício, o pai, é a própria representação dessa condescendência. Tem todos os argumentos para negar o pedido de um crédito suplementar – mais 36 mil réis para comprar grinaldas para o cabelo, posto que as que ela tem já foram usadas em outra ocasião –, mas não o faz, seja por afeto, seja por falta de pulso.

Nesse imbróglio de posições bem marcadas, Sancho encarna a defesa de Rosa:

– Queria que, como d'antes, vivessem as pobres moças enterradas nos fundos das casas; que não apparecessem a pessoa alguma, que não viessem fallar ás visitas, que se casassem sem ter visto a cara dos noivos, e que apenas olhassem para a rua pelos buraquinhos das rotulas!... arripia-se agora ao ver que n'um baile sumptuoso uma bella joven aceita o braço de um nobre cavalheiro, e vai com elle passear conversando agradavelmente.⁴⁴

⁴³ “– Diga [o diagnóstico que ela pediu depois de narrar-lhe seus incômodos]... não tenha medo.

“– Hemorrhoidas.

“[...]

“– O que foi que disse, senhor ?...

“– Hemorrhoidas, minha senhora.

“Ella soltou uma risada sarcástica.

“– V. S. quer que lhe prescreva o tratamento conveniente?...” (MACEDO. *A moreninha*, *op. cit.*, cap. III).

⁴⁴ MACEDO. *Rosa*, *op. cit.*, cap. II.

Sua invectiva é dirigida contra Anastácio e as idéias que ele professa. Assim como é a de D. Deolinda, outra velha de cinqüenta anos, professora de uma escola para mulheres e adepta das “dentaduras postiças”:⁴⁵

Estou em dia com os conhecimentos humanos, digo-lh’o eu! exclamou D. Deolinda exaltando-se: conheço como as palminhas de minhas mãos as obras de George Sand, e sigo os seus sagrados principios; illustro-me nos livros de Paulo de Kock, e outros grandes philosophos e desprezando prejuízos e preconceitos, defendo a verdade, e sustento os meus direitos! nem tão pouco é culpa minha que os outros não saibão cultivar o seu espírito.⁴⁶

Não é mais um jovem protagonista quem encarna o espírito reformador do “seculo das luzes”, o conjunto de valores que marca a entrada da “civilização em nossa terra” e que, portanto, põe o país definitivamente na “ordem dos progressos”.⁴⁷ E o mais interessante é que nenhum dos protagonistas jamais chegou a professar diretamente o ideário moderno: o de Lauro, quem mais claramente o encarnou, nos foi transmitido através da narrativa em *flash-back* e sumariada de sua avó. Mesmo assim, o que temos em 1849 é um recuo que eu só não chamo de completo, porque isso acontecerá quando do salto para fora da forma do romance – primeiro com *A carteira de meu tio* e, em seguida, com *A nebulosa*. A verdade é que o romance brasileiro passa a fazê-lo sem maiores subterfúgios: fora do centro – onde Juca já não é Lauro e à dimensão política da modernidade não é concedida nem mais as palavras de desprezo de Emma –, ela se torna característica do que há de mais ridículo nos romances de Macedo. Está tudo lá, contudo, em sua forma mais pura. Na fala de Sancho: a emancipação feminina e, principalmente, a ênfase no caráter moderno da metáfora do amor: não mais uma imposição externa, mas algo que nasce e se realiza unicamente a partir das vontades particulares dos envolvidos. Na de Deolinda: o conhecimento naquilo que ele tem

⁴⁵ Idem, cap. XVIII.

⁴⁶ Idem, cap. XX.

⁴⁷ As passagens aspeadas são falas irônicas de Anastácio, agastado que estava com as declarações de Sancho, Irene e Deolinda, os três representantes da velhice postiça de que estou falando. Um agastamento que, diga-se de passagem, o coloca em sintonia com o narrador, cujo juízo sobre as mesmas declarações se confunde com as dele num discurso indireto livre: “O velho roceiro que até então se havia sustentado no seu posto sem perder a paciência, o que era nelle um pouco admirável, mordeu os beijos escutando a ridícula tirada de D Deolinda” (Idem, cap. XX, no qual se passa tudo o que comentamos até aqui).

de mais radical, rompendo com os preconceitos e prejuízos e, ao mesmo tempo, servindo como esteio para o reconhecimento e defesa dos seus direitos individuais.

O problema dessas falas? Para o universo conservador cujos contornos o romance de Macedo passa a delinear com mais nitidez, sua vacuidade: “Tambem não direi o que acontece, mas sómente o que devia acontecer.”⁴⁸ Com essas palavras Deolinda começa sua explicação do que é o amor, o tema em pauta. Mais do que uma introdução vazia de conteúdo concreto – que também é, claro –, ela dá sentido a um dos mais célebres dentre os argumentos conservadores: os valores abstratos – o mundo como ele deveria ser – não têm qualquer significado quando pensados assim, desligados da sua realidade cotidiana – o mundo como ele realmente é.

E basta prestarmos atenção nas ações dessa velhice dissonante para entendermos o processo de descaracterização do ideário moderno, que será retomado com toda a força em *A carteira do meu tio*. As duas últimas passagens citadas, fora de contexto como estão, não apresentam maiores problemas. Pelo contrário: como apontei, elas sintetizam com bastante fidelidade aquele ideário. Os problemas começam a acontecer quando essas personagens precisam usá-lo como estrutura de organização da sua práxis cotidiana:

Não ha bonito sem senão: todos os grandes homens são sempre amesquinhadados por alguma frivolidade. O commendador Sancho, que era incontradictavelmente o – *non plus ultra* – do bom tom, incorria sempre no crime de máo gosto por apresentar-se nas salas de baile ás oito horas em ponto.

Pois era uma pena! um cavalheiro, que pretende honras de leão de Paris, dandy de Londres, janota de Lisboa, ou conquistador do Rio de Janeiro deve nos bailes preceder apenas dez minutos ás senhoras do bello mundo: e estas, segundo as regras estabelecidas no codigo da moda, costumão apparecer nos saráos depois das nove da noite, e desaparecer pouco depois das onze: convém que cheguem tarde para se fazer desejadas, e que se retirem cedo para deixar saudades.⁴⁹

A despeito da ironia com que o apresenta, o narrador se mostra um profundo conhecedor do “código da moda”. Ora, a tomarmos as veleidades de Sancho, também ele deveria sê-lo. Mas todo seu comportamento – e não só no baile, onde isso fica mais claro – se mostra

⁴⁸ Idem, cap. XX.

⁴⁹ Idem, cap. IX.

como uma conseqüência natural da incompatibilidade intransponível entre espírito da época e as suas ações: seu galanteio é ridículo, é incapaz de defender tecnicamente o bordado de Rosa, o que Juca faz com destreza, reclama das valsas perdidas como se fosse ele mesmo um menino birrento que tivera seu doce roubado da boca.

Em maior número do que em qualquer outro romance de Macedo, *O moço loiro* nos apresenta três personagens que têm por função descaracterizar os tempos modernos através do ridículo que fazem das suas estruturas normativas – elas mesmas já um espantinho do que poderiam ser.⁵⁰ O mais interessante, contudo, é que isso já não parece suficiente. Só assim consigo explicar tanto o “acréscimo” de vilania por que passam essas personagens, quanto o adensamento de dois subenredos.

Temos, de um lado, o nosso já conhecido Sancho. Até o capítulo XXX – lembrando que o livro tem 47 – Sancho é basicamente o que eu vim descrevendo até então: nada mais nada menos do que um velho que, na ânsia de se passar por jovem, é motivo de piadas de todos que estão ao seu redor. Mas eis que o temos na casa de André, um ganancioso agiota e procurador da fortuna de Irene, cuja descrição e a do lugar onde vive, nada de novo, é abjeta. O próprio comendador é outro homem. Na última vez que o vimos, ele estava cumprindo o seu papel a contento: não percebia o quão ridículo era que uma moça como Rosa lhe sugerisse que ele a pedisse em casamento. Agora, ao contrário, ele se mostra “humilde”, “envergonhado” e mesmo “contrariado”, enquanto André conta o dinheiro que vai emprestar-lhe. Então sabemos que ele tem uma dívida tão antiga quanto grande – todos os seus bens estão hipotecados – com o usurário, da qual sequer consegue pagar os juros. Pois bem, dois capítulos depois nos deparamos novamente com o comendador Sancho, dessa vez em um ambiente em que se sente completamente à vontade: um encontro da sociedade em casa de Maurício. Mas melhor seria dizer onde se sentia à vontade: “Depois destes [uns amigos do dono da casa] entrou o commendador. Sancho vinha nessa noite um pouco melancólico, e encontrando na sala o velho Anastacio, tornou-se completamente amuado.”⁵¹

⁵⁰ Me refiro aqui ao esvaziamento da esfera política em detrimento da privada, uma dinâmica já trabalhada anteriormente.

⁵¹ Idem, cap. XXXII.

Antes de seguir à diante, contudo, creio ser necessário abrir um parêntese que faz as vezes de esclarecimento. Depois de ter feito aquela citação imensa umas tantas páginas atrás, argumentei que o romance brasileiro é marcado por uma certa imobilidade: ainda que a ação não se siga imediatamente à descrição, ela acaba determinando qual é o raio de possibilidades dessas personagens. Pois bem, a pergunta que fica é se não estaríamos aqui – ao vermos Sancho passar de bobo da corte a um velho melancólico e enredado em dívidas – diante de uma lacuna na minha argumentação? Salvo engano, não. Isso porque Sancho não evolui. Não há um conjunto de vivências, ao longo do romance, que vá mudando, pouco a pouco, a maneira como ele se vê e como ele age no mundo. Há, isso sim, um corte brusco. Durante 30 capítulos, mais de 400 páginas da minha edição, não há *nenhuma* indicação de que ele fosse um homem atolado em dívidas e, principalmente, de que isso afetaria o seu comportamento na sociedade. Minhas hipóteses? Bem, me parece que Macedo já percebe que não é mais suficiente apenas o ridículo dessas personagens para descaracterizar o ideário moderno. Elas precisam ganhar uma dimensão mais concretamente ameaçadora. Basta atentarmos para como o dinheiro é tratado com um certo desprezo cômico nos primeiros capítulos, nos quais se debate sobre o orçamento apresentado por Rosa para compra de roupas:

Somma tudo [o orçamento inicial de Rosa] Rs. 184\$000
– Só?... eu estou admirado!... acho muito pouco [essa fala é a do endividado Sancho].
– Como não é um baile extraordinario... [Maurício]
– Senhores, disse com forçado socego o velho roceiro, não é por causa dos 184\$000, é por causa do futuro...⁵²

Agora a comparemos com a dimensão destruidora dada por André ao tema – “D’ aqui a seis mezes [...] não esperarei mais... teremos chegado ao tempo de depennar este gallo velho! [...] O que elle possui ainda vale um pouco mais do que está a dever; porém nós lhe faremos as contas...”⁵³ – e teremos uma idéia mais clara do choque de realidade por que passa o romance. Fecha o parêntese explicativo.

⁵² Idem, cap. II.

⁵³ Idem, cap. XXX.

Resta precisar qual a insegurança que Sancho passa a incorporar:

O pobre homem tinha suas razões para não estar contente. Compreendêra desde muito tempo que, não podendo fazer-se recommendavel nem pelas armas, porque soffria do mal dos nervos, nem pelas letras, porque apenas lhe tinham feito aprender a ler, preciso lhe era, pois que a todo custo queria ser admirado, tornar-se notavel pela ostentação de riqueza. Herdára de seus pais uma boa fortuna; mas, suppondo-a inesgotavel, gastára sem medida e sem prudencia, e em poucos annos consumíra grande parte do que possuia em carruagens, preciosos brilhantes, e em mil objectos de luxo; incapaz de corecção, e querendo a todo custo sustentar sempre o mesmo tratamento, sujeitára-se a contrahir dividas, e escravo emfim do terrivel usurario André, seu bárbaro crédor, antevio a miseria arreganhando-lhe as garras no fim de seis mezes, e não tinha mais esperanças de salvação senão em um casamento rico, como era, por exemplo, o que procurava então na pessoa da filha de Mauricio.⁵⁴

O esforço de Macedo em juntar as duas pontas da personagem é admirável e relativamente bem sucedido. Num determinado sentido, já tivemos acesso a todas as faces da vaidade de Sancho que o narrador sumariza nessa passagem: a presunção de inteligência nos discursos inspirados que dedica às moças; a paixão com que se apega à sua comenda; e, por fim, se formos um pouco a nota, talvez sejamos capazes de ver a ostentação da riqueza na sua esmerada indumentária. E a decadência financeira que daí se segue vem como uma conseqüência bem encadeada.

Tudo muito bom, exceto por uma coisa: uma angustiante autoconsciência da sua condição. Há poucos capítulos, tínhamos um Sancho que, depois de um discurso ridículo, comenta consigo mesmo: “É assim... às vezes fico inspirado!...”⁵⁵ Noutras palavras, até o trigésimo capítulo de *Rosa*, temos uma personagem vaidosa, sim; cheia de pretensões, sim; mas uma personagem cuja graça vinha, exatamente, da ignorância do papel ridículo que fazia. Agora não mais: Sancho sabe-se incapaz de conquistar alguém por seus próprios méritos. Uma consciência que abre as portas de um excesso: “a todo custo sustentar sempre o mesmo tratamento”. Acrescente-se aí a capacidade destrutiva da dívida contraída para manutenção do seu padrão de vida e teremos a dimensão da mudança de que estou tratando:

⁵⁴ Idem, cap. XXXII.

⁵⁵ Idem, cap. XX.

de um patético e inofensivo bobo da corte a uma personagem potencialmente perigosa para o sossego da família brasileira.

Se o leitor ainda não se convenceu de que há uma mudança formal no que foi descrito – um leve acréscimo do potencial destrutivo de algumas personagens, que, a curto prazo, vai acabar desaguando no abandono do romance como forma –, quem sabe uma breve passada de olhos em Irene, outra velha postixa possa convencê-lo.⁵⁶ Também ela passa por uma mudança semelhante à de Sancho. No começo, era apenas uma rica viúva que esconde a idade, porque quer se casar novamente. Até aqui, nada de mais. Mas, então, chegamos ao capítulo XLII:

Convém dizê-lo: por alguns momentos Irene pensou que lhe seria possível ceder uma parte de sua fortuna a seus sobrinhos, que Deus lhe impunha o dever de reconhecê-los; mas bem de pressa compreendeu que um tal côrte em sua riqueza podia bem diminuir o fogo e a paixão dos seus adoradores, e por consequência lá se foi a inspiração da virtude, diante das exigências da vaidade.⁵⁷

Sob a pressão de Daniel – primo de Irene e irmão de André, um honrado funcionário público aposentado, de quem só tomamos consciência no capítulo XXXIV –, que queria que sua prima assumisse os compromissos que lhe foram legados pelo seu finado marido: assumir as responsabilidades com os dois filhos que ele teve fora do casamento. Embora não caiba aqui apontar mais uma vez a inviolabilidade da vontade senhorial e a capacidade que ela tem de se manter de pé mesmo depois da sua morte,⁵⁸ vale a pena chamar a atenção para a normalidade da cena: Daniel tem o direito de cobrar as devidas responsabilidades da prima, que sabe que tem uma obrigação a cumprir. Esse é o quadro moral, e é a partir dele que sabemos que Irene incorre em erro. Mas, mais importante do que isso – ao menos para o que estou me propondo –, é a relação entre autoconsciência, dinheiro e vaidade. Do

⁵⁶ Haverá ainda uma outra oportunidade de voltar a esse mesmo tópico, no quarto capítulo, quando tratarmos dos antagonistas desse conjunto de romances. Faustino, também de *Rosa*, passará por um processo de amadurecimento e, conseqüentemente, de acréscimo do potencial disruptivo bastante assemelhado ao que estou descrevendo no momento.

⁵⁷ *Idem*, cap. XLII.

⁵⁸ Sidney Chalhoub trata desse tema, com a acuidade de sempre, sob duas perspectivas: uma literária – em “Paternalismo e escravidão em *Helena*” (in *Machado de Assis, historiador, op. cit.*) – e outra historiográfica – *Visões da liberdade* (São Paulo: Cia. das Letras, 2011), especialmente no segundo capítulo, “Visões da liberdade”, p. 116-217.

mesmo modo que Sancho, Irene saí do terreno cômico e inofensivo da sua bufonaria e entra no do erro consciente. Motivada por sua vaidade incontrolável, ela está disposta a faltar com suas obrigações cristãs, porque sabe que, sem sua fortuna, é uma pessoa “menos jovem” e, portanto, menos atraente. Temos, mais uma vez, aquele “a todo custo” que marca o que há de mais perigoso para o romance de Macedo.

Pois bem, esses velhos postigos surgem como uma descaracterização patética do ideário moderno, cuja primeira conseqüência, digamos, natural é a sua incapacidade de ocupar uma posição de mando. (Não por menos, nenhuma das personagens dessa galeria tem filhos.) Pelo contrário: ao quererem parecer jovens e ao agirem de modo inconseqüente – ou, por outra, conseqüente com a pretensa idade –, eles acabam fomentando aquilo que, pela responsabilidade que o peso dos anos traria consigo, deveriam impedir: o recrudescimento da desordem:

– Minhas senhoras [disse Rosa], preciso que enfim eu satisfaça a justa curiosidade que mostrais: é certo, continuou ella, abaixando os olhos; o Sr. commendador Sancho teve a bondade de pedir-me em casamento, e eu não podia ser tão louca que rejeitasse essa honra.

Apenas Rosa acabou de fallar choveram de todos os lados os parabens sobre os noivos; mas logo depois voltaram todos para o Juca que levantando-se, pedia para ser ouvido.

– Senhores, disse elle, nossa curiosidade está satisfeita; cumpre agora que eu pela minha parte vos cause uma surpresa: com a mais viva satisfação participo a todos os meus amigos, que se acha definitivamente tratado o meu casamento com a Sra, D. Irene.⁵⁹

Daqui a dar-lhes uma dimensão mais concretamente perigosa, foi um pulo. A necessidade de fazê-lo, ainda resta detalhar.

6.

Façamos um breve levantamento do núcleo familiar dos protagonistas dos romances macedianos que estamos estudando. *A moreninha*: Carolina, órfã de pai e mãe, é criada pela avó; de Augusto apenas tomamos conhecimento do pai no final da história. *O*

⁵⁹ MACEDO. *Rosa, op. cit.*, cap. XXV.

moço loiro: Honorina é criada pelo pai e pela avó, enquanto Lauro, ainda que tenhamos notícia dos pais, quando a história começa já é um órfão. *Os dois amores*: Celina, órfã, é criada pelo tio e pela tia, pai e filha nesse caso; Cândido é um órfão enjeitado.⁶⁰ *Rosa*: a protagonista homônima perdeu a mãe quando criança e é criada pelo pai com a ajuda do tio que, apesar de ser da roça, passa o romance inteiro na Corte; Juca, como Augusto anteriormente, tem um pai que só se manifesta nos últimos capítulos da história. Somente em *Vicentina* a coisa muda um pouco de figura: se Adriana tem pai e mãe presentes o tempo inteiro, os quais ainda contam com a valiosa ajuda de um amigo da família, o dr. Benedito, Américo é outro falso órfão. Para terminar, mesmo um romance tão particular e inacabado quanto *A carteira de meu tio* segue o padrão e também nos apresenta um personagem central – o “Eu” que narra – órfão e criado pelo tio.

O que pensar desse quadro? Primeiro, que as extravagâncias e loucuras dos protagonistas masculinos só são possíveis onde o núcleo familiar está completamente ausente ou não existe *a priori*. O endurecimento do significado social da família é de tal monta que sua mera presença funciona como uma espécie de freio. Ou seja, dentro do universo romanesco brasileiro da primeira metade do século XIX, onde há família não há desordem. Além de ressaltar minha hipótese de que a desordem é *essencial* para a constituição da nossa modernidade, esse dado nos ajuda a pensar outros dois pontos já mencionados: um, que o aparecimento do pai em *A moreninha* e *Rosa* ou a revelação de que os pobres órfãos enjeitados têm família são mesmo o momento de retração dos enredos – exceto, claro, *Os dois amores*, onde não há qualquer movimento expansivo anterior. O outro: só assim podemos ter uma melhor idéia da petulância de Lauro, em *O moço loiro*, cujas inquietações – às quais não temos acesso direto, é sempre bom lembrar – se dão a despeito da vontade de seus pais e avós. Nesse contexto, seu exílio, ainda que injusto sob o ponto de vista do roubo da cruz, é mais do que legítimo no que se refere ao sacrilégio de ter pregado a desordem no seio da família. Cumprida a pena, pode-se retornar e gozar dos privilégios que só esse núcleo pode propiciar.

⁶⁰ Na verdade, nem Cândido nem Américo, de *Vicentina*, que mencionarei daqui a pouco, são verdadeiros órfãos. Ao fim dos respectivos livros, saberemos por inteiro suas histórias e quem são seus pais. De qualquer sorte, os romances desenvolvem seus enredos ao redor dessa orfandade e, conseqüentemente, da ausência de um nome familiar que lhes sirvam de base social.

Mas voltemos ao quadro desenhado acima. Ele também nos revela que este é um mundo quase que completamente sem mães. Resta saber o porquê:

Meu pai me disse: – Consuma o fogo todas as minhas riquezas antes que tu possas tocar em uma só moeda de meus cofres.

E minha mãe disse: – Vai, meu filho; mas volta um dia com o rosto descoberto para provar tua inocência.⁶¹

Um outro exemplo, antes de seguirmos adiante:

– Sim! e o culpado sou eu, disse com voz surda e tremula Christiano; o culpado sou eu... mas eu me vingarei...

Gabriella olhou para seu marido espantada do tom com que elle pronunciára aquellas palavras, e mais espantada e temerosa ficou ainda quando vio as chammas brilhantes que dardejavam seus olhos.

[...]

– E nossa filha?... Exclamou Gabriella cahindo de joelhos.

– Nós não temos mais filha.⁶²

Ambas as citações foram retiradas de dois momentos de crise dos respectivos romances: na primeira, vemos os pais de Lauro lidando com a acusação de que ele fora o ladrão da cruz da família; na segunda, Adriana acabara de cair na armadilha de Fabiana e Frederico e assumira uma culpa que não era sua. O mais interessante é que nenhuma das duas acusações que recaem sobre nossos heróis é verdadeira, mas isso em nada importa. As passagens tratam das reações das figuras de autoridade a supostos desmandos da juventude.⁶³ O que as marca com mais clareza é a oposição entre as atitudes paternas e maternas: esta caracterizada pela condescendência; aquela, pela severidade. Levando sempre em consideração que os romances de Macedo se desenvolvem de acordo com uma lógica educativa, de reintegração da desordem ao universo da ordem, a ausência da figura materna aponta para uma ênfase na necessidade de uma postura mais rígida no trato das extravagâncias da juventude. Acrescente-se o fato de que, embora essas reações extremadas – expulsão do filho, negação da filha – sejam ambas baseadas em falsas acusações, elas em

⁶¹ MACEDO. *O moço loiro*, *op. cit.*, cap. V.

⁶² MACEDO. *Vicentina*, *op. cit.*, cap. VIII, t. II.

⁶³ Interessante observar que há uma espécie de limite para esses desmandos. Se eles fossem do tamanho das acusações, as personagens não poderiam voltar ao universo da ordem.

nada maculam a imagem dos pais,⁶⁴ e teremos uma boa dimensão de até onde pode chegar o apelo à severidade tida como necessária para corrigir certos desmandos.

Uma pergunta que se responde, outra que se abre – me parece ser essa uma excelente maneira de conceber o trabalho interminável que é escrever uma tese: por que a ênfase na severidade paterna implica no desaparecimento da mãe? Bom, creio que uma boa resposta passa pela idéia de comparação. Nós, os leitores de Macedo, temos acesso a um conjunto de informações que as demais personagens do romance não têm. Sabemos, no caso de *Vicentina*, que tudo não passa de uma armação de Fabiana e Frederico, e que, nesse sentido, Adriana age com a melhor das intenções de salvar a honra da mãe. Em *O moço loiro*, já ouvimos as próprias palavras de Lauro, lidas na carta enviada à família, e nos compadecemos com tudo o que ele passou desde que fora injustamente expulso de casa. Nesse sentido, as ações compassivas das figuras maternas – muito mais proporcionais às necessidades impostas pelo contexto – acabam por gerar um acréscimo retórico que aproxima a necessária severidade paterna de um autoritarismo excessivo e irracional. Mais interessante talvez seja se perguntar por que motivo esse medo está ausente de *Vicentina*. A resposta, contudo, exige algumas reflexões que farei dentro em breve.

Mas fiquemos, por enquanto, nessas figuras; naqueles que são, por proximidade, hereditária ou legada, as mais legítimas autoridades sobre os destinos dos nossos protagonistas.

7.

Bom, o leitor pode pensar que há uma contradição entre o que acabei de afirmar – que os pais são as mais legítimas autoridades – e a caracterização dessas personagens. E, de fato, há; mas sem nenhuma novidade. Se voltarmos à longa citação, a do início da seção 3 desse capítulo, veremos que, num sentido muito preciso – a indumentária –, Maurício está mais próximo de Sancho do que de seu irmão. Para não repisar o já caminhado, a roupa mais colorida é o primeiro e mais visível signo de uma modernidade que ambos compartilham. Se ainda resta alguma dúvida, quem sabe uma passada de olhos por outro

⁶⁴ Pelo contrário, reforçam-na. Principalmente se levarmos em conta as conviências de Christiano até então.

dentre os pais viúvos pode aclarar um pouco mais o que eu estou dizendo: “Hugo era, posto que ás vezes timidamente, um representante da nova época: o primeiro que de sua familia abandonára os antigos habitos, e velhas idéas, foi por isso menos estimado de seus pais, que um irmão, morto ha alguns mezes, e via-se entao chefe da casa: era o contraste de sua mãe; pois pensava, fallava e vestia-se segundo a ordem do dia.”⁶⁵ Há dois pontos aqui que eu gostaria de enfatizar. Primeiro – e mais urgente para tirarmos qualquer dúvida que possa surgir – é responder, se Braz-mimoso e Hugo compartilham de uma mesma inclinação à “ordem do dia”, por que cargas d’água um é representado como um velho ridículo e o outro não? Uma resposta rápida e insatisfatória diria respeito à idade: quanto mais velho, mais ridículo é querer parecer ser mais novo. Ainda que seja plausível, essa resposta não toca no que, na minha opinião, é o mais importante aqui; uma importância que Macedo faz questão de enfatizar com o advérbio “timidamente”. Isto é, ao contrário de Braz – e Sancho e Irene, etc. –, Hugo, mais das vezes, e a ressalva é importantíssima nesse caso, não é um pregador dos novos tempos. Pelo contrário:

– Hugo [disse Emma], eu hei-de dizer tudo o que penso e sinto a Honorina; se te não achas disposto a ouvir-me, ou se temes incommodar-te com o que vou dizer, será melhor que te retires.

– Pois bem, minha mãe, respondeu Hugo sorrindo-se, eu me vou, para deixal-a em completa liberdade: Honorina fará justiça a seu pai.

Não há ninguém aqui chamando o outro de velho roceiro ou atrasado, como fará Sancho nas discussões com Anastácio. O clima é de respeito. Mais: é de confiança. Ele sabe que, independentemente do que a mãe contar-lhe, Honorina jamais compartilhará com ela os “antigos habitos, e velhas idéas”. É como se estes não tivessem mais a menor capacidade de entrada na parcela mais jovem da sociedade brasileira, independentemente de onde e como ela tivesse sido educada.⁶⁶

⁶⁵ MACEDO. *O moço loiro, op. cit.*, cap. V e VII, ambas as citações do parágrafo.

⁶⁶ Há aqui uma questão interessante: a confiança de Hugo não existe, porque ele tenha sido inteiramente responsável pela educação da filha. A tomarmos pelas palavras de Rachel, amiga de longa data, Honorina foi educada mais de acordo com os preceitos dos avós e do tio: “Tu tinhas um avô, que te idolatrava com excesso, homem do seculo passado, que chegára até o nosso com todas as velhas idéas firmes e inabaláveis. Elle combateu a vontade de teu pai, oppoz-se ao gênero de educação que se te queria dar, e para que este

Segundo ponto tem muito a ver com o primeiro, mas com a ênfase noutra lugar: comparado com a quantidade de detalhes com que nos apresenta Maurício, Macedo é, nas primeiras palavras que dedica a Hugo, muito mais sucinto, mas também muito mais transparente, principalmente no que se refere à relação que mantém com sua mãe. Se o respeito ao que vou chamar, não sem certa dose de ironia, de linha sucessória é mantido – mortos os pai e seu irmão, moralmente mais tarimbados para governar a família, cabe a Hugo a gerência dos negócios e as decisões finais no que concerne Honorina –, isso não se dá sem que pese sobre ele uma certa desconfiança. Noutras palavras, ainda que a autoridade legítima não seja, necessariamente, a mais apta para a função, o romance brasileiro não vai consentir em nenhuma peripécia que implique na subtração de um direito tão, digamos, natural, quanto o de um pai decidir o que é melhor para uma filha. A questão é que o romance tampouco vai consentir que sejam eles os únicos a fazê-lo. O processo de deslegitimação, contudo, deve ser tratado com extremo cuidado, e o caminho que vai de *O moço loiro* a *Vicentina* é profundamente marcado por uma série de experimentos formais, que têm por função encontrar a melhor maneira de abrir espaço para que um velho, cujas idéias deitam raízes no século passado, possa influenciar nos destinos das jovens protagonistas sem que isso constitua não apenas o que vimos falando até então – uma violência contra a nova forma de vida que rege o cotidiano dessa mocidade –, quanto a ingerência sobre o espaço de mando de uma outra autoridade.

Colocando em apenas uma palavra, o que pinta com tintas carregadas o estigma que essa autoridade mais moderna traz consigo é a sua *civilidade*. Do leque de possibilidades ao seu dispor, Macedo a toma em seu sentido mais pejorativo, isto é, como o lugar “do luxo, do refinamento das maneiras, da polidez hipócrita, da corrupção provocada pela cultura das artes e das ciências [...]”⁶⁷ Cabe ressaltar a obviedade de que, no universo do romance macediano, esse é o cerne de todos os perigos para as jovens facilmente ludibriáveis. Assim, a atitude natural das figuras de autoridade é a de manter uma distância segura.

conseguisse vêr-te instruída, foi preciso conceder que toda a instrução te fosse dada debaixo dos olhos de teu avô” (Idem, cap. IV).

⁶⁷ STAROBINSKY, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 18.

E o erro dessas personagens com que estamos lidando? O respeito com que tratam as regras da sociedade: “– [...] sejamos homens: se ha um perigo diante de nós, façamos por livrarnos d'elle sem offender ninguem, e vivamos alegremente: pois será isto possivel?”⁶⁸ Essa é a resposta de Cristiano à advertência do velho doutor Benedito de que estavam tramando contra a honra da filha. Talvez valesse a pena dizer que Benedito não tinha nenhuma prova concreta das tramóias de Fabiana, mas isso não é um problema, porque em nenhum momento se torna essa a razão que impede que Cristiano tome uma atitude mais prudente. Ele deixa de agir para não “offender ninguem”. Há, aqui, um respeito às regras de convivência que, na visão do romance, deveriam ser postas em suspenso nos momentos de perigo – por menos concretas que eles pareçam.

A consequência mais óbvia é que esses pais, por agirem de acordo com a etiqueta social, acabam criando situações de risco para suas filhas. Riscos inclusive físicos, basta lembrarmos da já analisada cena do passeio de batelão pela baía em *O moço loiro*: “Hugo fez quanto pôde para socegar sua mãe, a quem ainda encontrou despeitada: emfim, jurou-lhe que seria o primeiro e ultimo passeio maritimo que farião; mas que então era impossivel desfazer o que estava projectado, e que a todos parecia dar tanto prazer.” A situação é estruturalmente idêntica à de *Vicentina*: um conselho de uma personagem mais velha – “A lua turvar-se-ha” – baseado em nada a não ser numa espécie de premonição, que é completamente ignorado pelo outro como uma preocupação sem maior sentido – “Não é nada, minha mãe, disse Hugo; não vê como a lua está clara e bella?...”⁶⁹ –, com a justificativa de que ela iria de encontro à diversão dos convidados. O resultado, como sabemos, foi uma tempestade que lançou Honorina para fora do batelão e quase a matou afogada.

Mas os maiores riscos que essas atitudes “extravagantes” e “imprudentes” de quem se espera, antes de tudo, segurança, se dão no plano moral: na exposição das filhas à sociedade corrompida dos bailes da corte:

Com effeito, Honorina [quem fala é sua amiga, Rachel], desde a mais tenra idade, eu comecei a não ter segredos para meu pai, a ser a seus olhos

⁶⁸ MACEDO, *Vicentina*, *op. cit.*, cap. XX, t. I.

⁶⁹ MACEDO. *O moço loiro*, *op. cit.*, cap. XIX, de onde foram tiradas todas as citações.

tão transparente, que elle lia quanto se passava na minha alma; era em tal que baseava todo o edificio de minha educação moral. Aos doze annos eu pizei no grande mundo; meu pai me fazia frequentar as sociedades, os saráos e as festas: Honorina, erão lições, que me elle dava. Quando voltavamos á casa, interrogava o meu coração; a verdade fallava por meus labios, e meu pai me mostrava a acção em que havia um erro, as palavras doces que eu tinha ouvido, e que erão uma vil lisonja, uma perigosa mentira, ou que vestião uma traição! Diante do espelho elle me convencia de que eu não era encantadora, como me tinhão dito; á força de um raciocinio simples e vehemente, elle fazia vir á flór d'agoa a verdade, que fóra submergida no mar de loucos e falsos protestos, de exaggerados obsequios, e d'essas primeiras e temerosas supplicas que nos fazem, e que são sempre a chave, que abre a porta a mil atrevidas pretenções. Honorina, meu pai nunca voltou as costas ao perigo, nem os olhos ao vicio; era para ao pé de ambos, que elle gostava de me conduzir: eu dansei, eu passeei cem vezes ao lado do homem depravado, do homem de quem toda a mulher devia recear; e depois, quando me achava a sós com meu pai, elle me dizia: “Rachel, dansaste e passeaste com um miseravel: os seductores fallão e praticão como elle”.⁷⁰

Do capítulo de onde veio essa citação, há outras tantas que poderiam ser igualmente usadas, dada à sua transparência literalmente didática. Rachel e Honorina não se encontravam há annos, desde que os avós desta decidiram que seria melhor que ella fosse criada longe da Corte. A Rachel coube um destino diferente, de imersão total no que nos são narradas como se fossem as maiores dissipações. Mas o mais interessante é que essa imersão é completamente supervisionada, cujo objectivo era mostrar para a jovem innocente a lógica dissimulada segundo a qual a vida em sociedade era regida. As intenções de Jorge, pai de Rachel e personagem da mesma estirpe de Hugo, são as melhores – protegê-la dos desenganos – e a applicação não poderia ser mais racional e metódica. O resultado não deixa de ser o esperado: é a perda completa da innocência. Rachel passa a incorporar tanto o cinismo sem o qual não se pode entrar e sair incólume da sociedade, quanto o conjunto de valores que, de accordo com o universo simbólico do romance romântico brasileiro de modo geral, levam a um processo de reificação do espírito. Ao fundo – um assunto que ainda será trabalhado em todas as suas conseqüências –, o que rege o funcionamento das palavras falsas e adadoras é o dinheiro, a fortuna que se esconde por trás dos belos olhos de uma moça. O problema é que o processo de reflexão de Rachel não a leva para a ruptura com

⁷⁰ Idem, *op. cit.*, cap. IV.

esse *modus vivendi* – de certa forma, nada leva à qualquer processo de ruptura nos romances estudados –, mas ao aproveitamento dos espaços que ele abre para uma moça rica:

– Em conclusão, e ainda que tu e eu fossemos feias, é tudo isso muito indiferente para acharmos quem nos proteste amar, e queira casar connosco.

– Mas porque?...

– Porque somos ricas.

– Oh, Rachel, isso é horrível!...

– E todavia nada ha n'este mundo mais verdadeiro; *e como é n'este mundo que devemos viver, demos graças a Deos, que nos deu fortuna e riqueza.*⁷¹

Bom, creio que já passou da hora de dar um basta nessas reflexões para que possamos seguir adiante. A conclusão da história de Rachel é bastante decepcionante. A punição que recebe por desdenhar do amor e abraçar as regras da vida em sociedade é se apaixonar pelo mesmo homem que sua melhor amiga e passar o resto da vida sofrendo com isso. Mas, por mais decepcionante que seja, seu fim, se não é trágico, é triste, o que indica a falência do processo educativo de seu pai, que “vio também medroso o mundo cheio de mentiras e de traições, de perigos e de enganos; tremeu por mim, que me ama também, como o seu anjo; mas em lugar de esconder-me dos homens, levou-me para o meio d'elles; em vez de fugir comigo dos perigos, conduzio-me á borda dos abysmos, e fez-me medir com os olhos o seu fundo até recuar horrorizada!”⁷² Aparentemente, o abismo é mais insidioso. Não é preciso atirar-se nele para se perder. Para tanto, basta chegar às suas bordas, um movimento cuja responsabilidade pertence inteiramente a Jorge.

8.

Já há muitas páginas que eu tenho tentado demonstrar, primeiro, que a velhice se constitui como *locus* da autoridade nos romances de Macedo e, depois, que sua associação a hábitos modernos e novas idéias – para parafrasear ao contrário o narrador de *O moço*

⁷¹ Idem, cap. IV, grifos meus.

⁷² Idem, cap. IV.

loiro – significa a perda na capacidade de mando, por mais “natural” que ela seja. Ainda que pareça maniqueísta, esse é um processo cheio de gradações: vai da desmoralização completa de alguns dos motivos mais caros do discurso moderno pelas figuras caricatas que a incorporam até uma desmontagem mais sutil da autoridade dos pais. Ao fim ao cabo, o que fica, daqueles, é o crescimento do potencial de vilania; e, destes, um aumento do risco tanto físico quanto moral. A conclusão desse processo não poderia ser explícita: “[...] Mauricio, fraco e indulgente, em lugar de armar-se de sua autoridade de pai para tomar contas ao coração da sua filha e aconselha-la ou reprehendê-la, conforme o caso o pedisse, calava-se, e contentando-se com uma observação inerte e infrutuosa deixava que Rosa se avizinhasse cada vez mais do abysmo fatal, a que pretendia loucamente arrojarse.”⁷³

Entre *Rosa* e *Vicentina* passam-se apenas quatro anos, e Cristiano – pai de Adriana e personagem que pertence à galeria de Hugo, Jorge e Maurício – surge-nos como uma conseqüência quase que natural da falência da autoridade paterna. Ele condensa e explicita o que antes era apresentado de modo mais velado: sua proximidade com os desmandos de juventude. Se em *O moço loiro*, por exemplo, o “gênio extravagante de Hugo”, seus “desatinos” de “imprudente pai”⁷⁴ que era – todo um campo semântico que, como vimos no segundo capítulo, é característico da juventude – nos chega através de um discurso indireto livre que resume as admoestações de Emma, ele ganha, em *Vicentina*, uma apresentação direta e sem rodeios do próprio narrador, “o pólo do comentário, da explicação, da avaliação”⁷⁵ – ou, por outra, o pólo normatizador do romance: “Viva o Americo! braduo Christiano, que em certas ocasiões parecia mais um rapaz, do que um grave pai de familia; viva o Americo!”⁷⁶

E essa proximidade ganha ainda uma outra dimensão:

– Mais loucuras do que elle fiz eu quando era moço [diz Christiano], e entretanto, tu o podes dizer, Gabriella, sou o typo dos bons maridos!...

– Depois que passaste dos quarenta annos, meu caro; porque até essa idade eras tão bom como os outros!⁷⁷

⁷³ MACEDO. *Rosa*, *op. cit.*, cap. XXII.

⁷⁴ MACEDO. *O moço loiro*, *op. cit.*, cap. XIX.

⁷⁵ MORETTI. “Conjectures on word literature”, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁶ MACEDO. *Vicentina*, *op. cit.*, cap. VI, t. I, grifos meus.

⁷⁷ Idem, cap. XX, t. I.

O leitor atento perceberá que essa mesma citação já apareceu no segundo capítulo, quando tentava fixar a fisionomia da juventude dos romances de Macedo. Naquela situação, o que me interessava dizia mais respeito à idéia de passagem, isto é, de que um jovem extravagante pode amadurecer e se tornar um bom pai de família. Ainda creio que, sincronicamente falando e enfatizando a representação da juventude, a interpretação se mantém de pé. No entanto, pondo-a na diacronia que estou tentando construir da representação das figuras paternas, ela revela um outro lado: o da continuidade. Pela primeira vez Macedo explicita que os pais de hoje foram os jovens de ontem. É verdade, o ciclo existe, mas os novos maridos, imersos que estão nas regras de sociabilidade desses tempos, não são mais tão capazes de administrar a própria casa.

– Veio-me uma idéia extravagante! Exclamou Frederico.

– Extravagante! observou Americo: querem ver que me estão roubando o privilegio das idéas extravagantes!

[...]

– Mas para que ella tivesse lugar, seria preciso que o Sr. Christiano a adoptasse.

– Adopto-a, respondeu o digno hospede: eu voto por todas as extravagancias toleraveis e admissíveis n'estes quinze dias.

[...]

– Silencio, senhores, haja ordem; exclamou Christiano: decidam primeiramente as senhoras se votam a favor da primeira proposta [de que se convidem as habitantes da ermida amaldiçoada para que tomem parte nas festas juninas].

Houve então uma discussão tão desordenada, discursos tão interrompidos, tantas risadas e tanto barulho, que durante meia hora não se pôde perceber uma só palavra de qualquer das digníssimas oradoras!

[...]

– Está fechada a discussão e ninguém falla mais. Vamos agora a saber: o que decidiram as senhoras?

– Que se convide!... que se convide!... gritaram as moças.

Apropria D. Gabriella, a esposa de Christiano, ria-se e fallava como qualquer das moças mais bulhentas.

Christiano reparou que sua filha nada tinha dito, e perguntou-lhe:

– E tu, Adrianna, tu que dizes?

– Que se não faça tal convite, meu pai.

– Está em minoria! está em minoria!... está em unidade!... clamaram as outras.⁷⁸

⁷⁸ Idem, cap. X, t. I.

Naturalmente, Adriana foi voto vencido, e o convite foi feito, mas isso é o que menos importa nessa cena, em que quase tudo parece estar fora do lugar. O “quase” entra aqui simplesmente porque, como quase tudo nos romances de Macedo, a ação parte do reconhecimento da extravagância como mola propulsora do enredo. Pronto, duas frases, a primeira pertencente ao vilão e a segunda ao jovem doidivanas de bom coração, dão o impulso que, por tudo o que já foi escrito aqui, deveria ser contido, até mesmo porque esse é um preceito de Christiano que continua respeitado: sem seu consentimento, não há extravagância possível. Mas eis sua falha inicial: a extravagância é consentida; ela passa a habitar o universo da ordem, o lugar mesmo que lhe deveria servir como anteparo. Uma decisão que é corroborada pelas atitudes de Gabriela, ela própria reduzida ao universo da mocidade.

Mas, a exemplo de *O filho do pescador* – romance de Teixeira e Sousa, no qual a figura de autoridade também abdicou dos preceitos que, segundo a ideologia que sustenta tanto nossos romances quanto nossa organização social, eram exclusivamente seus por direito –, o erro nunca se dá de uma só vez: Christiano, um homem afeito às idéias modernas, abre a decisão que era sua e somente sua e a torna objeto de uma votação. Como Jefferson Cano⁷⁹ bem apontou na sua tese, a representação da votação é infantilizada, caricata e acentua sempre a idéia da confusão do processo, que, posto da maneira que foi posto, não pode gerar nenhuma decisão sensata. Termine o quadro com a constatação de que a filha tem mais juízo do que os pais e entenderemos porque Anastácio achava que anda o “mundo ás avessas”: “[...] a mocidade leu a lição da experiencia, e a velhice caricaturou-se querendo ostentar a extravagancia de uma cabeça de mancebo!”⁸⁰

Identificada com a juventude que deveria guardar e, talvez por isso mesmo, incapaz de fazer valer seus mais importantes preceitos, essa autoridade perde por completo a legitimidade para mandar. A meu ver, o vigésimo capítulo de *Vicentina* marca o momento exato em que nada mais precisa ser dito por Macedo. Nada mais precisa ser explicado e a

⁷⁹ CANO, Jefferson. *O fardo dos homens de letras: o “orbe literário” e a construção do império brasileiro*, op. cit., especialmente cap. IV, “O reino deste mundo”, p. 229-296.

⁸⁰ MACEDO. *Rosa*, op. cit., cap. XX.

descaracterização pode ser feita sem meias palavras por aqueles que estão envolvidos no processo:

– Meu Deos! tornou Gabriella, será possível que se não seja senhor da sua própria casa!

– Oh! sim! é possível, quando o dono da casa é fraco e indeciso como Christiano.

– Doutor!

– É o teu defeito, Christiano; não tens decisão, nem força de vontade; chegas a ser máo pelo excesso da tua bondade. Devias te lembrar que és responsável perante Deos e a sociedade pelo futuro de Adrianna.

[...]

– Sem offender ninguém... murmurou o doutor; olhem o fracalhão... e sempre o mesmo!...⁸¹

Uma ressalva importante: as críticas e a deslegitimação não são feitas em público e não são de conhecimento de nenhuma outra pessoa que não Gabriela e o doutor Benedito. Isso quer dizer que o processo não está aberto a nenhuma outra instância que não as autoridades já constituídas. As críticas, nesse sentido, visam apenas caracterizar a inaptidão. Fraqueza, indecisão e bondade, aparentemente, não apenas não são as qualidades necessárias para o exercício do mando; elas passam a ser execradas.

Daí, para o que eram somente ameaças se tornem uma realidade concreta, são necessários apenas 11 capítulos. É o momento em que a crítica é interiorizada e se transforma em reconhecimento: “Não; fomos ambos [os culpados pela (falsa) perdição de Adriana]. É um castigo; é uma lição: as famílias que se estimam e que não menosprezam a sua honra, não devem abrir as portas de suas casas a pessoas sem moral e sem credito; e quando commettem a fraqueza de as admittir em seu seio, não têm depois direito algum de se queixar das desgraças que por isso lhes sobrevêm!...”⁸² Reconhecer a sua falha, que se dá exatamente nos mesmos termos em que lhe foi feita por Benedito, é, simplesmente, abdicar de um posto que é seu e entregá-lo a alguém que se mostra, diante das circunstâncias, mais capacitado para agir. Ou, por outra, são os novos hábitos e idéias cedendo, *voluntariamente*, o espaço de mando para aquele que Rachel chama de “homem do seculo passado, que

⁸¹ MACEDO. *Vicentina, op. cit.*, cap. XX, t. I.

⁸² *Idem*, cap. VIII, t. II.

chegára até o nosso com todas as velhas idéas firmes e inabaláveis”;⁸³ e, pelo visto, idéias que ainda se mostram as mais pertinentes.

Mas o processo que estou descrevendo não é tão simples quanto posso, inadvertidamente, ter feito parecer, porque ele envolve um duplo movimento: gradual esvaziamento do lugar de autoridade legítima, que passa a ser preenchido, pouco a pouco, por uma autoridade mais apta para a função de controle. O problema é que essa outra autoridade que precisa ser necessariamente mais rígida – para fugir à pecha de fraca, indecisa e bondosa –, não pode ser confundida com a tirania.

