

EWERTON DE SÁ KAVISKI

BREVE ESTUDO SOBRE O NARRADOR DO ROMANCE ROMÂNTICO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

CURITIBA
2011

Catálogo na publicação
Aline Brugnari Juvenâncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Kaviski, Ewerton de Sá
Breve estudo sobre o narrador do romance romântico /
Ewerton de Sá Kaviski. – Curitiba, 2011.
113 f.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Narrativa (Retórica). 2. Análise do discurso narrativo.
3. Romantismo. 4. Ideologia e literatura I. Título.

CDD 809.923



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando EWERTON DE SÁ KAVISKI para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados FERNANDO CERISARA GIL, EDUARDO VIEIRA MARTINS e LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“BREVE ESTUDO DO NARRADOR ROMÂNTICO”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
FERNANDO CERISARA GIL	<i>Fernando C. G.</i>	<i>Aprovado</i>
EDUARDO VIEIRA MARTINS	<i>E. Martins</i>	<i>Aprovado</i>
LUIS G. BUENO DE CAMARGO	<i>Luis G. B. C.</i>	<i>Aprovado</i>

Curitiba, 17 de março de 2011


Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata quingentésima oitava, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **EWERTON DE SÁ KAVISKI**. No dia dezessete de março de dois mil e onze, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1005-B, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **FERNANDO CERISARA GIL**, Presidente, **EDUARDO VIEIRA MARTINS** e **LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “Breve estudo do narrador romântico”. apresentada por **EWERTON DE SÁ KAVISKI**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **FERNANDO CERISARA GIL** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia dezessete de março de dois mil e onze. xxx

Dr. Fernando Cerisara Gil

Dr. Eduardo Vieira Martins

Dr. Luis Gonçales Bueno de Camargo

Ewerton de Sá Kaviski

DEDICATÓRIA

Aos meus avós, Francisco e Araci, que me ensinaram a olhar o passado com curiosidade.

AGRADECIMENTOS

Para a realização do presente estudo, recebi contribuições de natureza diferente, em momentos diferentes, de algumas pessoas e instituições. Desse modo, gostaria de registrar aqui meus sinceros agradecimentos ao meu orientador, Fernando Cerisara Gil, pela conversa amiga, pelo incentivo e pela generosidade intelectual em partilhar de suas reflexões comigo; à banca composta pelos professores Eduardo Vieira Martins e Luís Bueno, pela disposição da leitura atenta; às professoras Marilene Weinhardt e Renata Telles, pelas arguições, em etapas diferentes do trabalho, e pelos seus comentários valiosos para o rumo dessa dissertação; a Maria Luísa Fumaneri, amiga com pensamento relâmpago e com paciência de Jó em me ouvir; à professora Teresa Wachowicz, por ter sido a primeira professora, lá em 2006, a plantar a semente da pergunta em mim e que tem nessa dissertação um produto (in)direto; ao CNPq, por ter concedido uma bolsa de estudos ao longo desses dois anos; ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como um todo, pelo incentivo e apoio derivados de sua organização interna e de seu quadro docente; e, por fim, a todos aqueles que, por uma questão de concisão (ou medo de prolixidade), não estão nomeados aqui, mas que participaram, direta ou indiretamente, para a feitura dessa dissertação.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo rastrear, a partir do que gostaria de chamar de *princípio moral-didatizante*, a constituição de um narrador “brasileiro”. Trata-se, no fundo, de entender como se foi constituindo uma voz narrativa em nossa ficção ao longo do período formativo inicial, que corresponde, grosso modo, ao momento da escola romântica (1843-1881). Para tanto, pretende-se observar o percurso desse princípio, dentro do discurso do narrador, ao longo do período recortado e suas implicações para a formação de uma voz narrativa local. A hipótese por detrás dessa abordagem é a de que o *princípio moral-didatizante* é uma manifestação discursiva que sintetiza diversas questões fundamentais para a constituição do narrador e, em sentido amplo, do romance brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Romance brasileiro, Século XIX, Narrador, Princípio moral-didatizante.

ABSTRACT

This dissertation aims to map the formation of the narrator in the 19th Century Brazilian novel. Based on the so-called *moral-didactic principle* (*princípio moral-didatizante*), it aims to offer an understanding of the point of view in the Brazilian novels, written between 1843 and 1881. Thus, it was necessary to trace the relationship between narrator's moral interventions in the plot and its role to the formation of a local narrative voice in those novels. The hypothesis behind this approach is the following: the moral-didactic principle seems to be a discursive manifestation which summarizes several important points to the formation of the point of view and, why not, to the rise of the Brazilian novel.