É hora de voltarmos ao início desse capítulo e concluir o que chamei, então, de erro da representação da autoridade que Emma encarna. Talvez por isso o leitor me perdoe voltar a uma passagem já anteriormente trabalhada, mas, espero, o confronto com as mudanças que se revelam de em *Vicentina* pode tornar as minhas hipóteses mais claras:

– Senhora, continuou [Hugo] dirigindo-se á sua mai, eu me espanto da parte animada que minha mãi toma em favor das pretensões do Sr. Octavio; mas minha mãi sabe, que primeiro arrastarei a miseria do que consentirei que minha filha sacrifique seu coração á minha fortuna!

– Senhor! disse elle ainda uma vez a Octavio: dentro de dous dias eu conto que estarão terminados todos os negocios, que entre nós se achão pendentos; no emtanto espero que se convença, de uma vez para sempre, que eu não considero minha filha uma lettra de cambio, nem uma mercadoria, com que possa negociar; que eu não vendo minha filha por nenhum preço; que jámais consentirei em vêl-a sacrificada ao homem, que não póde amar!

Como eu escrevi anteriormente, mais importante do que as falas de Hugo, tão estranhas a sua personalidade, é a necessidade que o narrador tem de fazer uma observação: “Hugo de Mendonça enfim, em quem a desgraça parecia haver creado resolução e força, respondeu com dignidade á imposição de Octavio e ao empenho de sua mái.”⁸⁴

Passemos, então, sem maiores explicações para a passagem em que Cristiano pede a ajuda do dr. Benedito:

⁸³ MACEDO. *O moço loiro*, op. cit., cap. IV.

⁸⁴ MACEDO. *O moço loiro*, op. cit., cap. XXXI, de onde foram tiradas todas as citações que se seguem.

– Eu fico, meus amigos; eu os acompanharei até o fim, e não os deixarei um só instante, enquanto julgar que a minha amizade lhes póde ser util.

Christiano apertou a mão do velho medico, e Gabriella voltou o rosto para esconder as lagrimas que dos olhos lhe cahiam.

– Sim, eu ficarei, continuou Benedicto: e o que ha pouco exigi como condição, peço sómente como um ultimo favor.

[...]

– O que eu posso sómente dizer é [continua Benedicto], que ainda não disse a ultima palavra sobre este casamento... e a ultima palavra hei-de dizel-a eu!

Mais uma vez, os romances de Macedo repetem as mesmas situações. (Falta de imaginação? Não tenho dúvida de que esse é um problema grave de que nosso romancista padece, mas não me parece que essa seja a única explicação. Na tentativa de consolidar um gênero novo, a necessidade de se encontrar a melhor forma de representar as questões mais importantes da nossa experiência social se faz mesmo por tentativa e erro.) Estamos de volta às cenas em que a tensão do romance cresce: é o momento de se decidir o futuro das nossas protagonistas, o que basicamente significa dizer com quem elas vão se casar. Por mais que as situações nos pareçam patéticas – e, mais das vezes, o são mesmo –, o que está em jogo aqui são duas metáforas das mais importantes para a consolidação de um ideário moderno adequado ao nosso chão social: a liberdade individual e a capacidade das autoridades de debelar os perigos que a cercam. E o problema de *O moço loiro* é que, da maneira como seu enredo foi construído, aquela equação não fecha: a autoridade de Emma implica na subtração violenta da liberdade da neta. Com um acréscimo de ultraje: de modo a se manter coerente, Emma se une a Octavio, o vilão da história, e prefere trocar a neta pelas letras de câmbio do que vê-la casada com Lauro, que havia oferecido sua parte da herança para saldar as dívidas do tio. E, como esse é um espaço que não pode ficar vazio, o romance se reorganiza para dar a Hugo uma dimensão que até então não tinha. Assim, quando ele profere um discurso emocionado sobre como é melhor ser um “humilde caixeiro”, ou um “simples escrevente de escritório” ou mesmo “pedir esmola” para garantir um mínimo de conforto para a filha do que “vê-la sacrificada ao homem que não pode amar!”, o efeito pretendido é o de fazer com que o leitor empatize com seu suposto martírio, por mais que saibamos que, dentro do contexto social do período, isso não passa

de uma completa ilusão; fato que não escapa ao pragmatismo conservador de sua mãe: “Mas ahí está o mundo...”

Comparemos esta à passagem de *Rosa*, em que Anastácio destrói o idealismo caricato e ridículo de Deolinda – que prefere se ater não a como as coisas são, mas apenas ao que deviam ser –, e teremos uma boa dimensão de quão falho é o conservadorismo de Emma. Também teremos, assim, uma boa dimensão de quanto o romance caminhou até que aqueles mesmos que antes estavam brigando pela manutenção do espaço idealizado de autonomia das filhas cedessem não só voluntariamente o seu lugar de decisão, como o fizessem sob o estigma de que o conjunto de valores que orientavam suas formas de vida não eram capazes de prover um ambiente saudável para a educação da mocidade: agora é Benedito quem tem nas mãos a última palavra sobre o casamento de Adriana e, conseqüentemente, todas as suas implicações simbólicas.

É curioso observar que o romance brasileiro leva dez anos para voltar ao mesmo lugar de onde, cheio de falhas, havia partido. Em 1843, Teixeira e Sousa deu a um outro médico, dr. Sinval, a capacidade de impor, sem vergonha de parecer tirano, a sua vontade sobre os amantes: “Enfim, minha senhora, eu me oponho absolutamente a este casamento.”⁸⁵ Essa, contudo, não foi uma jornada sem seu quê de aprendizado. *O filho do pescador* é um romance repleto de desmandos e crimes os mais vis; é um romance em que, desde o princípio, a autoridade não apenas se mostra falha: ela é praticamente inexistente. Em *O moço loiro*, *Rosa e Vicentina*, a autoridade paterna está ali, presente, e ninguém duvida que as suas intenções são as melhores: “Entretanto Christiano se illudia, e era, como sempre, victima de sua boa fe!”⁸⁶ Nesse sentido, o trabalho do romance foi o de construir um espaço simbólico em que a bondade e a boa fé de uma autoridade baseada num conjunto de idéias novas parecesse ausência de autoridade e criasse um vácuo de poder que poderia ser ocupado por uma outra autoridade, esta, por sua vez, assentada em “antigos habitos, e velhas idéas”, sem que sobre ela caísse o estigma da tirania. Um processo que foi feito com a ajuda de uma outra forma literária: o drama.

⁸⁵ TEIXEIRA E SOUZA. *O filho do pescador*, op. cit., cap. XVIII.

⁸⁶ MACEDO. *Vicentina*, op. cit., cap. XXIII, t. I.

9.

É bem verdade que alguns poucos entusiastas da obra de Joaquim Manuel de Macedo tendem a deplorar um comentário crítico, feito por José Veríssimo, que acabou se tornando uma espécie de lugar comum: “Os romances de Macedo são todos talhados por um só molde. São ingênuas histórias de amor, ou antes de namoro, com a reprodução igualmente ingênuo de uma sociedade qual era a do seu tempo, chã e matuta.”⁸⁷ A despeito dos esforços de Temístocles Linhares, Tânia Rebelo Serra e Leandro Almeida⁸⁸ para demonstrar a existência de uma variedade temática nos livros do autor de *A moreninha*, Veríssimo não deixa de ter sua razão: *Rosa* e *O cego*, por exemplo, ambas de 1849, são duas histórias que guardam suas semelhanças.

De *Rosa*, um romance do qual já falei muito, basta dizer que narra os amores e desamores de Rosa por Juca, dois jovens e extravagantes protagonistas, cujos erros fazem girar toda a dinâmica da narrativa, incapazes que são de canalizar corretamente o amor que sentem um pelo outro. E é exatamente para cumprir essa função dirigente que entram em cena as personagens mais velhas que acabamos de analisar: Maurício e Anastácio. Como quase todos os romances, os jovens vão metendo os pés pelas mãos – provocando ciúmes infantis, prometendo casamentos desmoralizantes, cortejando as mais diversas moças pelo simples prazer da conquista –, enquanto os mais velhos, cada um a sua maneira, vão tentando controlar a dinâmica da história, de modo a colocar o enredo nos trilhos. Nada de novo, portanto.

O cego, por sua vez, é um drama parecido em ao menos um ponto – um ponto bastante importante, diga-se de passagem – com a história de *Rosa*: a sua juventude também é marcada pelo signo perigoso da inconseqüência. Paulo é um deficiente visual que assumiu um compromisso com Maria, a mulher que ama, antes que um infortúnio lhe

⁸⁷ VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, op. cit., p. 231.

⁸⁸ Cf. LINHARES, Temístocles. 1987. *História crítica do romance brasileiro*, op. cit.; SERRA. *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos*, op. cit. e ALMEIDA. “Recepção crítica da prosa ficcional de Joaquim Manuel de Macedo”, in ABREU (org.). *Trajetórias do romance*, op. cit.

tirasse a visão. Também aqui, com lá, no romance, a velhice assume uma função controladora: Emília, mãe do mancebo apaixonado, julga arriscada a união de um cego.

E por demais ainda o esposo é cego,
Elle que nada vê, tudo adivinha,
Cria phantasmas... illusões... chimeras...
Mil desgraças ficticias imagina...
Pensa ter a traição sempre a seu lado,
Aproveitando a noite de seus olhos,
E faz por suas mãos o seu martyrio!...
Ah! poupa-te, meu filho, a taes torturas!...⁸⁹

Mas há, na peça, um elemento complicador: Maria, a noiva, não ama Paulo, e sim seu irmão, Henrique, um nobre rapaz que, ido lutar nas guerras de independência, fora dado como morto. Contudo, mesmo desfeita a falsa notícia da morte de seu amado, Maria não pôde mais voltar atrás na promessa que fizera. Muito pelo contrário, ela é obrigada a levar à frente esse casamento que não deseja para não manchar a honra da família, já que seu pai, Damião, empenhara a palavra.

Por enquanto, basta de paráfrase. Voltarei a alguns desses pontos logo adiante.

Pois bem, se é verdade que as histórias apresentam uma semelhança estrutural – às ações juvenis cabe a marca do desvario, enquanto à velhice é reservado um papel bem definido de condução – não posso deixar de apontar uma diferença que salta aos olhos: o desfecho. O bom termo – o casamento feliz – é privilégio apenas dos romances. Nos dramas de Macedo de modo geral, ainda que o enredo apresente poucas variações estruturais, o fim é diferente. Tragicamente diferente. Se Rosa e Juca, depois de todos os mal-entendidos, logram concretizar aquilo que era seu desejo desde a mais remota infância – a união amorosa respaldada pela instituição do casamento –, a Paulo não resta outra saída que não o suicídio, um gesto desesperado que abre espaço para que o amor verdadeiro de Maria e Henrique possa se concretizar de maneira honrosa para todos. E o que determina essa diferença não deixa de guardar seu interesse: a capacidade que os familiares têm de impor sua vontade sobre a volubilidade das paixões juvenis. Noutras palavras, a tragédia ou a felicidade do amor não está, como Macedo quer fazer crer, na auto-determinação dos

⁸⁹ MACEDO. *O cego*, in *Theatro*, Paris: Imp. de Simon Raçon e Comp., 1863, p. 145.

jovens, mas no jogo insidioso através do qual a velhice faz valer sua autoridade familiar. E é exatamente sobre os diversos funcionamentos desses mecanismos de controle, que, variando de acordo com o gênero, determinam o fracasso ou o sucesso da empreitada autoritária, que eu pretendo me deter neste excerto.

10.

Vou começar pela constatação de um equívoco que não deixará de ter, pelo menos assim espero, suas implicações positivas. Ainda no processo de escrita do capítulo inicial da tese, quando me deparei com a diferença entre os desfechos dos romances e dos dramas, a primeira hipótese que me veio à mente para explicá-la foi a lançada por Franco Moretti para ler o teatro elizabetano e jacobino, segundo o qual “a ‘tarefa’ histórica efetivamente realizada por essa forma [no caso, a trágica] foi, precisamente, a destruição do paradigma fundamental da cultura dominante. A tragédia solapou a monarquia absoluta de toda legitimação ética e racional.”⁹⁰ De fato, se pensarmos na frase final de *O cego*, quando Henrique tem a coragem de tomar Damião pelo braço e responsabilizá-lo pelo suicídio de seu irmão, parece ser exatamente esse o propósito da peça: “Eis o fruto, senhor, da prepotencia!!!”⁹¹ Aqui, Macedo dá a impressão de indicar que a falha trágica estaria na ação violenta daquele que não respeita as liberdades individuais, cuja figuração mais comum na literatura do período, como tenho tentado apontar, está na possibilidade de poder escolher o objeto de seu amor sem qualquer espécie de ingerência externa. Pois bem, ao compará-la, aquela passagem, à preocupação carinhosa do pai de Rosa com a infelicidade da filha, temos a exata medida da diferença entre os gêneros: “Por que hesitas em abrir-me a tua alma, minha filha!... duvidas da minha ternura, porventura tenho eu sido para ti um tirano!...”⁹² Pronto, o que a comparação parece revelar é que, se a desgraça moraria em uma ação prepotente, seria na posição conciliadora e libertária de Maurício, mais aberta ao outro, que residiria o segredo da felicidade final do romance: no respeito à autonomia da filha. É bom que se diga: uma autonomia bem limitada, pois está sempre restrita

⁹⁰ MORETTI. *Signs taken for wonder, op. cit.*, p. 42.

⁹¹ MACEDO. *O cego, op. cit.*, p. 225.

⁹² MACEDO. *Rosa, op. cit.*, cap. XXXVII.

unicamente à esfera do amor, mas ainda assim uma autonomia possível num contexto cujo potencial castrador não pode ser ignorado.⁹³

Mas a proximidade com a linha argumentativa de Moretti não pára por aí. Como já disse, *O cego* também é a história de Maria, obrigada, por seu pai, a se unir a Paulo como forma de manter a palavra dada. As simples implicações da dinâmica dessas decisões não deixam de guardar suas similitudes com a definição moderna de tragédia, que, ainda segundo Moretti, “se torna [a partir do século XVI] a história de um tirano que retira a ação do domínio da razão.”⁹⁴ Razão e ação: reside no imbricamento desses dois conceitos a legitimidade do poder absoluto. Peço desculpas se acabei voltando à mesma tecla: o que me saltou à vista, ao fim da peça, é que uma ação prepotente – que, desprovida de qualquer base racional que sustente sua decisão, não leva em consideração a vontade alheia – só pode ter um fim trágico.

Agora, ao equívoco que mencionei mais anteriormente: o que, num primeiro momento, me parecia um caminho seguro a ser seguido, revelou, com o aprofundamento da análise, ao menos três fios soltos. Primeiro, embora *O cego* não seja uma tragédia propriamente dita,⁹⁵ como considerei num momento inicial, acho que trazer para o centro da análise o seu caráter trágico⁹⁶ ainda pode render bons frutos. Depois, se continuasse na trilha aberta por Moretti, segundo a qual a forma trágica foi uma das responsáveis pela desautorização dos valores que mantinham de pé uma idéia absoluta de poder, mais cedo ou mais tarde teria que lidar com seu corolário – o fim desse processo de deslegitimação simbólica significou, no contexto estudado pelo crítico italiano, a possibilidade de pôr, no final do século XVIII, o pescoço real numa guilhotina –, o qual não se aplica, nem remotamente, à nossa realidade. Por fim, embora o desfecho da peça aponte abertamente

⁹³ Não custa lembrar que esta é uma idéia constante nos romances de Macedo. Num mundo em que a mulher é serva da “lei, que os homens lhe têm imposto”, o amor, melhor, a possibilidade de escolher a quem se ama, é afirmação mais contundente da sua autonomia: “A verdade é esta: a mulher só tem na vida – o amor –; sacrificar seu unico bem é perder tudo... é deixar-se morrer de um modo cruel” (MACEDO. *O moço loiro*, op. cit., cap. XXIX).

⁹⁴ MORETTI. *Signs taken for wonder*, op. cit., p. 54.

⁹⁵ Até mesmo porque, como “gênero literário que possui suas próprias regras”, a tragédia está bem delimitada a três períodos: “A Grécia clássica do século V, a Inglaterra elizabetana e a França do século XVII (1640-1660)” (PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 416).

⁹⁶ Se a tragédia é um gênero bem delimitado no que se refere ao tempo, ao espaço e a um conjunto de regras, “o trágico [é um] princípio antropológico de filosófico que se encontra em várias outras formas artísticas e mesmo na existência humana” (Idem, p. 416).

para uma idéia bastante crítica das desgraças causadas por uma autoridade prepotente, não se pode dizer que seja aquele descolamento entre razão e ação o grande responsável pelo caráter trágico da obra, até mesmo porque não se pode dizer que as decisões de Damião sejam tão arbitrárias e prepotentes quanto Macedo, pelo tom peremptório da frase com que fecha sua peça, quer nos fazer acreditar.

11.

Não posso mais crer, como gostaria de ter feito a partir da argumentação de Moretti, que a função do trágico, no drama de Macedo, seja a de pôr em suspenso a idéia de uma autoridade assentada sobre um conjunto de ações prepotentes. Me parece mais acurado dizer que o trágico, aqui, reside na história de um poder que se mostra inoperante diante dos desafios que lhe são propostos. Tomemos, para início de conversa, um dado que não deixa de ter suas implicações: a representação dessa ingerência familiar – e isso serve tanto para os romances quanto para as peças – está cindida, ainda que, como veremos, haja duas formas diferentes de se pensar essa cisão. No caso específico de *O cego*, temos, de um lado, como já vimos, Damião, que representa uma espécie de autoridade que não se envergonha de lançar mão das suas prerrogativas de pai para fazer valer a sua vontade: “[...] eu mando. [...] Obedecei-me.”⁹⁷ O problema é que, no contexto da peça, essa manifestação de poder não é tão arbitrária quanto Macedo quer fazê-la parecer.

Não é de erro, ou martyrio, que tratamos
Sim de cumprir palavra que foi dada.
Nossa fidelidade é conhecida;
Fraqueza é desmentir tão nobre fama.
[...]
De meus avós e pae herdei sem mancha
Nome, que hei de legal-o como herdei-o.⁹⁸

Cria-se, com essa justificativa, uma dinâmica interessante: sei que o leitor já vai cansado de uma idéia sempre repisada, a de que essa é uma peça que busca vogar num universo

⁹⁷ MACEDO. *O cego, op. cit.*, p. 156.

⁹⁸ *Idem*, 156-7.

simbólico mais moderno, cujo ideal maior seria o da autonomia individual, nem que fosse uma autonomia tão restrita quanto a de se poder escolher o eleito do coração. Nesse sentido, a face do mal – a autoridade cuja prepotência, castradora da liberdade e, portanto, a responsável pelo desfecho trágico – é encarnada por Damião. Assim, se dou um passo à frente, posso inferir, aparentemente sem maiores problemas, que o substrato moral – a manutenção da palavra – que sustenta a decisão prepotente do pai de Maria guarda um ranço pré-moderno, em que as relações humanas ainda são mediadas por conjunto bem rigoroso de regras fora do qual a pessoa perde sua função social.⁹⁹

O problema é que, se formos deslindar qual a trama das idéias de que é composta essa prepotência, teoricamente tão característica de outra época, a peça começa a mostrar, como Janus, uma outra face.

Mas porque causa não correu primeiro,
E antes que partisse a procurar-me?
Por que me não pediu-te por esposa?
Não sabia, que eu prompto coroára
Com tua mão o amor que te jurava!
Maria, esses protestos de mancebo
Soltos ao vento, o mesmo vento os-leva.
Se Henrique a mim viesse, o-esperaria;
Não veio a mim, não temos de esperal-o.¹⁰⁰

Autoritário, Damião era sim, e suas palavras – “Que sou eu quem a obriga a cumprir juras / Feitas, quando já morto vos julgava” (Idem, p. 180) – não deixam qualquer margem para dúvida. Não se pode, contudo, afirmar nem que essa prepotência seja arbitrária, nem que ela seja a responsável pelo erro que põe em movimento o enredo trágico. Essa responsabilidade cabe a Henrique – ironicamente, aquele mesmo que vai culpar Damião pelo suicídio do irmão – o qual, ao partir para defender a emancipação do país, deixou de agir como deveria. Noutras palavras, numa sociedade de regras bem precisas, qualquer ação individual que não lhe pague o devido tributo só pode acabar tragicamente, o que nos leva diretamente para um segundo ponto.

⁹⁹ Cf. DAMATTA. *Carnavais, malandros e heróis*, op. cit., especialmente “Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil”, p. 179-248.

¹⁰⁰ MACEDO. *O cego*, op. cit., p. 156.

No outro lado da autoridade cindida, temos Emília, a mãe de Paulo, que encarna uma voz prenhe de sabedoria, capaz de vislumbrar, com clareza, a desgraça que se insinua por trás da cegueira física e moral do filho:

Vejo aberto a teus pés enorme abysmo;
E tu, ó duas vezes muito cego,
Cego pela paixão, dos olhos cego,
Querido filho, vás lançar-te n'elle!...

A autoridade de que dispõe Emília, afora a assentada sobre a inabalável hierarquia familiar, está marcada pelo signo da experiência. Embora tenha certeza de que o enlace amoroso do filho só pode levar à desgraça, o que, como já sabemos, se confirma, ela é incapaz de se valer de suas prerrogativas, limitando-se ao conselho: “Não 'stá accêso o altar; recua um passo; / Dize que não; 'stàs salvo.”¹⁰¹ Mas, como Walter Benjamin bem pontuou, aconselhar é apenas fazer uma sugestão.¹⁰² Ao abrir espaço para que a esfera da decisão mude de mãos, Emília permite que uma ação que julga equivocada seja levada a cabo. Isso significa que não há apenas um, mas dois erros que levam ao final trágico: permitir que uma juventude inconseqüente e inexperiente – “Ceg[a] pela paixão” –, incapaz de respeitar a autoridade materna, guie seus próprios passos, somente poderia ter como resultado, dentro do universo simbólico macediano, a marca da desgraça.

Instaura-se, assim, um paradoxo interessante: deliberadamente, o que é posto em xeque é a força que, em sua prepotência, castra a autonomia individual. Isso é o que vemos na superfície da peça. Contudo, o maior risco ao enredo não está aí, mas num duplo movimento. Primeiro, ele reside numa juventude excessivamente independente, cujas ações desrespeitosas e individualizantes rompem com a hierarquia constituída, pondo em risco a ordem social. Como veremos logo adiante, dos males, este – a insensatez juvenil – é o menor. Há, contudo, um agravante, que, tacitamente, acaba por assumir a completa responsabilidade da desgraça que desaba sobre as personagens: é a sabedoria desprovida de

¹⁰¹ Idem, p. 142, de onde foram tiradas ambas as citações.

¹⁰² BENJAMIN, Walter. “Le conteur: reflexions sur l’oeuvre de Nicolas Leskov”, in *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 2000, p. 119-120.

força.¹⁰³ É ela que permite que uma ação inconseqüente ponha o elemento trágico em movimento. A tragédia brasileira, sob esse ponto de vista, não é “a história do tirano que retira a razão do domínio da ação.”¹⁰⁴ Antes de tudo, porque o plano racional lhe é completamente estranho. Mais importante do que essa cisão¹⁰⁵ é o caráter descentralizado de sua atuação. Mesmo num microcosmo bastante restrito como é o da peça, cada face da autoridade cuida somente do seu quinhão: a Emília cabe aconselhar Paulo, enquanto a responsabilidade de Damião é fazer com que sua filha mantenha a palavra dada, salvaguardando o nome de sua família. O trágico gira, assim, em torno de um vazio deixado por uma autoridade cindida, descentralizada e incapaz de se valer da força quando necessária.¹⁰⁶

12.

Uma breve recapitulação antes de seguirmos adiante: num primeiro momento desse excerto, tendo em vista o desfecho da peça, tinha a nítida impressão de que poderia lê-la como uma espécie de libelo contra a prepotência de uma autoridade que ignora a liberdade individual de escolha. Uma análise mais cuidadosa acabou por revelar que não é aí, contudo, que reside o seu caráter trágico, e sim na incapacidade que essa autoridade, descentralizada, teve de regular essas paixões destruidoras, dirigindo moral e intelectualmente a juventude. Somente quando trouxe para o primeiro plano da análise a forma romanesca, creio que serei capaz de dar a real dimensão do processo. Vejamos.

¹⁰³ Para Ferdinand Tönnies, uma autoridade é constituída de três características: idade, força e sabedoria, “as quais se apresentam unificadas na autoridade que corresponde ao pai empenhado na proteção, assistência e guia de sua família” (*Comunidad y asociación: el comunismo y el socialismo como formas de vida social*. Barcelona: Ediciones Península, 1979, p. 39).

¹⁰⁴ MORETTI. *Signs taken for wonder*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁵ Na verdade, a cisão entre razão e ação, uma das aspirações do poder absoluto, preocupa apenas superficialmente as nossas elites. Não se ignora que a arbitrariedade é uma de suas feições mais marcantes (cf. *Idem*, especialmente p. 47).

¹⁰⁶ “Servindo-se de imagens e conceitos cunhados em países distantes, [os dirigentes Saquaremas] buscavam referências para a compreensão do quadro em que se moviam, assim como procuravam ser semelhantes às nações que se apresentavam como portadoras de uma civilização. Ao lado dos que pretendiam dirigir, e até mesmo dos demais que suportavam o peso de uma dominação, *não se envergonhavam de recorrer à força que insistiam em monopolizar como recurso para restaurar uma ordem que entendiam como justa, mas que insistia em lhes escapar*” (MATTOS. *O tempo Saquarema*, *op. cit.*, p. 1, grifos meus).

Também aqui, no romance, a juventude é o lócus da inconstância e do erro, mas há um dado novo, pelo menos no contexto dessa comparação: “Sim; amas um homem, que está na flôr de seus annos, e que tem todos os defeitos propios de uma idade verde e ardente.”¹⁰⁷ A fala é do pai de Rosa, e serve como um consolo para o desassossego da filha, já cansada dos arroubos do amado. Como já foi dito, o mais importante, contudo, está na naturalidade com que ele trata do assunto: loucura, volubilidade, extravagância, fatuidade, inconstância, tudo isso são dados pressupostos pelo sistema, o que não os torna, necessariamente, um problema. Isso quer dizer que Macedo assume como natural uma representação paradigmática da modernidade: valorizar a mobilidade, a inquietude e a insatisfação da juventude é uma maneira que a forma romanesca, nos finais do século XVIII e início do XIX, encontrou para dar significado a um conjunto de experiências tão desconcertantes quanto as que se vivia e com as quais ainda não sabia como lidar.

O problema real, como já vimos, não está em assumir que a juventude seja desvairada, mas reside, isso sim, no vácuo deixado por uma autoridade que não se faz presente: “Fiquei completamente louca, e completamente decidida ao horrível sacrifício; meu pai acabava de deixar a sala; eu estava só... sem amparo... *sem autoridade sobre mim...* a paixão cegava-me... não vi nada... não vi ninguém...”¹⁰⁸ A confissão de Rosa não deixa dúvida de que a relação de subordinação, no romance, é também ela uma relação que “se exerce em benefício do subordinado”,¹⁰⁹ e, mais importante, que esse deve reconhecer voluntariamente. (Paro por aqui, até porque não há nada de novo em relação ao que já foi escrito.) Voltando ao que dizia, é exatamente por estar sem um norte que Rosa toma uma decisão que lhe é prejudicial: a de se casar com o risível Comendador Sancho apenas para fazer ciúmes em Juca, que andava cortejando outras mulheres. É nesse ponto que as estruturas da peça e do romance se encontram: a inconseqüência juvenil, um dado natural dentro desse universo simbólico, está sempre dirigindo os enredos para um abismo. Mas é também aqui que os dois gêneros passam a trilhar caminhos opostos: na trama que compõe a representação da atuação decisiva da autoridade familiar na correção desses destinos perdidos.

¹⁰⁷ MACEDO. *Rosa, op. cit.*, cap. XXXVII.

¹⁰⁸ Idem, cap. XXVIII [grifos meus].

¹⁰⁹ TÖNNIES. *Comunidad y asociación, op. cit.*, p. 38.

- Portanto, se você fosse o pai de Rosa, responderia ao comendador sem consultá-la?
- Sim; aí não há que consultar.
- E se ela adivinhasse essa intenção e viesse dizer-lhe uma manhã, como veio dizer a mim: “meu pai, o comendador Sancho escreveu-lhe pedindo-lhe a minha mão, eu venho rogar-lhe que me dê licença para aceitá-lo por meu marido” o que faria?...
- Primeiramente, mostrar-lhe-ia a inconveniência de tal casamento, e dar-lhe-ia bons conselhos.
- Isso também fiz eu, mano; se ela porém teimasse?
- Teimaria eu também pela minha parte...
- E se apesar de tudo ela insistisse?...
- Eu lhe diria não quero, e lhe ofereceria algum outro noivo.
- Até aí cheguei eu; mas se Rosa rejeitasse todos os partidos, se continuasse a querer casar com o comendador?...
- Trancá-la-ia num quarto, pô-la-ia de penitência jejuando pão e água; mandá-la-ia para um convento; ou enfim dir-lhe-ia – não! não! e não!...
- Oh! tanto não me animo eu a fazer! ela é minha filha... minha querida filha do coração.
- Por isso mesmo.¹¹⁰

O diálogo entre o pai e o tio de Rosa é paradigmático para o que pretendo. Primeiro, ao contrário do que ocorreu na peça, os irmãos passam a agir de forma centralizada – o que significa dizer que a autoridade que se faz de acordo com os preceitos modernos de seu pai reconhece a sua falha e pede auxílio para a severidade de Anastácio –, de modo a corrigir as ações desastradas da moça e, assim, “restaurar uma ordem que entediam como justa.”¹¹¹ Há, contudo, um segundo ponto, que revela o funcionamento desse mecanismo de controle. Em *O cego*, Damião fora pintado como um tirano prepotente, cuja ação, desarrazoada, teria causado o desfecho trágico da peça. Emília, por sua vez, prenhe de sabedoria, não se utilizou da força – até mesmo porque, personagem feminina, esse não lhe parece ser um atributo intrínseco – para fazer valer uma autoridade que tinha. No romance em questão, Anastácio e Maurício parecem ocupar posições, digamos, simétricas: um lado incorpora a força, o outro, a consciência do erro juvenil. Mas há um leve deslocamento simbólico nas representações: Maurício, ao contrário de Emília, não traz mais consigo a marca pré-

¹¹⁰ MACEDO. *Rosa*, *op. cit.*, cap. XXIII.

¹¹¹ MATTOS. *O tempo Saquarema*, *op. cit.*, p. 1.

moderna da sabedoria.¹¹² O que o caracteriza é uma tolerância bem típica de um outro universo de valores – mais liberal e moderno –, sem o qual não existiria a forma romanesca. E, nesse novo universo de valores, a força é repaginada. Releiamos o diálogo citado: ela está lá, não restam dúvidas: a peremptoriedade do “[...] eu mando. [...] Obedecei-me.”¹¹³ de Damião ecoa no “Eu lhe diria não quero”¹¹⁴ de Anastácio. Mas há uma diferença na dinâmica que rege a construção da representação de cada autoridade. Tanto Damião quanto Anastácio têm seus motivos para fazer valer, pela força, o peso de suas autoridades. A de Damião, contudo, tem um quê que a torna menos tolerável: deixado de fora da ação da peça, a partida inconseqüente de Henrique, que justifica todas as suas decisões posteriores, tem um caráter meramente informativo, incapaz de mobilizar com a simpatia dos leitores – ou, falando mais precisamente, dos expectadores. A de Anastácio, pelo contrário, surge como último recurso de uma cadeia lógica muito bem delineada, que começa com a extravagância de Rosa, da qual acompanhamos todos os passos, passa pela argumentação racional da inconveniência de tal atitude, mas é somente quando se esgotam todas as possibilidades ditas civilizadas que a força se mostra como um recurso tão justificado quanto necessário.

Justificado e necessário, é verdade. O uso da força está visível no horizonte das possibilidades de ação da autoridade constituída. Mas, no romance, ela permanece latente. Não dá suas caras, porque há uma inflexão no enredo, uma inflexão na qual reside o compromisso que caracteriza a forma romanesca:¹¹⁵ na falácia de que o processo de auto-determinação individual encontra seu par perfeito nas demandas de uma socialização extremamente autoritária, mas que prefere ver-se através de uma máscara mais civilizada: “[Decidimos] Uma cousa que te deve ser bem agradável: convínhamos ambos, em que era

¹¹² “Ele [o verdadeiro relato] apresenta sempre, aberta ou tacitamente, um aspecto utilitário. Essa utilidade pode se traduzir num ensinamento moral, numa recomendação prática, ou ainda num provérbio ou numa norma de vida – de toda forma, o narrador é um homem que sabe dar bons conselhos para seu público. Se a expressão ‘dar conselhos’ começa a parecer, hoje, antiquada, é porque a experiência está cada vez menos comunicável. [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está se perdendo, porque o aspecto épico da verdade, quer dizer, a sabedoria, está em vias de desaparecer” (BENJAMIN. “Le conteur”, *in op. cit.*, 119-120).

¹¹³ MACEDO. *O cego, op. cit.* p. 156.

¹¹⁴ MACEDO. *Rosa, op. cit.* cap. XXIII.

¹¹⁵ “Ela [a literatura do século XIX] teve que assumir uma forma dúctil e precária: não mais aquela de uma completa síntese dialética, mas outra, mais ‘dúbia’, a do compromisso” (MORETTI. *Signs taken for wonder*, p. 34).

chegado o tempo de te casarmos.”¹¹⁶ Antes de tudo, não posso deixar de notar que o plural, nessa passagem, aponta para a correção de um dos erros trágicos da peça: a decisão do destino de Rosa é tomada conjuntamente, guardando, ao mesmo tempo, tanto a feição moderna de um pai que sabe respeitar a vontade filha, quanto a tom de uma violência encoberta, encarnada na voz do tio, não por menos o autor da frase. Há, ainda, uma outra característica que vale a pena ser ressaltada: a decisão do casamento é, claramente, uma forma de ingerência externa – uma restauração da ordem, diria Mattos –, mas que, devido à perfeita identificação com os desejos da jovem, tem o seu viés intervencionista transformado numa espécie de eminência parda. A prepotência familiar se reafirma no momento mesmo em que parece ser eliminada. Ironicamente, o auge da autonomia juvenil – escolher a quem se quer amar sem qualquer espécie de ingerência externa –, só pode ser levada à cabo, de forma plena, quando é submetida à vontade de uma autoridade. Ou seja, só há emancipação quando ela se revela subserviente. Aqui basta lembrarmos da submissão de Juca ao pai no final de *Rosa* para termos uma idéia do que estou falando.¹¹⁷

Ao contrário da peça, na qual o casamento, posto no meio do enredo, marca, sem sombra de dúvidas, o desastroso caminho sem volta da inconseqüência de Paulo, no romance, adiada para o final da trama, a união amorosa é o momento em que a ação cessa e o movimento do mundo se interrompe. Mas a ação cessa e o movimento se interrompe de modo insidioso. A pergunta de Mariano – “E tens a certeza [...] de que serás capaz de vencer-te a ponto de seguir um caminho absolutamente contrario d’aquela que até hoje tens seguido?” – guarda um tom mais liberal, porque, ao menos teoricamente, está aberta para qualquer resposta. Mas Juca sabe que, se quiser desposar Rosa, só há uma saída: a completa submissão à autoridade paterna. Assim, no romance, a consecução amorosa é o momento em que a intempestividade juvenil, que punha em risco a cadeia hierárquica de decisões, é vergada pelo peso de uma autoridade conservadora, a qual sempre prezou pela interrupção do curso dos acontecimentos.

¹¹⁶ MACEDO. *Rosa*, *op. cit.* cap. XXXIII.

¹¹⁷ Cf. *Idem*, cap. XLIII.

13.

Nem um drama que critica a autoridade prepotente, nem um romance que respeita a auto-determinação individual. O que se vislumbra, no universo ficcional de Macedo, é a construção de uma autoridade insidiosa: o risco, tanto na peça, quanto no romance, não reside no uso da força. O risco está sempre do lado de cá, da juventude apaixonada, que precisa ser moral e intelectualmente guiada. Mesmo Damião, a quem se imputa a culpa da desgraça final, nada mais fez do que cumprir à risca o papel histórico que lhe cabia. Quem permitiu, em *O cego*, que o trágico se consumasse foi Emília, que fraquejou ao dar liberdade de ação a um elemento tão corruptor quanto a paixão inconsequente de Paulo. Assim, as lições do romance e da peça apontam, de maneiras distintas, para um problema convergente: o uso da força tem seus riscos, é verdade, mas o que se entrevê por sob essa pátina crítica é que a sua ausência é ainda mais nociva para a manutenção da ordem.

CAPÍTULO 4, ou do cinismo incidental à maturidade do cinismo

De volta ao início do início

1.

Nas análises dos protagonistas, resta suprir uma falta das mais importantes:

– O que quizerem; serei incorrigível, romântico ou velhaco, não digo o que sinto, não sinto o que digo ou mesmo digo o que não sinto; sou emfim máo e perigoso e vocês innocentes e anjinhos. Todavia, eu a ninguem escondo os sentimentos que ainda ha pouco mostrei: em toda a parte confesso que sou voluvel, inconstante e incapaz de amar tres dias um mesmo objecto; verdade seja que nada ha mais facil do que me ouvirem um “Eu vos amo”; mas tambem a nenhuma pedi ainda que me desse fé; pelo contrario, digo a todas o como sou; e se, apesar de tal, sua vaidade é tanta que se supponhão inesqueciveis, a culpa certo que não é minha. Eis o que faço; e vós meus caros amigos, que blasonais de firmeza de rochedo, vós jurais amor eterno cem vezes por anno a cem diversas bellezas... vós sois tanto ou ainda mais inconstantes que eu, mas entre nós ha sempre uma grande differença: – vós enganais, e eu desengano; eu digo a verdade; e vós, meus senhores, mentís...¹

A fala é de Augusto e está situada nas primeiras páginas do primeiro capítulo daquele que, de acordo com o cânone da historiografia literária, é primeiro romance brasileiro. Não há

¹ MACEDO. *A moreninha*, *op. cit.*, cap. I.

aqui qualquer intenção arqueológica de minha parte, até mesmo porque tenho consciência do quanto de anacrônico há nessa pequena coleção de “primeiros”. Contudo, tenho a impressão de que um pouco de ingenuidade pode me ser, nesse momento, de alguma utilidade. Compremos, então, Augusto por quanto ele acha que vale. Dito isso, voltemos à citação: a fala de Augusto é uma resposta às bromas dos amigos – que haviam acabado de convencê-lo, sem muito esforço, é verdade, a largar mão de ser caxias, negligenciar as obrigações escolares e acompanhá-los à comemoração do dia de Santa Ana na casa da avó de Felipe – e apresenta dois movimentos claramente distintos mas complementares: um transgressor e outro que não deixa de ser crítico.

O que se nota, logo de cara, é a mesma dinâmica que procurei explicitar nos capítulos anteriores. Augusto não só incorpora a “subjetividade desviante” – aquela que, segundo Nancy Armstrong, “não cabe em qualquer das categorias sociais disponíveis”² – como se orgulha dela. É possível questionar o contexto em que se dá a situação: um quarto de estudante, um encontro informal entre três de seus amigos é bem o espaço reservado em que esse tipo de indiscrição pode ser exposto. Talvez venha daí a necessidade de reduplicá-lo noutra momento, durante a ceia em que está reunida a nata da sociedade carioca, pelo menos assim acha o neto da anfitriã, ainda que a dinâmica da festa revele outra coisa. É nessa situação social específica, a ceia, tão “relevante para os romances civilizados e civilizatórios”,³ uma vez que condensa toda a urbanidade dos modos de comportamento, que Augusto é novamente confrontado sobre sua inconstância, a suprema transgressão do senso comum amoroso. A resposta dessa vez é menos orgulhosa e assertiva, é verdade, mas ainda assim bastante direta:

– Defender-me?... certo que o não farei; poderia ao contrario accusar; mas tambem não quero: julgo apenas opportuno dar algumas explicações. Minhas senhoras, debaixo de certo ponto de vista o meu collega Fabricio disse a verdade; porque eu sou com effeito o mais inconstante dos homens em negocio de amor.⁴

² ARMSTRONG. *How novels thing*, op. cit., p. 31.

³ MORETTI. *The way of the world*, op. cit., p. 239.

⁴ MACEDO. *A moreninha*, op. cit., cap. V.

Guardadas os devidos cuidados com os respectivos contextos, ambas as passagens apontam a construção de uma personagem que se define na contramão da norma. Há de se apontar logo o que pode parecer um empecilho para a minha linha interpretativa: como qualquer leitor de *A moreninha* sabe, Augusto não é nada disso que ele diz ser: tem um amor de infância que nunca esqueceu e do qual guarda um signo que funciona na melhor das tradições do romance sentimental, como objeto de reconhecimento;⁵ em síntese, é o mais constante dos apaixonados, que abraça o senso comum como nenhum outro personagem do romance, com exceção, claro, de seu par amoroso, Carolina, quem, diga-se de passagem, também incorpora na superfície uma certa dose de ruptura. Daí a necessidade daquela ingenuidade referida há pouco. Não ignoro que, apesar de entrado para o cânone com o primeiro – ou um dentre os dois primeiros – romance brasileiro, a forma, principalmente sua versão folhetinesca, cheias de reviravoltas, tinha um público leitor de anos.⁶ Não seria nada improvável assumir que já se esperava o momento de conversão de Augusto, o momento em que a transgressão de que se orgulha mostrasse sua outra face, mais convencional. Mesmo assim, nesses dois momentos do romance que destaquei, não importa muito que ele não seja nada do que declara, porque essa auto-descrição que prioriza a transgressão em detrimento da norma é o recurso escolhido para que este personagem se destaque dos demais e se afirme como protagonista, algo que exige a capacidade de criar empatia no leitor. Ou seja, ainda que a conversão esteja no horizonte de expectativa do gênero, ela tem como pressuposto a idéia de que existe um descaminho que pode ser trilhado sem que isso signifique a completa perda.

A transgressão, portanto, é uma possibilidade, o que não quer dizer, como também já vimos, que ela seja irrestrita. A princípio, um personagem que incorpora e se define por tudo o que lhe é lançado como ofensa parece não ter qualquer limite moral. Argumentei que

⁵ Cf. DENBY, David J. *Sentimental narrative and the social order in France, 1760-1820*. Cambridge: Cambridge U.P., 1994, esp. o segundo capítulo, “Towards a model of the sentimental text”, p. 71-94.

⁶ Pensando apenas em termos de folhetim, basta consultarmos rapidamente o exaustivo levantamento feito por Ilana Heineberg [*La suite au prochain numéro: formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens* *Jornal do commercio*, *Diário do Rio de Janeiro et Correio mercantil (1839-1870)*, 2004. Tese (Doutorado em Estudos Lusófonos). U.F.R de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris VIII, Paris. 2004, vol, II, p. 7] para sabermos que, desde de finais de 1838, quando o *Jornal do Commercio* publicou *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, o romance se torna uma constante na vida social do público letrado no país.

a adequação estilística era um fator importante na diferenciação entre protagonistas e antagonistas. Não é que essa característica esteja ausente em *A moreninha*, mas aqui as fronteiras são menos claras. Tomemos os registros a título de exemplo. Embora o tom dominante da primeira citação seja irônico, sua fala é atravessada por uma confissão de culpa transformada em algo positivo e uma crítica intempestiva à hipocrisia dos amigos, que revelam, ambas, uma certa sensibilidade esclarecida nada afeita às máscaras sociais. Pouco depois, ainda na mesma cena, mas já distanciado do impulso acusatório, assume um discurso religioso – “A alma que Deos me deu, continuou Augusto, é sensível de mais para reter por muito tempo uma mesma impressão” –, que funciona como uma instância legitimadora do seu comportamento, o qual, na mesma frase, é superado por uma outra postura – “Sou inconstante, mas sou feliz na minha inconstancia” –, agora com certos rasgos de um individualismo utilitário. Há, por fim, uma última afronta ao senso comum romântico: “Ou, se querem, precisarei melhor o meu programma sentimental, lá vai: Affirmo, meus senhores, que meu pensamento nunca se occupou, não se occupa, nem se ha-de occupar de uma mesma moça quinze dias.”⁷ A linguagem volta a beirar um vocabulário racional, que é capaz de submeter o sentimento ao seu programa. Ora, o que o ideário romântico coloca como um dos seus mais caros valores, o sentimento, se torna um objeto que pode ser facilmente controlado. Mais: há uma tal segurança na afirmação que ela se projeta no futuro, como se a sua determinação não pudesse ser alterada; é na vitória do cálculo que reside uma parte considerável de sua diferença transgressora.

Não pretendo me estender muito, mas creio que vale a pena ressaltar que essa aparente falta de limite para a transgressão é reduplicada no enredo do romance. Alguns exemplos rápidos: no capítulo III, Augusto lança mão de um falso diagnóstico – hemorróidas, que é bastante baixo, diga-se –, para se livrar de uma conversa maçante com uma velha senhora; no XIII, algo semelhante acontece: os estudantes, chamados para acudir a ama-de-leite de D. Carolina, que fora encontrada desacordada, percebendo que o problema não passa de uma bebedeira, resolvem brincar com os presentes anunciado os mais disparatados tratamentos; no V, o da já mencionada ceia, é o vocabulário lógico que é posto em cena e deturpado para justificar as inconstâncias de Augusto, ao qual volto depois,

⁷ MACEDO. *A moreninha*, *op. cit.*, cap. I, de onde foram tiradas todas as citações do parágrafo.

com mais calma; no XV, é a linguagem e os procedimentos da esfera do direito que se tornam motivo de brincadeira, por causa do julgamento de um crime de Carolina, desfolhar uma rosa, de cuja sentença, mesmo tendo prometido cumpri-la, nossa protagonista foge; por fim, nos capítulos, XVII e XVIII, é o mito da gruta de Ahy que serve de pretexto para as brincadeiras de Augusto e Carolina. Numa síntese algo apressada, pode-se dizer que uma das principais características do nosso primeiro romance é a de que não parece haver nada – nem os elementos modernos: medicina, direito, crítica; nem pré-moderno: mito – que não possa ser transgredido e usado de uma maneira caricata e personalista.

Óbvio que tudo não passa de uma imensa brincadeira. A própria e suposta iconoclastia de Augusto não deixa de entrar na conta da ironia, só que dessa vez através dos amigos que, em coro, entoam: “Oh!... oh!... que horror!... que horror!”⁸ Um discurso que é também ele reduplicado na cena do jantar: “Misericórdia! (exclamou uma das moças)”; ou ainda: “Ainda repete?! [que é mesmo um inconstante].”⁹ As frases de espanto são desprovidas de indicação autoral, como que ditas por qualquer um dos amigos ou qualquer uma das moças à mesa. Ao contrário da ironia dos moços, pode-se até dizer que a preocupação delas é hipócrita, uma vez que a maneira como agem não é muito diferente da defendida por Augusto, como logo veremos. De qualquer sorte – irônica ou hipocritamente –, elas estão aí para se tentar dar a idéia de que há um senso comum que se percebe ultrajado.

O mesmo se dá com esta colocação de D. Ana, a honrada anfitriã: “É possível?... (perguntou a avó de Fellippe, com seriedade).”¹⁰ Sua entrada, contudo, marca um novo momento, exatamente porque produz uma moessa de seriedade que não pode ser colocada em dúvida na uniformidade jocosa do romance. Sua função é a de chamar a atenção para as possibilidades dessa brincadeira aparentemente inocente: “Um erro, senhor!... ou melhor ainda, um systema perigoso, e capaz de produzir grandes males.” Para contextualizar, a fala de D. Ana não é tão enfática quanto parece. É antes um convite à reflexão, num momento em que Augusto sofria a condenação cheia de eufemismo por causa seu comportamento, afinal, o romance das brincadeiras é quase que inteiramente avesso aos confrontos, mesmo

⁸ Idem, cap. I.

⁹ Idem, cap. V, ambas as citações do parágrafo.

¹⁰ Idem, cap. V e VI, ambas as citações do parágrafo.

quando uma de suas normas mais fundamentais é posta em xeque. Ela chama a atenção para o perigo das idéias – ainda que sejam expostas de maneira espirituosa – de produzir ações que ameacem o bom funcionamento do mundo.

É bem verdade que as figuras de autoridade de Macedo – galeria que D. Ana abre mas não é das mais claras representantes – têm a visão curta: de todas as esferas que são usadas para divertimento pessoal, modernas ou não, a única que incomoda a anfitriã a ponto de uma intervenção é a constância da família, o que dá uma boa dimensão do limite do alcance reformador do romance. Independentemente da amplitude da percepção dessas personagens, sua capacidade de funcionar como uma espécie de cassandra é infalível: mal predito é mal que vai acontecer – ou, no caso, mal que já aconteceu duas vezes. Uma, de modo sintético, é a conveniência hipócrita de seu amigo ao seu programa amoroso: “Muito bem, Augusto (exclamou Fellippe); estou achando um não sei que tão aproveitavel no teu systema, que me vejo em termos de seguil-o.”¹¹

A outra tem mais interesse, porque envolve Fabrício, nosso primeiro esboço de antagonista. Pois bem, dito e feito: D. Ana estava certa, como é praxe das personagens dessa natureza. O sistema de Augusto se preza a algumas e pontuais confusões, as quais, diga-se, são as responsáveis pelo pouco que há de ação no enredo do romance:

– Mas quando as chammas [do amor] se apagam, e as azas dos delirios se desfazem, o poeta por amor não tem, como eu, nem quitutes nem empadas.

E tu me tornavas:

– É porque ainda não experimentaste o que nos prepara o que se chama – amor platónico – paixão romantica! [...]

A conclusão do diálogo, em que Augusto tenta convencer Fabrício a superar suas reservas em relação ao amor digno de um estudante, é: “Mas emfim, maldita curiosidade de rapaz! eu quiz experimentar – o amor platônico [...]”¹² A história, como dito pelo próprio Fabrício na carta que é o corpo principal do segundo capítulo, não deu certo não porque tenha falhado na empreitada. Pelo contrário, é porque não consegue lidar com as demandas de um

¹¹ Idem, cap. V.

¹² Idem, cap. II, ambas as citações do parágrafo.

relacionamento pautado pelas regras absurdas do amor romântico, das quais agora busca se livrar, contando, naturalmente, com a ajuda do amigo. O ponto mais importante está na proposta feita a Augusto depois da narração de todas as suas desventuras: “[...] vamos mangar com a moça.” O plano elaborado por Fabrício – que envolvia cortejos mentirosos, ciúmes falseados, etc. – parecia cair como uma luva nas inclinações galhofeiras do nosso protagonista. Mas a resposta de Augusto – “Tu estás doudo, Fabrício”¹³ – faz com que a narrativa encontre um dos poucos limites à plena satisfação das vontades das suas personagens.

Minha hipótese é a de que a confusão de Fabrício, que pensava poder contar com a cumplicidade de Augusto na realização de seu plano para se livrar de uma relação absurda em todos os sentidos, não só não é arbitrária, como está assentada em condições históricas bastantes específicas, quais sejam, a resposta a um certo sentimento de ameaça que a inserção de alguns poucos e mal definidos elementos modernos trouxeram para privilégios bem consolidados – no caso, de gênero. Eis as demandas com as quais Fabrício, com toda a razão, não conseguia mais lidar: passar em frente à casa da moça quatro vezes por dia, duas pela manhã e duas pela tarde; o número de cartas semanais é o mesmo, ao qual se acrescenta a especificidade do papel; as idas aos eventos sociais, bailes e teatro, deve sempre ser feita em conjunto, nas quais ele deve portar uma flor cuja cor combine com a fita do vestido dela; isso sem contar, claro, a indumentária, a barba, o corte de cabelo, que passam ser objeto da mais rigorosa vigilância. Comparem-se, agora, essas demandas com uma das justificativas privadas para a inconstância de Augusto:

– Quem?... eu?... [respondendo previsão de Felipe de que ele se apaixonaria por uma de suas primas durante as festividades] eu mesmo passar duas e tres vezes por dia por uma só rua por causa de uma moça?... e para que?... para vel-a lançar-me olhos de ternura, ou sorrir-se brandamente quando eu para ela olhar, e depois fazer-me caretas ao lhe dar as costas?... para que ella chame as visinhas que lhe devem ajudar a chamar-me tolo, pateta, basbaque e namorador?... Fóra d'isto, só queimarei o incenso da ironia no altar de vossa vaidade; fingirei obedecer a vossos caprichos, e sómente zombarei d'elles. Ah!... muitas vezes alguma de vós, quando me ouve dizer: “Sois encantadora”, está dizendo

¹³ Idem, cap. IV, ambas as citações do parágrafo.

comsigo : “Elle me adora”, enquanto eu digo também comigo: “Que vaidosa!”¹⁴

A resposta de Augusto tem seu quê de indignação que falta à reclamação de Fabrício, mas, mesmo assim, não creio ser um disparate afirmar que ambos reconhecem que há algo completamente equivocado nas estruturas de racionalização do comportamento amoroso imposto pelas moças. A submissão à mulher, típica do amor cortês e, portanto, nada estranha à tradição literária de língua portuguesa, atinge, em contexto de abertura modernizante, níveis despóticos, que é para usar uma palavra recorrente. Não é de se estranhar que o quadro amoroso, assim descrito, não tenha nada de idealizável e precise ser questionado.

A raiva de Augusto – mais inclusive do que a reclamação de Fabrício – não é dirigida contra a norma do amor romântico, que celebra abertamente, mas sim contra seu desvirtuamento. As ações das mulheres, vaidosas que são, têm por única finalidade um divertimento que não conhece limite moral, o que, por tudo o que foi dito até aqui, parece ser um direito que se estende democraticamente a todos os jovens do romance – quer dizer, uma democracia restrita à boa sociedade –, além de também estar incorporado sem maiores problemas à estrutura do enredo. A questão se dá, contudo, quando certos grupos – as mulheres, no caso – lançam mão dessa possibilidade: é nesse momento que a reorganização das normas é percebida como disfuncional, e a sensação de ameaça se cristaliza. Noutras palavras, a instauração de novas formas de vida, mais de acordo com valores modernos, não traz em si mesma interdições insuperáveis para os grupos privilegiados, ainda mais quando há esse corte temporal que separa velhos e jovens, estes mais dispostos a usufruir das novas possibilidades que lhe foram abertas nas últimas décadas; sua ampliação, por outro lado, é mais problemática.

Me parece que vale insistir um pouco mais nessa idéia. Se voltarmos à diatribe de Augusto, perceberemos que ela tem dois grupos distintos de interlocutores: um, os amigos,

¹⁴ Idem, cap. I. De modo a tornar a comparação mais precisa, deixo aqui citada a primeira das exigências de Joanhina, a responsável pelos padecimentos de Fabrício, que apenas parafraseei anteriormente: “1º Devo passar por defronte de sua casa duas vezes de manhã e duas de tarde. Aqui vês bem, principia a minha vergonha; pois não ha pela vizinhança gordurento caixeirinho, que se não ria nas minhas barbas quatro vezes por dia” (Idem, cap. II).

presentes, a quem é dirigido toda a primeira parte; o outro, que começa com “Fora disto”, tem como interlocutor direto as mulheres, ainda que não houvesse nenhuma presente para ouvi-lo. Esse é um daqueles momentos em que o romance funciona como guia de conduta, tão bem estudado por Valéria Augusti,¹⁵ em que a moral endurece, e a coerência narrativa é deixada de lado. Essa passagem revela, talvez com mais clareza pelo que acabou de ser dito, a ossatura moral que sustenta, não sem ambigüidade, o romance.

A sociedade que Augusto descreve na segunda parte daquela citação está regida pela idéia de máscara, isto é, na qual as palavras e ações não correspondem necessariamente às intenções de quem as produziu. É isso que o incomoda nas mulheres que freqüentam os bailes da corte: as suas declarações de amor, os seus gestos de apaixonadas podem não ter nenhum conteúdo efetivo, o que o deixa sem saber como agir. Segundo Lionel Trilling, esse tropo tem seu chão histórico em contextos de intensa urbanização e mobilidade social,¹⁶ o que pode parecer um contra-senso pensá-lo em relação à situação brasileira, na qual a escravidão, se não cria obstáculos para a expansão das cidades, certamente o faz para as possibilidades ascensão. Mas há dois poréns aí: para Trilling, esse motivo passa a ter um uso acentuado a partir do século XVI, principalmente na Inglaterra; mais centrado na França do XVIII, Starobinsky também lida com os conflitos semânticos que giram ao redor dessa mesma metáfora.¹⁷ Ora, tanto a Inglaterra quanto a França, nas datas mencionadas, eram sociedades altamente aristocráticas e, portanto, hierarquizadas, em que as posições sociais tinham demarcações rígidas, o que explica muito: afinal, a máscara social só é uma ameaça, quando o processo de diferenciação ainda é visto como um problema. Uma vez que o ideário burguês se torna hegemônico, muito da sua negatividade se perde (mas não toda).¹⁸

¹⁵ Cf. AUGUSTI. *O romance como guia de conduta*, op. cit.

¹⁶ TRILLING. *Sincerity and authenticity*, op. cit., especialmente p. 18-22.

¹⁷ STAROBINSKY, Jean. *As máscaras da civilização*, op. cit., esp. “A palavra ‘civilização’” e “Sobre a adulação”, p. 11-56 e 57-85, respectivamente.

¹⁸ Wallerstein, num ensaio em que reflete sobre a ambigüidade semântica que gira ao redor do conceito de burguesia, aponta que a “aristocratização da burguesia” é um fenômeno dos mais comuns (cf. “The bourgeois(ie) as concept and reality”, op. cit.). Essa mesma disposição aristocrática se reproduz na esfera literária: “A definitiva estabilização do indivíduo [no *Bildungsroman*], e do seu relacionamento com o mundo – ‘maturidade’ como a etapa final da história – só é totalmente possível, portanto, num mundo pré-capitalista” (*The way of the world*, op. cit., p. 27).

Em *Love as passion*, Niklas Luhmann expõe com clareza os pressupostos de que tenho me valido até aqui: “[...] a transformação do sistema social de um modo de diferenciação estratificado para outro funcional gera profundas mudanças nos recursos conceituais que permitem à sociedade assegurar a continuidade de sua reprodução e a adaptação de uma ação à outra.”¹⁹ Nesse processo de transição entre duas normas de racionalização por vezes antagônicas, há um momento de indeterminação no qual as antigas estruturas balizadoras da vida social ainda não saíram completamente de cena, mas tampouco conseguem legitimar as condutas cotidianas com a mesma eficácia; as novas, por sua vez, ainda carecem da legitimidade necessária para agir como um conteúdo verdadeiramente normativo. Não há qualquer pretensão a originalidade nesta que é a descrição clássica da modernidade, pelo menos em seu diagnóstico hegeliano, como um momento histórico de erosão de toda e qualquer substancialidade. Por mais inespecífico que seja, o que foi dito lança uma luz interessante nesse que é um romance menor, porque consegue sintetizar, ao mesmo tempo, um conjunto díspar de elementos: amor, norma, transgressão, modernidade estão no cerne dessa e das demais narrativas infantilizadas, assim como da vida social que lhes serve de matéria.

Nessa equação, o amor não é apenas um sentimento, mas também, e principalmente, “um código simbólico”.²⁰ Não me parece que seja necessário abraçar por completo a teoria dos sistemas que embasa a pesquisa de Luhmann para que possa me valer da mesma premissa. O que me interessa mais é a idéia de que todo código é um conjunto de normas – uma espécie de gramática – que precisam ser aprendida de modo a ser atualizado na vida cotidiana. Os códigos, contudo, sujeitos que estão às pressões históricas e sociais, mudam, perdem a validade, precisam ser reaprendidos. E é nesse entrecruzamento que se situa *A moreninha*.

Voltando a Macedo:

[...] palavra de honra que tenho dó de ti! Vejo que, em materias da natureza da de que tratamos [o amor], estás tão atrasado como eu em fazer sonetos. Apesar de todo o teu romantismo, ou talvez principalmente por

¹⁹ LUHMANN, Niklas. *Love as passion: the codification of intimacy*. Cambridge: Polity Press, 1986, p. 8.

²⁰ Idem, p. 8.

causa d'elle, não vêes o que se passa a duas pollegadas do nariz. Pois, meu amigo, quero te dizer: a theoria do amor do nosso tempo applaude e aconselha o meu procedimento; tu verás que eu estou na regra [...].

Se levarmos em consideração que há um diálogo na carta em que Fabrício desabafa sobre seus infortúnios nos quais entrou por causa dos conselhos de Augusto, esta é a segunda conversa direta entre ambos. Como se percebe do trecho, da comicidade da primeira não temos quase mais nada; é que Fabrício está desapontado com a recusa de Augusto em ajudá-lo a se livrar de Joaninha. A razão apresentada pelo protagonista é das mais estranhas tendo em vista tudo o que dele sabemos: “[...] inspiração dos bons costumes.”²¹ Fabrício, embora reconheça o disparate da justificativa, não insiste na falta de lógica da coisa. O romance abdica, assim, da coerência narrativa em prol da necessidade moralista de apontar os limites da transgressão. Pois bem, o que se perde em complexidade literária se ganha em clareza educativa. Temos então, ao menos em termos hipotéticos, o momento em que passamos a conhecer os valores que estão desgastados e que, portanto, podem ser desprezados – sempre no sentido de serem renovados, afinal, apesar dos problemas, ainda estamos falando de um romance de inspiração moderna –, e aqueles que, por sua efetividade cotidiana, não podem ser contestados – ou o são apenas pelas personagens que freqüentam o pólo negativo da história. E a fronteira entre o legítimo e o ilegítimo que se traça se vale das “teorias do amor” como formas de diferenciação. Para Fabrício, que cunha a expressão, elas são duas e estão separadas por um critério temporal: uma é a do tempo deles (o “nosso tempo”), que, se considerarmos a referência que a ela é feita na carta, também pode ser chamada de clássica. (E essa não será a última incoerência dessa tentativa de sistematização.) A outra, romântica ou ultra-romântica, não tem sua temporalidade especificada.

Seguindo ainda bem de perto as indicações de caminho fornecidas por Luhmann – para quem o código, qualquer que seja ele, é um sistema que cristaliza certos modelos e, assim, “guia a imaginação, a qual, por sua vez, conduz o processo de reprodução da sociedade”²² –, vale buscar os elementos centrais de cada um dessas duas teorias do amor.

²¹ MACEDO. *A moreninha*, *op. cit.*, cap. IV, ambas as citações do parágrafo.

²² LUHMANN. *Love as passion*, *op. cit.*, p. 47.

A princípio, a organização dessas passagens, a carta e a conversa, independente do registro cômico ou sério, sugere uma clara oposição entre as condutas de seus agentes e seus sistemas de justificação. Ambas estão organizadas ao redor da noção de conversa, a qual, ainda que não tenha a dimensão ativa e reativa do diálogo trágico, se constrói de maneira a parecer um debate racional, em que as duas partes precisam oferecer as razões que embasam os pontos de vista conflitantes. A finalidade pode ser até a de uma conciliação, mas o ponto de partida de qualquer debate é a de que as opiniões iniciais não se casam.

Para começo de conversa, cabe notar que “romantismo” é um termo, à primeira vista, pejorativo. Faz parte do rol de ofensas – juntamente com “incorrigível” e “velhaco” – que Augusto incorpora e busca ressignificar na citação que abre esse capítulo. Parte da sua rejeição pelos amigos, Fabrício em especial, diz respeito à sua associação, do termo, com um outro tempo, que não mais existe nessa sociedade moderna e realista. Talvez esteja forçando um pouco a nota, mas os argumentos de Fabrício, infantilizados que sejam, se centram todos numa visada pragmática das relações amorosas: de que valem as paixões românticas se, ao fim e ao cabo, não se pode tirar nenhuma vantagem material delas – ainda que essa vantagem esteja reduzida a coisas tão inofensivas quanto quitutes e empadas? E é ao redor dessa mesma visão de mundo rebaixada que se mede o fracasso de sua empreitada romântica com D. Joanhina: o papel bordado no qual escreve as quatro cartas semanais lhe custam 400 mil-réis a folha; as idas ao teatro e aos bailes lhe esgotam a mesada; isso sem contar Tobias, o escravo que leva seus recados, que todas as vezes lhe cobra uma quantia para cumprir suas funções. Conclusão: “ha tres mezes que não como empadas, e, apesar de minhas economias, ando sempre com as algibeiras a tocar matinas.”²³

Michael Löwy aponta que uma das características mais importantes e revolucionárias do romantismo é a sua recusa ao presente capitalista – quantificável, precificável, atomizado²⁴ –, das quais o de Augusto, em franca oposição ao amigo, se aproxima. Ainda que falar de revolucionário seja um pouco exagerado, creio que se pode dizer ele marca a antítese natural daquele processo, uma vez que incorpora valores predominantemente qualitativos. É assim que mesmo a realidade mais baixa – “uma moça

²³ MACEDO, *A moreninha*, *op. cit.*, cap. II.

²⁴ Cf. LÖWY. “Marxism and revolutionary romanticism”, *op. cit.*

feia e estúpida” – pode ser elevada a uma outra categoria – “bela e espirituosa”²⁵ – pela imaginação do estudante.

Essa antítese deveria ser suficiente para apontar o limite da transgressão a que me referi. Nada mais natural para a idéia que se tem da sensibilidade política e estética do romantismo do que caracterizar protagonista e antagonista a partir da oposição entre valores qualitativos e quantitativos, respectivamente. Mas não é bem isso o que acontece. Talvez por causa do seu registro cômico ou ainda por causa da ausência de mediação do narrador – o lugar por excelência do comentário e da valoração –, uma vez que a carta assume o ponto de vista exclusivo de seu redator, saímos do segundo capítulo sem preencher com clareza a função narrativa do antagonista.

Talvez por isso o embate entre os dois não pare aí. Ele é retomado dois capítulos depois. Ainda que o assunto seja o mesmo – o pedido de Fabrício para que Augusto o ajude a se livrar de Joaquina –, há duas diferenças que são fundamentais: primeiro, abandona-se a comicidade da carta, e o tom sobe alguns graus em seriedade. Segundo, a contradição entre os dois não se dá mais nos termos de pragmatismo *vs.* romantismo, quantidade *vs.* qualidade, que, completamente abandonadas, deixam de ter qualquer função no romance daqui pra frente. Tem-se assim uma boa idéia de como esses motivos literários fundamentais dos romances da época ainda careciam de trabalho para serem incorporados de maneira coerente à narrativa.

Pois bem, andamos, andamos e acabamos voltando para o momento em que Augusto assume uma posição moral um tanto mais convencional do que a que pregara até então: a “inspiração dos bons costumes”. Ignoremos por enquanto as incoerências, de que trato na próxima seção, e nos concentremos noutro ponto. *Grosso modo*, podemos dizer que, em termos espaciais, protagonista e antagonista ocupam lugares antitéticos. E é exatamente quando Augusto abraça o senso comum em relação ao amor romântico – uma maneira bastante simples e direta de caracterizá-lo como protagonista – que Fabrício o acusa, em passagem já citada, de ir na contramão das teorias contemporâneas. Ou seja, o romantismo de Augusto é agora tido como algo ultrapassado e, conseqüentemente, sem nenhum valor num mundo regido por outra lógica, que Fabrício supostamente incorpora e

²⁵ MACEDO. *A moreninha*, *op. cit.*, cap. II.

põe em prática. Parte do valor positivo do protagonista estaria aí, em se contrapor às condutas modernas.

Mas que conjunto de ações é esse que coloca Fabrício em sintonia com seu tempo?

[...] tu verás que eu estou na regra, porque as moças têm ultimamente tornado por mote de todos os seus apaixonados extremos, ternos affectos, e gratos requebros, estes tres infinitos de verbos – iscar – pescar – e casar. Ora bem vêes que, para contrabalançar tão parlamentares e viciosas disposições, nós os rapazes não podíamos deixar de inscrever por divisa em nossos escudos os infinitos d'estes tres outros verbos – fingir – rir – e fugir. Portanto, segue-se que estou encadernado nos axiomas da sciencia.²⁶

Como Augusto antes, as ações de Fabrício são, na verdade, reações a um conjunto de mudanças, nunca especificado, que permite um maior raio de ação às mulheres. O que volta ao centro das preocupações do romance é a questão da máscara social, que encobre as verdadeiras intenções de quem age, uma postura que, vale lembrar, já foi a de Augusto. Mesmo algumas especificidades adicionadas logo em seqüência, como, por exemplo, um utilitarismo hedonista que valoriza a diversão a qualquer custo, acaba aproximando ainda mais essas duas personagens que deveriam ter funções distintas na narrativa.

Assim, não há estratagemas que o romance conceba: protagonista e antagonista caminham lado a lado, sem conseguir se diferenciar completamente, um ocupando o espaço deixado em aberto pelo outro, o que significa dizer que norma e transgressão não têm posições fixas. Mais do que isso, há inclusive uma certa cumplicidade entre ambos: “[...] e tu, apesar de romantico, nunca viraste as costas, nem fizeste má cara a esses despojos [os quitutes, as empadas e os doces] de minhas batalhas.”²⁷ Uma cumplicidade que fica ainda mais clara no final do romance, quando Augusto, depois de tanta crítica e lições de moral, acaba livrando Fabrício das obrigações que assumira com Joanhina de uma forma que tem muito pouco dos bons costumes que o inspiraram anteriormente.

Ainda que exista uma possibilidade de troca de lugares, que Fabrício ocupe, como antagonista, uma posição que outrora fora de Augusto no momento de sua auto-definição como protagonista, sabemos quem é quem nessa história. Resta explicar essa contradição.

²⁶ Idem, cap. IV.

²⁷ Idem, cap. II.

2.

Bom, a resposta para o questionamento deixado em aberto no final da seção anterior passa, mais uma vez, pela idéia de adequação, de um sentimento do limite da extravagância. Como a passagem já foi citada, espero que me seja permitido fazer apenas uma breve síntese e seguir adiante: é aquela em que Fabrício propõe a Augusto “mangar com a moça”, e este, num arroubo de maturidade, diz que não. A tréplica de Fabrício não poderia ser mais coerente, afinal, como já pontuei, a mudança foi realmente da água para o vinho: “Estou desconhecendo-te, Augusto. Sempre te achei com juízo e bom conceito, e agora temo muito que estejas com princípios de alienação mental!”²⁸ O que me interessa agora não é repisar caminho já trilhado, mas chamar a atenção para uma nova possibilidade interpretativa, uma outra camada que ajuda a entender melhor em que termos tanto a surpresa quanto o limite são construídos.

Pensemos em termos narrativos. Para Vladimir Propp, um dos elementos que deve ser levado em conta nas análises morfológicas, apesar de não ser tão preciso quanto às funções, é a motivação, entendida como “razões [e] objetivos dos personagens, que os levam a realizar esta ou aquela ação.”²⁹ A pergunta que fica, então, é: o que move Augusto a mudar sua opinião? Uma primeira resposta seria uma espécie de tipologia que ele estabelece entre as mulheres vaidosas, que merecem ser tratadas sem maiores considerações, e as inocentes, cujo amor precisa ser cultivado com cuidado, categoria na qual se incluiria D. Joaquina. Não tenho certeza se devo colocar mais essa incoerência na conta da inexperiência do autor, mas esta hipótese não se sustenta, porque, bem mais à frente na história, quando não sabia que estava sendo escutada, nossa não tão inocente moça revela: “[...] confessemos, minha amiga, todas nós gostamos de ser conquistadoras.”³⁰ Na verdade, com exceção de D. Carolina, e mesmo assim com algumas ressalvas, não há mulher que fuja ao estereótipo criado por Macedo e que justifica a ação extravagante dos moços.

²⁸ Idem, cap. IV.

²⁹ PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso. op. cit.*, p. 68.

³⁰ MACEDO. *A moreninha, op. cit.*, cap. XII.

A motivação, resta dizer sem muito entusiasmo, porque traz pouco – ou nada – de novo, é mesmo moralista. A expressão de Augusto – “inspiração dos bons costumes” – é aparentada em primeiro grau com a de D. Ana – “o sossego das famílias” –, o que nos leva a pensar novamente nos termos da oposição sinceridade *versus* insinceridade. Augusto já havia dado indicação, mais de uma vez, que este, a sinceridade irrestrita, era seu “aditivo retórico”, o elemento que permitiria o trânsito pela esfera da transgressão sem que isso significasse uma ameaça efetiva às normas sociais:³¹ “Eu desengano: previno a todas que minhas paixões têm apenas horas de vida; e tu, como os outros, juras amor eterno.”³² Nesse sentido, a sua fala lança sobre Fabrício a pecha de hipócrita, a qual, por sua vez, passa a funcionar como o determinante de ilegitimidade e, portanto, o elemento caracterizador do antagonismo.

Uma coisa, contudo, é lançar sobre o outro um estigma e, assim, diferenciá-lo de si mesmo; outra é conseguir se definir, ainda mais quando, para isso, nosso protagonista precisa ressignificar um conjunto de termos que, a princípio, são pejorativos. Quer dizer, Augusto nos dá uma carta de princípios que nos diz que ele pode não ser exatamente o mais sensato dos homens, mas que, por outro lado, é bastante honesto e, por isso, merece algum crédito de nossa parte. Há algo de maturidade nessa colocação, pois ela implica uma responsabilidade compartilhada: ele diz quem ele é – e o que ele é, um inconstante, vai de encontro aos bons costumes sociais –, dando a possibilidade de só se aproximar dele quem julgar que quer ou pode lidar com essa sua idiossincrasia.

Mas há duas questões a serem levantadas aí: a primeira, de caráter mais geral, é que uma história não se faz de intenções, mas de ações, cujo problema “constitui precisamente o ponto central da teoria da forma do romance. Todo conhecimento das relações sociais é abstrato e desinteressante, do ponto de vista da narrativa, se não se torna o momento fundamental e unificador da ação [...]”³³ E quando o vemos em ação, nada dessa tão enaltecida honestidade emerge. Ele age em relação às mulheres exatamente do

³¹ O conceito se refere a Armstrong (*How novels thing, op. cit.*, p. 4), mas seu uso comprova o quanto ele se aproxima das reflexões de Lotman (*The structure of artistic text, op. cit.*, esp. p. 231-239).

³² MACEDO. *A moreninha, op. cit.*, cap. IV.

³³ LUKÁCS, Georg. “O romance como epopéia burguesa”, in *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011 p. 205.

mesmo modo que seus amigos: a corte é dissimulada, as palavras são vazias e em nenhum momento ele se revela o transgressor de que se orgulha ser. Mesmo a auto-afirmação no jantar não pode ser inteiramente computada na conta da sinceridade, pois ela parte da denúncia de Fabrício, que cumpre aqui aquela que é a mais característica função do antagonista: criar empecilhos para a felicidade do protagonista. A segunda questão, mais específica, diz respeito ao universo simbólico desses primeiros romances de Macedo com que estou trabalhando: “Augusto era n’aquella mesa o que costumava ser um leproso na idade media: – o homem perigoso, cujo contacto podia fazer a desgraça de outro.”³⁴ A metáfora da doença não é inocente e vai na contramão do pressuposto necessário para que a fundamentação social da transgressão de Augusto tenha lastro, que é a idéia de que as pessoas bem informadas possam assumir os riscos das suas escolhas e arcar com suas conseqüências, sejam elas positivas ou negativas. A lógica do contágio funciona de maneira diferente, pois nem sempre há culpa em se estar doente e, mais importante, uma vez contaminado, não há nada que a vontade individual possa fazer para reverter o quadro. Assim, a mais eficaz das formas de controlar um perigo com alto poder de se alastrar é prevenir o contato com o foco; função que, como vimos no capítulo anterior, cabe aos velhos, o último dos quais, por sinal, um médico.

Parece fazer água, então, a minha segunda hipótese, baseada no par sinceridade *versus* hipocrisia, de distinção entre protagonista e antagonista. Escrevo parece, porque o romance tem uma segunda parte, na qual Augusto, noutra reviravolta do enredo, se despe de sua postura social e revela seu verdadeiro núcleo moral. Essa segunda parte, digamos assim, começa logo após a cena do jantar, quando Augusto, então um “leproso” por causa de suas opiniões pouco convencionais, não encontra nenhum braço de moça com o qual pudesse passear. Apiedada, D. Ana se aproxima dele, trocam algumas palavras, nas quais ela se revela descrente, ainda que não tivesse nenhum indício para isso, de que alguém pudesse agir segundo as normas de um sistema tão perigoso, e Augusto resolve se confessar para a anfitriã:

³⁴ MACEDO. *A moreninha*, *op. cit.*, cap. V.

Eu devo mostrar-me grato á bondade com que tenho sido tratado, satisfazendo a curiosidade que vejo muito avivada no seu rosto; e pois a senhora vai ouvir o que ainda não ouviu nenhum dos meus amigos, o que eu não lhes diria porque elles provavelmente rir-se-hião de mim. Se deseja saber o mais interessante episodio de minha vida, entremos n'esta gruta, onde praticaremos livres de testemunhas, e mais em liberdade.³⁵

No caso, é o universo simbólico do romantismo que se recoloca com força: somente numa gruta, afastados da sociedade corrompida – dentre da qual se incluem os próprios amigos –, se pode ter acesso à alma honesta do protagonista.

É nesse contexto, quando o romance abandona a representação da dinâmica social, por mais tacanha que seja, e se refugia num mundo balizado por categorias, digamos, arquetípicas, que tomamos um outro conhecimento de Augusto: “Não tenho a louca mania de amar um bello-ideal, como pretendi fazer crer; *porém o certo é que eu sou e quero ser inconstante com todas e conservar-me firme no amor de uma só.*”³⁶ Ser inconstante para ser constante é o mesmo que dizer transgredir para assegurar o pleno funcionamento da norma. Ou, por outra ainda, o elemento retórico, que nunca é apenas retórico, ressaltemos, que torna Augusto nosso primeiro protagonista de sucesso não é o seu desejo de ruptura – lembremos do primeiro Augusto, o de Teixeira e Souza, cuja transgressão é catastrófica tanto para o enredo quanto para sua posteridade como convenção literária – ou sua conformação acrítica à norma – lembremos agora, de Cândido, em *Os dois amores*, cuja tentativa de construção se dará nesses moldes –; o que o torna protagonista é uma transgressão da norma que tem por finalidade unicamente defendê-la. Nosso primeiro protagonista, portanto, é um cínico, uma vez que se vale de uma “lógica própria àquele que age legitimando ironicamente sua conduta a partir de valores que ele mesmo julga falsos, porém ‘necessários’ [...]”³⁷

Esse é o aprendizado de que Augusto nos dá conta durante a passagem da gruta, o de que a constância, valor supremo ao redor do qual se organiza o romance, não é possível no mundo de então. No resumo das paixões que narra está a preocupação dos seus pais em vê-lo tão apegado à história dos breves – os signos do seu amor infantil e puro –, que,

³⁵ Idem, cap. VI.

³⁶ Idem, cap. VI, grifo meu.

³⁷ SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica, op. cit.*, p. 28.

queira ou não, acaba por deslegitimá-lo; seu primeiro amor, com quem troca correspondência cheias de gratidão e ternura, se casa com “um velho de sessenta anos” oito dias depois de se declarar para ele; a segunda, que o atormentava com os ciúmes mais descabidos, declara que ele era apenas “um pobre menino com quem [se divertia] nas horas vagas”; há, por fim, uma última, que ele fez manter a correspondência com sua antiga paixão, de modo que ele pudesse se divertir um pouco, só para descobrir que ela fazia o mesmo com as cartas dele. Conclusão: “Desde então declarei guerra ao amor, minha senhora: tornei-me ao que era d’antes; isto é, ocupei-me sómente em me lembrar de minha mulher, e em beijar o meu breve.”³⁸ A frase final é ela própria cínica: implica numa adesão a uma norma que julga necessária, no momento mesmo em que a experiência acaba de lhe ensinar que ela era completamente ineficaz como forma de orientar as práticas cotidianas.

3.

O que temos, então, até aqui?

Primeiro, uma certa dificuldade em diferenciar duas das principais funções narrativas: em *A moreninha*, protagonista e antagonista agem e reagem de modos semelhantes a uma determinada situação social, a saber, a modernização dos costumes que dá mais espaço e autonomia para que as mulheres busquem as relações amorosas que sejam de seu interesse. Claro que toda a perspectiva narrativa está concentrada do lado de cá, o dos homens, o que acaba por limitar a interpretação desse cenário mais moderno a um hedonismo anárquico, cuja consequência é a dissolução do código amoroso que poria uma certa ordem nos relacionamentos. O contexto pode até ser de indeterminação, mas isso não significa que não se reconheça com clareza qual a norma tida como válida.

Voltemos ao segundo capítulo, que é o da retomada da conversa entre Augusto e Fabrício – agora pessoalmente e num registro mais sério –, a qual, não por coincidência, apresenta o narrador tomando, pela primeira vez, uma posição que não deixa mais qualquer margem para dúvida:

³⁸ MACEDO. *A moreninha*, *op. cit.*, cap. VIII, todas as citações do parágrafo.

Ora, para conseguir semelhante torpeza [fazer com que Augusto tomasse parte no plano], preciso seria que Fabricio aproveitasse um momento de loucura, um d'esses instantes de capricho e de delirio, em que Augusto pensasse que ferir a fibra mais sensível e vibrante do coração da mulher, a fibra do amor, não é um crime, não é pelo menos louca e reprehensível levandade, e apenas perdoável e interessante divertimento de rapazes; e n'essa hora não podia Augusto raciocinar tão indignamente.³⁹

Pronto, quarenta páginas depois de iniciado, sistemas expostos, argumentos apresentados, o romance, enfim, revela o seu núcleo duro de significação, que determina quais ações são legítimas e quais não são e, portanto, cuja transgressão implica na estigmatização da personagem. O problema é que, a levá-lo ao pé da letra, ninguém é inocente, Augusto inclusive.

O que fazer, então, para salvar o protagonista? Naturalmente, uma adesão irrestrita à moral agora exposta, sem meias tintas. O problema é que, como vimos, essa adesão é precedida de uma fala pouco convencional, na qual expõe todo o orgulho da sua extravagância sincera, e é seguida de outra, menos inflamada mas mais ou menos do mesmo nível, que lhe vale a reprovação das moças. Como se não bastasse, o movimento de idas e vindas não pára aí, uma vez que, logo depois da cena do jantar, temos Augusto recuperando sua posição moral ao revelar toda a sua constância por trás da inconstância à nossa nobre anfitriã, etc.⁴⁰

Contudo, essa aproximação ou distanciamento em relação à norma amorosa, que se dá de acordo com o contexto, a necessidade e a conveniência, não serve para descaracterizar o protagonista, porque o próprio romance – isto é, sua estrutura – não sabe como lidar com esse embate de códigos antagônicos. *Grosso modo*, a narrativa quer nos fazer crer que existem duas codificações distintas: uma, moderna – ou “do nosso tempo”, como prefere Fabrício – e anômica, incorporada por ele e pelas mulheres; e outra, digamos, “atrasada” – ou pelo menos é o que depreendemos da menção de Fabrício, já citada – e sincera, apesar de extravagante, representada por Augusto.

³⁹ Idem, cap. IV.

⁴⁰ Há mais ainda: volta a agir com a imprudência que lhe é natural (essa menos importante para o sistema moral do livro). E mesmo a paixão por Carolina, sua esposa de infância, não pode ser posta na conta da tópica romântica das almas irmanadas que se reencontram, porque ele já se apaixonara sinceramente antes. Só não foi pra frente, porque as mulheres não corresponderam.

A verdade é que nem esse simples antagonismo, já precário, o romance consegue deixar de pé por muito tempo. Basta levar em consideração a fala de Augusto duas páginas depois das colocações de Fabrício, que nos têm servido de baliza: “Quem? eu?... eu apenas te disse que não sabias o gosto que tinha o amor à moderna.”⁴¹ Essa confusão não é pouco importante, pois revela o que é patente, mas o romance quer esconder: que a postura amorosa de Augusto de atrasada não tem nada. Não sei se por ato falho, uma possibilidade, ou por inexperiência, o que é bem mais provável, o certo é que o romance expõe, mais uma vez, sua incapacidade de dicotomizar protagonista e antagonista, porque é exatamente o relaxamento da norma – dessa “Lei que determina o princípio geral de estruturação do universo simbólico”⁴² – que permite o aparecimento do personagem moderno e, conseqüente ainda que indesejadamente, que também abre espaço para seu abuso, no caso, o do antagonista.

Ao contrário do que imaginei a princípio, quando comecei a estudar Macedo, o universo simbólico do seu primeiro livro não é tão maniqueistamente dividido. Há, inclusive, um certo espaço para a ambigüidade. Colocando isso em outras palavras, Augusto e Fabrício não incorporam valores opostos, obrigatoriamente excludentes. Não agem sequer segundo códigos de conduta amorosa tão distintos assim. Isso não quer dizer, claro, que eles sejam os mesmos, que exista uma superposição perfeitas entre as esferas do protagonista e do antagonista. Significa apenas que usam de maneiras distintas o mesmo código, e é aí que reside a diferenciação entre ambos.

As ações de Fabrício podem ser facilmente pensadas em termos de insinceridade, já disse mais de uma vez. Isto é, as moças não sabem – ou, no caso, é mais provável que finjam não saber, uma vez que este é o comportamento que está na regra – que o amor constante que ele enuncia não corresponde ao seu verdadeiro interesse, que é apenas o da diversão e, quando estava no seu elemento, o dos pequenos e inocentes prazeres materiais. O que significa que as ações de Fabrício podem ser postas na conta da hipocrisia, que “é *uma das múltiplas máscaras da insinceridade* dos que escondem a particularidade do

⁴¹ Idem, cap. IV.

⁴² SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica*, op. cit., p. 118.

interesse por meio da universalidade do dever; máscara que cai diante de uma crítica capaz de desvelar os verdadeiros interesses por trás da aparência de universalidade [...].”⁴³

As palavras de Safatle vêm a calhar, porque nos ajudam a caracterizar a especificidade do próprio Augusto. O leitor dessa tese há de me perdoar, mas vou voltar rapidamente à cena do jantar, em que Fabrício revela à sociedade, tão selecionada quanto possível, que nosso protagonista é na verdade um inconstante. A primeira resposta de Augusto, quando instigado por todos, é: “Defender-me?... certo que o não farei; *poderia ao contrario accusar; mas tambem não quero*: julgo apenas oportuno dar algumas explicações.”⁴⁴ Ora, da citação que fecha o parágrafo anterior, aprende-se que fazer a crítica da hipocrisia é relativamente simples: basta desmascarar a clivagem que torna possível o uso privado de uma norma universal. Augusto, como se percebe, não está interessado em fazê-lo. (Na verdade, ele não está disposto a fazer uma crítica pública, porque já o vimos pondo todos os pingos nos “is” duas outras vezes: uma em reunião privada com os amigos; outra, somente com Fabrício, em que posa de varão.) Descartemos, por óbvio, o sentimento de lealdade, sempre em alta no processo de caracterização de protagonistas, e nos concentremos no que se segue: uma grande brincadeira, na qual Augusto se vale da forma e de vocabulário racional – programa, proposições, demonstrações, sistematizações –, cuja finalidade, irônica, é de validar, de maneira que ao menos pareça lógica, um comportamento que é visto, por ele mesmo inclusive, como transgressor.

Ou seja, Augusto tem consciência de que tanto as suas ações quanto as de Fabrício estão em completo desacordo com o que se sabe ser o comportamento correto. Sua função como protagonista, no entanto, não é nem a de expor os erros de ambos – o que daria ao romance, através da revalidação da norma, um rumo mais classificatório⁴⁵ – nem o de desmascarar a ineficácia de um código amoroso que claramente é incapaz de dar sentido às práticas reais, o que implicaria num enredo de caráter transformativo. Nem reestruturação nem transformação das normas sociais, mas a manutenção de um estado de indefinição que

⁴³ Idem, p. 29, grifo no original.

⁴⁴ MACEDO. *A moreninha*, op. cit., p. 59, grifo meu.

⁴⁵ Uso o conceito aqui em termos narrativos, na esteira de Moretti (*The way of the world*) e Lotman (*The structure of the artistic text*), segundo os quais o princípio de classificação enfatiza as transformações ocorridas pelo desenvolvimento da narrativa. Não importa se a classificação é diferente ou semelhante à inicial, contanto que seu significado seja estabilizado num desfecho marcado por um significado preciso.

lhe permite agir ora como um extravagante, ora como um rapaz sensível, sem que isso signifique qualquer espécie de crítica mais severa às suas ações. É esse contexto de vácuo social, usado muito bem por Augusto, que o permite não mais marcar a diferença entre o que faz e o que sabe que deveria fazer. E antes que se contra-argamente de que é o registro cômico que valida esse trânsito entre norma e transgressão, basta lembrar que é num dos momentos mais sérios do romance, quando Augusto abre sua alma para D. Ana, que temos a frase que sintetiza esse processo com mais clareza: “o certo é que eu sou e quero ser inconstante com todas e conservar-me firme no amor de uma só.”⁴⁶

Quem leu *Cinismo e falência da crítica* sabe o quanto essa minha interpretação de Macedo deve às páginas do livro de Vladimir Safatle, para quem o cinismo é um problema nas estruturas de racionalidade, o que é mais evidente em sociedades em processo de crise de legitimação. Seu foco é o capitalismo contemporâneo, cuja radicalidade desagregadora é de tal monta que o cinismo parece se tornar a única maneira de agir e pensar sobre o mundo num momento em que o sistema de normas sociais aponta para os mais diversos lados. É essa situação de anomia que ajuda a explicar como “valores e critérios normativos que aspiram à validade universal podem indexar situações e casos concretos que pareceriam não se submeter a tais valores e critérios.”⁴⁷

Duas palavras, então, para não parecer completamente anacrônico: não estou dizendo que a situação social do capitalismo contemporâneo é idêntica à da sociedade brasileira de meados do século XIX, claro. O que me parece possível é pensá-la ambas como estágios distintos de uma mesma modernidade, entendida, como tem sido ao longo da tese inteira, como um fenômeno que, “por sua força de erosão das formas tradicionais de vida, podia abrir espaço para a indeterminação e para o esvaziamento de toda substancialidade normativa do social.”⁴⁸ Não há muito porque abusar da paciência do leitor e elencar mais uma vez as razões que me permitem, espero, apontar aquele nosso momento histórico – especificamente o período que vai da abdicação do trono, em 1831, ao

⁴⁶ MACEDO. *A moreninha*, op. cit., cap. VI.

⁴⁷ SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica*, op. cit., p. 76.

⁴⁸ Idem, p. 16.

“esmagamento da revolta Praieira em Pernambuco em 1848”,⁴⁹ na contagem de Mattos – como “tempos de inquietação e temor.”⁵⁰

Há mais, contudo, do que uma simples aproximação histórico-social:

O certo é que, partindo desse esquema hegeliano [de modernidade como anomia], podemos compreender o cinismo como disposição de conduta e de valoração capaz de estabilizar e interagir em situações de anomia. Como se o cinismo fosse capaz de transformar o ‘sentimento de indeterminação’ normativa em motivo de gozo.⁵¹

Capacidade de produzir alguma espécie de estabilidade, qualquer que seja ela, em situação de enfraquecimento das normas reguladoras da vida em sociedade: nenhuma coincidência que um cínico deva ser o protagonista do primeiro romance brasileiro. Mas, como Safatle aponta, essa é uma estabilização bastante particular, pois não implica na efetivação de qualquer valor com aspiração universalizante. Por outro lado, o antagonista, Fabrício, é caracterizado tanto por sua função – que “consiste em destruir a paz da família feliz, em provocar alguma desgraça, em causar dano, prejuízo”⁵² –, quanto pela sua incapacidade de usar a indeterminação social corretamente: em uma situação como essa do romance, em que aparentemente tudo pode ser ironizado e qualquer conduta, justificada, a hipocrisia não é tão socialmente perigosa, quanto desnecessária, daí que quem a incorpora esteja sempre num plano um tanto ridículo, mesmo quando defende “seriamente” a teoria do amor que está na regra.

Mas há aí um problema, que é ditado pela especificidade do contexto: estamos a pelos menos distantes um século e meio de um momento que “convive bem com imperativos de desarticulação de unidades, flexibilização de identidades e de internalização da diferença.”⁵³ O nosso cinismo de então podia até ser necessário, mas era primordialmente incidental, o que não significa que ele fosse desejado, uma vez que a socialização cínica não implica na efetivação de qualquer norma – pelo contrário, como já

⁴⁹ MATTOS. “O gigante e o espelho”, in GRINBERG e SALLES (orgs.). *O Brasil Imperial, op. cit.*, 32.

⁵⁰ MATTOS. *O tempo Saquarema, op. cit.*, p. 2.

⁵¹ SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica, op. cit.*, p. 17.

⁵² PROPP. *Morfologia do conto maravilhoso, op. cit.*, p. 33.

⁵³ SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica, op. cit.*, p. 144.

vimos. Acho que somente essa hipótese pode explicar o aparecimento, no antepenúltimo capítulo do romance, de um outro antagonista, um que não pode ser descartado de maneira irônica: seu pai. É a forma pré-moderna da sociabilidade repressora, a que impõe sua vontade – a Norma com maiúscula – sobre as demais.

Esse, contudo, foi o assunto do capítulo anterior. Por isso fiquemos apenas num pressuposto a ser desenvolvido com mais cuidado: na insatisfação enfatizada pela própria narrativa com um protagonista que, na sua incapacidade de seguir ao pé da letra a norma, acaba por se parecer demais com o antagonista juvenil – uma insatisfação, se me é permitido me adiantar um pouco, que vai ser um dos principais elementos da prosa ficcional dos primeiros romances de Macedo.

4.

Uma insatisfação, sem dúvida, mas uma insatisfação que não se resolve da maneira supostamente mais convencional, isto é, criando dois campos distintos e inconfundíveis, dentro dos quais pudéssemos situar, com facilidade, o herói e o vilão. Seria o maniqueísmo que esperamos encontrar nessas narrativas mais simples. Mas não é isso o que acontece – salvo em *Os dois amores*, nossa exceção de praxe. Antes de entrar nas razões desse processo um tanto esdrúxulo, que é o que busco fazer na seção seguinte, cabe um rápido exercício de repetição: apontar os casos em que protagonista e antagonista freqüentam o mesmo universo de valores, o qual, naturalmente, é visto com bastantes ressalvas.

Tomemos, a título de exemplo, o próprio romance de que vimos falando até então. Lá no capítulo XIX, depois de todas as brincadeiras na ilha, de onde Augusto volta apaixonado por Carolina, o vemos no seu quarto numa conversa com Leopoldo, uma personagem de pouca importância para o enredo, uma vez que sua função é fazer número nas extravagâncias dos estudantes. Não por menos que seu nome seja mencionado com mais freqüência na primeira cena, em que é chamado de hipócrita por nosso protagonista naquele arroubo quase moralista, já exaustivamente trabalhado. Esse detalhe parece passar despercebido por Macedo, pois agora o temos sério, cheio das mais importantes lições:

“Pois ainda não observastes que o verdadeiro amor não se dá muito com os ares da cidade?... que, por natureza e habito, as nossas roceiras são mais constantes que as cidadôas?...”⁵⁴ O que se segue dessa constatação é um longo e chato estudo tipológico da vida das moças, as da corte e as da roça, cuja finalidade, classificar quais são os bons partidos, acaba, como consequência, por explicitar com precisão qual é o sistema de valores adotado pelo livro. De um lado, está a moça da corte, volúvel não por vontade própria ou maldade intrínseca, mas porque a vida na cidade a expõe a um conjunto de sensações⁵⁵ sempre novas, da qual se torna como que viciada. Dos ambientes dos bailes e do teatro, então, nem se fala: ter que lidar com a lisonja e a galanteria de mancebos que mudam conforme alternam as contra-dança as tornam necessariamente vaidosas e orgulhosas. Temos, por outro lado, as moças da roça, cuja solidão as coloca em contato diuturnamente com os mesmos elementos – aurora, prado, bosque, gado, lua, etc. – repetidos uns, imóveis outros, sempre com a regularidade própria da natureza. Conseqüentemente, nada é capaz de fazê-la demover-se de uma idéia ou de um amor que abraçou.

Cidade vs. roça; volubilidade vs. constância; inquietação vs. tranqüilidade; fingimento vs. sinceridade: eis os pólos antitéticos que estruturam tanto este como os demais romances trabalhados.⁵⁶ Mas em *A moreninha* essa oposição, como todas as demais,

⁵⁴ MACEDO. *A moreninha*, op. cit., cap. XIX.

⁵⁵ Não fugindo à dimensão infantilizada do livro, o conjunto de sensações descritas acaba por trair a si mesmo, uma vez que de intrinsecamente urbano ele tem muito pouco: “Ainda contra vontade, tudo a obriga a ser volúvel: se chega á janella em um instante só, que variedade de sensações! seus olhos têm de saltar da carruagem para o cavalleiro, da senhora que passa para o menino que brinca, do sequito do casamento para o acompanhamento do enterro!” (Idem, p. cap. XIX).

⁵⁶ Não há razão para me estender agora, até mesmo porque muito do que vai sumarizado já foi ou ainda será analisado com mais vagar. De qualquer forma, creio que vale a apontar outras passagens em que essa mesma antítese é posta em cena, de modo a ressaltar sua ubiqüidade: em *O moço loiro*, há as lições de Rachel, que se vê na obrigação de ensinar a Honorina, cujo período formativo se deu distante da Corte, como se cuidar para não se deixar seduzir pelo universo dos bailes. Claro que, simplesmente por dominar essa gramática perigosa, a Rachel não é permitido um amor verdadeiro no final do romance. Em *Os dois amores*, narrativa mais comportada que é, a antítese constância da roça x perdição dos bailes/cidade é sumarizada na história do avô de Salustiano e Cândido, que, depois de herdar uma fortuna, se perde nos prazeres da vida, empobrece, se arrepende e retorna para a vida discreta do interior, não sem antes fazer um filho bastardo, que é o protagonista do romance. Em *Rosa*, o amor que persiste e supera as maluquices só é possível, porque foi vivido por Juca, quando ele ainda era apenas um menino da roça, ingênuo, completamente oposto ao jovem estudante que se torna. O romance gira, então ao redor do resgate dessa perspectiva infantil, purgada da influência da convivência mascarada da sociedade carioca. Em *Vicentina*, que já se passa longe do centro urbano, há um desdobramento: o bosque se torna o lugar da reflexão e da ausência de máscara, onde Américo e Camilo podem conversar abertamente, em oposição à corte transplantada, na qual impera o fingimento. Isso

diga-se, não se mantém; ela é logo ironizada por Augusto, duas vezes inclusive, nas próximas páginas. Está repostado, assim, o procedimento que mencionei no final da seção anterior: a narrativa – mais de uma vez, das mais diversas maneiras, através de personagens mais ou menos capacitados para a tarefa – reafirma um sistema de valores cuja característica principal é a constância, a estabilidade. Seu protagonista, contudo, teima em embaralhar as cartas, em criar uma zona de ambigüidade da qual ele é a personificação mais bem acabada.

Se o primeiro romance de Macedo não foge à sua lógica narrativa – a da superposição constante de brincadeiras –, o mesmo não acontece com os demais. Quer dizer, o binarismo continua posto, e o baile segue sendo a metáfora-mor de um “mundo cheio de mentiras e enganos”,⁵⁷ microcosmo no qual todos devem aprender a encobrir o que realmente sentem, e onde a lisonja, a vaidade e a ganância são moeda corrente. Há, contudo, um certo cuidado do protagonista tanto em não justificá-lo, quanto em reconhecer que transita por caminhos perigosos. É a adequação, de que tratei no segundo capítulo, que ganha em ênfase. De qualquer sorte, e voltando para o cerne da argumentação, é o domínio desenvolvimento das regras de comportamento desse universo e a adesão ao seu conjunto de valores que aproximam protagonistas e antagonistas. Se não, vejamos.

Ainda que a marca registrada de Lauro, o protagonista de *O moço loiro*, seja a incorporação irrestrita dos preceitos liberais – o que não deixa de ser visto pela avó como uma ironização das velhas idéias –, suas características são as mesmas dos outros jovens, menos politizados: “Vivo e sagaz, travêso e imprudente, como nenhum outro [...]”⁵⁸ Otávio, seu antagonista nesse romance – apesar de certas particularidades, que serão precisadas posteriormente –, não está muito distante desse campo semântico, uma vez que, como ele próprio reconhece, “o coração de um moço [...] póde mais do que a sua cabeça!”

Há mais um ponto de aproximação nesse romance, que diz respeito às máscaras que a vida em sociedade obriga a todos aqueles que comungam de um ideário mais moderno a usar. As de Lauro, como já vimos, são reais e marcadas pela necessidade, o que

sem contar todos os velhos, as figuras de autoridade, que vêm da roça. É essa origem que forja o caráter necessário para enfrentar a cidade e, naturalmente, colocar os protagonistas nos trilhos.

⁵⁷ MACEDO. *O moço loiro*, *op. cit.*, cap. IV.

⁵⁸ Idem, cap. VII. e VI, ambas as citações do parágrafo.

funciona como um excelente diferencial das de Otávio e Félix, o outro antagonista. Neles, a motivação é diferente: para este, um agregado da casa dos Mendonça, a família principal ao redor da qual gira a história, a máscara diz respeito à adesão a um princípio de idéias – fingiu-se “inimigo das inovações, e das novas instituições”⁵⁹ – para ganhar a confiança dos chefes da família. Vale notar que isso não é de pouca monta, ainda mais se considerarmos o universo senhorial do romance, marcado pela “ideologia de produção de dependentes” e que não pode garantir a “totalidade das relações sociais”⁶⁰ se não houver confiança entre as partes. Já para Otávio, um rico e bem criado herdeiro, a máscara está de acordo com o clichê da civilidade, do saber comportar-se de acordo com as regras sociais, de um agir e um falar que independe do que realmente sente.

Mas o controle sobre o sentimento só ganha ênfase no romance seguinte, *Os dois amores*. Na verdade, Salustiano é o primeiro antagonista com feições de vilão, exatamente porque agrega o universo simbólico da juventude – “Eras um menino indócil... passaste a ser um moço extravagante e altivo [...]”, nas palavras de um velho amigo da família – “com que a educação e a sociabilidade escondem às vezes sentimentos opostos e interior má vontade.”⁶¹ Talvez seja essa combinação que permita a Salustiano assumir uma idéia – “sou um consumado traidor”⁶² –, abraçada e tornada positiva por Augusto em sua linguagem brincalhona e infantilizada – “em toda parte confesso que sou volúvel” –, e a ponha de ponta-cabeça; ou melhor, considerando o sistema de valores dos livros em questão, restitua-lhe os pés à terra.

A superposição entre as esferas do protagonista e do antagonista que estou enumerando um tanto rapidamente ganha mais interesse em *Rosa*. Me parece haver, nesse que é o quarto romance de Macedo, uma tentativa de correção do problema – e talvez por isso valha a pena um pouco mais de vagar na análise –, o que de fato ocorre, ao menos num plano mais aparente, mas que fracassa se pensarmos que não é levada até o fim. Vejamos, então: *Rosa* repõe, quase que letra por letra, a relação entre Augusto e Fabrício – ou, no caso desse romance, entre Juca e Faustino. Temos um protagonista bastante orgulhoso das

⁵⁹ Idem, cap. XVII.

⁶⁰ CHALHOUB. *Machado de Assis, historiador, op. cit.*, p. 19, ambas as citações do parágrafo.

⁶¹ MACEDO. *Os dois amores, op. cit.*, cap. XXXVIII e VI, respectivamente.

⁶² Idem, cap. VII.

suas irresponsabilidades, o que leva Faustino a imaginar, erroneamente, que ambos partilhem do “espírito da época”; Juca se assusta com a conversão do amigo, que faz um longo arrazoado das necessidades de adaptação ao mundo como ele é, e à qual impõe um limite: “isso é demais”. Ainda assim, sabendo dos princípios honrados de Juca, Faustino lhe pede ajuda numa de suas maracutias amorosas, o que é obviamente negado. A retaliação de Faustino, também feita em sociedade, ou seja, num baile, é tão mais ardilosa quanto mentirosa. Por fim, Juca dá o troco muitos capítulos depois. Como eu disse, repetição letra por letra da dinâmica de *A moreninha*, exceto pela conclusão: “[Juca] Tinha perdido a antiga amizade, que consagrava a Faustino; não o considerava mais como um rapaz apenas extravagante; começava a julgá-lo com muito mais severidade, e por isso não quis continuar a viver com elle [...]”⁶³

Curioso notar que Juca usa o atributo da extravagância como limite, uma fronteira a partir da qual as ações, digamos, pouco usuais deixam de ser inofensivas e se tornam inaceitavelmente perigosas. Mais curioso ainda é notar que, à primeira vista, muito pouco muda do comportamento de Fabrício para o de Faustino. Claro, há todo um maior trabalho na construção caricatural deste último, principalmente em sua labuta como publicista sem ideologia alguma, mas, fora isso, o que move ambos é a compensação material que se pode ter da relação amorosa. O que se altera, na verdade, é o grau da compensação: ela deixa para trás o universo infantil – o das “saborosas empadas, quitutes apimentados e finos doces” – e se centra no dote das mulheres: “No casamento, a mulher deve ser o meio e o dote o fim.”⁶⁴

Ao trazer o dinheiro para o centro dessa questão, que não é, a bem da verdade, o centro do enredo, o romance tangencia aquele que é um dos principais motes da literatura realista, o rabaixamento da vida frente a tudo o que pode ser mercantilizado. É uma dimensão nova do antagonista, mais madura, se é que não estou me adiantando demais na nossa história literária, a qual lhe vale, inclusive, uma recharacterização bastante radical. Ele passa de “joven de vinte oito annos [que] escrevia muito, meditando pouco” – o que o punha no mesmo espaço da nossa galeria de protagonistas – para “um homem frio e

⁶³ MACEDO. *Rosa, op. cit.*, cap. VII (as duas primeiras citações); cap. XXXIII, a última.

⁶⁴ Idem, cap. XVII.

prosaico como um usurario velho.”⁶⁵ Pronto, parece ter se cumprido, ao longo do próprio enredo, a diferenciação moral que o sistema de valores do romance reclamava: Faustino não deixa apenas o universo da extravagância permitida, romântica e pueril, e passa a freqüentar o mundo esvaziado do cálculo; deixa, principalmente, de ser tratado como jovem, o que é dizer muito tendo em vista tudo o que foi escrito até aqui.⁶⁶ Não esquecendo, claro, que essa distinção etária e moral é reduplicada pela ruptura física entre as duas personagens, mencionada há pouco.

Há poucas páginas eu também mencionei que essa ruptura, contudo, é aparente – o que espero ter demonstrado convincentemente –, mas não é definitiva. São só mais umas poucas palavras ainda sobre esse assunto e então prometo que sigo adiante. Há o momento em que Juca retorna à casa de Basília, mãe de Faustino, para ajudá-lo com uns machucados que este conseguiu, por causa de uma surra que levou quando de uma proposta indecente a uma personagem honrada. Mais uma demonstração do espírito caridoso que move o protagonista, ainda que Juca aproveite a fraqueza de Faustino para roubar-lhe a lista de noivas, na qual as classificava de acordo com o dote, de modo a dar-lhe o troco dos agravos sofridos.

Mais importante, porém, para os meus propósitos é a cena do pedido de ajuda que Faustino faz a Juca. Pois bem, depois de ter-lhe lida a lista de dotes, Juca age como o bom moralista que não sabíamos que era. Mais uma das idas e vindas do romance. Faustino, contudo, faz-lhe um pedido no mínimo curioso – “Quizera que me fizesses o especial favor de te tornares exclusivo” –, porque Juca, agindo de acordo com o que se espera de um estudante, isto é, na contramão da norma amorosa validada pelo livro, andava cortejando três mulheres, duas das quais o dote interessava a Faustino. A resposta de Juca? “Convêm-me todas três.”⁶⁷ Ou seja, nesse romance, no qual a tentativa de diferenciação é tal que implica na recharacterização do antagonista de maneira não motivada no decorrer do enredo, o jogo de troca de posição entre ambos também atinge seu nível mais cínico, que se torna

⁶⁵ Idem, cap. V e cap. XXI, respectivamente.

⁶⁶ Se o leitor se lembra, essa mudança é análoga à sofrida pelo personagem de Sancho, o velho ridículo que ganha uma estatura um pouco mais dramática, quando a sua dependência financeira do agiota André vem à tona e, com ela, a necessidade de torná-lo em mais um personagem que busca o casamento por interesse.

⁶⁷ Idem, cap. XVII, ambas as citações do parágrafo.

um atributo igualmente dividido entre os dois. Um, o antagonista, cobra do protagonista uma ação de acordo com as regras do amor romântico – seja exclusivo –, mas cuja finalidade não é, naturalmente, a moralização das relações; o outro, o protagonista, então, transgride as normas – serei inconstante –, não porque as despreze; pelo contrário, porque essa parece ser a única maneira de preservá-las.

A zona de indefinição é de tal monta que não é de se estranhar que o romance encontre, num determinado momento da conversa entre ambos, um beco sem saída:

– Escuta [diz Faustino]: apesar de toda essa moralidade que ostentas, tu, pobre peccador, commettes a fraqueza de namorar a meia duzia de moças de cada vez.

– Adiante, disse o Juca um pouco desconcertado com aquella justa observação.⁶⁸

“Adiante” não deixa de ser um balde de água fria para quem acompanhou, forçando um tanto a nota, o reformismo irônico de Augusto. De qualquer sorte, a escolha desse romance está mais do que clara: a transgressão, não importa se de maneira cínica ou irônica, não deve ser defendida sob hipótese alguma. Novas atitudes para novos e mais rígidos tempos. Adiante.

Não é de se admirar, então, que, tendo perdido parte de sua força, o cinismo se esvazie por completo em *Vicentina*, romance seguinte: “Senhores, prosequio Americo, eu tenho a minha palavra empenhada... fiz uma promessa de casamento na côrte... emfim, venho pedir perdão ou castigo, porque não me é possível aspirar á gloria que me seria concedida.” A função dessa fala de Américo é a mesma das demais: usar da transgressão como uma defesa do amor romântico. A mão de Adriana, quem ele de fato ama, lhe havia sido oferecida pelos pais da moça, e ele havia aceitado. Uma série de imbróglis romanescos, contudo, obriga-os a desfazer a promessa anterior e ter que casá-la com Frederico, o antagonista da vez. Esse é o contexto da frase de Américo, que penhora sua honra para não deixar envergonhados aqueles que sempre lhe trataram tão bem. O problema é que aqui a transgressão está desprovida de qualquer função narrativa, a começar porque é completamente falsa, como bem reconhece Cristiano, o pai envergonhado de Adriana, já na

⁶⁸ Idem, cap. XVII.

página seguinte: “É muito! [...] é muito! oh, nobre mancebo!... ainda ha poucos momentos eu te dava o nome de estouvado!...”⁶⁹ Assim, ela, a transgressão moralista, ao contrário das demais, não é capaz de causar a mínima rusga no enredo, que segue como se esse diálogo nunca houvesse acontecido. Melhor do que esvaziado, talvez fosse escrever que o cinismo é posto de ponta-cabeça: não serve mais para criar uma sombra no protagonista, que age de acordo com a transgressão até ser posto no caminho; pelo contrário, se torna mais um dos atributos do seu bom caráter, e, dentre estes, um bem pequeno.

Ainda assim, *Vicentina* não consegue fugir da zona de sobreposição, mesmo que agora ela funcione mais ou menos nos moldes descritos acima, isto é, seja incapaz de produzir enredo. Protagonista e antagonista, por exemplo, dispensam conselhos de segurança e se envolvem numa situação de risco. (Na verdade, colocando a coisa em perspectiva, a desobediência de Américo tem mais a ver com orgulho – não quer descer de um cavalo tão garboso quanto bravo para chegar triunfalmente à festa –, enquanto a de Frederico é mais conscientemente perigosa, malévola até: ignora a sugestão de que o barulho de um rojão poderia lançar nosso protagonista por terra e o dispara assim mesmo.) Ou, ainda, quando Frederico e Américo, desafiando o núcleo de sentido do romance – a história da ermida amaldiçoada –, disputam a posse da irresponsabilidade: “Extravagante! observou Americo [em relação a uma sugestão de Frederico]: querem ver que me estão roubando o privilegio das idéas extravagantes!”⁷⁰ O interesse dessa passagem não está na defesa que Américo faz da esfera de atuação dentro da qual a galeria de personagens a que pertence transitava com desenvoltura, até mesmo porque ela é vazia: é um atributo que assume, embora ele não funcione como orientador de conduta. Está, isso sim, no fato de quem a autoriza era, até o último romance, uma das figuras responsáveis pela manutenção da ordem do enredo: o pai da protagonista. Mas isso são águas do capítulo passado. Por ora, fiquemos com o que foi dito: a abertura de Macedo para certos elementos modernizantes – o baile, o mais importante dentre todos – e as novas condutas que eles requerem criam forçosamente uma zona de indefinição em que ambos, protagonistas e antagonistas,

⁶⁹ MACEDO. *Vicentina*, cap. IX, t. II, ambas as citações do parágrafo.

⁷⁰ Idem, cap. X, t. I.

transitam. Poderíamos pensar nos termos de Marshall Berman,⁷¹ para quem a modernidade traz sempre consigo uma simultaneidade entre o risco e o gozo – e não acho que estaríamos forçando demais a nota. Uma coisa, contudo, é clara: essa indefinição não parece ser do agrado de Macedo.

Ainda a necessidade da diferenciação

5.

O que fazer, então, quando o sistema cultural – constância, senso comum, estabilidade – aponta para um lado e seu protagonista teima o para outro – inconstância, extravagância, instabilidade? Antes de qualquer coisa, reconhecer o impasse, cujo funcionamento foi sintetizado com clareza na fórmula cunhada por Florestan Fernandes: “revolução dentro da ordem”.⁷² Não trata aqui de recuperar o receituário de modernização e arcaização que ela traz consigo – embora isso pudesse e talvez devesse ser feito, ainda mais quando se percebe que o objeto estético teima em nos chamar a atenção para esse dado –, mas de apontar para o que parece ser uma aporia: mudança e manutenção, ou mudar para manter-se, para resgatar parafraseando outra fórmula igualmente famosa. Voltando a Florestan, percebe-se sem maiores problemas que os dois termos não estão em igualdade de condições: uma “revolução dentro da ordem” pressupõe, mais importante e antes de tudo, *a manutenção da ordem*, o que, se pensarmos em termos de Brasil, é uma tese bastante intuitiva. Basta lembrarmos que preservamos, no momento mesmo da nossa emancipação política, o sistema monárquico com forte influência de grupos portugueses e que o golpe da maioria, que restituiu o coroa ao jovem Pedro II e serviu aos propósitos de uma ascensão conservadora baseada na centralização do poder, foi articulada por grupos progressistas.⁷³

⁷¹ Cf. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, *op. cit.*, esp. “Modernidade ontem, hoje e amanhã”, p. 15-35.

⁷² FERNANDES. *A revolução burguesa no Brasil*, *op. cit.*, p. 350.

⁷³ Cf. BASILLE, Marcello. “O laboratório da nação: a era regencial (1831-1840)”, in GRINBERG e SALLES (orgs.). *O Brasil Imperial*, *op. cit.*, esp., p. 94-7; MATTOS. *O tempo Saquarema*, *op. cit.*, cap. III, “A teia de

Nesse contexto, não é de se estranhar que o momento histórico que chamei de crise de legitimidade – seguindo de perto o trabalho de Mattos e em cuja moldura o cinismo ganha destaque – esteja situado exatamente num, digamos, interregno extemporâneo, isto é, na crise aberta pela abdicação, que coloca em suspenso a possibilidade de reprodução daquela ordem. Mas a ordem, como bem sabemos, não só se conserva; ela se enrijece e se hierarquiza, o que não deixa de provocar uma série de conseqüências para a forma desses romances iniciais como um todo e para a caracterização desses nossos protagonistas de primeira hora, mais especificamente. Segundo Franco Moretti,

quanto mais uma sociedade é e se percebe como um sistema ainda instável e precariamente legitimada, mais completa e mais forte a imagem da juventude. A juventude age como uma espécie de *concentrado simbólico* das incertezas e tensões de todo um sistema cultural, e o desenvolvimento do herói [hero's growth] se torna a convenção narrativa ou *fictio* que permite explorar os valores conflitantes.⁷⁴

Isso, no esquema de estudo de Moretti, se aplica aos romances franceses, inscritos numa sociedade em constante mutação, mas não aos ingleses, orgulhosos que eram da sua estabilidade – a despeito da Revolução Industrial e seu *enfant terrible*, o Cartismo –, os quais tendiam a ter naquela estabilidade um valor norteador incontestável.

Como vimos, no nosso caso há uma necessidade de manutenção em primeiro plano do protagonista irrequieto até o fim. Uma aplicação direta das reflexões de Moretti poderia levar a crer que isso se deve ao fato de que essa “convenção narrativa” ainda se faz necessária para explorar e dar sentido a esse processo social, o que não parece nada despropositado. Mas se nos lembrarmos de *Vicentina*, a situação muda um pouco de figura, porque ali essa inquietude é simplesmente epidérmica. Ou seja, ela apenas acrescenta uma característica ao protagonista, situando-o numa galeria específica, mas não tem nenhuma função narrativa – não produz nenhum evento, diria Iuri Lotman.⁷⁵ Se Américo tivesse o senso de honra semelhante ao de Cândido, de *Os dois amores*, a história prosseguiria da

Penélope”, p. 193-279; e NEEDELL, Jeffrey D. *The party of order: the conservatives, the state, and slavery in Brazilian monarchy, 1831-1871*. Stanford: Stanford U.P., 2006, esp. 80-95.

⁷⁴ MORETTI. *The way of the world*, *op. cit.*, p. 185.

⁷⁵ LOTMAN. *The structure of artistic text*, *op. cit.*, p. 233.

mesma maneira, talvez com uma ou outra adaptação sem maior importância. Isso demonstra claramente que a estrutura narrativa dos romances de Macedo chega um impasse, porque ainda é muito dependente de uma juventude que já não encontra seu lugar.

Hierarquização – ou re-hierarquização, se quisermos assumir o ponto de vista conservador frente ao período conturbado que se seguiu à abdicação do trono –, que significa um enrijecimento do sistema de valores. Não é só a fronteira entre o certo e o errado, entre o bem e o mal que se torna mais nítida – ela já era bem clara desde o primeiro romance –, é o trânsito entre essas duas esferas que se torna mais problemático, o que nos leva, considerando tudo o que foi escrito na seção anterior sobre a indefinição de comportamento de protagonistas e antagonistas, a um paradoxo.

Antes de tentar respondê-lo, tenho a impressão de que vale a pena acrescentar outra camada a esse paradoxo, a qual diz respeito à aplicação do princípio de reversibilidade ao que estou tentando descrever. Por mais que se queira que estabilidade, constância e hierarquia sejam as palavras de ordem do momento, o país ainda passa por um processo de formação, típico de sua emancipação política e inserção no concerto das nações ditas civilizadas, o que ajuda a explicar porque a juventude como tropo permanece no centro da questão da nossa forma romanesca. Controlada e desdentada, é verdade, mas no centro da questão.

Como resolver o paradoxo formado pela manutenção da juventude extravagante – ainda que em processo de retração, vale sempre ressaltar – como centro de um romance cada vez mais hierarquizado segundo valores que lhe são antagônicos? Pois bem, se uma classificação deve ser feita, que ela recaia nos antagonistas, então.

6.

Convenhamos: essa galeria de personagens, os antagonistas, é um tanto inofensiva demais para cumprir o que Vladimir Propp, como vimos acima, define como seu papel narrativo, o qual “consiste em destruir a paz da família feliz, em provocar alguma desgraça,

em causar dano, prejuízo.”⁷⁶ Não estou dizendo que isso não aconteça; apenas que há sempre algo funcionando para evitar que exista uma real sensação de que o antagonista possa desgraçar o núcleo central do romance. Quando, por exemplo, o enredo é mais bem acabado, como no caso de *O moço loiro*, e a situação narrativa consegue criar uma certa tensão – chantagem, notas falsas que podem causar a bancarrota da família e forçar Hugo, o pai da mocinha, a “vender” o amor da filha –, são os próprios antagonistas que apontam a desrazão do caso e se penitenciam pelo que fazem. De qualquer sorte, o que estou tentando dizer – e resta demonstrar – é que há uma combinação dos atributos típicos do antagonismo com um elemento ou outro que, no romance brasileiro, funciona no sentido de amenizar tanto nossa antipatia, quanto a capacidade dessa personagem de provocar um dano real. Quer dizer, exceto em *Vicentina*.

Deixe-me explicar. Me parece que são três as ações que, uma vez praticadas, implicam na caracterização da personagem como antagonista. A primeira, a mais universal de todas inclusive, é a clivagem entre ação e intenção, da qual sequer os protagonistas fogem vez ou outra. Talvez, por sua universalidade, seja menos determinante – e, num certo sentido, menos preocupante também – do que a segunda, que é a busca por um retorno material das relações amorosas. A terceira ação, por fim, tem uma dupla valência: ela é, por um lado, negativa, marcada pela irracionalidade do desejo, que se sobrepõe ao senso comum e à autoridade; por outro, positiva porque atenuante, funcionando também como uma justificativa: na medida em que não há uma intencionalidade, é como se a ofensa fosse de menor importância. Essas características se combinam de formas distintas, variando conforme o grau ou a motivação dos personagens, mas sempre no sentido de diferenciá-los do protagonista e guardar um certo espaço de manobra para que a redenção e, portanto, a reincorporação do desgarrado fosse possível. Voltando – exceto em *Vicentina*. Seu antagonista, Frederico, combina as três características de um modo completamente diverso e novo. Por isso, ao invés de seguir, ainda que esquematicamente, antagonista por antagonista até chegar nele, vou inverter a ordem da análise: parto de uma leitura mais detalhada de sua construção literária, apontando a partir daí as mudanças que ele incorpora.

⁷⁶ PROPP. *Morfologia do conto maravilhoso*, op. cit., p. 33.

Frederico não poderia deixar de agir – aliás, como nenhuma outra personagem inserida na lógica moderna das relações em sociedade – escondendo o que ele realmente sente ou quem ele realmente é. Essa clivagem entre aparência e essência, contudo, não é representada de maneira uniforme ao longo dos romances estudados.⁷⁷ Em Frederico, ela se manifesta através do signo da civilidade: “Não... não quero ser má: agradeço a sua demonstração de urbanidade e delicadeza; mas quero ao mesmo tempo poupar a sua paciência: vá procurar as moças.” Com essas palavras Gabriela, mãe de Adriana, demonstra mais uma vez o quanto ela e o marido o “toleravam” – é um dos seus hóspedes, afinal –, “mas não [o] estimavam” nem o queriam por perto. Frederico “era habil, tinha longa pratica das sociedades, e não lhe faltava espirito”, daí que convencê-la a um passeio tenha sido algo bastante simples. Há de se esperar, dada a desconfiança inicial de Gabriela, que essa caminhada não desse em nada. Mas não é isso o que acontece; ele é o início do plano para separar Américo e Adriana e forçá-la a se casar com o desprezado Frederico. E funciona às mil maravilhas, uma vez que “Gabiella não podia esconder a si propria o quanto lhe agradava a conversação do habil cavalheiro [...]”⁷⁸ Ou, por outra, a civilidade como máscara social é perigosa independentemente da consciência ou da quantidade de informação daqueles que estão envolvidos na situação. Nesse sentido, o universo dos romances de Macedo é anti-liberal por excelência desde *A moreninha*, em que o funcionamento da ameaça se dá de modo assemelhado, como uma espécie de contágio. Ora, se as personagens femininas continuam igualmente suscetíveis aos avanços da vilania mascarada de urbanidade – mesmo uma personagem que, pela sua posição, a de mãe, ou seja, uma figura de autoridade, deveria ser-lhe imune –, a ameaça ganha contornos mais precisos do que as brincadeiras de criança daquele outro romance mencionado, o que explica a necessidade de uma autoridade ainda mais atuante. Não é à toa que esse seja, como vimos, o romance do velho e honorável dr. Benedito.

⁷⁷ A primeira diferença, na verdade, se dá entre o protagonista e antagonista. Não é que o protagonista não aja de maneira correlata, mas aí o que conta é o sentido da clivagem: parecer extravagante, mas se pautar por uma lógica que não é completamente moderna não é bem um problema – ou talvez seja melhor dizer: não é bem um problema insolúvel. É o sentido contrário que guarda o perigo e, portanto, diferencia ambos os grupos.

⁷⁸ MACEDO. *Vicentina*, *op. cit.*, cap. IV, t. II; cap. XIV, t. I; cap. IV, t. II (as duas últimas), respectivamente, de onde foram tiradas todas as citações do parágrafo.

Voltamos à questão da clivagem entre essência e aparência, de modo a sermos capazes de precisar o nível de ameaça que ela oferece a essa narrativa. Pois bem, a urbanidade é só uma das suas possíveis representações, as quais, imagino, devem ser pensadas em termos sociais. Na parte de cima, a dos proprietários – ou, no caso, dos seus herdeiros: Salustiano, Otávio e Frederico⁷⁹ –, a clivagem sempre se manifesta naqueles termos, os da civilidade no trato, no gesto, na fala, que sempre escondem intenções as menos honradas. A remissão óbvia desse comportamento é ao mundo dos bailes e do teatro e a seus jogos de sedução, o que explica sua universalização – a ele também pertencem os protagonistas – e uma certa filiação de classe, já que todos partilham de um mesmo *habitus*, como diria Bourdieu.⁸⁰

Não é de se admirar, então, que os romances de Macedo tratem essa como uma questão menor, a menos, claro, que ela venha da parte de baixo da nossa pirâmide social, como é o caso de Félix. Não estou dizendo que ele não conheça e aja de acordo com as regras de comportamento dos bailes, virtualmente impossível nos livros trabalhados, até mesmo porque fora dos quais praticamente nada acontece. (Mais: e o que acontece não deixa de ser um desdobramento dos encontros e ações que se passam nas festas da corte.) Pois bem, em Félix, além dessa característica, pouco desenvolvida, acrescenta-se outra, mais problemática: a inveja do talento, da imaginação, dos arroubos de Lauro. E é na brecha do descompasso geracional que Félix elabora seu plano:

A viveza, e o talento do moço accendidos nas chammas dos novos principios, nas inspirações do seculo, desagradavão a seus avós arraigados aos costumes e idéas das passadas eras: *fingi-me pois inimigo das innovações, e das novas instituições... ganhei assim a confiança dos*

⁷⁹ Uma outra característica une os três, a orfandade. Uma nota curiosa é que ela praticamente não funciona no sentido de criar um ar de piedade ao redor deles, talvez por causa do fato de todos terem herdado grandes fortunas. Por certo, órfãos ricos merecem menos nossa empatia do que os pobres. A orfandade deles funciona, então, mais num sentido moralista: para indicar que o excesso de dinheiro sem a devida gerência de uma autoridade que não igualmente deslumbrada é um caminho que leva à perdição. Uma curiosidade: aparentemente, essa dinâmica é atemporal. Lembremos a combinação desses mesmos elementos levada à derrocada de Pedro e Paulo, este último pai de Salustiano e Cândido, muitos anos antes do corte temporal proposto pelos romances, que se dá, como vimos, com a independência política.

⁸⁰ Curiosamente, Bourdieu se vale de uma metáfora lúdica para descrever o funcionamento do *habitus*, o qual é uma “espécie de sentido do jogo que não tem necessidade de raciocinar para se orientar e se situar de maneira racional num espaço” (“A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo”, in *O poder simbólico*. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p. 62).

chefes de família, ao mesmo tempo que o Sr. Lauro perdia tanto, quanto eu lucrava.⁸¹

A clivagem aqui, como se pode ver com clareza, é de outra ordem, política, e não me parece que seria exagerado dizer que deveria funcionar como um alerta, dado o clima mais arejado de *O moço loiro*, para um certo conservadorismo reacionário, seja no sentido de não rifar os talentos cultivados em solo mais moderno, seja no de indicar que as adesões a um ideário ultrapassado provavelmente são interesseiras.

De qualquer sorte, mais importante é apontar um paradoxo: tendo em vista esse comportamento de Félix – o de abraçar um conjunto de preceitos nos quais não acredita de modo a ganhar a confiança dos Mendonça e, assim, ascender; é sempre bom lembrar que ele chega a ser o guarda-livros dos negócios da família –, não seria nada estranho que ele se tornasse o protótipo do vilão, que, segundo a interpretação de Lionel Trilling, é quem age em desacordo com sua posição social, o que é o mesmo que dizer que age de maneira insincera,⁸² ainda mais quando sua conduta é pautada por interesses exclusivamente pessoais. Ao contrário do que se poderia esperar, portanto – e modelos literários não faltavam –, uma personagem como Félix, com alto potencial dramático, simplesmente desaparece. E uma tentativa de explicação nos leva diretamente ao nosso segundo elemento diferenciador dos antagonistas: a irracionalidade.

Quer dizer, há uma outra explicação, mais imediata, que passa pela resistência que a forma romanesca do século XIX, e a que Macedo começa a lapidar, tem em relação ao conflito, já desenvolvida anteriormente.⁸³ Mas fiquemos noutra, mais do meu interesse no momento: toda a narrativa de Félix no capítulo XXXVI tem a finalidade de construir uma situação em que a superioridade de Lauro é tão abissal, que causa nele, um pobre coitado, uma inveja incontrolável. Contudo, mais importante do que a inveja, é seu grau:

⁸¹ MACEDO. *O moço loiro*, *op. cit.*, cap. XXXVI.

⁸² Cf. MORETTI. *The way of the world*, *op. cit.*, p. 195 e, para uma abordagem mais social da questão, TRILLING. *Sincerity and authenticity*, *op. cit.*, p. 114-5.

⁸³ Cf. MORETTI. “The moment of truth” (*op. cit.*), no qual aponta como o romance é uma espécie de outro da tragédia, desarmando, através de novos tópicos e procedimentos literários, o potencial conflitivo daquela, ou ainda, do mesmo crítico, “The soul and the harpy” (*in Signs taken for wonder*, *op. cit.*, p. 34), em que a conciliação aparece como o “grande tema da narrativa de ficção ‘realista’”. Aliás, Félix não é o único elemento formal cujo potencial belicoso é posto em cena para ser abandonado sem o devido desenvolvimento literário. O outro é Emma, a matriarca, analisada no capítulo anterior.

[...] mas não, não! vós não podeis comprehender o que é sentir dentro do coração esse demonio, que agiganta o merecimento alheio e com isso nos tortura; que nos consome, nos rouba o socego, o prazer, a saude, e nos vai mirrando... nos vai enchendo a alma de amargor, de veneno, de raiva, de malvadez!... que nos ensina a mentira e a calumnia... a intriga e a traição!... que nos promete a paz a troco de uma acção indigna, e nos illude depois... e depois de nos tornar infames, nos aperta ainda com suas garras, e nos conserva tão desgraçados, tão miseraveis como d'antes!... oh!... era esse demonio que eu tinha no coração!...⁸⁴

O estilo melodramático é um bônus, que serve para acentuar esse processo, cujo funcionamento já mencionei mais de uma vez – a falta da capacidade de agenciamento das personagens mais jovens –, mas que agora assume uma nova dimensão. Antes, era uma questão de ameaça: bastava o simples contato com um elemento perigoso para que o risco se pusesse em marcha. A ameaça, agora, não é muito diferente: o sentimento que toma conta e ganha proporções hiperbólicas tampouco pode ser controlado, levando a personagem a ações que em sã consciência não faria. Ou seja, não é uma questão de caráter – esse sim imutável –, mas de momento. Nesse sentido, não se pode sequer falar de hipocrisia, que pressupõe uma certa intencionalidade de mascarar o interesse particular, o qual, por sua vez, salvo a menção rápida em conquistar a confiança da família, quase não explicita nenhuma conotação arrivista. Assim, o mesmo vazio de agenciamento que produz os riscos sociais é o que alivia a culpa de quem transgride. Daí que Félix possa ser perdoado sem que isso signifique qualquer fratura na autoridade consolidada.

Ora, se a irracionalidade do sentimento funciona como atenuante e, conseqüentemente, abre espaço para o perdão dos de baixo, que dirá para a galeria dos transgressores da parte alta? Claro que isso não quer dizer que o funcionamento seja o mesmo. Vejamos. Dos romances cujo registro é mais sério – *O moço loiro*, *Os dois amores* e *Vicentina* –, no quais, portanto, o antagonismo representa uma ameaça social efetiva, apenas aquele último não apresenta o verbo querer conjugado na primeira pessoa do singular como o elemento disruptivo da racionalidade. Já chegamos lá. Por enquanto, três citações:

⁸⁴ MACEDO. *O moço loiro*, *op. cit.*, cap. XXXVI.

Tu sabes, Felix, o que é amar loucamente uma mulher?... comprehendes o que é passar dias inteiros pensando n'ella, todas as noites velando por ella, todas as horas por ella suspirando?... eu mesmo não concebo o que é isso que tem em si essa mulher, para fazer-me delirar e esquecer meus negocios, meu prazeres, meu dever, e até minha honra!... mas eu sei que a amo como um louco, como um homem perdido!... [...] oh!... pois essa mulher ha de ser minha!... eu a quereria a preço de meu sangue! *eu a quero mesmo a preço de meu nome e de minha honra!... eu a quero! eu a quero!*⁸⁵

A segunda:

Por ora, pois, cumpre-lhe somente despedir desta casa a esse homem que eu detesto. Com razão ou sem ela, ame ele ou não a sua sobrinha, seja ou não amado enfim, *eu não peço, eu quero que esse mancebo deixe de vir aos serões do “Céu cor-de-rosa”*. Senhora, repito a palavra com que começamos a tratar desta questão: – *eu o exijo!*⁸⁶

Como tenho consciência de que lá vai mais de uma centena de páginas desde o primeiro capítulo, a próxima citação é apenas uma recordação necessária:

Nesses instantes de delírio, que chamamos amor, não há considerações, não há respeitos; aniquila-se o passado, pulveriza-se o futuro: o vício é nada, a virtude ilusão, e um único pensamento constitui o universo do amor – *Quero!* Deveres e direitos do homem, as leis divinas, a pátria, os mais sólidos princípios de eterna justiça, os foros da razão, as mais santas e antigas afeições, tudo se sacrifica ao amor, tudo cai destruído, e sobre suas ruínas, que formam um detestando sólio, é colocado este imperioso – *Quero!*⁸⁷

Essa última difere das outras duas, dentre outros motivos, pelo seu emissor: ela sai da boca do pai do primeiro Augusto, que quer convencer o filho a não se casar com uma moça que ele mal sabe quem é. Embora não haja nada a acrescentar ao que já foi dito, colocá-las, as três citações, lado a lado, lança uma luz nos deslocamentos formais que estou tentando mapear, as quais vão da desobediência ao conselho paterno sobre o potencial destrutivo do

⁸⁵ Idem, cap. XXVII, grifos meus.

⁸⁶ MACEDO. *Os dois amores*, op. cit., cap. XV, grifos meus.

⁸⁷ TEIXEIRA E SOUSA. *O filho do pescador*, op. cit., cap. II, grifos meus.

desejo à sua encenação em dois atos distintos, mas irmanados. O que o *quero* dos nossos antagonistas enfatiza, por sua vez, é exatamente quem fala, o eu, uma primeira pessoa não muito benquisto nos livros de Macedo.⁸⁸ Daí que os romances tenham seguidos rumos distintos: o de Teixeira e Souza, no qual a autoridade que se deixa contestar não só não tem lugar – morre poucas páginas depois – como abre espaço para um sem fim de desgraças, que é um resumo bem acurado do enredo de *O filho do pescador*; nos de Macedo, ao contrário, a situação é tão controlada que, após *O moço loiro*, no qual um certo suspense ainda pode vingar, os eventos que levariam ao clímax são apresentados *pari passu* com os elementos que lhes podam as asas, o que é o mesmo que dizer que a tensão é quase que esvaziada por completo.

Antes de seguir adiante, um breve parêntese: uma vez constatado que o funcionamento das características do antagonismo varia segundo a posição social de quem as incorpora, é curioso que a irracionalidade de Félix não tenha essa dimensão de busca de tomar posse de algum objeto, que o *quero* traz consigo. Na verdade, toda dimensão da sua inveja gira em torno de atributos pessoais – os quais, diga-se de passagem, embora não possam ser herdados, parece ser muito pouco democrático, pois se manifestam apenas nos bem nascidos – que ele não tem e sabe impossível adquirir: uma espécie de rebaixamento qualitativo e sutil do agregado. Fecha parêntese.

O *quero* de Salustiano e Otávio, que condensa a expansão da vontade para além dos limites do que o senso comum julga ideal, apresenta ainda uma outra dimensão, esta semelhante à de Félix: é involuntária. Isso não quer dizer que suas ações não tenham uma repercussão nefasta. Elas revelam, por exemplo, uma dimensão tirânica, cujo aparecimento serve para pontuar duas especificidades na civilidade como máscara social, comentadas há pouco. Primeiro, no caso de Otávio, a tirania da paixão esmaga a antiga urbanidade, como que explicitando sua tibieza em domar impulsos mais destrutivos. Já no caso de Salustiano, num capítulo não por coincidência intitulado “O senhor e a escrava”, a tirania da vontade e

⁸⁸ Basta lembrar como Macedo inicia *A carteira de meu tio*, seu primeiro livro narrado em primeira pessoa, não por coincidência, por um anti-herói. Mas outra vez, me adianto. De resto, cabe a reflexão de Moretti sobre o vilão dos romances policiais britânicos de Conan Doyle: “Uma boa regra da ficção de detetive é ter apenas um criminoso. Isso não porque a culpa isola, mas, pelo contrário, porque o isolamento gera culpa. [...] Inocência é igual a conformidade; individualidade, culpa” (“Clues”, in *Signs taken for Wonder*, *op. cit.*, p. 135).

a urbanidade no trato não estão mais em oposição explícita; pelo contrário, as falas de Salustiano se valem de uma cumplicidade com a civilidade na linguagem, que funciona de modo a tornar palatável um desejo despótico; cumplicidade que o livro trata logo de destruir: “Oh! não! senhor; falemos seriamente; não há bondade da minha parte, nem polidez da sua. O caso é simples: aqui está um senhor e uma escrava.”⁸⁹

Tirania, embora empregada pelos romances de Macedo mais de uma vez, é uma palavra muito vaga. Historicamente, talvez fosse mais preciso falar em arbítrio senhorial – uma consequência indesejada, possivelmente –, ainda mais quando nos damos conta das motivações dessa paixão desordenada. Otávio: “Tenho tentado tudo inutilmente: cerquei-a de atenções e obséquios... [...]; procurei mostrar-lhe o como era extremoso e puro o amor que por ella sinto, e nem ao menos pude ser ouvido; [...] e Honorina repellio-me!”⁹⁰ Salustiano: “Eu disse ser minha vontade que a esta casa não voltasse esse mancebo, que detesto; impus-lhe a obrigação de fechar-lhe as portas; e hoje... ei-lo aí... devorando com os olhos a sua sobrinha...”⁹¹ Em síntese, nos dois casos, é a violação de uma vontade que se quer inviolável que desencadeia um sentimento destrutivo. O curioso aqui é que tanto as menções vagas à tirania, quanto as demonstrações historicamente mais acuradas do potencial de devastação que uma personagem que não vê limites à sua vontade, seguem no mesmo caminho, ambas dão uma nota liberal aos livros, ainda que de formas e com pesos críticos distintos.

Posta em movimento a subjetividade senhorial que há em cada herdeiro, nada mais natural que, ainda seguindo na esteira da crítica liberal dos romances, o resultado das suas ações seja o rebaixamento do outro – no caso, a mulher – a mero objeto que pode ser adquirido mediante transação financeira. Otávio: “[...] mostrou-se sabido do estado dos negocios de Hugo, e imprudente, sem duvida, offereceu-se para salvar-o á custa da mão de Honorina, aceitando como dote da moça a divida de Hugo de Mendonça; em summa Octavio impoz.”⁹² Salustiano: “A escritura de meu casamento com a senhora sua sobrinha

⁸⁹ MACEDO. *Os dois amores*, op. cit., cap. XI.

⁹⁰ MACEDO. *O moço loiro*, op. cit., cap. XXVII.

⁹¹ MACEDO. *Os dois amores*, op. cit., cap. XVIII.

⁹² MACEDO. *O moço loiro*, op. cit., cap. XXXI.

deverá impreterivelmente ser hoje assinada.”⁹³ É o senhor, por certo, mas manifestado em sintonia com um substrato capitalista, lembrando sempre que os negócios que ambos assumem dos pais é do ramo comercial, como se nota pelo tratamento dado à questão amorosa.

Jovens, ricos, herdeiros mimados que colocam a sua vontade acima do bom senso e da individualidade alheia, eis um breve resumo da construção em paralelo dos últimos parágrafos. E qual o castigo que lhes cabe? Quase nenhum. O espírito desses primeiros romances não é punitivo, mas conciliador. A Otávio basta entregar as letras e corar diante de Lauro. A Salustiano, muito mais incisivo na vilania, resta também a vergonha da lição de desprendimento que recebe de seu meio-irmão, Cândido, e um auto-exílio do qual promete voltar melhorado. Por quê? Algumas hipóteses: no caso de Salustiano, que embora tenha ido mais longe nos seus mal-feitos, há a descoberta de que está tudo em família – o dinheiro da herança, inclusive –, núcleo duro da sociedade brasileira do século XIX, que funciona como uma carta de crédito personalista. Mais importante, contudo, é que em ambos o sentimento amoroso é real, isto é, ainda que seja qualificado de “loucamente”, o amor de Otávio é sincero, assim como o de Salustiano, que se esforçava “para ostentar a impassibilidade de que se jactava; mas não podia esconder de todo a comoção que sentia na presença da moça que amava [...]”⁹⁴ Acrescente-se a isso outro atenuante, a do sentimento que toma conta e entorpece a razão – “porque tu te desculparás com a paixão, que te cega”,⁹⁵ arremata Félix para Otávio –, e teremos todos os elementos que permitem o perdão dos agravos postos sobre a mesa.

Feitas essas considerações, voltemos ao romance que abriga a personagem principal dessa seção, já há algum tempo deixado de lado. Pois bem, ao contrário das demais antagonistas estudadas até aqui, “cumprir dizer que não era a paixão o que cegava Frederico.”⁹⁶ É com ele que a máscara da civilidade típica dos bailes e que tanto assusta os velhos inconformados dos romances é levada ao extremo e – ainda que a metáfora seja inadequada – mostra sua face mais perigosa.

⁹³ MACEDO. *Os dois amores*, *op. cit.*, cap. XLI.

⁹⁴ *Idem*, cap. XXVIII.

⁹⁵ MACEDO. *O moço loiro*, *op. cit.*, cap. XXVII.

⁹⁶ MACEDO. *Vicentina*, *op. cit.*, cap. XXIII, t. I.

Frederico era um homem alto e muito bem feito: tinha os cabellos pretos, a fronte alta, e os olhos cheios de um fogo, que elle sabia moderar ou inflamar á vontade; seu rosto era de verdadeira belleza varonil; seus labios eroticos prestavam-se tão facilmente a um sorrir de desdem, como ao mais expressivo sorrir de amor; delicado em seus modos, agradável na conversação, insinuante e perigoso [...].⁹⁷

A máscara – saber comportar-se em sociedade, não mostrar o que realmente sente ou ainda saber fingir o que não sente – é um atributo universal das personagens jovens, ou de velhos que se querem passar por jovens, boas e más. A construção de Frederico, contudo, inova, primeiro pela ausência de sutileza do narrador, que diz com todas as letras o quanto essa característica de dupla valência só deve ser interpretada de uma maneira, afinal ele é um homem “perigoso”. Mas essa transparência é, se não desnecessária, pelo menos redundante. Aquela breve passagem, que nos apresenta o antagonista da vez, está recheada de erotismo, que era, até então, um atributo das personagens femininas de caráter no mínimo dúbio.⁹⁸ De qualquer forma, o que se percebe é que Macedo só foi capaz de sair do atoleiro formal que se criou pelo endurecimento ideológico do momento às custas da maior supressão possível de qualquer zona de ambigüidade. Isto é, se as ações continuam a assemelhar protagonistas e antagonistas – lembremos apenas do protesto brincalhão de Américo ante a proposta extravagante de Frederico –, cabe, então, ao narrador se precaver ao máximo e duplicar os signos: é preciso discriminar o vilão,⁹⁹ o que se faz ao atribuir-lhe uma libido que não era parte do universo de descrição dos personagens masculinos.

⁹⁷ Idem, cap. VI, t. I.

⁹⁸ Talvez o melhor exemplo seja Mariana, tia de Celina em *Os dois amores* (*op. cit.*, cap. III): “Começando ela então a engordar, nada porém havia perdido da elegância de suas formas; ao contrário estava mais elegante ainda. Alta e graciosa, cada posição que seu corpo tomava tinha um encanto particular, cada um de seus movimentos acendia um desejo perigoso; seu olhar era às vezes um desafio, uma provocação; seu sorrir quase sempre uma magia poderosa, sua voz uma harmonia que ficava no coração para se ouvir sempre, ainda mesmo ausente dela: a voluptuosidade e o ardor estavam derramados em toda essa mulher, que deveria ter sido e era ainda objeto de cultos perigosos.” É essa mesma vaidade que a leva aos mais extremados desatinos como, por exemplo, uma tentativa de aborto.

⁹⁹ Há de se lembrar ainda do capítulo XV (t. I) de *Vicentina*, no qual a mulher da ermida abandonada, que fora convidada para a festa por pura brincadeira, resolve aparecer. Do alto de sua clarividência de doida – um motivo romântico –, aponta para Frederico e diz: “Emfim... Frederico !... eil-o aqui... o vaidoso, o falso, o seductor! oh!... tremei vós todos: eis-aqui o genio do mal, tremei! este homem é um algoz, e onde elle está deve estar perto uma victima escolhida: dize, quem é agora a infeliz que premedita tornar desgraçada?.. pois

Ao suprimir a paixão desmedida das possibilidades de caracterização do antagonista, Macedo ainda elimina, de uma só vez, outras duas zonas de indistinção, liberando o potencial classificatório da narrativa. Primeiro, se Frederico não está verdadeiramente apaixonado por Adriana, então não temos mais representado um sentimento sincero que sai de controle. Perde-se, assim, o elemento atenuante que garantia o perdão final dos agravos. É que a ação bem calculada não é lá um problema – Benedito e Mariano, dois dos velhos desse romance, pensam com cuidado cada passo que dão – desde que não seja usada pelo vilão da história, cujos intuitos são sempre meramente interesseiros e particularistas, enquanto o daqueles se dá em nome de um bem maior, o bom e velho sossego das famílias.

Não é de se estranhar, então, que Frederico seja o primeiro antagonista a sofrer alguma espécie de retaliação social – o que não é o mesmo que dizer punição, pois, salvo uma breve e sem conseqüência menção em *Os dois amores*, o universo impessoal das leis não figura nenhuma vez no horizonte de possibilidades de condenação. E a tomarmos as tiradas satíricas de *A carteira de meu tio*, sua posição social tem uma grande responsabilidade por essa ausência. Não podemos ignorar, contudo, que a punição sofrida – a expulsão da fazenda de Cristiano –, cala fundo num corpo social quer se ver de maneira coesa e seleta.

Retomando o fio da meada, a outra a ambigüidade que um antagonista racional e calculista elimina diz respeito à confusão conceitual entre amor e paixão. Até *Vicentina*, ambos os sentimentos eram usados de maneira indiscriminada e motivavam, sem grandes diferenças nas conseqüências, as ações de antagonistas e protagonistas. Um bom exemplo dessa displicência conceitual está na carta que Lauro envia à sua prima e amada: “Honorina, eu te amo! eu te amo, com esse amor de poeta, com esse amor de fogo, que ainda quando acaba na desgraça e na morte, com tanto que seja sempre o mesmo amor, é por força bem bello!...”¹⁰⁰ Ou seja, a face perigosa do amor é reconhecida e abraçada. Agora não mais: Américo ama Adriana; Frederico apenas calcula com o dinheiro dela para poder voltar a sua vida de luxo e vício – mais sobre isso em breve. Robin Blackburn descreve

eu mesma descobrirei a verdade.” Todas as vezes que teve oportunidade, Macedo fez questão de ressaltar que não tivéssemos dúvida: Frederico era um vilão.

¹⁰⁰ MACEDO. *O moço loiro*, op. cit., cap. XXI.

com bastante acuidade a valoração dessa disposição binária entre amor e seu outro destrutivo, que, no caso dele, é a luxúria, mas, a meu ver, pode ser aplicado quase *ipsis litteris* ao funcionamento da paixão nos romances estudados: “O amor busca o bem do outro, com autocontrole, preocupação, razão e paciência. A luxúria busca sua própria gratificação, é precipitada, impaciente diante de qualquer controle, imune à razão.”¹⁰¹ Contudo, romance de posições estancadas que é, não há porque *Vicentina* deixar uma categoria tão educativa quanto a da paixão destrutiva vazia. Daí Camilo, outra novidade no romance. Novidade das mais curiosas, a bem da verdade, porque ele é, por mais que pareça contraditório, quase um arcaísmo formal.

Me explico. Camilo tem tudo o que se precisa para ser um protagonista. Mais até: se pensarmos estritamente nos termos dos valores que os livros de Macedo defendem, ele é inclusive bem mais afinado do que os verdadeiros protagonistas, que volta e meia derrapam: “– Então, que desordem é esta? perguntou o recém-chegado, que era um moço alto, de phisionomia franca e bella, e que finalmente acabava de aparecer muito a proposito na opinião do nosso viajante”.¹⁰² Eis a primeira aparição de Camilo para o livro, quando interrompe seus escravos, que estavam prestes a matar o cavalo de Américo. Explicado todo o mal-entendido, o que temos é um jovem bonito, honesto, simpático, herdeiro de uma fazenda de cana, da qual toma conta perfeitamente, seja na maneira como controla os escravos e impõe a ordem, seja no cuidado com a sua propriedade em relação à querela com o vizinho de terras.

Elencados os atributos, é hora de se perguntar por que Camilo figura numa posição secundária na narrativa? A resposta é simples: porque sua função é unicamente demonstrar os efeitos destrutivos da paixão, que se exercem mesmo naquelas personagens que parecem mais centradas. Na verdade, talvez fosse melhor ter escrito “principalmente” ao invés de “mesmo” na frase anterior. Que os protagonistas desandem, nenhuma novidade: são extravagantes, bandoleiros, loucos, etc. A paixão aí, se agisse, seria apenas uma em dentre as razões dos desatinos e teria que disputar espaço com a propensão natural à desordem; pouco educativa, portanto. Já numa personagem que incorpora o be-a-bá do moralismo da

¹⁰¹ BLACKBURN, Simon. *Luxúria*. São Paulo: Arx, 2005, p. 16.

¹⁰² MACEDO. *Vicentina*, *op. cit.*, cap. II, t. I.

época é que podemos perceber com clareza o tamanho do estrago feito pela paixão: “– Eu vos amo com essa ardente paixão que cega o homem a ponto de levá-lo ao crime. Vossa beleza desvairou-me... estou louco: haveis de ser minha á face de Deos e dos homens, ou eu morro.”¹⁰³

E aí o arcaísmo formal que ele traz consigo: reedita, em segundo plano e uma década depois, a paixão fulminante por uma mulher da qual nada sabe – agora, a louca da ermida abandonada –, posta em cena por *O filho do pescador*, ainda que o faça de maneira mais prudente: ao contrário do primeiro Augusto, nunca sequer cogitou desafiar a autoridade paterna. Um arcaísmo que encontra guarita no uso arquetípico dos elementos da natureza –, tempestade, trovões, abismo –, que tanto duplicam a sensação de perigo e insanidade – em *Vicentina* não há espaço para ambigüidades – quanto afastam essa história das exigências da forma moderna do romance. Mais importante ainda: a paixão desvairada, que era a mola da ação de antagonistas e protagonistas – mesmo que, para esses, ela estivesse mais vinculada à idéia de transgressão do que da irracionalidade completa –, sai de cena: seu protagonista é um extravagante da boca para fora e um dos seus vilões já se pautava pelo cálculo financeiro, o qual, por sua vez, ainda não tem o tratamento literário necessário para assumir uma posição central. Mas me adianto. Fiquemos ainda nessa mudança importante: se não há mais uma irracionalidade que empurre nosso antagonista em direção à prática de atos condenáveis – e que, depois, atenuem a culpa que lhe cai –, o que é que o move?

A vontade alheia e o dinheiro, nessa ordem, por mais que o livro pareça dar primazia ao segundo. Vejamos. Uma descrição mais detalhada de Frederico já vem tarde na narrativa: no capítulo XXIII. Não que não soubéssemos quem ele era ou qual papel exercia na trama, mas ainda não havíamos tido acesso às razões que o levavam a agir daquele jeito, até que, no último capítulo do primeiro tomo, o narrador se dá ao trabalho das explicações:

Estudemos o character d'esse homem para explicar o seu procedimento.

Tendo perdido seus pais aos vinte annos de idade, Frederico via-se de repente senhor de uma fortuna colossal: bem depressa, esquecido dos conselhos paternaes, entregou-se todo á vida do luxo, das dissipações e

¹⁰³ Idem, cap. XII, t. II.

das loucuras: na companhia de mancebos estouvados e perdidos, para quem a moral é sempre chimera e o gozo a única realidade, Frederico deixou apagam-se uma a uma em seu coração todas as generosas tendências que a educação havia alli plantado.¹⁰⁴

A própria idéia de “estudo” já dá uma boa noção da inflexão dessa narrativa, que vai pouco a pouco se distanciando da forma do romance. Antonio Candido já apontou, em “A dialética da malandragem”, a diferença, para a literatura, entre “fato” e “uso”, ou seja, para que a narrativa comunique “uma certa visão da sociedade”,¹⁰⁵ ela não precisa aderir documentariamente ao fato, mas usá-lo com um sentido artístico, de modo a transmitir-lhe um significado mais profundo. Uma ressalva importante para os leitores da “Dialética”: não estou argumentando que *Vicentina* seja um romance documental ou realista ou com traços naturalistas; em absoluto. Meu ponto aqui é que o último romance de Macedo dessa primeira fase tem uma tal função moralista que prefere suspender a narrativa para chamar nossa atenção para um objeto a ser estudado, mas não como elemento de composição do livro. Um procedimento, portanto, pouco romanesco. Voltando ao nosso objeto: interrompida a narração para que tenhamos uma visão precisa do caráter de Frederico, o que se segue é uma espécie de *vade-mécum* para os preocupados com o estado moral da sociedade. E a combinação problemática aqui é a seguinte, em ordem crescente de responsabilidade: primeiro, a herança que é o que financia a desrazão e o gozo, os quais são compartilhados com outros amigos igualmente perdidos e que, por isso, não podem exercer qualquer influência reguladora – pelo contrário.¹⁰⁶ Por fim, e mais importante, a ausência de uma autoridade sempre presente. Como já vimos, a juventude é um período de desatinos, daí que não bastam educação e conselhos se não houver uma vigilância constante. Uma

¹⁰⁴ Idem, cap. XXIII, t. I.

¹⁰⁵ As citações são de CANDIDO. “Dialética da malandragem”, in *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 27. De modo geral, ao longo do parágrafo, glosos com bastante proximidade o argumento da seção “Romance documentário?”, p. 27-30.

¹⁰⁶ *Grosso modo*, a reunião de jovens nunca dá em coisa que preste, assumindo, claro, o ponto de vista do romance: lembremos do primeiro capítulo de *A moreninha*, em que as extravagâncias de Augusto não encontram nenhum obstáculo, como acontece, capítulos depois, na cena do jantar. Em *O moço loiro*, a descrição de Emma aponta que o desenvolvimento do liberalismo do neto se dá em companhia de amigos igualmente radicais. Em *Rosa*, Juca chegar ao ponto de propor uma mulher em casamento apenas para vencer uma aposta com os amigos para ver quem faria a pior das extravagâncias. Comparem-se essas passagens com as cenas em que os protagonistas, em conversas face a face, impõem limites à desfaçatez dos antagonistas – estou pensando especificamente em Fabrício e Faustino – para termos uma idéia do poder deletério da influência do grupo.

culpa que, por sinal, não se pode imputar ao pai de Frederico, aparentemente bastante cioso das suas obrigações. A vilania é, em grande parte, um acaso do destino, que roubou a coleira ao jovem desatinado.

Não se trata aqui de reduzir o papel do dinheiro na história. Todas as maldades que Frederico faz têm por finalidade um casamento, cujo único interesse é pôr as mãos na fortuna da família de Adriana, pois “o jogo, o luxo e as orgias lhe mostravam a riqueza da bella moça como urna fonte de novos e ardentes gozos.”¹⁰⁷ A questão é que o dinheiro não é o móvel; é antes uma explicação e, quando muito, secundária. Espero que o leitor dessas páginas me permita uma última e breve comparação, que é para ver se consigo deixar esse ponto um pouco mais claro. Vejamos. Dos romances de registro mais cômico, *A moreninha* e *Rosa*, já falei o suficiente – pelo menos assim espero. Por isso, resta apenas ressaltar essa profunda interação entre o riso e o interesse material, como se este tema não tivesse chão histórico para ser tratado de maneira mais séria. Por outro lado, a preocupação e o tom dos livros tendiam a subir quando o assunto era as paixões e seu caráter destrutivo. Em *Vicentina*, a despeito da atenção que Macedo dispensa à fortuna herdada e aos desmandos que ela compra, a situação não muda muito de figura; ainda é o rumo destrutivo da paixão que pode causar danos à ordem do romance: “O odio era com effeito quem inspirava Fabiana; mas não era a paixão o que cegava Frederico.” Ou, por outra, o pólo negativo da narrativa tem uma mola mais importante do que o dinheiro, que é o desejo de vingança de Fabiana, essa sim uma mudança formal importante para o romance, porque, como vimos no capítulo anterior, pela primeira vez, temos uma personagem idosa que se vale da sua posição social – velhice como espaço de autoridade – para fazer o mal.

O que resta, então, de Frederico, a mais clara tentativa de Macedo de diferenciar protagonista e antagonista, uma vez que sua motivação narrativa não é bem aquela sobre a qual se debruça o romance? Um casco vazio, a bem da verdade. Claramente, Macedo não sabe o que fazer, no plano literário, com as mudanças por que vai passando o Brasil. Uma vez apaziguado os ânimos radicais da década de 1840, a preocupação do país muda de foco e passa a assentar na inserção no concerto nas nações desenvolvidas. João Roberto Faria aponta e contextualiza muito bem essa ruptura. No plano social, com o fim do tráfico de

¹⁰⁷ MACEDO. *Vicentina, op. cit.*, cap. XXIII, t. I, ambas as citações do parágrafo.

escravos em 1850, muito do capital empregado naquele comércio é liberado para outras finalidades, dinamizando a economia nacional, especialmente na corte. Daí que, no plano estético – teatral para ser mais específico –, Alencar muda o enfoque em relação às peças de Martins Pena e Macedo e, buscando inspiração no teatro realista francês, coloque em cena os “costumes das famílias já aburguesadas”. Mais importante, contudo, é a reorganização axiológica: “a descrição dos costumes da burguesia nunca vem separada da prescrição dos valores éticos dessa classe social, tais como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família.”¹⁰⁸

E não é que Macedo não tenha tentado acompanhar essa mudança – basta ver a inflexão já mencionada que se dá no meio de *Rosa*, como que para corrigir o rumo da história –; é que ele não consegue desligar do quadro conceitual dentro do qual a forma que ajudou a consolidar faz sentido. É nele que a paixão desordenada tem a primazia, daí que Fabiana seja tanto a mentora – “Foi n’estas circunstancias [o fim da fortuna de Frederico] que Fabiana mostrou a seus olhos o brilhante futuro, que esperava ao esposo de Adrianna. Frederico sentio-se abalado com a idéa de tornar a ser rico [...]” –, quanto a guia absoluta das ações: “Eu lhe obedeço cegamente”,¹⁰⁹ ele diz para ela quando da execução de um dos planos.

Tendo tudo isso em vista, não é de se estranhar que *Vicentina* descambe para uma alegorização moralista e rasteira:

- Então?... disse Fabiana.
- Tudo está perdido.
- E hesita ainda!
- Não: é tempo de jogar a ultima carta.
- Esta noite! *murmurou com voz surda a vingança.*
- Á hora que fôr marcada, *respondeu o vicio no mesmo tom.*¹¹⁰

¹⁰⁸ Cf. FARIA. “A comédia realista de José de Alencar”, *in op. cit.*, p. 11 e p. 9, respectivamente. Uma breve ressalva à citação: não é que os valores que organizavam os romances de Macedo não fossem esses. É que eles ainda guardavam um quê da inquietação transformadora e juvenil da fase heróica da ideologia burguesa; um sentimento que as peças de Alencar – e os romances, meu argumento nas “Considerações finais” – vão pondo em segundo plano, até mesmo porque, como temos visto, a inquietação está cada vez mais sem função na narrativa.

¹⁰⁹ MACEDO. *Vicentina, op. cit.*, cap. XXIII, t. I e cap. I, t. II, respectivamente.

¹¹⁰ Idem, cap. XXIII, t. I, grifos meus.

Eis a forma do primeiro romance brasileiro que se esgota com os desatinos da mocidade desfuncionalizados em Américo; com a tentativa de demarcação precisa do espaço da vilania em Frederico e, principalmente, com o protagonismo dos velhos: se a Vingança – com V maiúsculo mesmo – fala, cabe ênfase numa Autoridade que se mostre sem ressalvas. *Vicentina* é, na verdade, o romance do dr. Benedito.

Um longo resumo seguido da retomada do cinismo

7.

Lá no começo da tese, defendi a hipótese de que o ideário moderno – não sem problemas, é verdade – teve uma função importante na composição dos dois primeiros romances de Macedo. Embora não tenham representado qualquer ruptura de cunho mais radical, tanto *A moreninha* (1844) quanto mais especificamente *O moço loiro* (1845) tensionaram a relação entre o novo – não importa como venha posto: “o nosso tempo”, segundo Fabrício; “a nova época”, segundo Emma e Faustino – e o velho, de modo a criar, no mínimo, uma situação desconfortável, em que a convivência pacífica entre esses dois pólos ficava posta em suspenso. Depois, a tensão desanda, atingindo seu ponto mais baixo em *Os dois amores* (1848). Em *Rosa* (1849), uma espécie de reescritura de *A moreninha* com um enredo um tanto mais elaborado, e, principalmente, em *Vicentina* (1853), o protagonismo dos jovens vai cedendo espaço para uma presença mais sólida dos velhos; em Américo, nosso último herói dessa galeria, a inquietude, marca registrada dessas personagens mais jovens, é uma casca vazia, um atributo que perdeu qualquer função no enredo.

Mas essa desfuncionalização do que Moretti chama de “concentrado simbólico da modernidade” não se dá apenas na relação entre jovens e velhos; ela pode ser percebida nos mais diversos níveis da narrativa. Pensemos, por exemplo, nas cidades, onde as relações humanas perdem a transparência típica dos romances tradicionais.

A experiência da metrópole ou da cidade industrial era um desafio para a estrutura do romance tradicional; não só porque as novas cidades eram mais povoadas do que o Sussex de Austen, mas também porque a própria cidade se tornava protagonista ativa, personagem dotado de todas as nuances e potencialidades mutáveis de um herói literário. A cidade, por sua vez, não era uma pessoa, e sim uma coletividade: um sistema de relações humanas com forma coerente e duradoura. A cidade era causa e efeito de seus habitantes-personagens: as ações deles criavam a cidade, e esta, por sua vez, influenciava no comportamento deles.¹¹¹

Cidade como um sistema de relações humanas, opaca, transformadora e igualmente aberta a transformações, ou seja, a cidade é o oposto da “sociedade pouco numerosa, mas bem escolhida”¹¹² de que é feita *A moreninha*. Da ilha, então, o romance se amplia em *O moço loiro*, que transcorre no Teatro São Pedro, em um hotel da rua Direita, em Niterói, o que nos permite passar eventualmente pelo cais da rua Fresca, perto da qual fica a casa de Sara, ama de leite de Rachel. Temos ainda dois encontros misteriosos, um no Templo do Carmo, outro na Igreja da Lapa do Desterro. Mesmo com todas essas indicações – pontuais, é verdade, mas onde cenas importantes para o desenvolvimento do enredo acontecem –, *O moço loiro* ainda é um romance que se passa prioritariamente dentro das casas, universo mais seguro e hierarquizado.¹¹³ Mesmo assim, ele é mais arejado, porque o trânsito é maior: vamos da casa de Thomazia, onde acontece o primeiro sarau, ao gabinete de Otávio, bem posto numa rua comercial, daí à casa de Jorge; depois ainda entramos no quarto de Félix para o vermos chantageado, atormentado por remorsos. Mesmo a família central se muda, num movimento duplamente paradigmático: primeiro porque vem de uma região mais afastada – Niterói –, para a corte, ficando morada na Rua da Glória; depois porque sua posição geográfica marca a ambigüidade do livro, que ainda não sabe se incorpora a cidade ou se interioriza de vez:

A elegante casa ocupada pelo pai de Honorina ergue-se do meio de um jardim, que, desdobrando-se, primeiro faz frente para essa soberba rua sempre tremula pelo rodar das carruagens, sempre ruidosa pela multidão que por ella vai caminho, e depois se continúa por outra, que, em

¹¹¹ JOHNSON, Steven. “Complexidade urbana e enredo romanescos” in MORETTI (org.). *O romance, I: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 868.

¹¹² MACEDO. *A moreninha*, op. cit., cap. I.

¹¹³ DAMATTA, “Carnaval em múltiplos planos”, in *Carnaval, malandro e heróis*, op. cit., p. 90-5.

compensação, socegada, solitária e melancólica, se termina breve defronte do mar.¹¹⁴

Se em algum momento o romance de Macedo ficou espremido entre uma face em que reinava a cidade das carruagens e das multidões, e outra, tão vazia quanto bucólica, na qual a natureza era o elemento dominante, foi essa segunda vertente que ganhou força com o decorrer dos anos. Curioso como ela se mostra em *Os dois amores*, romance que as andanças não estão de todo descartadas: temos a cena da oração no cemitério, uma ida ao Passeio Público e um encontro às escondidas no Convento da Ajuda. E com o número de personagens menor, fica reduzida, mas não eliminada, as andanças entre as casas de Jacó – um funcionário público aposentado e mexeriqueiro –, o gabinete de Salustiano e as duas casas vizinhas onde se passa o grosso da ação. Acontece, e eis aqui enfim a curiosidade, que quem se desloca com mais frequência não são os protagonistas, mas os velhos, João, Rodrigues e Jacó principalmente. Quando são os jovens que o fazem, estão sempre muito bem acompanhados, embora talvez fosse melhor dizer vigiados. Assim, o único trânsito possível é entre o “purgatório trigueiro” e o “céu cor-de-rosa”, as duas casas avizinhas, que, assim nomeadas, ganham em dimensão alegórica o que perdem em densidade realista.

Vicentina é onde esse espaço urbano, denso em significação moderna, é solapado por completo – como, diga-se de passagem, acontece com qualquer outro elemento escolhido.¹¹⁵ Para começo de conversa, e mais importante, o Rio de Janeiro ficou, literalmente, para trás. Quando o romance começa, já encontramos Américo em sua viagem pelo Recôncavo rumo à Fazenda Rio Claro, ao redor da qual se passa toda a história. Essa é uma fuga geográfica em que não deixa de ressoar uma estridente carga histórica: da corte para uma fazenda de cana-de-açúcar, um ambiente onde o arbítrio senhorial pode ter vazão sem maiores constrangimentos. Mais: bebendo da fonte gótica, *Vicentina* não só elide a cidade, como tenta criar um universo sobrenatural, todo ele pontuado de elementos arquetípicos: *ermida abandonada* onde mora uma louca, *abismo* onde se decidem a sorte

¹¹⁴ MACEDO. *O moço loiro*, *op. cit.*, cap. XXVIII.

¹¹⁵ De fato, é nesse romance que o sistema moral, latente em todos os demais livros, se enrijece: aqui, fora o abandono físico do espaço urbano, os velhos assumem quase que completamente o enredo; o narrador interrompe mais vezes o fluxo da história para dar lições de moral; a extravagância do protagonista é inteiramente desfuncionalizada; o antagonista assume com mais clareza o papel de vilão, etc.

dos perdidamente apaixonados, *bosque afastado* no qual os amigos podem despir as máscaras sociais, etc.

Ou seja, em pouco mais de dez anos, o romance brasileiro fecha, como pode, os espaços em que a modernidade fora introduzida como uma espécie de desordem regeneradora. Com o perdão do exagero, eis o nosso Termidor literário, que começa com uma personagem tentando ressignificar positivamente – e com forte dimensão moral – uma série de ofensas que lhe são atiradas, um movimento que é, mais do que tudo, cínico. A princípio, talvez por causa de uma certa filiação imoderada a *Cinismo e falência da crítica*, meu impulso foi de carimbar o cinismo de Augusto nos termos propostos por Safatle, isto é, como um ato em que os princípios normativos podem ser violados sem que isso acarrete qualquer espécie de desagravo. A verdade é que não dá para dourar a pílula e apresentar *A moreninha* como um romance contestador, até mesmo porque aquela dimensão do cinismo está mesmo presente, trazendo consigo várias conseqüências negativas para o aparato crítico.¹¹⁶ O problema é que, a meu ver, essa dimensão convive com outra, incidental, mas ainda assim atuante, assentada num processo reformador, cuja função é denunciar um conjunto de comportamentos hipócritas, em que a norma, esvaziada, funciona apenas como uma mascarada que encobre o interesse particular. (Não é de se estranhar que, colocando a questão nesses termos, daí a Lauro, um reformador no sentido literal da palavra, vai um pulo que Macedo dá logo no ano seguinte.) *A moreninha*, como qualquer leitor mais tarimbado pode comprovar com facilidade, não é bem construído, no que reside, paradoxalmente, sua qualidade: as funções se embaralham, protagonista age como antagonista, e vice-versa, dando ao todo um caráter ambíguo e colorido, que não deixa de ser sintomático da dificuldade em incorporar esse elemento desordeiro no nosso meio.

O percurso dessa nossa forma literária segue, portanto, no sentido da desambiguação, que se dá tanto com a desfuncionalização da desordem, servindo agora apenas como um atributo esvaziado, quanto na tentativa de uma classificação mais precisa do antagonista, que é exatamente o que vimos em *Vicentina*. Novamente, a coisa não sai muito bem executada, mas, dessa vez, o que resulta é um romance insosso, que mais vale

¹¹⁶ Cf. SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica*, *op. cit.*, esp. “Sobre um riso que não reconcilia”, p. 91-109, em que trata com mais detalhes da questão da crítica, seus limites e a necessidade de sua reinvenção no estágio atual do capitalismo.

como ponto final de comparação das mudanças que estou tentando traçar do que como um objeto estético autônomo. A razão? Para Antonio Candido, trabalhando sob uma perspectiva estruturalista, a ideologia funciona no sentido de atribuir um significado objetivo aos pares antitéticos que organizam simbolicamente a vida em sociedade, limitando as possibilidades de ação àquilo que é lícito, correto, verdadeiro – ou legitimando a punição dos seus transgressores –, cujo conteúdo, obviamente, é preenchido segundo os interesses da classe dominante. A implicação é que, “[q]uanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção.”¹¹⁷ E essa tendência à rigidez social, típica de um período de hegemonia conservadora, é à qual o romance de Macedo vai tentando dar sentido. O resultado, contudo, é insatisfatório, porque ele teima na manutenção de um elemento formal já claramente anacrônico dentro das dicotomias precisas de que é feito *Vicentina*. Noutras palavras, num sistema que tende à imobilidade e à classificação, a desordem não tem lugar.

Assim, Macedo se encontrava, no começo da década de 1850, no que parecia ser um beco sem saída. Seu romance trouxera para o cenário nacional uma grande inovação, a juventude extravagante, da qual aparentemente não queria largar mão, mas já incapaz de figurar do mesmo modo que na primeira metade da década passada devido ao realinhamento da sociedade brasileira. Que caminho seguir, então, agora que seu “pequeno realismo”¹¹⁸ vinha dando mostras de esgotamento? A resposta veio dois anos depois, em forma satírica, com *A carteira de meu tio*, um salto, a meu ver, se não para fora da forma romanesca – o que só acontecerá efetivamente em 1857, com a publicação do poemaromance *A nebulosa*, e durará quase uma década –, pelo menos para fora das suas características dominantes.

Pois bem, a forma escolhida, a sátira, não me parece ser uma mera obra do acaso. Voltemos rapidamente a Antonio Candido, numa citação que segue imediatamente o ponto interrompido dois parágrafos acima:

Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações

¹¹⁷ CANDIDO. “Dialética da malandragem”, in *O discurso e a cidade*, op. cit., p. 41.

¹¹⁸ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, op. cit., 455.

de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da *literatura satírica*, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco.¹¹⁹

Ou seja, para Candido, a sátira é uma resposta literária que se dá principalmente em contexto de enrijecimento social, quando se torna mais fácil denunciar a hipocrisia da convivência nefasta entre a norma e sua transgressão. Trocando de teórico, mas mantendo a linha de pensamento, passemos a Georg Lukács, para quem a sátira é, do mesmo modo, um gênero combativo, cuja força deriva exatamente da oposição entre essência e fenômeno, que é uma maneira análoga de colocar o lusco-fusco entre ordem e desordem trabalhado por Candido em “A dialética da malandragem”. Claro que, ao contrário do romance de Manuel Antônio de Almeida, a sátira rejeita a relativização de qualquer valor moral: o fenômeno é sempre transgressor, porque está em desarmonia com a essência normativa.

Lukács, contudo, vai especificar ainda mais essa relação, até mesmo porque, posta como está, ela atravessa indiscriminadamente boa parte da literatura produzida no século XIX. Na sátira, ao contrário das demais formas, essência e fenômeno, acompanhando agora o vocabulário lukacsiano, são figurados de modo *imediato* – lembrando que é o próprio Lukács quem faz questão de grifar a palavra. Isso quer dizer que não se faz necessária interferência de qualquer tipo – analítica, genealógica, explicativa – para que a essência se mostre com todas as suas fraturas. É como se, ao entrarmos em contato com um caso, tivéssemos ao nosso dispor, *imediatamente*, tudo o que precisamos saber sobre aquela realidade concreta e seu momento histórico. Assim, a sátira se revela como forma “quando a simples possibilidade do objeto da representação satírica é suficiente para *desmascarar* o sistema figurado e revelar sua essência real [...]”¹²⁰

Ainda que seguindo de bastante perto parte de sua argumentação a respeito da forma satírica, o leitor de Lukács há de estranhar a excessiva abstração do meu resumo, seja porque não muito do feitio desse intelectual húngaro, seja porque a própria forma tem por

¹¹⁹ CANDIDO. “Dialética da malandragem”, in *O discurso e a cidade*, *op. cit.*, p. 41, grifos meus.

¹²⁰ LUKÁCS. “A questão da sátira”, in *Arte e sociedade*, *op. cit.*, p. 174.

matéria relações sociais concretas. Me cabe, então, mais do expor o método, aplicá-lo; ou seja, me debruçar sobre o caso específico em questão, *A carteira de meu tio*, o último romance escrito por Macedo antes de uma longa pausa de uma década, de modo explicitar os termos concretos em que se dá a representação desse “mundo fenomênico”¹²¹ em estado de decadência.

8.

É possível que não seja de bom tom, mas creio que se faz necessário um breve e importante parêntese antes de começarmos essa seção. Bem, o leitor dessa tese há de se estar perguntando por que *A carteira de meu tio* não figurou em nenhuma das comparações feitas sobre as mudanças formais dos romances estudados até aqui. A resposta, que será desenvolvida mais detalhadamente a partir de agora, pode ser resumida na hipótese de que esse livro decreta o fim do “pequeno realismo” dos primeiros romances de Macedo. O gênero, romanesco, não muda, mas da sua forma inicial pouco se reconhece. Flora Süssekind, num texto a que devo muito, faz um resumo bastante interessante, no qual mostra como essa hipótese é bem acolhida entre os comentadores de Macedo:

Parece ser, porém, essa escrita cheia de desvios um dos motivos da habitual dificuldade de classificação genérica de *Memórias do sobrinho de meu tio*.¹²² O que leva Tânia Serra a hesitar entre chamá-lo de “romance”, mas entre aspas, ou de “crônica romanceada”; Temístocles Linhares a referir-se a ele como um “estudo”; Astrojildo Pereira a considerar que Macedo não conseguira convertê-lo em “verdadeiro romance”.¹²³

Não desmerecendo a importância desse narrador, há outras indicações de que não estamos mais transitando pelo mesmo gênero que o próprio Macedo ajudou a consolidar: acabaram-se as desvairadas histórias de amor – mais: não há sequer qualquer menção a uma

¹²¹ Idem, p. 170.

¹²² Lembrando sempre que o método narrativo de *Memórias do sobrinho de meu tio* tem sua gênese nessa sátira de que estamos tratando.

¹²³ SÜSSEKIND, Flora. “O sobrinho pelo tio”, *in op. cit.*, p. 38.

personagem feminina; estamos bastante distantes do ambiente da corte e dos seus bailes,¹²⁴ onde tudo o que era mais importante para o enredo transcorria; nos deparamos com personagens completamente alegorizados – o compadre responde pelo apelido de Paciência, o estalajadeiro é chamado de Constante – ou reduzidos à sua função, como o Inspetor; e mesmo a dimensão concreta da realidade social a que se põe a denunciar é esvaziada e tornada abstrata,¹²⁵ como veremos com mais cuidado logo à frente. O que resta, então, do Macedo que vimos trabalhando até aqui? Começemos pelo diferencial posto sob os holofotes pela citação acima: uma narração em primeira pessoa que desmonta ficcionalmente as “formas usuais de carreira e retórica política no Brasil durante o Segundo Reinado, ou, por vezes, como sugestão, por parte de Macedo, de uma espécie de autoparódia, e de avesso cômico dos recursos narrativos mais estáveis da prosa oitocentista [...]”¹²⁶ Ou seja, e agora colocando nos termos a que tenho me referido ao longo da tese, não muito mais do que um protagonista caracterizado pelo signo da transgressão, no qual me detenho. Fecha parêntese e sigamos.

Eu...

Bravo! bem começado! com razão se diz que – pelo dedo se conhece o gigante! – Principiei tratando logo da minha pessoa; e o mais é que dei no vinte; porque a regra da época ensina que – cada um trate de si antes de tudo e de todos.

[...]

Egoísmo! bradarão aqueles que não vêm um palmo adiante do nariz: *patetas!* lhes respondo eu de antemão. A regra, á que me cingi, não tem

¹²⁴ Se *Vicentina* se distancia fisicamente desse universo, preserva, em grande parte, sua lógica de funcionamento: “Não ha exageração nem inverosimilhaça no que fica exposto: *a civilização das reuniões*, a côr, o modo da côrte tem já conquistado algumas leguas além da cidade de Nictherohy; não é a mesma cousa certamente... falta sempre um não sei que; mas em certos lugares do interior, quem assiste e observa uma partida, uma assembléa, um banquete, hoje, lembrando-se da côrte, reconhece e diz : – *isto é como lá*” (MACEDO. *Vicentina*, *op. cit.*, cap. VI, t. I, grifos no original). É como se, aproximando o ambiente sem o qual não há romance de feições mais modernas no país do que sempre foi, desde *A moreninha*, o núcleo moral das histórias – o imobilismo do campo –, as extravagâncias se tornassem automaticamente mais controláveis: “Brincava-se pois com fervor e alegria: as senhoras não se faziam rogar; os homens esqueciam as calculadas ceremonias da côrte.

“O ar da roça, a festa do campo tem isso: uma respeitosa liberdade a preside; as etiquetas, as faceirices e até as fiducias desaparecem; o coração se dilata prazenteiro e livre n'esse immenso horizonte, como se apertado e contrahido se acanha no salão da côrte alcatifado ricamente e ornado de ouro, de sedas, de lisonjas e de mentiras” (Idem, cap. IV, t. II).

¹²⁵ Lembremos de Ian Watt (*The rise of the novel*, *op. cit.*) e de que essas duas coisas – nome e lugar – são constitutivas do realismo do romance.

¹²⁶ SÜSSEKIND. “O sobrinho pelo tio”, *op. cit.*, p. 31.

nada de vil nem de baixa; e a prova é que ella nos vem dos grandes, que não são vis, e se observa no poleiro politico, que não fica em baixo.

Eu sigo as lições dos mestres.

No pronome *Eu* se resume actualmente toda politica e toda moral [...].¹²⁷

Onze anos depois de publicado o primeiro romance, nos deparamos novamente com um protagonista que se arvora ao direito de se auto-apresentar. Nesse meio tempo, apenas Juca, de *Rosa*, fizera algo parecido, e mesmo assim a um público particular – uma família destrambelhada, que ecoara as suas maluquices –, como Augusto aos amigos no capítulo inicial de *A moreninha*, mas sem a reafirmação pública das suas excentricidades. De qualquer sorte, há duas mudanças igualmente interessantes que essa passagem permite vislumbrar. Primeiro, o tom congratulatório, a adesão irrestrita e conscientemente oportunista à “regra da época” apontam, sem dúvida, que quem assume o protagonismo desse romance satírico é aquele que fora antagonista nos romances cômicos anteriores. Não há, contudo, uma inversão de papéis. Pelo contrário: se o centro do romance era o que causava atritos com a ordem social idealizada, nada mais natural do que investi-lo dos atributos até então consagrados àqueles que nunca se pautaram por nenhum senso de moral. É à ambigüidade que atravessava todos os demais livros a que se põe um ponto final aqui. As principais características do protagonista são mantidas: nosso Sobrinho, por exemplo, foi estudar na Europa, da qual volta mestre em passeios pelos *boulevards*, em peças de teatro e em amores, que nada mais são do que uma reprodução bastante fidedigna da narrativa dos estudos de Juca.¹²⁸ Ao juntar numa só personagem o que até então era repartido entre protagonistas e antagonistas, a crítica a esse comportamento se descomplica, porque não há mais dúvida de quem é quem na história. Papéis narrativos bem atribuídos facilitam a identificação e, ao menos em tese, punição dos comportamentos desviantes: eis o sonho de uma sociedade que se quer cada vez mais homogênea.

¹²⁷ MACEDO. *A carteira de meu tio*, *op. cit.* [1855], cap. I, grifos no original.

¹²⁸ A título de exemplo: “Qual vadiie! estudei a dansa, que é a sciencia dos pés; a gymnastica, que é a dos musculos e articulações; [...] estudei até a ser cabelleireiro, que é a sciencia da verdadeira cabeça; estudei muito mais ainda, Sra. D. Bazilia! estudei o bilhar, que é a geometria e o calculo em acção; estudei o namoro, que é o verbo balbuciante da sciencia telegraphica; estudei...” (MACEDO. *Rosa*, *op. cit.*, cap. V).

A outra mudança, mais importante, diz respeito ao registro. Antes, quando Augusto e Juca apresentaram as suas transgressões, o fizeram num contexto dialógico, o que, em termos romanescos, pressupõe uma interação de mais duas instâncias: a do interlocutor e a do narrador. Em dois dos três casos em que essa estrutura se repete, os interlocutores, igualmente desajuizados, os incentivam e se divertiam com as maluquices das histórias e teorias. O curioso é que, nessas passagens, o narrador se ausenta quase que por completo. Quer dizer, em *A moreninha* ele não existe – todo o primeiro capítulo do livro está na forma de diálogo – e, em *Rosa*, afora as indicações de que “[e]ra de tarde”, as personagens envolvidas e algumas outras poucas indicações do tipo “Bateram palmas”,¹²⁹ sua presença tampouco é significativa. Mas isso não significa que os desmandos têm carta branca para correr soltos. Noutras passagens, o narrador invade a cena e cumpre sua “função condutora e moralizante”¹³⁰ dos comportamentos, como esta, em que, ao nos revelar uma face do protagonista que, até então, nos era desconhecida, ainda estabelece o que é e o que não é lícito: “n’essa hora não podia Augusto raciocinar tão indignamente. Ainda quando não houvesse n’elle muita generosidade, estava para desarmar-o o poder indizível da innocencia.”¹³¹

Findo o rodeio, voltemos à sátira de Macedo, na qual o insensato que se apresenta é ele mesmo o narrador da história. Num certo sentido, isso implica que o pólo de avaliação e explicação do comportamento imoral não se dá mais de fora, de uma instância superior e completamente ilibada e imperativa, mas segundo suas próprias premissas e interesses. O elogio da desordem perde, assim, o caráter reformador que não deixava de estar presente em *A moreninha* – na qual nem tudo o que era negativo era necessariamente ruim; pior era a hipocrisia dos que parecem seguir as normas –, e o propósito de legitimação de uma desordem que pudesse ter uma face produtiva de desestabilização de um conjunto de preceitos ainda em vigor, mas já esvaziados de sentido, cai por terra. Esse é o efeito da internalização do discurso político,¹³² que, nos outros romances, se fazia através de comentários digressivos, dispersos ao longo do enredo.

¹²⁹ Idem, p. 34 e 35, t. I, respectivamente.

¹³⁰ SÜSSEKIND. “O sobrinho pelo tio”, *op. cit.*, p. 40.

¹³¹ MACEDO. *A moreninha*, *op. cit.*, cap. IV.

¹³² SÜSSEKIND. “O sobrinho pelo tio”, *op. cit.*, p. 38.

Naturalmente, essa consciência desintegrada – volto ao conceito em breve – sabe que seu comportamento, ao mesmo tempo em que se choca de frente com as regras morais, segue tranqüilamente de mãos dadas com senso comum, a famosa “regra moderna”, que volta à baila. Valer-se dela, dessa modernidade exposta unicamente em sua face corrompida, como fizeram os demais antagonistas que lançaram mão da mesma racionalização, é buscar o aval da realidade rebaixada. O auto-elogio superdimensionado não tem mais, pelo menos nesse momento de auto-apresentação, o contraponto do protagonista convertido, ou em processo de conversão, o que lhe permite discorrer, sem interrupção de ninguém, por algumas páginas, até quando se encontra com seu tio, sobre as benesses de ser um “medalhão”.

Mas me adianto um pouco. Fiquemos, por enquanto, nessas primeiras páginas, nas quais essa voz se permite um tanto de desabusos. Nelas ganha forma o paradoxo cultural de que fala Nancy Armstrong em *How novels think*: a individualidade liberal é posta em movimento pelos romances de modo abrir espaços sociais através da flexibilização de relações existentes; um movimento que, na mesma medida, produz uma certa *hubris*, que precisa ser controlada.¹³³ É o caso no nosso Sobrinho em questão, um indivíduo cuja ausência de peias se manifesta única e exclusivamente segundo a lógica de um interesse particular que se dá às expensas do corpo coletivo: “[...] o que é a pátria?”, pergunta ele, para responder no parágrafo seguinte:

A patria é uma enorme e excelente garopa [...]. [O]ra agora aqui vae a theoria do *Eu*: os ministros repartem a garopa em algumas postas grandes, e em muitas mais pequenas, e dizem eloquentemente: “as postas grandes são para *nós*, as mais pequenas são para *vós* [grupo dos afilhados]” e finalmente jogam ao meio da rua as espinhas, que são para *elles* [oposição e resto do povo].¹³⁴

Ou, por outra, pode-se criticar todos os problemas criados na narrativa de Macedo pela tentativa de inserção de um elemento reformador num universo em que o vazio de sentido das personagens mais velhas não as desautorizava por completo; pode-se, com

¹³³ ARMSTRONG. *How novels think*, *op. cit.*, esp. o último capítulo, “The necessary gothic”, p. 137-153.

¹³⁴ MACEDO. *A carteira de meu tio*, *op. cit.* [1855], cap. I.

muito mais justa inclusive, apontar a desfaçatez que foi o fato de se ter mantido esse elemento desordeiro no romance às custas da sua mais completa desfuncionalização. É, contudo, a sua negativização completa, que se dá com *A carteira de meu tio*, o ponto mais triste desse conjunto de transformações. Por mais paradoxal que pareça – afinal, estamos tratando de um romance satírico e, ao menos teoricamente, crítico –, esse é o momento quando realmente se mostram rebaixado os pressupostos iniciais da ideologia burguesa.

9.

É após o elenco do conjunto de variações em relação às convenções do gênero tal como elas vinham se firmando por aqui, lembrando sempre a ênfase dada ao caráter digressivo da narrativa, que Sússekind irá aproximar tanto *A carteira de meu tio*, quanto *Memórias do sobrinho de meu tio* de uma tradição narrativa heterodoxa: o “anti-romance” de Fielding, Sterne, Xavier de Maistre, Diderot, no qual eu vou me concentrar um pouco mais. A própria Sússekind aponta a filiação de ambos os livros de Macedo à sátira daquele filósofo iluminista. Uma primeira, mais conjectural: “É possível imaginar, também, que *O sobrinho de Rameau* tenha exercido forte influência na configuração de seu ‘sobrinho do tio’.”¹³⁵ E outra, mais assertiva: “É perceptível, igualmente, nessa figuração macediana do narrador como o sobrinho do tio, a influência de um texto como *O sobrinho de Rameau*, de Diderot, no qual esse outro sobrinho também desqualifica, a si mesmo e a tudo o mais, com petulância, ao longo do diálogo.”¹³⁶

O importante nessa filiação é, primeiro, a centralidade que assume o protagonismo desse narrador amoral, que, ao “patentear” a própria falta de escrúpulos¹³⁷ se torna o cerne dos dois livros e o objeto a ser desmontado criticamente a partir dos seus procedimentos retóricos. Daí que o mais importante não sejam os comentários e digressões que tenham a política como conteúdo explícito, mas a formalização, no plano da voz narrativa, das suas

¹³⁵ SÜSSEKIND. “O sobrinho pelo tio”, *op. cit.*, p. 39. Essa não é, contudo, a única filiação apontada. Há ainda Porto Alegre e, portanto, sua relação com a literatura satírica nacional, na qual, contudo, não vou me aprofundar.

¹³⁶ SÜSSEKIND. “Introdução”, in MACEDO. *Memórias do sobrinho de meu tio*. São Paulo: Penguin Classics, Cia. das Letras, 2011, p. 13.

¹³⁷ Idem, p. 13.

características, quais sejam, “(o cálculo, os desvios e trocas de posição, a lógica movida pelo interesse pessoal, a linguagem ornamental)”.¹³⁸ Um passo ainda mais importante, porque ele se dá na contramão do caráter abertamente moralizante dos seus romances anteriores. Depois, o acento dado às estripulias do narrador serve, na mesma tacada, para apontar a introdução de um procedimento narrativo que será o responsável, uma vez que for reapropriado e retrabalhado por Machado de Assis, pelo que há de melhor na prosa oitocentista no Brasil.¹³⁹

Um procedimento crítico, portanto. Mas qual o seu alcance? Não é dos mais amplos, reconhece Süssekind. Primeiro porque há um aparente cuidado de Macedo em não querer ter sua própria voz autoral confundida com a do Sobrinho, ainda mais tendo em vista que as redações dos dois livros coincidem com passagens suas pela política.¹⁴⁰ Na sua vasta e longa obra, esse procedimento só é usado, além das sátiras do Sobrinho, em *A luneta mágica*, de 1869. Süssekind aponta ainda para outro limite, este mais interessante do sob o ponto de vista literário. Macedo não foi capaz de aplicar esse procedimento auto-irônico a outros elementos do texto, como o enredo ou as demais personagens, o que explica o caráter abstrato de “todos os lugares, personagens (Constante, Engodo, Paciência) e discussões registradas [...]”.¹⁴¹ Nada a se estranhar, contudo, tendo em vista a necessidade de se criar um ponto de estabilidade – como vimos acompanhando, um lugar comum da forma do romance de Macedo –, no qual “figuras exemplares do sermão político”¹⁴² pudessem se contrapor ao caráter, digamos, volúvel do Sobrinho.

Bom, os limites da forma satírica na qual Macedo ingressara não são desprezíveis. Contudo, eles tampouco impossibilitam que a principal dimensão dos livros seja mesmo crítica: “se o caráter romanescos parece discutível, o propósito político, ao contrário, é sublinhado por todos [os comentadores].”¹⁴³ E aqui o alvo de *A carteira de meu tio* é principalmente os desmandos do sistema político brasileiro: seu autoritarismo, seu

¹³⁸ SÜSSEKIND. “O sobrinho pelo tio”, *op. cit.*, p. 38.

¹³⁹ Cf. ainda ALMEIDA (“Introdução”, in MACEDO. *A carteira de meu tio*. São Paulo: Hedra, 2010, p. 9-26), que segue na mesma linha de raciocínio.

¹⁴⁰ SÜSSEKIND. “Introdução”, in MACEDO. *Memórias do sobrinho de meu tio*, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁴¹ *Idem*, p. 14.

¹⁴² SÜSSEKIND. “O sobrinho pelo tio”, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴³ *Idem*, p. 32-3

personalismo, sua insensibilidade com os desfavorecidos e o uso interesseiro e particular de um conjunto de normas, a Constituição e as leis do império, que deveriam ter uma aplicação universal. Mais especificamente, é a conciliação que sofre o maior golpe, pois, ao unir conservadores e liberais, não só “enfraquecia o debate político”,¹⁴⁴ como ainda abria espaço para uma série de negociatas que se dava sob os auspícios de uma língua franca, que, nem saquarema nem luzia, igualava a tudo e a todos.

Uma crítica, não custa repetir, cuja parte mais importante está na formalização dos trejeitos retóricos do nosso debate político, que Süsskind tão bem desentranhou. Muito pouco a contestar aí exceto a ênfase. A crítica aos desmandos do sistema político existe, o que é apenas uma das dimensões da questão. A outra diz respeito à própria forma que Macedo ajudou a consolidar, uma vez que a sátira tem como alvo, antes de tudo, a “moral do século”,¹⁴⁵ um ponto que encerra o ciclo completo desse primeiro conjunto de suas narrativas. (Um encerramento que coincide com o começo de outro, ainda mais importante: Alencar publicaria seu primeiro romance, *Cinco minutos*, no ano seguinte.)

A “moral do século” é exatamente a forma – aqui entendida como o “princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos”¹⁴⁶ – que Macedo tenta dar ao seus romances. Sua formulação mais clara e progressista ocorre quando ela é o elemento caracterizador de Lauro, um aberto defensor das “novas idéas” ou dos “novos princípios”.¹⁴⁷ Esse procedimento narrativo de construção do protagonista, contudo, não se repetirá. Sua dinâmica mais comum é uma ambigüidade no comportamento do personagem principal, que age mais ou menos de acordo com a essa nova sociabilidade, mas não abraça seus princípios. É essa constituição sem claros contornos que gera a confusão nos antagonistas, bastante justificada, diga-se, que imaginam compartilhar com aqueles, agora não mais num plano político, mas amoroso, as “theorias [...] do nosso tempo”,¹⁴⁸ de acordo com Fabrício, ou os “princípios da actualidade”,¹⁴⁹

¹⁴⁴ ALMEIDA. “Introdução”, in MACEDO. *A carteira de meu tio*, op. cit. [2010], p. 19.

¹⁴⁵ MACEDO. *A carteira de meu tio*, op. cit. [1855], cap. I.

¹⁴⁶ SCHWARZ. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, in *Que horas são?: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 141.

¹⁴⁷ MACEDO. *O moço loiro*, op. cit., cap. VII e cap. XXXVI, respectivamente.

¹⁴⁸ MACEDO. *A moreninha*, op. cit., cap. IV.

¹⁴⁹ MACEDO. *Rosa*, op. cit., cap. XXXIV.

segundo Faustino. (Uma ambigüidade, cabe ressaltar, que persiste mesmo quando ela não é mais necessária, como é o caso de Américo, que se diz extravagante, mas não age como tal, marcando sua posição contrária à de Frederico, um vilão, cujo comportamento em nada se parece com o do protagonista.) Feito o resumo, voltemos ao Sobrinho, que, a exemplo de Lauro, também incorporar a “moral do século” sem ambigüidades, mas com uma enorme diferença: o sinal está virado de ponta-cabeça e tudo o que o Oitocentos trazia de positivo – “liberdade, camaras, deputados, e constituição...”¹⁵⁰ – se torna negativo – defesa do interesse pessoal, autoritarismo, desrespeito às leis, etc.

O protagonista desse último romance de Macedo é, portanto, uma síntese muito bem acabada do conjunto de personagens que viemos trabalhando e que só pode ser percebida se levarmos em consideração a história da consolidação formal do gênero. Dos antagonistas, os cômicos, resta dizer pouco: ouvir o Sobrinho falando é quase ouvir as vozes de Fabrício e, principalmente, Faustino em suas defesas da face negativa dessa moral moderna. E apesar desse seu caráter claramente desabusado, ela guarda, por outro lado, uma das principais características dos heróis macedianos, um “átomo de consciência”, que é quando ele decide não mentir para o tio e usar o dinheiro dado para a viagem da maneira mais correta possível, um paradoxo na sua caracterização ao qual volto em breve. Essa não adesão completa à moral do século até se explica: é uma forma da sátira manter sua capacidade crítica, uma vez que agora temos uma indicação de que as coisas sobre as quais o narrador escreve podem ser levadas em consideração. Isso sem contar que, não sendo “completamente digno do século, em que viv[e]”,¹⁵¹ abre-se a possibilidade de conversão, o retorno do protagonista desvairado à moral e ao bom costume, razão de ser dos romances de Macedo.

Dos protagonistas cômicos, o Sobrinho ainda incorpora a capacidade de justificar logicamente qualquer insensatez. Augusto, por exemplo, usa de trejeitos e vocabulário do raciocínio lógico para defender que sua volubilidade não é uma afronta às mulheres e à moral social. Juca, por sua vez, se vale de vários volteios para explicar como o jogo de sinuca ou seu conhecimento dos penteados são, na verdade, outras formas de estudar

¹⁵⁰ MACEDO. *O moço loiro*, op. cit., cap. VII.

¹⁵¹ MACEDO. *A carteira de meu tio*, op. cit. [1855], cap. I, ambas as citações do parágrafo.

geometria ou psicologia das mulheres. Ou seja, duas reflexões que vão na contramão do senso comum que manda dizer que a família só pode viver em paz onde há constância e que vadiagem e estudo não são a mesma coisa. Em *A carteira de meu tio*, esse funcionamento muda um pouco de figura:

Diz um antigo anexim, que *ninguem deve deixar a estrada real para seguir o atalho*: eis aqui porém um facto demonstrando com a sua logica de ferro, que ás vezes convém até deixal-a por um desvio, quanto mais por um atalho! Isto é quanto ás viagens phisicas; porque no que diz respeito á viagem moral, que o homem faz atravez dos montes e valles, e dos despenhadeiros e precipícios da vida humana, o anexim dos antigos torna-se mesmo uma sandice miseravel.

O desejo de ir na contramão do senso comum aqui, como dito, além de claro, é semelhante ao dos jovens protagonistas mencionados. O que muda é o alcance. Não se trata mais de brincadeiras de criança, cuja ameaça é, boa parte das vezes, inflada. O questionamento agora cala fundo, porque sua dimensão é eminentemente moral – ou melhor, *amoral*: “os desvios, pelo contrario, levam ao gozo de trinta mil prazeres o homem que por elles se dirige na vida, desprezando todas essas nicotices á que dão o nome de *honra, dedicação, incorruptibilidade* [...]”¹⁵² É nesse momento em que a filiação a *O sobrinho de Rameau*, de Diderot, se mostra mais abertamente, e o romance de Macedo ganha em força.

Lionel Trilling faz uma leitura bastante interessante da passagem da *Fenomenologia do espírito* em que Hegel se vale daquela sátira para apontar uma transição importante da consciência rumo à autonomia.¹⁵³ Quer dizer, esse processo de auto-realização do espírito – momento fundante da modernidade – só acontece, quando há uma alteração nas relações que a consciência mantém com os poderes constituídos, no caso, o poder financeiro, o dinheiro, e o político, o Estado. Para Hegel, nesse contexto de superação, a sinceridade não é uma virtude progressista, mas conservadora, porque essa espécie de nobreza é sempre uma adesão irrestrita aos valores dominantes, aos quais serve sem qualquer átimo de reflexão. Foi exatamente o que vimos em *Cândido*, a alma mais

¹⁵² Idem, cap. II (grifos no original em ambas as citações).

¹⁵³ Glosa, a partir de agora, *Sincerity and authenticity* (*op. cit.*), especialmente o segundo capítulo, “The honest soul and the desintegrated consciousness”, p. 26-52.

nobre dos romances de Macedo e, por isso mesmo, incapaz de agir ao longo da narrativa inteira. Assim como esse também é o objetivo do processo de correção das extravagâncias dos demais jovens. Cabe às autoridades mais velhas trazer à tona a nobreza que existe em cada um dos protagonistas, de modo que eles reneguem o passado de loucuras e se adéqüem à moral vigente: só então o casamento com a escolhida do coração se torna possível.

O trecho citado, contudo, se encontra noutra patamar, daí que avancemos no comentário de Trilling, interrompido nesse ponto no segundo capítulo da tese. Assim, o Sobrinho, o de Diderot agora, com todo o seu desabuso, não apenas é aquilo que uma leitura superficial veria, ainda que não equivocadamente, ou seja, uma crítica à corrupção social de uma consciência que não conhece limites. É, antes, um estágio evolutivo rumo à autonomia do pensamento, a concretização do projeto iluminista, que não se faz, diga-se, através de uma ruptura aberta com as formas de poder estabelecidas. Esse novo Eu, que Trilling chama de baixo, vil (*base self*), age apenas de acordo com o próprio interesse. Noutras palavras, como bem sabe nosso Sobrinho, não existe nenhum valor, por mais universal que se queira, que seja mais importante que o gozo individual dos prazeres, o que, num mesmo golpe, implica desmascarar o caráter imobilista dos anexins através do reconhecimento de que eles expressam uma verdade pouco condizente com a realidade e cujo interesse é a pura e simples manutenção do *status quo*. Pior para os ingênuos. Por isso a clivagem de que fala Hegel não é aberta. Não se trata aqui de romper com a maneira como a sociedade está organizada, mas de aderir de outra forma, menos inocente. Ou seja, a liberdade começa a se construir no momento em que a harmonia entre indivíduo e sociedade se rompe, abrindo espaço para que a consciência possa justificar racionalmente suas próprias escolhas, por mais desabusadas que elas sejam.

10.

O leitor desta tese há de ter percebido que eu voltei à questão da crítica, ainda que, digamos, tenha saído da estrada real da fortuna desse romance de Macedo. Pois bem, marcada, por um lado, a filiação a um momento de ruptura com o imobilismo de uma moral

hegemônica – ruptura de que o Sobrinho de Macedo se vale no seu projeto pessoal de ascensão – e, por outro, o consenso sobre o conteúdo político da sátira, resta ainda perguntar sobre sua radicalidade. E é nesse momento que a coisa me parece começar a fazer água.

Começemos pelo conteúdo do seu libelo. Durante uma longa passagem, na qual divaga-se sobre as responsabilidades do mal estado das nossas estradas, o compadre Paciência chega a conclusão de que o problema está no autoritarismo do poder executivo, que, ao impedir o funcionamento adequado do voto livre, acaba por criar uma cadeia de malfeitorias que chega até os ministros de Estado. A crítica parece bastante progressista, porque restitui o poder ao povo e a correção do sistema à sua capacidade de escolher de maneira autônoma. Não por menos, o Sobrinho se espanta: “O senhor me está parecendo um pouco republicano!” É nesse momento que a sátira trava e começa a expor seus limites, porque só então descobrimos que a passagem, ao lado da crítica, tem uma outra função, a de espantar a pecha de que este seja um libelo anti-monárquico: “a monarchia brasileira é bella como uma obra do Céu, e não se póde por modo algum identificar com os taes maganões [os políticos, no caso].” Pronto, demarcadas as fronteiras para cima – a inocência completa da monarquia, que sequer parece fazer parte do funcionamento da política no país – e para baixo – a submissão do povo ao arbítrio dos proprietários –, a crítica pode, agora, se debruçar sobre o espaço limitado que lhe sobrou: os políticos. Mas aqui ainda cabe outra ressalva. Não são todos os políticos, porque aqueles ungidos pelo voto popular, os deputados das assembleias – para quem acredita em coincidência, exatamente o cargo ocupado por Macedo à época da redação do livro –, não podem ir além das suas prerrogativas, isto é

mandam fazer obras, abrir e concertar estradas, levantar pontes, etc., a prova disso está nesses livros de letra morta, que tem o nome de Legislação Provincial: o que acontece porém?... o Presidente da Provincia ou não executa as disposições da Assembléa, ou quando as executa, o faz pelo modo, porque o senhor está vendo neste lamarão!¹⁵⁴

¹⁵⁴ MACEDO. *A carteira de meu tio*, *op. cit.* [1855], cap. I, todas as citações do parágrafo.

Macedo não apresenta, assim, o que para Lukács é um elemento fundamental da sátira: o “ódio sagrado” – título da última seção do seu ensaio sobre o assunto. Como nem toda posição crítica frente à realidade social corrompida precisa ser levada adiante na forma satírica, esta, por sua vez, precisa “da indignação, do desprezo e de um *ódio* tornado clarividentes graças à paixão, à reflexão e à compreensão do real.”¹⁵⁵ O desprezo de Macedo, que raramente se torna ódio – eu estou pensando na última cena, quando o compadre, enfim, perde aquilo que o caracteriza, a paciência, e vai às vias de fato com o escrivão que havia descaracterizado a instituição do júri popular –, até existe, mas ele é de tal forma limitado, que tanto seu alcance crítico quanto sua força satírica saem prejudicados.

Isso sem contar sua compreensão da realidade. Não estou afirmando que Macedo não conhecesse os meandros do sistema político brasileiro assim como o arbítrio da classe dos proprietários. Aqui o caso é um tanto mais grave, porque sequer se trata de pontuar que ele não leva sua crítica às últimas conseqüências; ele simplesmente descola o texto da realidade social que deveria denunciar de uma maneira mais do que direta:

(i) o auctor deste livro está convencido, de que na Provincia do Rio de Janeiro, a mais civilisada do Imperio, não se observam factos, como esse, que ahi vai imaginado; mas desgraçadamente em outras Provineias, e com especialidade em algumas do Norte, tem tido lugar não poucos attentados tão horrorosos como esse; e pois que está no pensamento do auctor atacar os abusos, e a desmoralisação, acredita elle, que póde bem suppor praticados nesta ou naquella Provincia, onde fizer viajar o seu heróe, as illegalidades e os crimes, que em qualquer outra parte do Imperio se tem observado.

(Nota do auctor).¹⁵⁶

Essa nota de rodapé, a única do livro, acompanha um dos trechos mais interessantes, a cena em que o compadre e o Sobrinho encontram uma pobre família que assistem à casa em que moravam arder em chamas. O motivo? O homem explica ao compungido compadre que tivera sua habitação queimada, porque pensara que tinha direitos civis e, portanto, não pretendia votar na chapa imposta pelo dono daquelas terra, que, por sinal, além de ser

¹⁵⁵ LUKÁCS. “A questão da sátira”, in *Arte e sociedade*, *op. cit.*, p. 181, grifos no original.

¹⁵⁶ MACEDO. *A carteira de meu tio*, *op. cit.* [1855], cap. II.

também Delegado e chefe do partido, ainda tinha nas mãos todas as outras autoridades públicas a quem o coitado poderia recorrer. Macedo, contudo, deputado pela província do Rio de Janeiro, parece não querer comprar briga, o que o leva a criar uma espécie de realidade paralela. A cena tem lugar, no plano da ficção, ali ao lado da capital do império, onde se passam as andanças do Sobrinho, mas, no plano da realidade, não, já que este lugar é dos mais civilizados. Não é que sua apreensão do fenômeno real esteja equivocado – o arbítrio e a necessidade de que aqueles que gravitam ao seu redor ajam de acordo com a lógica do favor é quase um consenso nos estudos da sociedade brasileira –; é que sua exposição fica um tanto comprometida por esse jogo de deslocamentos. Como vimos, a especificidade da forma está na capacidade de um fenômeno figure *imediatamente* a realidade na qual ele está inserido. Naquela passagem, a nota acaba por fazer uma mediação que acaba por reduzir a sátira a uma “fria alegoria”.¹⁵⁷ Elementos alegóricos, por sinal, não faltam em *A carteira de meu tio*.

Sinal da decadência ideológica, diria Lukács, e o diagnóstico também se aplica ao nosso caso. É que o movimento que via na desordem da juventude, alimentada por um novo conjunto de idéias que chegaram com o século, um elemento regenerador apesar de toda a sua ambigüidade, cai por terra. Assim, a voz narrativa do Sobrinho formaliza menos os procedimentos retóricos do discurso político brasileiro, excessivamente limitado em seu escopo, do que aquela extravagância constitutiva do protagonista, agora completamente negativizada. Isso significa que a sátira, que mira na corrupção do nosso sistema político acerta, na verdade, numa revolta abstrata contra o indivíduo e sua época degenerada.

É hora, então, de passarmos do conteúdo político explícito e entrarmos nessa crítica abstrata e de fundo à “moral do século”, que faz a cabeça da juventude e a leva à perdição. Ou seja, temos aqui um narrador cuja função, ao dar vazão à sua estridência, é expor o absurdo de uma moral personalista, que Macedo já associa, sem meias tintas, aos tempos modernos. Seu procedimento é uma constante justificação, que deveria soar absurda, de toda e qualquer transgressão ao conjunto de leis que rege a vida em sociedade no país. Voltemos rapidamente ao episódio do incêndio criminoso. Enquanto se desenrola o diálogo entre o compadre e o pobre homem, que expõe sem meias palavras como funciona

¹⁵⁷ LUKÁCS. “A questão da sátira”, in *Arte e sociedade*, op. cit., p. 178.

impunemente o arbítrio do proprietário, cabe ao Sobrinho o caminho inverso: explicar não que o voto livre seja uma falácia, porque isso já estava demonstrado pela realidade, mas como se faz necessário, para o bem do país, que o voto não seja mesmo livre. O pressuposto de tudo, claro, é um preconceito de classe que não se esconde: “pensei eu commigo mesmo: ora que a *gentinha miuda* supponha, que em eleições pode ser mais alguma cousa, do que portadora de listas!” O que se segue é quase um desdobramento natural da premissa: se todos os pobres votassem livremente, não só o partido que está no governo, os proprietários das terras nas quais aqueles vivem não teriam estabilidade. E arremata: “logo a sabedoria e o patriotismo repellem o *voto livre*. Eu tenho uma logica de tirar couro e cabelo!”¹⁵⁸ Ou seja, é legitimação lógica da exceção arbitrária sobre a regra universalista. Ou por outra ainda e mais uma vez, é um narrador cínico.

O leitor há de se lembrar que já tratei do cinismo quando da análise de Augusto, protagonista de *A moreninha*, não coincidentemente também conhecido por sua capacidade de dar ares racionais aos descabros. Mas há uma diferença crucial entre esses dois personagens. No primeiro romance de Macedo, ele, o cinismo, é apenas incidental, até mesmo pelo alcance diminuto do romance, que nada mais é do que uma historieta de amor; é também, em alguma medida e pesando a mão, mais crítico: funciona como um suporte capaz de desestabilizar a hipocrisia do comportamento dos outros convivas, principalmente as mulheres, que se faziam de rogados, mas agiam de maneira assemelhada. Em *A carteira de meu tio*, o cinismo amadureceu, e não só porque, ao invés de um estudante, temos um protagonista formado com pompas na Alemanha, ainda que não se saiba bem em quê. É que agora, como o protagonista também é o narrador, o cinismo impregna tudo o que se puder imaginar – inclusive a instância autoral, que se vê obrigada a sacar do bolso uma nota de rodapé, cuja função é pôr panos quentes sobre uma das cenas mais acusatórias do romance. Voltando ao plano da narrativa, sequer a figura de autoridade do compadre Paciência lhe faz frente. Paciência e o tio – “dous corpos com uma alma só”, nas palavras do próprio compadre – são ambos bons representantes da galeria de velhos, bastante

¹⁵⁸ MACEDO. *A carteira de meu tio*, *op. cit.* [1855], cap. II, ambas as citações.

presentes nos romances de Macedo. Homem da roça, orgulhoso de sua constância – “*Eu cá não mudo*”¹⁵⁹ –, mas ainda assim propenso é uma reflexão carregada de cinismo:

Meu charo, as cousas podem definir-se conforme ellas são, ou conforme ellas devem ser; eu prefiro sempre definil-as como ellas são, e portanto entendo e digo, que o Presidente de Provincia é uma authorityde encarregada de não executar as leis do Imperio, nem ás da Provincia que dirige!¹⁶⁰

Uma mudança brutal em relação aos demais livros, o que provavelmente explica seu desaparecimento em Alencar, um assunto de que trato brevemente nas Considerações Finais dessa tese.

E é nesse momento, em que se percebe que o cinismo é a lógica de funcionamento da narrativa, que se lança a última pá de cal sobre as possibilidades críticas de *A carteira de meu tio*. Não estou afirmando, vale ressaltar, que o cinismo não tem propriedades críticas. Claro que ele pode ser usado como instrumento deslegitimador do estado das coisas. Não é esse, contudo, o caso da sátira de Macedo, o que se percebe desde muito antes, pela sua adesão irrestrita a certos preceitos vitais da sociedade que se propõe a satirizar. A crítica fica impossibilitada, porque o Sobrinho de Macedo “age legitimando ironicamente sua conduta a partir de valores que ele mesmo julga falsos, porém ‘necessários’.”¹⁶¹

O resultado desse que, para Safatle, é funcionamento típico da lógica própria à razão cínica é o impasse do procedimento crítico. Já lá pelo final do romance, numa das infundáveis conversas, o Sobrinho se propõe a refutar a tese do compadre de que a corrupção do povo vem de cima, de um governo que não cumpre as leis. Passa, então, a enumerar e a justificar algumas transgressões à Constituição – seis, na verdade: uso da verba orçamentária; igualdade da lei para todos; ausência de obrigação de agir ou deixar de agir, exceto em virtude da lei; presunção de inocência; abertura dos cargos públicos para todos os cidadão capazes; respeito aos direitos individuais. Algumas mais bem fundamentadas do que outras, não importa: para todas elas – exceto uma, explicada

¹⁵⁹ Idem, cap. II, ambas as citações (grifo da segunda no original).

¹⁶⁰ Idem, cap. I.

¹⁶¹ SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica*, op. cit., p. 28.

arbitrariamente, “petas da vida!”¹⁶² isso, claro, se o arbítrio pode servir de explicação – há algo que não só a justifica, como a legitima segundo as normas próprias à Constituição. Ou seja, o Sobrinho tem plena consciência de que a verdade que profere é um desabuso, mas isso não significa que ele precise alterar seu comportamento nem reformar o sistema, simplesmente porque se a transgressão é justificada de acordo com a norma – se a infração da Constituição nada mais é que uma sua espécie de atualização –, ela deixa de ser transgressão. Ou, como diria Fabrício no momento em que explica seu comportamento, considerado torpe pelo narrador moralista de então, “tu verás que eu estou na regra [...]”¹⁶³ Demorou apenas 11 anos para que essa posição marginal assumisse o centro do romance. Ora, no momento em que o narrador tem plena consciência de que suas ações violentam as leis que regem a vida em sociedade, mas ainda assim é capaz de justificá-las, a crítica, pelo menos tal como a conhecemos, perde a sua função. Expor o erro não tem mais a capacidade de trazer à consciência o comportamento desviante para, então, corrigi-lo. Não há mais “déficits de realização de critérios normativos referentes a valores partilhados de maneira intersubjetiva”¹⁶⁴ quando a transgressão se torna norma.

Ora, o que significa dizer que um romance satírico é falho naquilo que lhe é fundamental, sua capacidade de fazer a crítica da realidade social corrompida? A meu ver, que o tiro sai pela culatra. Há muitas páginas atrás afirmei que o Sobrinho não leva sua consciência dilacerada às últimas conseqüências, ou como ele próprio escreve ao capitular às exigências da confiabilidade do narrador, ainda não é “completamente digno do século”. Talvez vá um tanto de arbítrio na minha colocação, mas a tomarmos os outros romances estudados, esse parece ser o ponto de inflexão que permitiria o retorno do Sobrinho aos bons costumes. *A carteira de meu tio*, contudo, segue o caminho inverso: quanto mais a realidade se mostra mesmo corrompida, quanto mais se conversa e se confronta a constância do compadre, mais decididamente cínico nosso narrador vai se tornando: “Esta povoação é uma *villa*, e não digo o seu nome, por uma boa e forte razão: quero acostumar-me pouco a pouco á não dizer em certos casos o verdadeiro nome das cousas [...]”¹⁶⁵ Essa é

¹⁶² MACEDO. *A carteira de meu tio*, *op. cit.* [1855], cap. IV.

¹⁶³ MACEDO. *A moreninha*, *op. cit.*, cap. IV.

¹⁶⁴ SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁵ MACEDO. *A carteira de meu tio*, *op. cit.* [1855], cap. IV.

a introdução da última cena desse romance inacabado. Mais de duzentas páginas depois, a única coisa que as reforçava, além dessa outra abstração da realidade, é que o seu proceder não só é correto; deve ser aperfeiçoado.

Tendo em vista tudo o que foi dito, não acho exagerado afirmar que o uso da sátira aqui não só não é crítico; ele tem uma clara função conservadora:

No parágrafo de Adorno [134 de *Minima moralia*], a ironia, em especial aquela que aparece sob a forma da sátira, é compreendida como reação do poder aos imperativos de mudança, e isso em razão de o alvo privilegiado da sátira ser normalmente a “decadência dos costumes”. A crítica que se serve da ironia seria vinculada à lógica da conservação porque seu critério de orientação “é sempre o critério ameaçado pelo progresso; este permanece pressuposto como ideologia imperante, a tal ponto que o fenômeno que foge à regra é rejeitado, sem que se lhe faça a justiça de uma discussão racional”. Ela se orientaria, assim, através de um “acordo transcendental imanente”, de um senso comum nunca colocado em causa.¹⁶⁶

Ao se voltar contra o elemento da desordem, matéria-prima dos seus protagonistas, Macedo dá a volta completa no parafuso e se converte, ele mesmo, num dos velhos de seus romances, fazendo eco às suas constantes imprecações contra o sinal dos tempos. A lógica, como Safatle bem pontuou, é a da conservação contra um elemento que, num determinado momento, abriu possibilidades narrativas legítimas de contestação do imobilismo de uma moral anacrônica, saudosista de um mundo em que a liberdade não era o valor supremo.

Como terminar, então, um romance cuja construção é toda ela problemática? A seguir na toada em que estava, Macedo teria que capitular: ceder a razão ao proceder do Sobrinho, o único possível numa sociedade tão corrompido que seu norte moral, nosso compadre Paciência, que nem é tão constante assim, acaba preso num tardio momento de revolta. Nesse sentido, a recusa a dar um final ao livro é uma espécie de birra ideológica, de quem não quer dar o braço moral a torcer. O problema é que Macedo tampouco pode cumprir o programa reformista – dos jovens, não da sociedade, claro – dos romances anteriores, sem que isso significasse uma completa afronta à lógica da narrativa, que em nenhuma altura aponta uma saída para a exceção acachapante que se tornou a aplicação do

¹⁶⁶ SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica*, op. cit., p. 95.

nosso conjunto maior de leis. A incompletude é o tributo que Macedo pagou à realidade social e, possivelmente, é a mais incisiva crítica de todo o romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS ALGO HETERODOXAS, ou as ilusões bem urdidadas da conciliação

Uma breve explicação seguida da hipótese

1.

Tivesse essa tese seguido seu plano inicial, o momento seria, agora, não de concluí-la, mas de apresentar algumas breves considerações que serviriam como uma espécie de transição entre os primeiros romances de Macedo – o início do nosso cânone no gênero – e o aparecimento de José de Alencar, um autor cuja obra não precisa de apresentação. Pois bem, a tese, contudo, como já foi dito bem mais do que uma vez, acabou ganhando uma dimensão inimaginada a princípio – espero que mais pelo interesse aberto pelo próprio material do que pela prolixidade do doutorando, esta, claro, não de todo descartada –, e o que era transição se torna a hora de fazer um balanço mais bem acabado dos problemas levantados até aqui.

Começemos por uma constatação a princípio banal: as datas. Para Alfredo Bosi, elas são apenas a ponta do iceberg, o que significa dizer que devemos olhar para sua aparente insignificância com cuidado. Como vimos no último capítulo, em 1855, Joaquim Manuel de Macedo interrompe – com uma narrativa que, como se não bastasse sua forma peculiar e pouco afeita aos seus trabalhos anteriores, é, ainda por cima, inacabada – sua

carreira como romancista.¹ E eis que chegamos a 1856, um ano em que as coincidências são muitas para serem desprezadas assim, sem maiores considerações: a revista *Guanabara*, patrocinada pelo Imperador D. Pedro II e bastião dos nomes mais proeminentes do cenário cultural brasileiro, lança seu último número, o que, segundo Hélio Lopes, quer dizer o fim da “literatura dos barões e dos viscondes.”² Mais: nesse mesmo ano em que a *Guanabara* encerrava seus trabalhos, Domingos José Gonçalves de Magalhães expunha pela primeira vez a obra – *A confederação dos Tamoios* – que, supostamente, faltava para dar corpo e nobreza a uma nação já balzaquiana. Uma obra que contou, ainda em 1856, com duas considerações – dentre muitas, deixemos claro – completamente antagônicas: de um lado, os elogios tecidos pelo nosso Joaquim Manuel de Macedo no seu “Relatório” para o prestigiado Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, de onde era, então, Primeiro Secretário; de outro, as críticas ferozes de José de Alencar, mais conhecido como folhetinista e, à época, redator-gerente do financeiramente combalido *Diário do Rio de Janeiro*.³

Pois bem, agora que chegamos, enfim, a 1856, podemos perceber que seu conjunto complexo de significados aponta, ao mesmo tempo, para trás, isto é, para o que parece ser o

¹ Uma interrupção que se inicia, como dito, num romance inacabado, se consolida, dois anos depois, numa forma híbrida, um poema-romance, *A nebulosa*, e vai durar quase uma década. Macedo só volta ao ofício de romancista, em 1865, com *Culto ao dever*.

² LOPES, Hélio. *A divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas* Minerva Brasiliense (1843-1845) e *Guanabara* (1849-1856). São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978, p. 5.

³ Não deixa de ser engraçado que, em alguns aspectos, as opiniões de Macedo e Alencar sejam completamente antagônicas. Sobre a composição, Macedo escreve: “No poema do sr. dr. Magalhães a acção é vasta, unica, interessante e patriótica; os episodios cheios de uma suavidade que encanta, ou de um ardor que enthusiasma; as descripções fieis, porque apresentam a cor local; a phrase é sempre correcta e o estylo simples” [p. 102]. Já para Alencar: “O Sr. Magalhães nem conservou a simplicidade antiga, a simplicidade primitiva da arte grega; nem imitou o character plastico da poesia moderna: desprezando ao mesmo tempo a singeleza e o colorido, quiz ás vezes tornar-se simples e fez-se arido, quiz outras vezes ser descriptivo e faltárão-lhe as imagens” [p. 41]. Macedo sobre o heroísmo dos índios: “Seus heroes não descem nunca da altura em que uma vez os collocou” [p. 102]. Mais: “[...] leva o seu heroe á sepultura onde descansam os restos do pai, e o faz trazer aos hombros a içaçaba, como Virgilio fizera o pio Eneas conduzir Anchises [...]” [p. 103]. Já Alencar: “Quanto a Aimbire, que nos seis primeiros cantos representa um papel bem insignificante, no fim do poema revela uma irresolução e uma fraqueza de espirito que não assenta no protagonista de uma grande acção [...]” [p. 56]. Todas as citações de Macedo foram tiradas do “Relatório do 1º secretario o sr. dr. Joaquim Manuel de Macedo” (*RIHGB*. t. XIX, Suplemento, 1856); e as de Alencar das *Cartas sobre A confederação dos Tamoyos* (Rio de Janeiro: Empresa Typographica Nacional do Diário, 1856). E para detalhes do Alencar folhetinista, cf. FARIA. João Roberto. “Introdução”, in ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. xiii.

fim da linha de todo um percurso literário e histórico, como para frente, para as primeiras tentativas de se buscar novos caminhos formais e sociais. Na verdade, esse impasse é um tanto semelhante ao em que me encontro. Quer dizer, são também duas as possibilidades que se abrem para mim nesse momento final da tese: um é olhar pra trás e fazer uma grande síntese do que foi dito até aqui; o outro é, teimosamente, dar seqüência ao plano inicial e escrever um capítulo cujas considerações, de finais, têm muito pouco.

A escolha, como bem indica o título do capítulo, já está feita de antemão, e é ela que, ao fim e ao cabo, dá o tom algo heterodoxo dessas considerações finais. Segundo a narrativa criada ao longo de mais de 200 páginas, me parece claro que estamos mesmo diante do término de um percurso, marcado tanto pela consolidação de um gênero novo e moderno no cânone literário nacional e das experiências históricas que ele formaliza. Uma consolidação que se dá, a meu ver, não tanto pelo esgotamento das suas possibilidades iniciais, quanto pelo impasse em que se enredou. A construção de um protagonista mais afim com um conjunto de aspirações modernas, sintetizadas na idéia de emancipação, fracassou. Na verdade, não foi além de duas tentativas – *A moreninha*, de 1844, e *O moço loiro*, de 1845, não por coincidência suas duas obras mais conhecidas – a crença de que a juventude pudesse se opor, ainda que ingenuamente, à autoridade da velhice. O que lemos nos seus demais romances, pelo menos até 1855, é a formalização de uma ideologia que busca conciliar autonomia dos protagonistas e heteronomia das figuras de autoridade num mesmo movimento de maneira a preservar o gosto de modernidade sem deixar de pagar seu pedágio àquela dinâmica histórica – a hegemonia conservadora – na qual estava inserido.

Olhar para trás, portanto, seria improdutivo por pelo menos dois motivos: um, óbvio, porque repassar os argumentos não acrescenta nada ao que foi dito. Quem chegou até aqui e vê algum sentido no que foi escrito, não precisa de mais do mesmo; quem não se convenceu, não o faria por causa de um tanto a mais de páginas que não traria nada de novo. Assim, seguir adiante me parece intelectualmente mais interessante, porque, como dito, em 1856 aparece *A confederação dos Tamoios*, um poema épico destinado a ser o símbolo maior da nação e de seu imperador e, principalmente, porque se o romance, um gênero moderno, chega a um impasse – sua impossibilidade de continuar tensionando a corda da autoridade, uma exigência simbólica daqueles anos, sem se descaracterizar por

completo –, o épico, com sua visão de mundo sem brechas, não poderia vir à luz em melhor hora. É o candidato perfeito para suprir nossas necessidades culturais tanto na esfera social, quanto na literária. Mas não é esse o rumo que toma a história da nossa literatura: Magalhães é mais conhecido por *Suspiros poéticos e saudades*, um livro de poemas de 1836, que marca o início do romantismo, e o romance, ainda no Oitocentos, se torna uma forma hegemônica, atraindo os mais destacados escritores do período, um dos quais genial como poucos. A razão, me parece, é que “[...] as formas dos gêneros artísticos não são arbitrarias. Elas surgem, ao contrário, da concreta determinação de cada estado social e histórico (estado do mundo). Seu caráter e sua peculiaridade são determinados pela sua capacidade de expressar os traços essenciais da fase histórico-social dada.”⁴ Se lhe damos o devido crédito e supomos que Lukács está certo, a pergunta que se coloca é qual a relação entre épico, romance e a experiência histórica brasileira no início da segunda metade do século XIX.

Minha hipótese segue, então, em dois sentidos, ambos submersos sob a ponta do iceberg que é o ano de 1856, momento em que se condensa uma vasta mudança de paradigma, tanto histórica quanto literária, que se estava gestando há mais de uma década. Primeiro, é a de que a insistência numa forma que já mostrava as suas impossibilidades frente a um universo simbólico completamente diferente daquele em que vingou – “o heroísmo é improvável e inverossímil quando o dinheiro é o equivalente universal de todos os valores”⁵ – revela, ao mesmo tempo, a força de uma ideologia que apostava num mundo fechado e sem antagonismo, um mundo que, se existisse, caberia à épica representar, e as várias brechas abertas pela filiação da narrativa à experiência histórica, nunca tão coesa quanto gostariam as ideologias hegemônicas. A título de resumo, veremos tanto que as críticas de Alencar, para além dos motivos românticos de superfície, apontam para uma correção do mecanismo e da visão de mundo fechada do épico,⁶ quanto que o fracasso de A

⁴ LUKÁCS. “A estética de Hegel”, in *Arte e sociedade, op. cit.*, p. 55.

⁵ HANSEN, João Adolfo. “Notas sobre o gênero épico”, in TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos*. São Paulo: EDUSP. Imprensa Oficial, 2008, p. 17.

⁶ Isso sem contar que o próprio Alencar só abandonaria o projeto do seu poema épico, *O filho de Tupã*, em 1863, ou seja, sete anos depois de anunciar as suas dúvidas quanto à forma. Cf., por exemplo, a carta que escreveu do Dr. Jaguaribe, em 1865, na qual lhe narra os descaminhos na escrita do seu poema épico (“Carta ao dr. Jaguaribe”, in *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958, vol. III, p. 305-307).

confederação dos Tamoios está determinado pelo fato de que ele, um poema épico, traz a primeiro plano alguns dos elementos modernos, já superados, dos romances iniciais de Macedo. Quer dizer, ele se vale de uma forma consagrada pela tradição, cuja finalidade seria louvar a nação e seu imperador, mas a subverte ao vazá-la de elementos mais liberais, que acabam por colocar em suspenso a mesma autoridade que queria exaltar.

Segundo, a despeito da insistência no épico e das promessas que o gênero traz consigo de solução dos impasses mencionados, a forma literária que se impõe é mesmo o romance. Quer dizer, uma forma que já apresenta sua primeira grande transformação ao responder às demandas simbólicas de uma nova experiência histórica, o da hegemonia conservadora, que, segundo Mattos, se mostra triunfante desde 1848.⁷ O exemplo mais claro desse processo é o próprio Macedo, cujos dois primeiros romances – *A moreninha* (1844) e *O moço loiro* (1845) – ainda se mostravam capazes de representar algumas veleidades modernizantes. Apenas três são os anos que nos levam de Lauro a Cândido, o protagonista inerte de *Os dois amores*. Ora, se é necessário que a forma se adéque à experiência, Macedo se mostra claramente incapaz de fazê-lo com propriedade. A solução dos seus romances é cada vez mais enrijecidamente autoritária, num sentido pouco valorizado: ela é externa e traz consigo as marcas de um mando pouco condizente com as vontades de uma nação que se quer moderna.

E será o jovem Alencar quem vai lançar a pá de cal no discurso mais liberal do início dos anos 1840 tanto ao fazer a crítica demolidora de *A confederação dos Tamoios*, sintetizando e apontando os deslocamentos de um poema cuja forma ainda é tributária daqueles tempos, quanto ao dar os primeiros encaminhamentos para a solução do impasse entre autonomia e heteronomia típico do romance macediano – o que acontece desde seu primeiro livro, *Cinco minutos*, coincidentemente publicado no mesmo ano de 1856 –, através da interiorização da autoridade. Noutras palavras, apenas 12 anos são suficientes para que o romance com pretensões modernizantes de 1844 e 1845, o romance como poderia ter sido, esteja definitivamente enterrado.

⁷ MATTOS. “O gigante e o espelho”, in GRINBERG e SALLES (orgs.). *O Brasil Imperial*, op. cit., p. 32.

2.

A chave de leitura mais comum – e, possivelmente, mais correta também – das *Cartas sobre A confederação dos Tamoios* diz respeito às suas posições frente à temática indianista. Nesse sentido, não há grandes desacordos entre seus poucos e mais destacados leitores. José Aderaldo Castello, que as tirou do limbo do esquecimento, em 1953, escreve que “[...] as CARTAS SÔBRE A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS são a revelação que parte do próprio José de Alencar do conceito de indianismo, das idéias estéticas, das fontes e modelos que presidiram a elaboração dos seus romances indianistas e mesmo históricos.”⁸ Para Candido, por sua vez, “[...] essa polêmica assinala o momento culminante do indianismo, anunciando ao mesmo tempo a sua decadência, acelerada no decênio de 60.”⁹

Pois bem, como as opiniões não diferem muito, vou me deter, ainda que rapidamente, no detalhado estudo de João Adalberto Campato Jr., que seguiu, condensou e aprofundou as deixas de Castello e Candido. Sua atenção, contudo, se deteve nas estratégias retóricas empregadas por Alencar para esvaziar a importância simbólica do poema de Magalhães e, assim, abrir um espaço no cânone brasileiro que ele mesmo, Alencar, pudesse preencher como o patriarca das nossas letras. Nesse sentido, as cartas de Alencar se valem de um certo senso comum do período, que ressaltava a ausência de uma obra que funcionasse como vitrine simbólica de uma nação jovem e autônoma; um espaço que, de acordo com o oficialismo de certos órgãos e instituições, estaria definitivamente preenchido pela publicação de *A confederação*. Ou seja, a “questão fomentadora do aparecimento das *Cartas* e, depois, de toda polêmica diz respeito ao fato de poder ou não considerar *A Confederação dos Tamoios* a ‘epopéia’ ou o poema nacional brasileiro por excelência.”¹⁰ Para o jovem Alencar, a resposta é claramente não. E a razão é o que Campato sintetiza na

⁸ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sôbre “A confederação dos Tamoios”*. São Paulo: USP, 1953, p. XL.

⁹ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira, op. cit.*, p. 675.

¹⁰ CAMPATO JR, João Adalberto. *Retórica e literatura: o Alencar polemista nas Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003, p. 108.

idéia de hiato, isto é, na distância “[...] entre Magalhães e a capacidade de uma representação exigida, em tempos de nacionalismo romântico, das particularidades do país.”¹¹ E os “hiatos”, segundo o ponto de vista de Alencar, são muitos, uma vez que a nação a ser louvada condensa, em seu vasto território, um conjunto de características inigualáveis: o meio físico, a história e o elemento humano, nenhum dos quais representado dignamente pela poesia de Magalhães, na qual estão ausentes um protagonista à altura da tarefa que lhe é conferida pela forma e pela nação que ele dá corpo; uma personagem feminina que “[...] pudesse figurar a par d'essas imagens graciosas que a litteratura conserva, desde a Venus de Mitos e a Helena dos Gregos”; isso sem contar o desrespeito no trato das nossas figuras históricas, como Anchieta, “[...] aquelle apóstolo digno de ser cantado por Homero, e esculpido por Miguel Angelo.” Ora, se prestarmos atenção ao rol de comparações levantados por Alencar e somá-las ao ideário romântico de exaltação nacional também presente nas cartas, perceberemos que não faltam a Magalhães nem os modelos literários nem uma realidade que lhe fornecesse os “[...] elementos para crear uma scena igual [à de Milton em *Paraíso perdido*]”. Tudo o que ele precisava fazer era “[...] pintar com as suas verdadeiras côres o aspecto do campo selvagem, a belleza dos guerreiros índios e dar a este quadro a solemnidade propria de um conselho onde se decide dos destinos de um povo.”¹² O que falta, na verdade, é a destreza técnica e a sensibilidade nacional para captar todas as sutilezas que nos são próprias.

Cumprido o protocolo e resumida a polêmica, me interessa dar um passo ao lado, porque a questão que me é mais cara é menor e apenas tangencia o que foi dito até aqui:

Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso.

A forma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troya, e os combates mythológicos não pode exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da America.

Por ventura não haverá no caos increado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?

¹¹ Idem, p. 112.

¹² ALENCAR. *Cartas sobre A confederação dos Tamoyos*, op. cit., p. 30, 47 e 16, respectivamente.

Diga-me a sua opinião a este respeito; e adeus.¹³

Essas são as palavras que encerram a segunda carta, cuja tônica é exatamente a crítica à incapacidade de Magalhães de seguir as regras da epopéia clássica; uma crítica a que se segue outra, que contesta a capacidade da própria forma épica de servir como veículo ideal de representação de uma jovem nação. As chaves de interpretação dessa passagem podem ser encontradas, primeiro, num motivo bastante romântico, segundo o qual uma nova realidade – e não falo aqui apenas do Brasil e sua “cor local” – necessitava de formas novas e sem as peias das regras clássicas, que acabavam servindo como empecilho para o livre desenrolar da imaginação. A segunda é um tanto mais controversa, pois parece apontar para a preferência de Alencar pelo romance, o que seria confirmado por uma outra passagem, esta retirada da “Quinta carta”: “Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses [do ‘Nono canto’ de *A confederação dos Tamoios*] no seu estylo elegante e correcto; se fizesse d’esse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigarião o leitor que folheasse as primeiras paginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade.”¹⁴ Uma confirmação dessa preferência pelo romance viria um ano mais tarde, com *O guarani*, no qual teria posto em prática – e satisfatoriamente – todas as críticas que fez a Magalhães.¹⁵

O problema é que, das duas citações, nenhuma é definitiva: a primeira exatamente por seu caráter demasiadamente elíptico; a outra porque mais soa como um elogio a Scott do que propriamente como uma adesão irrestrita à forma do romance e à sua capacidade de representar de modo mais fidedigno o país. Acrescente-se a isso dois outros fatos – o de que uma formulação mais elaborada sobre o gênero só viria no prefácio escrito para *Sonhos d’ouro*, ou seja, dezesseis anos depois, e o de que *Como e por que sou romancista*, seu testamento literário, só ganhará uma publicação póstuma – e teremos uma idéia mais clara

¹³ Idem, p. 24-5.

¹⁴ Idem, p. 57.

¹⁵ “No ano seguinte ao requisitório contra *A confederação dos Tamoios*, inicia-se, no *Diário do Rio de Janeiro*, a publicação do *Guarani*. Não se pode negar a essa criação romanesca o caráter de necessidade, tão intimamente está ela ligada ao passado e ao temperamento de Alencar, será lícito assinalar também o que prevalece de demonstração. O autor procurou mostrar como se deveria fazer em romance a epopéia indianista do Brasil. O êxito prodigioso da nota diz de maneira feliz pelo qual foi alcançado o objetivo” (BROCA, Brito. “Introdução biográfica”, in ALENCAR. *Iracema: edição de centenário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. xxiii).

da dificuldade em assumir sem ressalvas a hipótese de que a forma do romance já se mostrava sem ambigüidades – isso pelo menos ainda em 1856.

A questão central aqui, pelo menos em termos das possibilidades e limites impostos pela forma escolhida, diz mesmo respeito à posição ambígua de Alencar frente não à Épica, mas, mais especificamente, ao épico de Magalhães. Não se trata, claro, de ignorar as passagens, mas tomá-las dentro de duas molduras já mencionadas – uma, dos motivos da crítica romântica; outra, da disputa pela primazia da realização da grande obra nacional –, as quais não deixam de relativizar o peso do romance no conjunto da polêmica. Mas voltemos à ambigüidade de Alencar: é verdade que o épico pode não ser a forma mais adequada para representar a originalidade que é um país do novo mundo e a particularidade de seus habitantes, mas sua grande birra com Magalhães é, tendo escolhido essa forma, não tê-lo realizado a contento: “Quem abrir qualquer uma das epopéas conhecidas, embora não tenha a menor idéa do seu assumpto, compreenderá desde o segundo verso o pensamento do poeta; entretanto que, se traduzirem a invocação dos *Tamoyos* em diferentes linguas, ninguém adivinhará pela sua leitura que objecto, que paiz, que acção é que vai cantar o poeta que a escreveu.”¹⁶ Na verdade, toda essa “Sexta Carta” serviria como um excelente exemplo de como Magalhães não soube seguir os bons modelos clássicos que lhe estavam à disposição.

Mas é na “Oitava Carta” que a situação ganha mais interesse. A dinâmica é quase que exatamente a mesma de toda a polêmica, e o que se critica agora “[...] é a falta que se nota no poema da criação de uma mulher, e a nenhuma originalidade e invenção que o autor revellou nessa imagem poetica, que representa uma das mais bellas faces da vida humana.”¹⁷ Mais uma vez, não faltam exemplos, e a lista é tão longa quanto heterogênea: Homero e sua Helena, tipo sublime de uma epopéia primitiva; Virgílio e a beleza do episódio de Dido; Dante e a suavidade de sua Francesca de Rimini; Shakespeare e a sua imensa galeria; Camões e a relação que estabelece entre os fatos históricos e seu tipo feminino; Tasso e sua Armida; Milton a e mulher recém-esculpida pela mão divina; Klopstock e a religiosidade e o amor à esposa morta que depositou na sua personagem

¹⁶ ALENCAR. *Cartas sobre A confederação dos Tamoyos*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁷ *Idem*, p. 87-8.

feminina; MacPherson e a melancolia feminina que encontra entre seus guerreiros; Chateaubriand e os muitos tipos que constrói nos mais diversos cenários e tempos; o amor que Cremilda inspira nos *Nibelungos* e, por fim, a *Bíblia*, a “grande epopéia do christianismo” e o estudo completo que realiza sobre o assunto.¹⁸ E tudo isso, para Alencar, pode ser agrupado como “[...] a serie de epopéas mais notaveis que nos offerece a historia da poesia de todos os povos.”¹⁹

O que se depreende dessa série, além do exercício de erudição cheio de ressalvas, é a sua heterogeneidade tipicamente romântica. Assim, o que liga essas obras as mais díspares – de Homero a Chateaubriand, passando por Shakespeare e terminando na *Bíblia* – é, a princípio, a capacidade que todas possuem de servir como veículo de representação de um mundo objetivo, dar-lhe forma e nobilidade. Ou seja, é a obra épica que melhor funciona como símbolo de uma história geral e representativa de um povo, no caso do grego, uma nação, como o faz Camões para Portugal, ou ainda uma religião, que é a *Bíblia* para o cristianismo. E essa deveria ser o papel exercido pela obra daquele que era considerado, ao menos no círculo que freqüentava, o chefe intelectual da literatura brasileira: dar, a partir de um episódio histórico, da descrição da cor local, de protagonistas que incorporassem um conjunto de valores socialmente partilhado, um sentido poético para a jovem nação.

O leitor das cartas sabe que eu, para bem ou para mal, as estou parafraseando; uma paráfrase da qual, espero, se pode depreender que as críticas de Alencar a Magalhães acabam funcionando elas mesmas como a definição que dá ao gênero. Mais: a despeito das suas dúvidas em relação ao épico – pontuais e sem maiores desenvolvimentos – e à sua capacidade de representar uma nação autônoma, a impressão que tenho é que Alencar não duvida de que ele pode funcionar, sim, como esqueleto simbólico da nossa obra-prima – apenas Magalhães não era a pessoa mais indicada, na contramão da opinião oficial, para fazê-lo. Assim, o que temos é que, em meados de 1856, um dos nossos mais importantes romancistas ainda não via no romance a única e necessária forma de representação

¹⁸ Idem, p. 88-90.

¹⁹ Idem, p. 91.

narrativa, afinal, os mais diversos modelos épicos e a nossa realidade original estavam a disposição dos capazes.

3.

Dentre os diversos “hiatos” considerados por Alencar, um me interessa mais de perto, até mesmo porque tem sido o foco da tese até aqui: quem é e como deve ser representado o protagonista de um poema épico. Os defeitos de Aimbire, personagem central de *A confederação dos Tamoios*, não são poucos: “[ele,] que nos seis primeiros cantos representa um papel bem insignificante, no final do poema revela uma irresolução e uma fraqueza de espírito que não assenta no protagonista de uma grande acção.”²⁰ E prossegue com uns exemplos da incapacidade do protagonista de *A confederação dos Tamoios*, a começar pela responsabilidade pela baixa motivação épica do poema como um todo, afinal estaria mais interessado em parar com os ataques portugueses do que em buscar a liberdade do seu povo, um sentimento muito mais nobre. Há ainda uma firmeza e uma violência exaltadas, mas não levadas a cabo na representação da batalha, cuja misteriosa interrupção, diga-se de passagem, Aimbire acata sem maiores questionamentos. Pelo menos no final ele não decepciona. Segundo Alencar, continua coerente em sua incapacidade de agir coerentemente: promete nunca aceitar a paz com os portugueses, mas é logo e facilmente convencido do contrário por Anchieta e Nóbrega. Não chega a ser o arremate das suas críticas – até mesmo porque se encontra ainda na “Carta Segunda” –, mas me parece a mais incisiva de todas a comparação de Magalhães com os poetas árcades, da qual aquele sai perdendo: “No retrato do heroe, querendo dar uma idéa da sua ligeireza em atirar ao arco, o Sr. Magalhães ficou, para mim, á quem de J. Basilio da Gama, no seu poemeto do *Uruguay*. Ha n'este ultimo mais simplicidade de fórma, e ao mesmo tempo mais energia de pensamento.”²¹

²⁰ ALENCAR. *Cartas sobre A confederação dos Tamoyos*, *op. cit.*, p. 56.

²¹ *Idem*, p. 18.

Mas o que parece incomodar mais a Alencar não é sequer a má construção de Aimbire; *é que seja ele e não Anchieta o protagonista de uma epopéia que se quer nacional:*

O que porém nunca perdorei ao Sr. Magalhães é o ter deixado passar pelo seu poema, como uma sombra vaga e esvanecida, aquelle vulto magestoso de José de Anchieta, aquelle apóstolo digno de ser cantado por Homero, e esculpido por Miguel Angelo; o heróe missionario, que dava thema a uma grande epopéa, representa apenas no poema o papel de um bom frade.

Mais importante, contudo – exatamente para dar a devida perspectiva a uma ressalva bastante plausível, a de que tudo o que Alencar questionava era um espaço mais destacado para uma figura histórica do porte de Anchieta –, é o que vem logo no parágrafo seguinte:

*E note, meu amigo, que se ha vida que esteja intimamente ligada a toda essa época, se ha homem que tenha tomado uma parte mais importante nos acontecimentos que precederão a expulsão dos Francezes e a fundação do Rio de Janeiro, é de certo esse simples frade que na porta da igreja de S. Vicente dirige algumas palavras de consolação a Jagoanharo.*²²

A meu ver, há duas maneiras de considerarmos essa questão. A primeira seria apontar um alinhamento de Alencar com as reservas postas à radicalidade do anti-lusitanismo de Gonçalves de Magalhães. Francisco Varnhagen: “Não foram os Aimbires que civilizaram o Brasil” e Alexandre Herculano: “Entre o povo brasileiro e os aborígenes do Brasil falta a identidade de sangue, de língua, de religião, de costumes”;²³ eis dois exemplos de figuras de peso no cenário cultural brasileiro que criticavam o exacerbado protagonismo do índio. Embora Alencar não abrace diretamente esse posicionamento, com o perdão do anacronismo, eurocêntrico, tampouco se pode dizer que ele escape completamente à sua lógica. Afinal, a vida cujo sentido está ligado ao da época não é a de Aimbire, mas a de

²² Idem, p. 47, de onde foram tiradas ambas as citações (grifos meus).

²³ Todas as citações e referências foram tiradas de MARTINS, Wilson. “A epopéia oficial do Segundo Reinado”, in *História da inteligência brasileira: volume III (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 34-5.

Anchieta, que é o mesmo que dizer que o grosso da nossa identidade cultural se acha do lado português e católico da história.

Seguindo essa linha de raciocínio, não me parece que seria exagerado, então, afirmar que Anchieta, cuja “vida [está] intimamente ligada a toda essa época”, personaliza um dos mais importantes elementos da forma épica: “Uma totalidade que é ‘viva’ e inseparável da individualidade: um mundo que toma forma graças a um herói e que se reconhece nele.”²⁴ Uma dimensão da épica que Alencar, diga-se de passagem, não ignorava: “Mas quando o homem, em vez de uma idéia, escreve um poema; *quando da vida do individuo se eleva á vida de um povo*; [...] é preciso que tenha bastante confiança, não só no seu genio e na sua imaginação, como na palavra que deve fazer surgir esse mundo novo e desconhecido.”²⁵

Pois bem, estamos frente a frente com um imbróglio que vai além da mera questão de habilidade artística na composição de uma ou outra personagem, uma vez que envolve o próprio alicerce da forma épica, seu herói. Ou seja, pode o protagonista de um poema épico, assumindo por enquanto que essa forma seja possível, incorpore um conjunto de valores que não é exatamente o daquela civilização da qual ele se coloca como porta-voz?

4.

Os primeiros versos do “Canto Décimo” trazem uma informação importante:

Quanto me apraz a egregia heroicidade
Do illustrado varão, que não movido
De affecto vil, mas só de amor guiado,
Mil perigos e a morte assoberbando,
Todo se sacrifica a bem dos homens!
Que outra virtude a tanto amor iguala?
Nesta mansão de cardos e de espinhos,
O vero heroismo, que o dever só segue,
Floridas c'roas p'ra exaltar não busca,
Nem os applausos e o pregão da fama:
Mas nem por isso o merecido encomio

²⁴ MORETTI. *Modern epic: the world system from Goethe to García Marquez*, Londres, Verso, 1996, p. 12.

²⁵ ALENCAR. *Cartas sobre A confederação dos Tamoyos*, *op. cit.*, p. 52-3 (grifos meus).

Lhe negue a Musa da virtude amiga;
Antes mais sonora a voz erguendo,
Faça o mundo entoar do justo o nome.
Anchieta! de ti fallo, e o céu conceda
Que eterno o nome teu sôe em meus versos.²⁶

O que Magalhães quis dizer por “egrégia heroicidade” e “vero heroísmo”, quando se refere a *Anchieta*? Já avançamos quase três centenas de páginas épico adentro, acompanhamos o sofrimento dos índios e a perfídia dos portugueses, as peripécias verbais e físicas de Aimbire, e agora, quando o poema segue para seu desfecho, somos informados de que seu protagonista é uma personagem cuja primeira aparição se dá apenas no “Canto Quinto” e, mais importante, cuja participação no enredo é, quando muito, pífia.²⁷

Bom, a primeira questão que se faz pertinente é como deixamos passar – e inclua-se o próprio Alencar nessa equação – o protagonista de um poema épico? A resposta, parece-me, é que o épico de Magalhães apresenta um outro e mais sério problema de construção – que expressa bem as suas questões de execução extemporânea –, uma vez que se assenta sobre duas estruturas valorativas conflitantes, ambas antitéticas: a primeira se desenrola, não sem maiores contratempos, como veremos, até o “Canto Quinto”; a outra, que ganha visibilidade no “Sexto” e rege o funcionamento do poema a partir de então, não só complica a organização do todo, como também lança sua sombra sobre a parte anterior. Noutras e menos abstratas palavras, durante o que eu chamo de primeira parte, somos levados a acreditar que *A confederação dos tamoyos* se constrói nesses termos antagônicos: de um lado, o sinal positivo do texto, estão os índios, lutando por sua liberdade e pela posse de uma terra que, por direito natural, é sua; do outro, no pólo negativo, estão os colonizadores portugueses: torpes, vis, gananciosos, às quais ainda se podem acrescentar outras tantas características pejorativas. O problema é que, como acabei de dizer, essa dinâmica não se mantém até o fim. Com a entrada em cena de *Anchieta* – que se dá no “Canto Quinto”, mas que só adquire solidez no seguinte –, um outro eixo norteador se

²⁶ MAGALHÃES, Gonçalves de. *A confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Dous de Dezembro, 1857, p. 291-2 (grifos meus).

²⁷ Ainda que Alencar seja aqui mais um objeto de estudo do que propriamente uma fonte de crítica, é difícil contestar as considerações que faz ao poema de Magalhães. Nesse aspecto específico da construção de Aimbire, cf. ALENCAR. *Cartas sobre A confederação dos Tamoyos*, *op. cit.*, p. 56.

forma, desestruturando o primeiro. Assim, o antagonismo inicial, índios vs. portugueses, é substituído por outro: índios e portugueses colonizadores – e o qualificativo ganha uma importância distintiva – são irmanados sob o signo negativo das “paixões desordenadas”²⁸ – o desejo sangrento de vingança, de um lado, e a vil ganância, de outro, respectivamente – contra as quais tanto Anchieta quanto o Imperador, que é quem herda as suas prerrogativas no final do último canto, devem servir como barreira.

E é exatamente na confluência dessas duas estruturas valorativas que nasce a disputa pelo protagonismo dentro do poema de Magalhães. Se, de um lado, temos a autoridade moral de Anchieta, à qual os demais deveriam se submeter e cuja especificidade, porque põe limite aos antagonismos, está mais de acordo com a hegemonia conservadora; temos, de outro, Aimbire, vazado por uma série de características modernas e que, por isso mesmo, é antes de tudo um “herói [...] burguês que entra em casa pela porta da cozinha”.²⁹ O aburguesamento do herói, claro, não é completo – ele mantém algumas características típicas do protagonista épico, como a responsabilidade pela condução da ação, uma sabedoria e uma força sobre-humana, etc. –, mas é bastante significativo, principalmente porque seu reaparecimento guarda as mesmas falhas, agora potencializadas pelo deslocamento temporal, dos primeiros romances de Macedo, marcando, como conseqüência, o completo esgotamento da forma sobre a qual se consolidou nosso primeiro romance.

Para tornar mais preciso o que acabei de dizer, comecemos pela relação entre juventude e velhice, que se dá em termos semelhantes à de *O moço loiro*, isto é, marcada antes pelo antagonismo do que pela simples oposição – o “cordão sanitário” – de que já tratei quando da análise *A moreninha*. No “Canto Segundo”, quando os tamoios se reúnem e confederam sobre os planos de guerra contra os portugueses, é Jagoanharo quem “rompe o silêncio [...] / Que entre elles soem fallar primeiro os moços, / Em quem mais luz o engenho e o entusiasmo, / Para depois se ouvir com mais proveito, / Frios conselhos dos cabaes em anos.” Por outra, o concílio começa como bem manda a tradição. Falam primeiro os mais jovens, que fazem o que se espera dos que ainda estão numa idade que se

²⁸ MAGALHÃES. *A confederação dos Tamoyos*, op. cit., p. 324.

²⁹ HANSEN. “Notas sobre o gênero épico”, in op. cit., 77.

sabe impetuosa: chamam à luta. Depois, vem a vez dos velhos, que, receosos, desaprovam o desejo de guerra. A clivagem geracional está posta, cada uma delas cumprindo seu papel. Faz-se, então, a vez de Aimbire, que atribui a si mesmo um lugar especial: “De vós, oh moços, o vigor conservo;/ De vós, oh anciãos, tenho a experiência/ Colhida á custa de arduos sacrifícios”. Ora, a ordem de fala no concílio estava marcada por uma hierarquia, na qual a força estava submetida à sabedoria dos anos. Nesse sentido, Aimbire deveria ser apenas mais um, cuja palavra, esvaziada de conhecimento pela pouca idade, teria quase nenhuma outra função além da incitação à luta. Mas eis que a linha da tradição é rompida pela introdução de um novo elemento: não é só o acumulo dos anos que produz experiência de vida, mas também a história individual. Mais: se a velhice traz consigo as marcas da consolidação de um saber que é, antes de tudo, comunitário, a biografia individual de Aimbire é vazada por uma série de eventos – guerra, escravidão nas mãos dos portugueses, fuga e aliança com os franceses – que, ao mesmo tempo em que é intransferível, enseja ainda um outro diferencial: a aquisição, nas suas andanças, de uma arma de fogo, a qual não é ingenuamente incorporada à sua sociedade; pelo contrário: serve para romper com as hierarquias que fundamentavam a antiga ordem: “Segredos aprendi de estranhas gentes:/ Com ellas batalhei co'a setta e o raio./ E hoje o mysterio de Tupan conheço!/ Tupan que se apresente, então veremos/ Qual de nós dous melhor dispara o raio./ Eis o meu, não o escondo!”³⁰ Vale ressaltar, contudo, que não fora apenas o espírito belicoso e a força da arma que mudaram a disposição dos velhos. Na verdade, a tomarmos a continuidade da cena, há uma nota racional e democrática que atravessa a deliberação final:

E todos com mil gritos applaudiram
Tão sabio parecer, tão grandes feitos
Do chefe sem igual, do heroe Tamoyo.
[...]
Nem mais aos anciãos ouvir quizeram;
Nem elles em contrario votos tinham.
Coaquira, o mais idoso, era o primeiro
Que plena approvação á tudo dava.
(Idem, p. 60)

³⁰ MAGALHÃES. *A confederação dos Tamoyos*, op. cit., p. p. 40-1 e 43.

Superada, não sem certo charme meritocrático, a antiga autoridade terrestre, restava ainda aquela que encarnava a dimensão metafísica. E o famoso episódio da tangapema é um bom exemplo desse contínuo desafio ao *status quo* da sociedade indígena. No meio da marcha que se seguiu ao término do concílio, surge o pajé, contestando uma decisão que não passou pelo seu crivo. Seu conselho, que se choca com o projeto emancipador de Aimbire, é o de que a liberdade dos índios só pode ser mantida se eles se decidirem pela fuga. A réplica do novo chefe dos tamoios é imediata e inflama os demais guerreiros, o que leva o pajé a fazer uma consulta a Tupã. Monta-se o ritual da tangapema, que sobe aos céus e

[...] parece
Pelo rumo que segue cahir deve
Distante das forquilhas. Máo presagio!
Aimbire, qu'isso vê, inda de longe
E teme o effeito do fatal annuncio,
Dispara incontinentemente alada flecha,
Que a vai ferir nos ares, e trazel-a
Para onde elle quiz. A flecha e a clava,
Uma encravada n'outra, ambas já descem
E entre as forquilhas cabem. Aimbire exulta!
Mas o velho Payé, horrorizado:
“Impio (exclama)! Tu vês? Vês tu? Entendes
O qu'isto quer dizer?”
“– Sim, muito sangue
Temos de derramar. Sim; a victoria
É certa para nós. Vai-te, Agoureiro!
Se a vida te não pesa, e aqui não queres
Ter a sorte da tua Tangapema.
Vai-te que é tempo de marchar p'ra a guerra”³¹

Aqui o desafio à ordem celeste, que começara com as imprecizações contra Tupã, é concretizado, embora noutra chave. Mais do que um simples desrespeito à vontade divina – ainda que esta, claro, por seu caráter pagão, já tenha sido deslegitimada pelo narrador como embuste e sortilégio –, o que está em jogo é, primeiro, a capacidade do protagonista de interferir e, assim, construir seu próprio destino. E, depois, frente aos mesmos signos, divergir da leitura tradicional, que até então somente o pajé tinha legitimidade para fazer, e

³¹ Idem, p. 123.

reinterpretá-los de acordo com sua vontade. Ou seja, o futuro não está mais determinado, seja pelos desígnios divinos, seja pela interpretação que um corpo supostamente autorizado possa fazer deles; pelo contrário: o futuro está aberto pelo voluntarismo individual.

Aimbire é um protagonista cuja experiência de vida, conquistada a duras penas nas suas peregrinações, abriu novos horizontes técnicos, que o possibilitou contestar tanto as tradições arraigadas da sua comunidade, quanto o conhecimento supersticioso que lhes davam esteio e lhe guiavam os passos. Dessa forma, ele se tornou capaz de alterar e reinterpretar signos envelhecidos, dando-lhes um significado todo particular e de acordo com sua vontade, de modo a abrir um horizonte de possibilidade até então fechado não só para si mesmo, como para toda sua comunidade, da qual se faz líder não pelo direito herdado, mas pelo poder da argumentação e da força. Acrescente-se a isso um contexto social marcado pela tirania e opressão externa, contra a qual o protagonista se levanta, e o quadro está completo. Ora, o que está posto aqui, na figura do selvagem Aimbire, nada mais é do que a ideologia do individualismo liberal em estado puro – o que é o mesmo que dizer diametralmente oposta às necessidades de um herói épico.

Seguindo essa linha de raciocínio, chegamos numa espécie de encruzilhada formal, pois o protagonista do poema épico deixa de ser a síntese do destino de toda a comunidade, e passa a incorporar a negatividade do herói do romance, isto é, “[c]ada indivíduo representa agora uma das classes em luta.”³² O outro, o antagonista dessa “classe” – entendida, é bom que se diga, num sentido bem mais lato do que o da ortodoxia marxista,³³ da qual o próprio Lukács padecia em sua filiação muitas vezes acrítica – é o colonizador português, caracterizado sem meias palavras como tirano, cruel, bárbaro, etc. O vocabulário, portanto, não deixa dúvida: reedita-se, nas matas brasileiras do século XVI, a oposição constituinte dos primeiros romances de Macedo. Reedita-se e radicaliza-se, seria mais correto dizer, pois, perdida a nota burlesca das brincadeiras de juventude e acrescida da componente historiográfica, o antagonismo entre liberdade e imposição externa ganha

³² LUKÁCS. “O romance como epopéia burguesa”, in *Arte e sociedade*, *op. cit.*, p. 206.

³³ Um excelente exemplo desse processo está sumarizado com uma clareza impressionante nas críticas feitas por Francis Mulhern (“‘Ideology and literary form’ – a comment”, in *New Left Review*. Londres, n. 1/91, p. 80-87, Mai.-Jun. 1975) e Terry Eagleton (“‘Ideology and literary form’”, in *New Left Review*. Londres, n. 1/90, p. 81-109, Mar.-Abr. 1975).

em densidade e dimensão nacional efetiva. Isso sem contar ainda o fato de que, em *A confederação dos Tamoios*, os conflitos, que em *A moreninha* e em *O moço loiro* nunca são realmente tensionados, ganham a representação concreta e sangrenta do campo de batalha.

O problema é que, se em 1844 e 1845, num contexto bem diferente a despeito da pouca distância temporal, um conceito de liberdade mais emancipatório, mesmo marcado pela blague, não podia se atualizar, isto é, ser levado às últimas conseqüências, quem dirá em 1856, quando a parcela da classe que lhe dava sentido perdeu o protagonismo social e a capacidade de pautar os discursos que circulam e conflitam na esfera pública. De fato, as contradições de fundo do poema trazem consigo os ares de outros e não tão distantes tempos. Para Ilmar Rohloff de Mattos, o período que vai da abdicação de D. Pedro I, em abril 1831, até a derrota da revolução Praieira, em 1848, pode ser considerado um momento em que o ideário moderno desfrutou, na sociedade brasileira, de algum privilégio. Esses anos foram experienciados, dada a surpresa com que a notícia foi recebida, como uma espécie de revolução, um momento em que a antiga ordem estava, enfim, sendo contestada, e um conjunto novo de possibilidades se abria.³⁴ Mais importante, ao menos pra minhas intenções, do que apontar acontecimentos específicos, é ressaltar que eles indicavam que as bases tradicionais do poder do primeiro império pareciam estar sendo postas abaixo. É nesse contexto que o vocabulário político e social das revoluções burguesas ganha primazia na arena pública:

essa mocidade [...], no seu entusiasmo juvenil, estudava a glória dos Girondinos da Revolução Francesa e andava pela república, poetizada pelos seus sonhos, a república de Atenas, sem ostracismo, de Esparta, sem o furor belicoso, de Roma sem as agitações do fórum e sem as tábuas de proscricção, de França sem as prisões e a guilhotina, a república dos

³⁴ Cabe aqui enfatizar uma ressalva feita pelo próprio Mattos. Não se trata tomarmos as coisas inocentemente. Mesmo nesse contexto mais radical, como foi o período posterior a 1831, alguns limites jamais foram ultrapassados: o Brasil nunca deixou de ser um império, o que significa que a identidade aristocrática de classe, forjada na colônia e mantida posteriormente, estava e continuou assentada sobre a idéia de expansão interna da civilização e da ordem. Nesse mesmo sentido, tampouco se perdeu a noção de que a sociedade brasileira é hierarquizada, de que o espaço reservado para o mando, diferente, superior e inconfundível com o da ralé e dos escravos, possuía signos bem precisos, relacionados como o fenótipo, a liberdade e a propriedade, o tripé do nosso liberalismo monopolista. (Cf. MATTOS. *O tempo Saquarema*, *op. cit.*, especialmente a segunda seção do segundo capítulo, “A direção Saquarema”, p. 129-191.)

Estados Unidos, enfim, mas sem as desgraças das ex-colônias espanholas.³⁵

Esse é, compreensivelmente, o chão retórico dos dois primeiros romances de Macedo. Que ele continue sendo o de *A confederação dos Tamoios*³⁶ já é um problema.

Esse período, o de luta e triunfo da “Ação” – um período, digamos reconhecendo seu quê de ingenuidade, mais progressista –, dura pouco: 17 anos na contagem de Mattos,³⁷ e apenas 9 na de Justiniano José da Rocha,³⁸ para quem o “triunfo monárquico”, a “Reação”, se dá ainda antes, em 1840. De novo, a precisão das datas não quer dizer muito. A mudança no contexto, contudo, e, conseqüentemente, da moldura histórica dentro da qual funcionam as convenções retóricas é que não são desprovidas de interesse. Assim, o princípio de liberdade, tão caro ao ideário liberal, passa a ser associado, a partir das pressões populares, ao de igualdade, uma associação perigosa, pois arrisca romper com a hierarquia que organizava (e organiza?) nossa vida social. Nesse sentido, mesmo dentro do campo político moderado, liberdade e desordem passam a habitar o mesmo espaço semântico, o que a transforma de um ideal a ser buscado em uma ameaça a ser contida. Melhor, a liberdade precisa ser requalificada: num contexto de insurreição de negros e de despossuídos, ela só

³⁵ ROCHA. “Ação; reação; transação”, *op. cit.*, p. 182.

³⁶ Uma ressalva curiosa, que talvez mereça um aprofundamento noutra momento. Moretti (“The moment of truth”, *op. cit.*), na esteira da dialética sobre a qual Hegel constrói sua teoria dos gêneros, defende o drama como o lugar em que os conflitos são mais bem representados, um lugar que vai ser desafiado com a ascensão do romance, mais afeito ao ritmo cotidiano da vida e, portanto, à conciliação. Curiosamente, a mesma coisa parece acontecer no Brasil. Jefferson Cano aponta que, no período que gira ao redor da independência, “o teatro não deixava de repercutir as mudanças em curso, cumprindo sempre a função de um espaço público carregado de significados trazidos pelas manifestações políticas e, neste sentido, constituindo-se como um espaço análogo à praça” (*O fardo dos homens de letras, op. cit.*, p. 135). Uma pesquisa interessante seria acompanhar as mudanças no teatro brasileiro após a introdução e consolidação do romance. Pensando rapidamente, o dramaturgo “puro” do período que permaneceu no cânone foi Martins Pena, morto em 1848. Os posteriores mais importantes, como Alencar, Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva, Macedo ou Machado, por exemplo, ficaram mais conhecidos por outras atuações, políticas ou mesmo literárias. Esse estudo poderia servir, inclusive, para pôr à prova uma hipótese de Moretti que não me parece das mais felizes: ao contrário da Europa, onde a expansão do romance “varreu” do mapa as demais formas literárias, a América Latina seria “um mundo sem romances. [...] Um mundo, resumidamente, no qual o extraordinário, o monstruoso, o milagre – numa palavra: *aventura* – ainda ocupa o centro da figura” (*Modern epic, op. cit.*, p. 236).

³⁷ MATTOS. “O gigante e o espelho”, *in op. cit.*, p. 32. Na verdade, acompanho aqui, bem de perto e de maneira algo indiscriminada, os argumentos de Mattos nas duas obras citadas até então.

³⁸ ROCHA. “Ação; reação; transação”, *in op. cit.*, p. 193.

se torna possível, quando submetida à autoridade e à ordem, ambas prerrogativas do soberano, restituído em sua legitimidade

É exatamente essa nova experiência social que Macedo tenta formalizar de *Os dois amores*, de 1848, em diante. Não por menos suas narrativas vão, pouco a pouco – e na medida em que se acirra a tensão entre a necessidade de uma intervenção conservadora em detrimento da falência da autoridade liberal –, perdendo a nota cômica, o protagonismo da mocidade e mesmo a ambientação urbana. Mas essas são águas passadas. O importante é ressaltar aqui que seus romances se moveram na mesma direção que a reação conservadora, eliminando os poucos espaços e a primazia que o ideário moderno e contestador chegou a gozar, o que, ironicamente, implicou no esvaziamento da forma que fora seu ponto de partida. *A confederação dos Tamoios*, por sua vez, não segue o mesmo caminho. Como acabamos de ver, o poema de Magalhães, lançado em 1856, traz consigo todas as marcas de uma convenção retórica que, inserida noutra moldura histórica, não têm o mesmo sentido – ou até têm, mas ao custo de que invertamos toda a lógica que rege o sistema valores do poema, o que, diga-se, nem o próprio poema permite que se faça completamente.

O resultado é o desbalanço do épico – um desbalanço, repito, paradigmático de sua extemporaneidade, mas agora acrescido de uma dimensão histórica mais precisa –, que é, antes de tudo, estético, isto é, típico dessa tentativa de formalização de duas experiências distintas: uma mais ligada ao potencial emancipatório que Aimbire encarna; outra, que ainda resta precisar, mais fechada com o que Rohloff de Mattos chama de “tempo Saquarema”.

Ao longo do enredo, toda luta dos índios contra o jugo dos portugueses é pontuada por uma série de entraves, mais de acordo com a reação conservadora de meados do nosso oitocentos, servindo como um empecilho à legitimidade da revolta indígena. O que eu quero dizer pode ser percebido na maneira ambígua com que *A confederação dos tamoios*, a despeito das feições de seu herói, trata a liberdade: esta é, por um lado, um dentre os mais nobres ideais do século XIX, ao qual nem mesmo uma nação escravocrata podia se furtar. Uma de suas faces é tornada concreta, quando acrescida de conotações nativistas, que é uma espécie de senso comum pós-emancipatório: “Toda esta terra é nossa, e nunca falta/ Terra para os mortaes./ [...] Mas nós, homens, a quem Tupan deo tudo,/ Nós, que livres

nascemos nestes bosques,/ Porque escravos agora nos faremos?”³⁹ Essa acepção nativista, contudo, embora pareça ser desprovida de maiores problemas, vem, por outro lado, acompanhada de duas aproximações vistas com mais ressalvas pela reação conservadora da segunda metade do XIX. A primeira diz respeito à selvageria indígena:

Alli guerra jurámos, guerra eterna
A esses por quem nós tanto soffremos
Sobre o mar, sobre a terra: sangue, sangue;
Guerra, guerra, as florestas repetiram!
De paz não mais se falle! Guerra, guerra,
Comigo repeti, bravos Tamoyos!
Não ouvis os clamores de vingança
De nossos pais e irmãos que elles mataram?
Não ouvis que esta terra está pedindo
Que a livremos dos pés dos portuguezes?
Quereis tu e um dia nossos filhos digam:
– Nossos pais foram vis, cobardes foram;
Defender não souberam nossas tabas:
Opprobrio e escravidão delles herdamos!? –
Não, não; tal não dirão, antes primeiro
Morrámos todos nós; sim, antes morram
Velhos, moços, crianças e mulheres,
E os filhos qu’inda as mãis no ventre aquecem;
Todos morramos, sim, porém mostremos
Que sabemos morrer como Tamoyos,
Defendendo o que é nosso e a liberdade,
Que antepomos á tudo, e á propria vida.⁴⁰

A passagem é longa, mas ela dá um excelente exemplo do que estou tentando demonstrar. A liberdade nativista está outra vez presente, mas, aqui, acrescida da nota bélica, ela ganha uma dimensão a mais do que a simples defesa de um direito natural. “Sobre o mar, sobre a terra: *sangue, sangue*” (os grifos são meus): a vontade de vingança expõe a liberdade como uma paixão como qualquer outra, destrutiva, portanto. Não por menos, o que se vislumbra, vitoriosos ou derrotados os Tamoios, não é um corpo social coeso, mas a extinção de uma das duas raças.

E os desbalanços continuam. O incômodo, historicamente determinado, contudo, se arrefece ante a motivação narrativa: a fúria vingativa dos índios não é um ato de barbárie

³⁹ MAGALHÃES. *A confederação dos Tamoyos*, op. cit, p. 13-4.

⁴⁰ Idem, p. 58.

gratuito, mas um ato de barbárie – o que ela nunca deixa de ser, é bom que se diga – que se dá *em resposta* à barbárie colonial portuguesa. E nisso Magalhães é bem claro: mesmo a lógica que vê na colonização um passo necessário para o progresso humano – “Não achas que é melhor viver tranquillo,/ Gozando destes bens, tendo tudo isto,/ Do que errante viver por entre os bosques,/ Sempre incerto, arriscado, e exposto ás feras?”, diz Tibiriçá, já convertido, a Jagoanharo, na tentativa de convencê-lo a se aliar aos portugueses – é desconstruída a partir daquilo que lhe é a consequência mais brutal, o custo humano: “Tudo isto é muito bom p’ra quem deseja/ Converter seus irmãos em seus escravos,/ Gozar á custa do suor alheio,/ E em paz como senhor viver mandando./ Que importa a meus irmãos que eu tenha muito,/ Si elles devem soffrer p’ra que eu só goze?/ Nem eu quero gozar á custa delles.”⁴¹ É nesse sentido que eu julgo que o poema não consegue manter índios e colonizadores numa posição equidistante de erros: mesmo que a ambos seja atribuída, aqui e ali, a barbárie, a motivação indígena – a reconquista da liberdade e a retomada de uma terra que sempre fora sua – tem uma nota positiva, principalmente num contexto de uma nação saída há pouco mais de três décadas de um jugo colonial secular, que a vileza, a busca desenfreada pelo ouro e pela satisfação imediata dos mais baixos prazeres nunca teve.

E se a independência traz à tona uma ideologia cuja função é desmontar o aparato de legitimação colonial – a liberdade no sentido emancipatório de que tenho falado tantas vezes, cujos preceitos Aimbire tão bem encarna –, sua difusão pelas demais camadas sociais, testemunhadas pelas décadas seguintes, é um desenvolvimento quase natural da radicalização do processo, que passa a ser reivindicado por uma ampla parcela da população. No mesmo “Canto Quinto”, do qual acabei de comentar uma passagem, há um bom exemplo dessa ampliação de horizontes:

São elles [os irmãos convertidos em escravos] os qu’eu vi lavrar teu
campo
Limpar o teu quintal, dar milho ás aves,
Que tens p’ra teu regalo no cercado!
Elles trabalham, pois, e só tu gozas!
Em que consiste aqui a liberdade

⁴¹ Idem, p. 148 e 150.

E a independência do homem, que gabaste?
Onde a igualdade está? Porque motivo
Tanto tu has de ter, e elles – nada?⁴²

Não é nada difícil avaliar o alcance das palavras com que Jagoanharo questiona a nova forma de vida de Tibiriçá, índio que, convertido, mantém seus irmãos tamoios como escravos. Essa idéia jacobina de que não existe liberdade sem igualdade, sem sombra de dúvidas, deitas suas raízes num contexto em que a experiência histórica da independência é tensionada, isto é, a partir da abdicação do trono em 1831. E do mesmo modo que a nota de selvageria marca o risco que a liberdade emancipatória traz consigo, a liberdade igualitária também apresenta sua ambigüidade constitutiva, seu pedágio à hegemonia conservadora: ela faz parte, por um lado, do discurso dos franceses – “Embora digam/ Que homens incultos sois em terra inculta;/ Antes, antes assim. Aqui, ao menos,/ Longe dessas nações civilisadas,/ Somos todos iguaes” –, cuja posição de aliados dos Tamoios não lhes garante necessariamente um sinal positivo no sistema de valores do poema; muito pelo contrário: eles não deixam de ser caracterizados como “falaciosos” e “incitadores”.⁴³ Assim como ela, essa liberdade de cunho igualitário, faz parte, por outro lado, do discurso dos padres – “Iguaes os homens são; e christãos devem/ Abraçar seus irmãos, do erro salvai-os,/ Guial-os ao Senhor, morrer por elles,/ E não matal-os como fazem lobos”⁴⁴ –, esses, sim, o centro ao redor do qual giram e onde podem ser contidas as “paixões desordenadas” de índios e colonizadores.

Pois bem, até o “Canto Quinto”, *A confederação dos tamoios* é um poema dividido entre dois pólos antagônicos: o índio submetido ao jugo do colonizador português. Para que o poema funcione nesse diapasão, ele pressupõe a proximidade com um conceito de liberdade – trabalhado em duas faces, uma emancipatória, outra igualitária – que não está mais na ordem do dia, ou está com o sinal trocado.⁴⁵ É verdade que, como vimos, nenhum dos dois se mostra desprovido de contradições e ambigüidades – seja a vinculação a uma

⁴² Idem, p. 142.

⁴³ Idem, p. 302.

⁴⁴ Idem, p. 281 e 220-1.

⁴⁵ O que talvez possa explicado pelo longo tempo que Macedo levou para escrevê-lo: segundo Roque Spencer Maciel de Barros, Magalhães começou a redação em Bruxelas, em 1837, terminando-o somente quase duas décadas depois. (Cf. *A significação educativa do romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães*, São Paulo: Grijalbo; EDUSP, 1973.)

paixão destrutiva, por um lado, seja o uso por grupos perigosos, por outro –, mas, ainda assim, é ele, em sua acepção mais radicalmente liberal, quem dá a tônica e funciona como sistema valorativos dos antagonismos em luta. Noutras palavras, a motivação narrativa e o sistema de valores que a legitima – a luta pela liberdade como um bem inalienável –, ambas incorporadas num herói de feições liberal-burguesas, nos faz pender sempre para o lado do primeiro, por mais entraves que existam.

(O que não deixa de ser irônico, pois isso é o mesmo que dizer que *A confederação dos Tamoyos*, um poema épico destinado a servir como obra máxima da nação e dedicado “À Sua Majestade Imperial O Senhor D. Pedro II Imperador Consitucional e Defensor Perpetuo do Brasil”, foi escrito sob o impulso retórico mais exaltado dos discursos pós-abdicação.)

5.

Voltemos, então, ao “Canto Quinto”, quando Anchieta, nosso protagonista tardio, entra em cena para tentar reequilibrar os desbalanços do poema que mapeei acima. Quer dizer, é só com a entrada de Anchieta que percebemos, retrospectivamente, que colonizadores e índios formam dois pólos extremos, ambos, embora cada um a sua maneira, devendo ser superados em prol de um elemento que se formaliza – precariamente, como bem viu Alencar – como uma figura de autoridade tipicamente conservadora, a de *um pai*: “Jamais com tanta dôr, com tanto choro/ *Ternos filhos o pai viram saudoso/ Partir dos braços seus p'ra longes terras.*”⁴⁶ Noutras palavras, ao se constituir como o centro igualmente equidistante tanto dos índios selvagens, quanto dos colonizadores portugueses supostamente civilizados, mas que agem como se selvagem fossem, ele passa a personalizar uma das principais funções simbólicas do imperador, cujo “o throno,/ Barreira de paixões desordenadas,/ O apoio deve ser da liberdade.”⁴⁷ A autoridade não é exercida pela violência

⁴⁶ MAGALHÃES. *A confederação dos Tamoyos*, op. cit., p. 307, grifos meus.

⁴⁷ Idem, p. 324.

das armas, mas pela “força da razão sublime”,⁴⁸ que deveria submeter a todos que se permitam ouvi-la. Melhor: uma submissão que se dá através da argumentação não pode sequer ser pensada como submissão, porque, voluntária como é, estaria mais para convencimento ou conversão, se quisermos manter a nota religiosa.

É esse passo, simples, que torna possível as duas viravoltas mais importantes – pelo menos sob o ponto de vista ideológico de uma superação dos conflitos e instituição de hegemonia da classe que se reorganizava no poder. Noutras palavras, a superação de um protagonista liberal por outro, mais conservador. Primeiro, a da representação da liberdade: agora, vinculada ao trono, ou seja, hierarquizada e a uma distância segura das paixões que a contaminaram e desvirtuaram, ela se adéqua finamente ao ideário da reação. A segunda diz respeito a uma ressignificação da metáfora da escravidão, cuja presença permanece real, mas agora, desprovida da carga de vileza colonial e recolocada em termos mais fraternos e salutares – de novo, sob um ponto de vista de classe –, deixa de legitimar a contestação radical do elemento português: “De amigos, não de escravos precisamos,/ E si os fazemos trabalhar conosco,/ É que o trabalho aperfeiçoa o homem”⁴⁹

Ora, a rejeição de Alencar que destaquei há algumas páginas – a de que nunca perdoaria Magalhães por “ter deixado passar pelo seu poema, como uma sombra vaga e esvanecida, aquelle vulto magestoso de José de Anchieta”, aquela “vida que [está] intimamente ligada a toda essa época”⁵⁰ – está ligada à incapacidade do autor de *A confederação dos tamoyos* de ter feito da personalização tardia na figura desse padre o eixo de todo o poema, o que corrigiria, em pelo menos dois sentidos, as distorções da forma no contexto específico de 1856, quando as veleidades progressistas já não tinham tanto respaldo. Inicialmente, ao torná-lo protagonista do seu épico, Magalhães poderia atribuir-lhe aquela que é uma de principais características do gênero: “[s]ua ação, seu caráter e seu pensamento [do herói épico, no caso] são construídos pelas estruturas fundamentais de seu

⁴⁸ Idem, p. 274. Ironicamente, só os índios parecem ter essa capacidade de serem convencidos (convertidos?). Sempre que diálogos mais argumentativos envolvem portugueses – ou mesmo índios aportuguesados como Tibiriçá – não há razão, por mais iluminada pela luz divina que seja, que os demova das suas posições iniciais, não interessando sequer o quão equivocadas elas estejam dentro da estrutura do poema. Cf. idem, p. 133-156 e 217-222.

⁴⁹ Idem, p. 272.

⁵⁰ ALENCAR. *Cartas sobre A confederação dos Tamoyos*, op. cit., p. 47.

mundo, condensando no grau máximo suas qualidades.”⁵¹ Ou seja, se é no herói épico que a ordem do mundo se reconhece e se reequilibra – e se Anchieta, imagem duplicada do imperador, representa esse papel –, então o mundo que daí emerge não é o do antagonismo destrutivo entre índios e colonizadores, mas um que se dá nos termos do que vimos chamando, na esteira de Mattos, de hegemonia conservadora. Supera-se, depois, a negatividade tipicamente moderna que nos levava a tomar parte de apenas um dos lados, “uma das classes em luta” – movimento que guarda pouca consonância com o caráter da conciliação reacionária do período, mais afeita à manutenção da integridade do corpo social.

Mas a entrada de Anchieta não é só tardia; ela também é insuficiente. A reestruturação do poema ao redor de um eixo seguro não funciona. A incapacidade de Anchieta de demover os colonizadores de seus intuítos mesquinhos talvez seja o exemplo mais claro disso. Na verdade, essa incapacidade diz respeito à realidade objetiva do processo de colonização portuguesa, cuja violência se impõe e parece deslegitimar o protagonismo de Anchieta – pelo menos é o que se depreende da negativa de Francisco Dias – “torpe raptor”, dono de uma “força brutal” – em lhe restituir Iguassu, cujo seqüestro enfurecia ainda mais os índios que cercavam a vila: “Desconfio de tanta santidade./ Queres á custa nossa e em nosso damno/ Conquistar o amor desses selvagens/ Só para ás vossas leis tel-os sujeitos?!/ Não tendes vós tambem indios escravos?!/ Dai-lhes embora o nome que quizerdes,/ Que escravos são os que p'ra vós trabalham.” Dias pode ser mesmo o bruto e “torpe raptor” descrito pelo narrador, mas a lógica da sua invectiva não encontra uma contestação à altura – “Ah, pobres homens!/ Sempre a Deos e á razão cegos e avessos!/ E a quem sempre a verdade escandalisa!”⁵² –, o que põe em suspenso a sua capacidade de se ser devidamente reconhecido como o protagonista de um poema épico, de quem se espera uma ação qualquer, afinal somente “o ato é heróico, e o herói não é nada se não age.”⁵³ Depois, sua única conquista – a negociação da paz com os índios – é, quando muito, ambígua: os portugueses não mantêm sua parte no trato, aportam na Guanabara com uma

⁵¹ HANSEN. “Notas sobre o gênero épico”, *in op. cit.*, p. 62.

⁵² MAGALHÃES. *A confederação dos Tamoyos*, *op. cit.*, p. 216, p. 218 e p. 219, respectivamente.

⁵³ BLANCHOT, Maurice. “The end of the hero”, *in The infinite conversation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 370.

nova frota e dizimam-nos. O gosto final, com a imagem precária dos corpos de Aimbire e Iguassu flutuando sobre as ondas, é amargo. O sentimento é de que a liberdade, qualquer que seja ela, fora derrotada – um sentimento, diga-se, muito mais de acordo com as condições reais da reação conservadora, que não se dá nos termos conciliatórios da ideologia que começava a gozar dos frutos de uma hegemonia recém-adquirida, mas como uma derrota, bem menos honrosa que a de Aimbire.⁵⁴ Isso significa dizer que, ao contrário do que queria fazer crer a auto-ilusão do ideário conservador, a hegemonia não era assim tão coesa, do mesmo modo que tampouco era a forma épica, modelo tradicional e supostamente mais bem recomendado para servir de representação de uma sociedade que se quer indivisível. Os tempos são outros; as necessidades simbólicas também. Daí a possibilidade da crítica que Alencar levou a cabo com exímia competência.

Mas apenas as críticas não eram suficientes. Coube a Alencar uma tarefa que também parecia fundamental para nossa literatura: reescrever um poema épico, no qual corrigiria o erro central de *A confederação dos Tamoios*, isto é, estaria em primeiro plano ou elemento português e católico, cujo ponto de vista pode funcionar como síntese bem sucedida da ideologia conservadora, ou um protagonista índio que não representasse apenas uma das classes em luta, mas no qual todo o corpo social brasileiro possa se reconhecer. Pelas cartas, sabemos que a segunda opção, que Alencar tentou com *O filho de Tupã*, mostrou-se inviável. A primeira, mais factível, tinha um problema: ela não poderia ser desenvolvida sem levar em consideração o legado ambíguo do romance macediano, que já estava tentando dar uma forma convincente às novas experiências históricas, segundo a qual só há liberdade onde a autoridade predomina, mas, ao mesmo tempo, já desgastara a representação do elemento português como resíduo pré-moderno – o “noutros tempos” de Emma – e pouco condizente com o processo de modernização por que passava a sociedade carioca do período. O desafio de Alencar, portanto, não era reescrever um poema épico, mas se utilizar da forma prestigiada para reorganizar a ideologia conservadora noutros e mais adequados termos.

⁵⁴ “Tamoyo sou, Tamoyo morrer quero./ E livre morrerei. Comigo morra/ O ultimo Tamoyo; e nenhum fique/ Para escravo do Luso, a nenhum delles/ Darei a gloria de tirar-me a Vida” (MAGALHÃES. *A confederação dos Tamoyos*, *op. cit.*, p. 322-3).

6.

O próximo passo lógico antes de pôr um ponto final à tese seria dizer duas ou três palavras sobre *O guarani*, lançado no ano seguinte, 1857, e louvado pela crítica contemporânea como o verdadeiro épico brasileiro.⁵⁵ De fato, o segundo romance de Alencar sintetiza com perfeição a experiência histórica que estou tentando caracterizar: nele o isolamento geográfico que permitiu e deu sentido à autoridade personalista é incontestável; essa autoridade se mostra igualmente impregnada dos valores – honra, justiça, fé – que fizeram dos velhos o esteio moral dos romances de Macedo, ao qual se pode acrescentar a ausência da contraparte liberal; um protagonista completa e voluntariamente subjugado à vontade e à hierarquia de valores de D. Antônio de Mariz; há ainda o amor que, por sua vez, não só abandonou completamente a roupagem moderna e algo crítica que caracterizou sua representação, se torna o motivo último da heteronomia. Isso sem contar que *O guarani* é, antes de tudo, um romance indianista.

Há, contudo, um ponto importante, que não pode deixar de ser levado em consideração: a ênfase nesse paternalismo quase que explícito é tornado possível também pelo caráter histórico do romance. Não estou dizendo que essa forma não guarda relação com o momento no qual foi escrita. Pelo contrário – e a lista de características que acabei de dar, espero, demonstra-o. Mas, para mim, mais interessante do que esse deslocamento temporal, é tentar entender como essa retração conservadora ganha forma literária, quando se debruça sobre o cenário urbano do Rio de Janeiro de meados do século XIX, isto é, quando, em tese, digamos, as relações são mais arejadas – pelo menos se levarmos em consideração o que deve ter sido a dinâmica social das propriedades rurais. Nesse sentido 1856 ainda nos guarda uma outra, e última, coincidência: a publicação de *Cinco minutos*, primeiro romance de José de Alencar.

⁵⁵ Cf., por exemplo LOPES. *A divisão das águas, op. cit.*, p. 218; CANDIDO. *Formação da literatura brasileira, op. cit.*, p. 538. Dentre todos, contudo, o maior defensor da idéia é Antônio Soares Amora, que denomina toda uma seção de seu de seu livro sobre o romantismo de “Finalmente uma bela epopéia fluminense, e nacional” [*Romantismo (1833-1838/1878-1881)*]. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 255-264].

Ha mais de dous annos, seriam seis horas da tarde, dirigi-me ao Rocio para tomar o omnibus de Andarahy.

Sabe que sou o homem o menos pontual que ha n'este mundo: entre os meus immensos defeitos e as minhas poucas qualidades, não conto a *pontualidade*, essa virtude dos reis, e esse máo costume dos Inglezes.

Enthusiasta da liberdade, não posso admittir de modo algum que o homem se escravise ao seu relogio e regule as suas acções pelo movimento de uma pendula.⁵⁶

Depois de quase duas centenas de páginas tratando dos romances de Macedo, difícil não perceber que voltamos, à primeira vista, a um universo que lhe é caro: somos apresentados, em primeira pessoa, a um jovem “entusiasta da liberdade” e pouco afeito às convenções sociais, em suas idas e vindas pelas ruas do Rio de Janeiro. E o primeiro capítulo segue na mesma toada de sempre dos romances água com açúcar do período: um encontro casual no ônibus, uma paixão que se desenvolve de maneira fulminante, a busca desesperada pelo rosto da amada, que, diga-se de passagem, ele nunca viu, um encontro furtivo num baile e, finalmente, uma carta misteriosa em que ela pede que ele a esqueça. Mesmo a raiva de estar submetido tanto a um sentimento extravagante quanto ao sadismo das mulheres que se comprazem com o desespero dos homens apaixonados se desenrola seguindo a lógica da infantilidade dos joguinhos amorosos.

Como se pode ver, não há quase nada de novo por aqui. E o “quase” se refere apenas a um fato que nos dá uma melhor dimensão da estreiteza moral do universo dos romances brasileiros da época. Aparentemente, as liberdades tomadas pelos dois amantes – a iniciativa feminina em tocar o narrador no ônibus, as falas misteriosas no baile, a procura no teatro, a ida até Teresópolis, a cantoria do lado de fora do chalé e o encontro noturno, a sós, as quais nada mais são do que repetições das extravagâncias que punham em perigo o “socego das famílias”⁵⁷ a que se referiu D. Anna – são de tal monta que exigem do narrador uma explicação: “Recebeu-me sem surpresa, sem temor; naturalmente e como si eu fosse seu irmão ou seu marido. É porque o amor puro tem bastante delicadeza e bastante confiança para dispensar o falso pejo, o pudor de convenção de que ás vezes costumam

⁵⁶ ALENCAR. *Cinco minutos*. Rio de Janeiro: Typ. Mont'Alverne, 1894, cap. I.

⁵⁷ MACEDO. *A moreninha*, *op. cit.*, cap. VI.

cercal-o.”⁵⁸ Não me interessa muito aprofundar o motivo romântico da pureza do amor e sua oposição às convenções sociais, segundo qual, no caso, é o mesmo que dizer que a pureza do amor fecharia as portas às maledicências mundanas. O mais curioso a respeito da explicação é que ela chama a atenção para uma ausência: onde estão os pais, mães, tios e honrados amigos mais velhos da família? Na verdade, a explicação só existe *por causa* da ausência.

Até então – e já cobrimos um pouco mais de um terço desse breve romance –, a narrativa vinha seguindo seu curso, digamos, natural. Um elogio da liberdade aqui, uma extravagância ali, mais do mesmo. As convenções do gênero já relativamente consolidado trariam ao primeiro plano, nesse momento, a avó, o tio, o amigo, cuja função seria tanto a de chamar a atenção para os desvios dos mais jovens, quanto à incapacidade do liberalismo paterno de providenciar uma educação decente – leia-se, conservadora – para seus filhos. Para quem chegou a essas “Considerações finais algo heterodoxas” pelo caminho ortodoxo, isto é, desde o começo da tese, sabe que o que eu fiz foi apenas um breve resumo da estrutura do enredo dos primeiros romances de Macedo. Agora, e apenas três anos após *Vicentina*, uma explicação é tudo o que temos no lugar da autoridade familiar. Ou seja, um elemento discursivo ocupa o lugar de um dos mais importantes elementos da nossa forma romanesca.⁵⁹

Ora, se um dos pontos centrais dessa tese é a idéia de que, entre 1844 e 1856 – na esteira de uma série de transformações sociais –, a representação da autoridade e da liberdade da juventude sofreu modificações importantes, não posso simplesmente assumir seu sumiço sem mais nem menos, até mesmo porque não existe vácuo de poder, principalmente num contexto de reação conservadora. Assim, a ausência das figuras familiares – em sentido lato, porque aí incluo, sem maiores receios, uma personagem tão

⁵⁸ ALENCAR. *Cinco minutos*, *op. cit.*, cap. IV.

⁵⁹ Nós sabemos que a mãe de Carlota existe – é ela quem a leva ao baile, ao teatro, a Petrópolis e à Europa –, mas afora essa função bem pontual, ela não interfere no desenvolvimento do enredo. Da família do narrador, nem uma palavra. É verdade que ainda se fazem necessárias mais reflexões, mas me parece que Alencar inaugura aqui uma vertente duradoura do romance brasileiro, na qual a figura paterna está ausente, o que é uma mudança, ao mesmo tempo, insignificante – se levarmos em conta a função dessas figuras nos romances estudados até aqui – e importante dado o vácuo de autoridade familiar que elas trazem consigo. Para algumas análises interessantes, cf. NIELSON, Rex P. *Fading Fathers: Writing through Patriarchy in Contemporary Brazilian Literature*. 2010. 236f. Tese (Doutorado) – Department of Portuguese and Brazilian Studies, Brown University, a quem agradeço a gentileza e a presteza com que me enviou sua tese recém defendida.

importante quanto Dr. Benedito, de *Vicentina* – indica apenas *o desaparecimento da manifestação exterior de autoridade*. A ausência não quer dizer, tampouco, seu enfraquecimento. Muito pelo contrário: para Hannah Arendt, autoridade não pode ser confundida nem com violência, nem com persuasão. Quando se lança mão de um dos dois mecanismos, a autoridade, que pressupõe respeito à hierarquia, falhou.⁶⁰ Nesse sentido, a autoridade mais eficaz é aquela que foi *interiorizada*, que se mostra de maneira opaca e irrefletida.

Mais: me parece que essa interiorização da autoridade, cujo funcionamento ainda se faz necessário precisar, é a grande solução formal encontrada por Alencar para fugir do beco sem saída para onde rumava o romance de Macedo, que nasce da tensão, típica ao gênero, ainda que nunca levada a cabo por aqui, entre uma individualidade com características modernas e a necessidade de socialização numa prosa tão urbana quanto *O moço loiro*; passa pela inteira passividade do protagonista em *Os dois amores*, e esmorece na quase completa manifestação de heteronomia em *Vicentina*,⁶¹ uma narrativa contemporânea – a história transcorre em 1847 – mas cujos dois pés estão fincados noutra temporalidade: ela se passa toda numa fazenda, quando da comemoração da sua primeira moagem de cana.

7.

Como se dá, então, a interiorização da autoridade?

As rosas da minha vida apenas se entreabriram, e já eram bafejadas por um halito infectado; já tinham no seio o germen da morte que devia fazelas murchar!

Meus sonhos de futuro, minhas tão risonhas esperanças, meu puro amor, que nem sequer ainda tinha colhido o primeiro sorriso, este

⁶⁰ Cf. ARENDT, Hannah. “What is authority?”, in *Past and Future: eight exercises in political thought*. New York: The Viking Press, 1969, p. 92.

⁶¹ “– O que eu posso sómente dizer é, que ainda não disse a ultima palavra sobre este casamento... e a ultima palavra heide dizel-a eu!”, são palavras do dr. Benedito, que se impõem tanto para o pai quanto para a noiva (MACEDO. *Vicentina*, *op. cit.*, cap. XI, t. II).

horizonte, que ha pouco me parecia tão brilhante; tudo isto era urna visão que ia sumir-se, uma luz que lampejava prestes á extinguir-se.⁶²

No capítulo VI, há uma mudança de voz narrativa: agora, é Carlota quem assume a palavra, numa longa carta, para explicar ao narrador do livro, porque o amor entre ambos é impossível: ela fora desenganada e estava destinada a morrer na flor da idade. Ora, como vimos em Macedo, a proximidade da morte é um dos momentos em que a verdadeira natureza dos protagonistas se revela, em que seriedade que existe por trás da fachada extravagante se mostra: é, portanto, um momento de maturação. É assim em *A moreninha*, com Augusto e Carolina quando da carraspana de Paula, ou ainda em *Rosa*, com Juca e Rosa, cuja conciliação se dá ao lado do leito do agonizante Anastácio. A diferença, em Alencar, é que, do mesmo modo que a autoridade deixa de manifestar externamente, a morte também se interioriza: “Esse atomo era o verme que devia destruir as fontes da vida, apesar dos meus dezeseis annos, apesar de minha organização, apesar de minha belleza e dos meus sonhos de felicidade!”⁶³ Esse verme funciona, assim, como uma trava a todas as características – juventude, beleza, leveza – que tornavam possíveis as extravagâncias de mocidade. Destruídas essas, não resta a Carlota uma espécie de compressão temporal, que é viver como os velhos, a quem sobram poucos anos.

Mas não é apenas a interiorização da morte que a carta de Carlota nos revela:

A primeira vez que fui á um baile fiquei deslumbrada no meio d’aquelle turbilhão de cavalheiros e damas que girava em torno de mim sob uma atmosphera de luz, de musica, de perfumes.

Tudo me causava admiração; o abandono com que as mulheres se entregavam a seu par de valsa, o sorriso constante e sem expressão que uma moça parece tomar na porta da entrada para só deixal-o á sahida, esses galanteios sempre os mesmos e sempre 'sobre um thema banal, ao passo que me excitavam a curiosidade, faziam desvanecer o enthusiasmo com que tinha acolhido a noticia que minha mãe me dera de minha entrada nos salões.

Estavas n’esse baile; foi a primeira vez que te vi.

Reparei que n’essa multidão alegre e ruidosa tu só não dansavas nem galanteavas, passando pelo salão como um espectador mudo e

⁶² ALENCAR. *Cinco minutos*, op. cit., cap. VII.

⁶³ Idem, cap. VI.

indiferente, ou talvez como um homem que procurava uma mulher e só via *toilettes*.⁶⁴

Temos aqui, sem praticamente nenhuma diferença – uma educação rigorosa, a permissão, o deslumbre misturado com as ressalvas, que marcam, à exceção de Rosa, a postura das moças de família num ambiente mais liberal –, o primeiro contato com a sociedade. Se a postura dela não apresenta nenhuma novidade, a dele, por sua vez, inova. Não pelo olhar de desdém com que trata esse universo moderno, que já tivemos anteriormente em Cândido, protagonista de *Os dois amores*, mas, antes de tudo, pela tentativa de conciliar o descaso com as convenções sociais públicas com uma posição narrativa mais ativa.

O que a cena também revela é que esse desdém não é fruto de nenhuma intervenção externa. Já o encontramos, nosso protagonista, como que formado e distante desse universo, ainda que fisicamente presente, exatamente como os velhos de Macedo, que, curiosamente, por mais que reclamassem, estavam em todos os saraus. Esse aparente paradoxo só funciona, porque a superioridade moral em relação a esse universo já foi *internalizada*, o que permite o trânsito – o usufruto das benesses de um ambiente mais arejado – sem a contaminação pelos seus valores supostamente desintegradores dos laços sociais mais caros: a família. Ora, o que vemos encenado é exatamente a primeira realização de um processo de socialização que perdeu a nota coercitiva, a qual, por mais que tenham tentado, os romances de Macedo nunca deixaram de ter. Ou seja, em *Cinco minutos* não se representa sequer o falacioso choque geracional, no qual, apesar da submissão final se mostrar como voluntária, a oposição entre modernidade e tradição, entre juventude e velhice – que é o mesmo que dizer entre autonomia subjetiva e integração social –, e suas distintas valências, nunca foi ignorado. Concretiza-se, assim, o sonho de toda ideologia – e do nosso conservadorismo oitocentista em particular, que passa a ter seu sistema de valores, o mesmo que há pouco mais de dez anos ainda provocava alguns atritos incômodos ao enredo romanescos, subjetivamente legitimado. Torna-se uma segunda natureza que se transforma em norma de conduta não-problematizada –, que é o mesmo que dizer “legitimação da ordem social no seu sentido mais completo”.⁶⁵

⁶⁴ Idem, cap. VI.

⁶⁵ MORETTI. *The way of the world*, op. cit., p. 72.

Essa interiorização da autoridade, a fomalização alencariana do processo de consolidação da hegemonia conservadora no Brasil, traz ao menos uma grande consequência para reorientação da estrutura da narrativa romântica. A proximidade social e moral dos protagonistas e as extravagâncias auto-controladas, reduzem, isso sem contar a ausência da necessidade de uma autoridade externa e vigilante, os conflitos – o que, a depender do ponto de vista, pode até ser socialmente desejável, mas que é, narrativamente falando, bastante improdutivo. Acontece que a narrativa romântica pressupõe algum entrave para a concretização do amor dos protagonistas. Impossibilitados os obstáculos sociais, resta que a fatalidade assuma o posto: é a doença de Carlota que cumpre essa função, embora não traga grandes desenvolvimentos para o enredo, que não é único prejudicado pela nova ordem de coisas. O vocabulário político dos livros de Macedo – um tirano aqui, um escravo ali, um ministro acolá – que, apesar de ter seu tom cômico derivado do adorno com que revestia a infantilidade das tramas com uma certa pompa séria, criava a ilusão de que as mais de uma vez citadas oposições poderiam ser superadas através das ações dos protagonistas. O acaso da doença, que passa a servir de entrave narrativo, rouba ainda mais essa ilusão moderna da capacidade do indivíduo em forjar seu próprio futuro.

E a cena da cura é um excelente exemplo dessa nova configuração: sentindo a vida abandonar-lhe o corpo num belíssimo fim de tarde em Nápoles, Carlota pede ao narrador um gesto que só a pureza da morte e do amor pode manter casto – ao menos no caso de um casal não unido pelos votos sagrados do matrimônio: um beijo. Pois bem, poucos momentos depois do beijo, gelada, lívida e sem qualquer pulsação, ela ergue a cabeça e fala: “Oh! quero viver!”⁶⁶ À primeira vista, a cena parece se desenrolar na contramão do que eu escrevi: emoldurada pela ambientação romântica, vazada pelo tom do conto de fadas, é a própria ilusão do voluntarismo que salta aos olhos. Mas eis que o narrador, na página seguinte, se encarrega de desautorizar essa leitura:

Esse milagre, que ella sorrindo e corando attribuia ao meu amor, foi-nos um dia explicado bem prosaicamente por um medico allemão, que fez-nos uma longa dissertação á respeito da medicina.

⁶⁶ ALENCAR. *Cinco minutos*, *op. cit.*, cap. X.

Segundo elle dizia, a viagem tinha sido o unico remedio, e o que nós tomávamos por um estado mortal não era sinão a crise que se operava, crise perigosa, que podia matal-a, mas que felizmente a salvou.⁶⁷

Não sei se exagero, mas acho impressionante que uma obra romântica em muitos aspectos como *Cinco minutos* é, traga ao chão mais prosaico um ato prenhe das dimensões amorosas e religiosas, caríssimas ao autor e ao ideário da época. Na verdade, me parece que esvaziar ambas as dimensões é preferível à conotação voluntarista que ele traz consigo.

Autoridade interiorizada, acaso como entrave narrativo e esvaziamento da dimensão liberal: eis o corpo social agora desprovido de todo contraditório.

8.

A Transação, tal como formulada por Justiniano José da Rocha, é uma demonstração muito bem acabada de como uma conciliação pode, o que tenho a impressão de que acontece mais das vezes, se dar dentro dos termos propostos por apenas uma das partes em conflito. Um processo que foi descrito com precisão por Mattos, para quem uma das formas de se conduzi-la é “por meio da superposição da Razão às Paixões, a qual permite representar os interesses de um segmento da classe como os interesses de toda a classe, de uma parte da região como de toda a região e o das demais regiões, além de fazer com que os demais homens livres tomem sempre o imperador e o Império como referências [...]”⁶⁸ Se a teoria literária ainda me permitisse falar de intenção, eu diria que é essa a do primeiro romance de Alencar: um processo de legitimação ideológica sem brechas, em que todo o antagonismo já está superado *a priori*, e sua ausência não constitua sequer um evento literário.

Felizmente, não é bem assim que a banda toca – e as dissonâncias, pra mantermos a metáfora, são muito bem vindas nesse caso. Primeiro porque, socialmente falando, não há hegemonia ideológica que se manifeste sem resíduos. Segundo – e pondo a questão agora em termos literários – o romance que se escreve se inscreve e paga seu pedágio às

⁶⁷ Idem, p. 125.

⁶⁸ MATTOS. *O tempo Saquarema, op. cit.*, p. 179.

convenções do gênero, o que, no caso de Alencar, quer dizer dar uma resposta satisfatória aos impasses formais legados por Macedo. Nesse sentido, *Cinco minutos* funciona como uma correção a *Os dois amores*, no qual uma personagem masculina completamente inadaptada aos valores modernos, dos quais a extravagância de juventude foi sua metáfora mais freqüente, é incapaz de protagonizar um romance. Ou seja, na impossibilidade de que as loucuras do protagonista fossem completamente varridas da narrativa e frente ao limite que a crescente interferência externa, cuja presença física era a condição necessária para a existência de uma extravagância qualquer, restou a Alencar uma solução: uma personagem jovem – e rica, ao contrário de Cândido, cuja fortuna só vem no fim do romance –, que não as desmerece logo de início, mas que é madura o suficiente para reconhecer que elas não só não são capazes de funcionar como mola propulsora do enredo; *elas podem mesmo se revelar pouco eficientes para seu desenvolvimento*. Eis o seu acerto e seu erro.

Na verdade era uma aposta que eu tinha feito commigo mesmo, ou antes com a minha razão, a qual me dizia que era impossivel apanhar a barca, e que eu fazia uma extravagancia sem necessidade, pois bastava ter paciencia por vinte e quatro horas.

Mas o amor não comprehende esses calculos e esses raciocinios, proprios da fraqueza humana; creado com uma particula do fogo divino, elle eleva o homem acima da terra, desprende-o da argilla que o envolve, e dá-lhe força para dominar todos os obstaculos, para querer o impossivel.⁶⁹

É o bom e velho amor romântico como combustível do excepcionalismo. O problema é que a jornada a que ele dá início não leva a lugar nenhum. Pior: é feita de um equívoco atrás do outro. Nesse processo, ele compra o primeiro cavalo que vê pela frente, sem questionar o preço, e parte numa “viagem [que] foi uma corrida louca, esvairada, delirante.” Ainda assim, não chega a tempo de pegar o vapor que levava Carlota de volta para a capital. Envolto pela mesma aura doidivas, aluga, pelo valor de um mês de trabalho, o serviço de um pescador que acabara de passar a noite no mar sem pregar os olhos, tudo isso para que sua amada não pensasse mal dele, o que, nas suas próprias palavras, significava:

⁶⁹ ALENCAR. *Cinco minutos*, op. cit., cap. VIII.

[...] dizer-lhe que tinha reflectido friamente, que tinha pesado todos os prós e contras do passo que ia dar, que havia calculado como um egoísta a felicidade que ella [lhe] offercia.

Não só minha alma se revoltava contra esta idéa; mas parecia-me que ella, com a sua delicadeza de sentimento, embora não se queixasse, sentiria vêr-se objecto de um calculo e o alvo de um projecto de futuro.⁷⁰

O cálculo nunca gozou de boa fama: era característica dos arrivistas ou dos agiotas, o que dá uma boa idéa de como nosso romantismo mantém de pé a adesão a certos valores que Michael Löwy chama de qualitativos – religiosidade, organicidade comunitária, a manutenção de laços afetivos – em detrimento da realidade capitalista – quantificada, reificada, precificada, atomizada. Acontece que, em Macedo, essa dicotomia, embora presente, está posta num segundo plano, porque o vocabulário marca ainda a fase heróica da ideologia burguesa, isto é, de superação da autoridade arbitrária – ou, talvez seja menos ingênuo dizer, de conciliação entre autoridade e autonomia, um movimento igualmente típico daquela ideologia⁷¹ – e, por causa da ainda que illusória diferença social entre as personagens, de uma integração social baseada não mais na hereditariedade, mas em qualidades pessoais concretas e intransferíveis.⁷² Em Alencar, resolvida a questão da conciliação, que se dá em termos já discutidos e cuja finalidade é exatamente esvaziar a ideologia burguesa de sua potencial radicalidade, a dicotomia entre cálculo e sentimento ascende a primeiro plano e se revela o calcanhar de Aquiles da vez.

Dinheiro, “a realza do nosso século”, não é problema para nosso protagonista: ele compra o cavalo sem questionar o preço, do mesmo modo que compra a mão de obra do pescador pagando-lhe pelo mês inteiro de trabalho, isso sem contar a seguinte informação, dada com o descaso típico da obviedade: “Um credito sobre Londres e a minha mala de viagem eram todos os meus preparativos; podia acompanhá-la ao fim do mundo.” E o resultado de todo esse esforço, cuja única finalidade era não parecer, ao olhos de Carlota, um frio calculista, imagem que nada acrescenta à de um homem autenticamente

⁷⁰ Idem, p. 90-1.

⁷¹ Cf. MARCUSE. *A study on authority*. Londres: Verso, 1972, especialmente o capítulo sobre Kant, o filósofo que resolve o problema da ideologia burguesa ao “equacionar a liberdade ‘natural’ com o interesse da sociedade na disciplina” [p. 36].

⁷² Uma ideologia cuja força ainda está presente, mas já se mostra tensionada em 1856, como procurei demonstrar na análise que fiz de *A confederação dos Tamoios*.

apaixonado? Nenhum, pelo menos em termos pragmáticos. Mata, literalmente, um cavalo de estafa, mas ainda assim não alcança o vapor para o Rio; “o velho pescador, morto de fadiga e de somno, estava exausto de forças”⁷³ a tal ponto que dorme a noite inteira, perde os remos, deixando-os à deriva na baía, e, mais uma vez, não consegue encontrá-la a tempo.

Concebia uma triste idéia de mim; no meu modo de ver então as cousas, parecia-me que eu tinha feito do amor, que é uma sublime paixão, apenas uma estúpida mania; e dizia interiormente que o homem que não domina os seus sentimentos é um escravo, que não tem o menor merecimento quando pratica um acto de dedicação.⁷⁴

Mais um exemplo de uma maturidade que se anuncia sem qualquer ingerência externa, excluindo-se da equação, claro, os fatos, que não deixam de ter uma força de persuasão bem própria. Mas a verdade é que, mesmo se a ponderação não chega ao ponto de deslegitimar completamente a extravagância como valor de motivação narrativa, há uma profunda contestação da sua eficácia: ao fim e ao cabo, as loucuras de jovem, como em Macedo, não são um bom caminho. Acontece que, se lá os velhos entravam em cena e davam rumo às coisas, aqui é a reflexão que acaba não saindo assim tão mal na foto. Ou, noutras palavras, me parece mais estar em jogo uma crítica da capacidade da loucura ou da extravagância, ainda que imbuído dos melhores sentimentos, de produzir resultados satisfatórios, do que uma defesa fria do cálculo, que é um passo que o romance de Alencar ainda não está pronto para dar.⁷⁵ O que eu estou dizendo é que *Cinco minutos* é um romance que se encontra numa espécie de zona de transição,⁷⁶ pois se revela, ao mesmo

⁷³ ALENCAR. *Cinco minutos*, *op. cit.*, cap. VIII, cap. IX (as duas últimas), respectivamente.

⁷⁴ *Idem*, cap. IX.

⁷⁵ Um passo que, além de demorar 18 anos para ser dado, vai precisar de um escritor cuja origem social lhe permita revalorar, com todas os problemas inerentes a esse processo, a idéia do cálculo.

⁷⁶ Na verdade, os anos de 1856 e 1857 mostram um Alencar experimentando as mais diversas possibilidades. Em *Rio de Janeiro, verso e reverso* (1857), uma breve peça em dois atos, é a história de Ernesto, um estudante de São Paulo, que aprende a ser extravagante nos poucos meses que passa de férias na corte. A solução do enredo não aponta para a negação desse aprendizado duvidoso, mas para o fato de que cidade grande, que põe a juventude a perder, é a mesma que pode pô-la no rumo. Há ainda outras tentativas, estas mais afinadas com o conjunto de preceitos do teatro realista francês, que adotou. Nem em *O crédito* (1856) ou em *O demônio familiar* (1857), temos mais a categoria formal do estudante. Pelo contrário: seus protagonistas são dois jovens recém-formados – Rodrigo em engenharia e Eduardo em medicina, respectivamente –, cuja função inverte o sentido educativo da obra de Macedo: não se trata mais do tradicionalismo dos velhos ao ímpeto da juventude, mas de apresentá-la, já socializada, indicando para os mais velhos que algumas mudanças modernizantes – a do crédito financeiro e a de uma moral doméstica mais arejada – não

tempo, uma interessante tentativa de superação dos impasses a que chegara Macedo, uma superação que liberava um conjunto de forças historicamente determinadas – não por coincidência, para Eric Hobsbawm, depois da Era das Revoluções vem a Era do Capital –, mas cujo etos Alencar ainda não estava disposto a defender.

Essa, contudo, é uma outra história.

representam qualquer ameaça aos costumes nacionais. Resumindo, o que esses exemplos rápidos mostram é que Alencar reconhecia o impasse, mas ainda não tinha a chave para superá-lo.

REFERÊNCIAS

1. *Corpus da pesquisa*¹

ALENCAR, José de. *Cartas sobre A confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro: Empresa Typographica Nacional do Diário, 1856.

ALENCAR, José de. “Carta ao dr. Jaguaribe”, in *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958, vol. III, p. 305-307.

MACEDO, Joaquim Manuel de. [1844] *Considerações sobre a nostalgia*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

MACEDO, Joaquim Manuel de. [1844] *A moreninha*. 9. ed. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.

MACEDO, Joaquim Manuel de. [1845] *O moço loiro*. Paris: Livraria Garnier, 1942 (2 t.).

MACEDO, Joaquim Manuel de. [1848] *Os dois amores*. São Paulo: W. M. Jackson, 1950.

MACEDO, Joaquim Manuel de. [1849] *O cego*, in *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979, p. 239-291, t. I.

MACEDO, Joaquim Manuel de. [1849] *Rosa*. Rio de Janeiro, Paris: H. Garnier, s.d.

MACEDO, Joaquim Manuel de. [1853] *Vicentina*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s.d. (2 ts.).

MACEDO, Joaquim Manuel de. [1854] *Cobé*, in *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979, p. 9-80, t. II.

MACEDO, Joaquim Manuel de. [1855] *A carteira do meu tio*. Rio de Janeiro: Typographia Dous de Dezembro, 1855.

MACEDO. Joaquim Manuel de. [1855] *A carteira de meu tio*. São Paulo: Hedra, 2010.

MACEDO, Joaquim Manuel de. [1856] *O fantasma branco*, in *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979, p. 171-249, t. II.

MACEDO. Joaquim Manuel de. [1856] “Relatório do 1º secretario o sr. dr. Joaquim Manuel de Macedo”, *RIHGB*, t. XIX, Suplemento, 1856, p. 92-122.

¹ Vale ainda ressaltar que muitas dessas obras foram lidas a partir do esforço de digitalização levado à cabo pela equipe do projeto temático “Caminhos do romance”, coordenado pela professora Márcia Abreu, a quem agradeço pelo trabalho que me foi poupado.

MAGALHÃES, Gonçalves de. [1856] *A confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Dous de Dezembro, 1857.

TEIXEIRA E SOUSA, Antonio Gonçalves. [1843] *O filho do pescador*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

2. Bibliografia geral

ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado das Letras, 2008.

ALMEIDA, Leandro Thomaz. “Introdução”, in MACEDO. Joaquim Manuel de. *A carteira de meu tio*. São Paulo: Hedra, 2010, p. 9-26.

AMORA, Antônio Soares. “Finalmente uma bela epopéia fluminense, e nacional”, in *Romantismo (1833-1838/1878-1881)*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 255-264.

ANDERSON, Benedict. *Imagined society: reflections on the origin and spread of nationalism*. 3. ed. Londres: Verso, 1986.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARBLASTER, Anthony. *The rise and decline of Western liberalism*. Nova York: Basil Blackwell, 1985.

ARENDT, Hannah. “What is authority?”, in *Past and Future: eight exercises in political thought*. New York: The Viking Press, 1969, p. 91-141.

ARMSTRONG, Nancy. “Editor’s introduction: the way we read now”, in *NOVEL: A Forum On Fiction (Theories of the Novel Now)*, v. 42, n. 2, p. 167-174, Summer, 2009.

ARMSTRONG, Nancy. *Desire and domestic fiction: a political history of the novel*. New York: Oxford University Press, 1987.

ARMSTRONG, Nancy. *How novels think: the limits of individualism from 1719-1900*. New York: Columbia University Press, 2005.

ASSIS, Machado de. *Helena*, in *Obras completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, vol. I.

- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos, in Obras completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, vol. II.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta: A moreninha e Os dois amores*. 1998. 225f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- BARRETTO, Vicente. *A ideologia liberal no processo de independência (1789-1824)*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1973.
- BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A significação educativa do romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães*. São Paulo: Grijalbo; EDUSP, 1973.
- BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”, in *Análise estrutural da narrativa*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 19-60.
- BASILLE, Marcello. “O laboratório da nação: a era regencial (1831-1840)”, in GRINBERG e SALLES (orgs.). *O Brasil Imperial, O Brasil Imperial, volume II: 1831-1870*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 53-119.
- BENJAMIN, Walter. “Le conteur: reflexions sur l’oeuvre de Nicolas Leskov”, in *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 2000, p. 114-151.
- BERMAN, Marshall. *The politics of authenticity: radical individualism and the emergence of modern society*. 2. ed. New York: Verso, 2009.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- BERNSTEIN, J. M. *The philosophy of the novel: Lukács, Marxism and the dialectics of form*. Brighton: The Harvester Press, 1984.
- BLACKBURN, Simon. *Luxúria*. São Paulo: Arx, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. “The end of the hero”, in *The infinite conversation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 368-378.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 10. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- BOSI, Alfredo. “Brás Cubas em três versões”, in *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 7-52.
- BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. “A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo”, in *O poder simbólico*. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p. 59-73.
- BROCA, Brito. “Introdução biográfica”, in ALENCAR. *Iracema: edição de centenário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. xix-xl.
- BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Pólis; Brasília: INL, 1979.
- BUCK-MORSS, Susan. *Hegel, Haiti and universal history*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.
- CAILLOIS, Roger. “O sagrado de transgressão: teoria da festa”, in *O homem e o sagrado*. Lisboa: Ed. 70, 1988, p. 95-124.
- CAMPATO JR, João Adalberto. *Retórica e literatura: o Alencar polemista nas Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003.
- CAMPATO JR., “A confederação de Magalhães: epopéia e necessidade cultural”, in TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos*. São Paulo: EDUSP. Imprensa Oficial, 2008, p. 829-845.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CANO, Jefferson. *O fardo dos homens de letras: o “orbe literário” e a construção do império brasileiro*. 2001. 404 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- CARVALHO, José Murilo de. “Introdução”, in VASCONCELOS, Bernardo Pereira de. *Bernardo Pereira de Vasconcelos*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 9-36.
- CARVALHO, Maria Bernardete de Oliveira. “Ser conservador”. *Revista Espaço Acadêmico* [online], n. 50, ano V, jun. 2005. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/050/50ccarvalho.htm>. Acesso em: 23 jan. 2010.

- CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A confederação dos tamoios*. São Paulo: FFLC, 1953.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Aspectos do romance brasileiro*. Ministério da Educação e da Cultura, s.d.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and in film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- CHKLOVSKI ET ALLI. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- COHEN, Margaret. “The right to mobility in adventure fiction”, in *NOVEL: A Forum On Fiction (Theories of the Novel Now)*, v. 42, n.2, p. 290-296, Summer, 2009.
- CÔNEGO PINHEIRO. “Apontamentos biographeicos [sic] sobre o Visconde de S. Leopoldo”. *Revista do Instituto Histórico Geographico Brasileiro*, t. XIX, p. 132-142, 1856.
- CONSTANT, Benjamin. *Political writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 6. ed. São Paulo: UNESP, 1999.
- COSTA, Iná Carmago. “Teatro na luta de classes”, in *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular; Nankin Editorial, 2012, p. 9-54.
- D’INCAO, Maria Angela, “O amor romântico e a família burguesa”, in D’INCAO, Maria Angela (org.). *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989, p. 57-71.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAUMARD, Adeline. “Affair, amour, affection: le mariage dans la société bourgeoise au XIXeme siècle”, in *Romantisme*. Paris, n. 68, p. 33-47, 1990.

- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- DENBY, David J. *Sentimental narrative and the social order in France, 1760-1820*. Cambridge: Cambridge U.P., 1994.
- EAGLETON, Terry. "Ideology and literary form", in *New Left Review*. Londres, n. 1/90, p. 81-109, Mar.-Abr. 1975.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Afrontamento, 1976.
- FAORO, Raymundo. *Existe um pensamento político brasileiro?*. São Paulo: Ática, 1994.
- FARIA, João Roberto. "A comédia realista de José de Alencar", in ALENCAR, José de. *O demônio familiar: comédia em 4 atos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 7-26.
- FARIA, João Roberto. "Introdução", in ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. xi-xxxiii.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- FONTANA, Josep. *A Europa diante do espelho*. Bauru: EDUSC, 2005.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1999.
- FRAY, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- FREYRE, Gilberto. *Modos de Homem & Modas de Mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- GAY, Peter. *Schnitzler's century: the making of middle-class culture, 1815-1914*. New York: Norton, 2002.
- GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GOMES, João Carlos Teixeira. "A exaltação nacionalista em Gonçalves de Magalhães", in *Convivim*. São Paulo, vol. 21, n. 4, p. 335-349.
- GORENDER, Jacob. *A burguesia brasileira*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

- HABERMAS, Jürgen. “Modernity versus Postmodernity”, in *New Germany Critique*. Ithaca, n. 22, p. 3-14, Special Issue on Modernism, Winter, 1981.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. “Notas sobre o gênero épico”, in TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos*. São Paulo: EDUSP. Imprensa Oficial, 2008.
- HARDMAN, Francisco Foot. “Cidades errantes: signos do moderno no Nordeste oitocentista”, in *A vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e literatura moderna*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009, p. 273-289.
- HEINEBERG, Ilana. *La suite au prochain numéro: formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens* *Jornal do commercio, Diário do Rio de Janeiro et Correio mercantil (1839-1870)*, 2004. 2 vols. Tese (Doutorado em Estudos Lusófonos). U.F.R de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris VIII, Paris. 2004.
- HOBBSAWN. Eric. *A era das revoluções: 1789-1848*. 22. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. “Teixeira e Sousa: ‘O filho do pescador’ e ‘As fatalidades de dous jovens’”, in TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonçalves. *O filho do pescador: romance brasileiro original*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- HONNETH, Axel. *Sufrimento de indeterminação: uma reatualização da Filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Singular, Esfera Pública, 2007.
- HONNETH, Axel. *The pathologies of individual freedom: Hegel’s social theory*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- IANNI, Octavio. “O ciclo da revolução burguesa no Brasil”, in *Temas de ciências humanas*, São Paulo, n. 10, p. 1-34, 1981.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JAY, Martin. *Marxism and totality: the adventures of a concept from Lukács to Habermas*, Berkeley: University of California Press, 1984.
- JOHNSON, Steven. “Complexidade urbana e enredo romanesco” in MORETTI, Franco (org.). *O romance, 1: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 865-886.

- KANT, Immanuel. *Qu'est-ce que les Lumières?*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1991.
- LACERDA, Marina Basso. “A gênese da divisão público/masculino e privado/feminino no discurso legitimador do Estado moderno e a incorporação de temas domésticos na agenda política”, in Seminário Internacional Fazendo Gênero 8 - Corpo, violência e poder, 2008, Florianópolis. Anais do Fazendo Gênero 8. Florianópolis : Editora Mulheres, 2008.
- LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional: EDUSP, 1979.
- LEITE, Miriam L. Moreira e MASSAINI, Márcia Ignez. “Representações do amor e da família”, in D'INCAO, Maria Angela (org.). *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989, p. 72-87.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- LINHARES, Temístocles. “Entre o barroco e o romântico” e “A vaga romântica”, in *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987, vol. 1, p. 21-43 e 45-114.
- LOPES, Hélio. *A divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856)*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- LOPES, Myriam Bahia e POLITO, Ronaldo. “Posfácio: 27 notas de viagem”, in MACEDO, Joaquim Manuel de. *Considerações sobre a nostalgia*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004, p. 111-138.
- LOSURDO, Domenico. *Hegel and the freedom of moderns*. Durham: Duke University Press, 2004.
- LOTMAN, Jurij. *The structure of artistic text*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1977.
- LÖWY, Michel. “Marxism and revolutionary romanticism”. *Telos*, Berkeley, n. 49, p. 83-95, Fall 1981.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005.

- LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Romanticism against the tide of modernity*. Durham: Duke University Press, 2001.
- LUHMANN, Niklas. *Love as passion: the codification of intimacy*. Cambridge: Polity Press, 1986.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.
- LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- LYNCH, Christian Edward Cyril. “O pensamento conservador ibero-americano na era das independências”, in *Lua Nova*. São Paulo, n. 74, p. 59-95, 2008.
- MARCUSE, Herbert. *A study on authority*. Londres: Verso, 1972.
- MARTINS, Luís. *O patriarca e o bacharel*. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2008.
- MARTINS, Wilson. “A epopéia oficial do Segundo Reinado” e “Da epopéia ao romance”, in *História da inteligência brasileira: volume III (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 29-45 e p. 45-58.
- MARX, Karl. e ENGELS, Friedrich. “Manifesto do partido comunista”. In: NETTO, João Paulo (org.). *O leitor de Marx*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 183-216.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*, in *O leitor de Marx*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 183-216.
- MATTOS, Ilmar Rohleff de. “O gigante e o espelho”, in GRINBERG, Keyla e SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil Imperial, volume II: 1831-1870*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 13-51.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1987.
- MELO E SOUSA, Gilda de. *O espírito das roupas*. Cia. das Letras: São Paulo, 1987.
- MERCADANTE, Paulo. *A consciência conservadora no Brasil: contribuição ao estudo da formação brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

- MONTEIRO, Pedro Meira. *Um moralista nos trópicos: o Visconde de Cairu e o duque de la Rochefoucauld*. 2001. 285 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- MORETTI, Franco. “Conjectures on world literature”. *New Left Review*. Londres, n. 1/II, p. 54-68, jan.-fev. 2000.
- MORETTI, Franco. “Of literary evolution”, in *Signs taken for wonder: essays in the sociology of literary forms*. 2. ed. Londres: Verso, 1988, p. 262-278.
- MORETTI, Franco. “History of the novel, theory of the novel”. *NOVEL: A forum on fiction*, Durhan, v. 43, n. 1, p. 1-10, Spring 2010.
- MORETTI, Franco. “Network theory, plot analysis”. *New Left Review*, Londres, n. 68/II, p. 80-102, mar.-apr., 2011.
- MORETTI, Franco. “O século sério”. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 65, p. 3-33, mar. 2003.
- MORETTI, Franco. “The moment of truth”. *New Left Review*. Londres, n. 159/I, p. 39-48, set.-out. 1986.
- MORETTI, Franco. “The slaughterhouse of literature”, in *Modern Language Quarterly*. University of Washington, vol. 61, n. 1, p. 207-227, mar., 2000.
- MORETTI, Franco. *Modern epic: the world system from Goethe to García Marquez*, Londres, Verso, 1996.
- MORETTI, Franco. *Signs taken for wonder: on the sociology of literary forms*. Londres: Verso, 2005.
- MORETTI, Franco. *The way of the world: The Bildungsroman in European Culture*. New York: Verso, 2000.
- MULHERN, Francis. “‘Ideology and literary form’ – a comment”, in *New Left Review*. Londres, n. I/91, p. 80-87, Mai.-Jun. 1975.
- NEEDELL, Jeffrey D. *The party of order: the conservatives, the state, and slavery in Brazilian monarchy, 1831-1871*. Stanford: Stanford U.P., 2006.

- NIELSON, Rex P. *Fading Fathers: Writing through Patriarchy in Contemporary Brazilian Literature*. 2010. 236f. Tese (Doutorado) – Department of Portuguese and Brazilian Studies, Brown University
- NOVACK, George. *Introdução à lógica marxista*. São Paulo: Ed. Instituto José Luis e Rosa Sunderman, 2005.
- PAIM, Antonio. *História do liberalismo brasileiro*. São Paulo: Mandarim, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ROCHA, Justiniano José da. “Ação; reação; transação. Duas palavras acerca da ‘atualidade’”, in MAGALHÃES JR., Raimundo Magalhães Jr. *Três panfletários no segundo reinado*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1956, p. 161-218.
- ROMERO, Sílvio. “Primeira fase do romantismo: o emanuelismo de Gonçalves de Magalhães e seu grupo” e “Macedo”, in *História da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., 1960, p. 789-913 (t. III) e p. 1399-1463 (t. V).
- ROUANET, Sérgio Paulo. “As minas iluminadas: a ilustração e a inconfidência”, in NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Cia. das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 329-345.
- SAFATLE, Vladimir. “Sobre a potência política do inumano: retornar à crítica ao humanismo”, in NOVAES, Adauto (org.). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 199-221.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SANT’ANNA, Affonso Romano. “A moreninha”, in *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990, 76-86.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Ed. 34: Duas Cidades, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Para uma crítica da compaixão*. São Paulo: Lumme, 2009.
- SERRA, Tânia Rebelo Costa. *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos: a luneta mágica do II Reinado*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Capitalismo e revolução burguesa no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1997.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SOUZA, Jessé de. *Modernidade seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.
- SOUZA, Susana Coutinho de. *O simbolismo do vestuário em Machado de Assis*. 2001. 119 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- STAROBINSKY, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- SÜSSEKIND, Flora. “O sobrinho pelo tio”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 1, p. 30-43, 1996.
- SÜSSEKIND, Flora. “Introdução”, in MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias do sobrinho de meu tio*. São Paulo: Penguin Classics, Cia. das Letras, 2011, p. 7-15.
- THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros ensaios*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2001.

- TODOROV, Tzvetan. “Os homens-narrativa”, in *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 95-112.
- TÖNNIES, Ferdinand. *Comunidad y asociación: el comunismo y el socialismo como formas de vida social*. Barcelona: Ediciones Península, 1979.
- TRILLING, Lionel. *Sincerity and authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1903)*. 7. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- WALLERSTEIN, Immanuel. “The bourgeois(ie) as concept and reality”, in *New Left Review*. Londres, n. 167/I, p. 91-106, jan.-feb., 1988.
- WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: Pimlico, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. “Cultura e sociologia: em memória de Lucien Goldmann”, in *Cultura e materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 15-42.
- ZIZEK, Slavoj. “Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism”. *New Left Review*, Londres, n. 225/I, p. 28-51, set.-out. 1997.
- ZIZEK, Slavoj. “Slavoj Zizek e a novidade do comunismo”, in *O Globo*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/05/28/slavoj-zizek-a-novidade-do-comunismo-382949.asp>. Acesso em: 06 jun. 2011.