KEY WORDS: Brazilian novel; Nineteenth Century; Point of view; Moral-didactic principle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1 – DO OBJETO, DA HIPÓTESE E DOS OBJETIVOS	07
1.1. O <i>princípio moral-didatizante</i>	07
1.2. Um eixo estruturante.....	10
1.3. Ponto de vista: o narrador, o autor.....	12
1.4. Teorizando.....	18
1.5. Dos objetivos.....	21
1.6. É nosso! É nosso! É nosso! Porém importado.....	22
CAPÍTULO 2 – IDEOLOGIA E FORMA LITERÁRIA	28
2.1. Papel, pena e a construção do país.....	30
2.2. A função social do romance.....	34
2.3. A cruzada civilizatória.....	38
2.4. Entre o liberalismo e o patriarcalismo.....	43
2.5. O caso de <i>A moreninha</i>	49
2.5.1. Estilizações.....	52
2.5.2. O princípio moral-didatizante em <i>A moreninha</i>	55
2.5.3. Patriarcalismo.....	57
2.6. Da ideologia à forma literária: o duplo estatuto da voz e a precariedade ficcional.....	60
CAPÍTULO 3 – REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA E MATÉRIA LOCAL	64
3.1. A cor local e sua ambivalência.....	66
3.2. O princípio de observação e o romance do período formativo inicial brasileiro.....	72
3.3. Voz narrativa e cor local.....	76
3.4. Narradores e bandidos.....	79
3.4.1. O caso de <i>O Cabeleira</i>	80
3.4.2. O caso de <i>O índio Afonso</i>	87
3.5. Literatura e ideologia outra vez: “a tradição do impasse”.....	91
3.6. O público e o privado na cultura brasileira.....	93
3.7. O sujeito narrativo.....	97
À GUIA DE CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

INTRODUÇÃO

A questão central em torno da qual a presente dissertação gira está relacionada a uma recorrência na prosa de ficção brasileira do século XIX, mais especificamente na prosa compreendida entre os anos de 1843 e 1881, o momento formativo do romance brasileiro¹: a intervenção sistemática da voz narrativa junto à fabulação com o principal objetivo de moralizar e ensinar, no sentido estrito desses termos. Essa recorrência, denominada por mim de *princípio moral-didatizante*, se impôs como uma questão a qual gostaria de achar uma explicação. Ou seja: em termos bem explícitos e esquemáticos, recortei uma recorrência formal nos textos oitocentistas – a moralização – e busquei relacioná-la, no sentido de explicar a recorrência e entendê-la em sua dimensão estética, a algumas questões que se colocaram, do ponto de vista crítico, como essenciais para o entendimento desse traço formal, justamente, a meu ver, por condicioná-lo: o âmbito ideológico e o âmbito social.

A lição, como o leitor pode adivinhar, vem de Antonio Candido: na base do presente estudo, está a articulação da função ideológica, função social e função total da obra literária para se compreender o princípio moral-didatizante e, de modo geral, o romance oitocentista brasileiro. Trata-se, como sublinhou Antonio Candido, de um movimento crítico capital para a compreensão do fenômeno artístico: “Só a consideração simultânea das três funções permite compreender de maneira equilibrada a obra literária (...).”². Portanto, sem perder de vista a dimensão estética – que é a seara desse estudo – debruçei-me sobre o papel social e ideológico que o romance cumpriu no Brasil, em seu primeiro tempo; bem como tentei articular, ainda que esquematicamente, a certo movimento próprio de nossa dinâmica histórico-social para explicar a recorrência, no romance brasileiro, de intervenções moral-didatizantes por parte do foco narrativo.

A questão formal crucial, nesse sentido, que se pôs ao estudo do princípio moral-didatizante foi o narrador da prosa de ficção do primeiro tempo. E isso se deu porque as intervenções revelam, em nível acentuado, a presença ostensiva, maciça, desmedida (por vezes, insuportavelmente desmedida para o leitor moderno) da voz narrativa na fatura das obras. Desse modo, a partir dessa recorrência, busquei, no texto, a articulação das três funções, centrando a atenção no foco narrativo; ou, melhor dizendo, na forma de configuração

¹ Por momento formativo, entenda-se, como definido por Antonio Candido, o período de construção e consolidação de nosso sistema literário. Ver: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. 2 v.

² CANDIDO, Antonio. “Estímulos da criação literária”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, p. 42.

de uma voz narrativa local. Na verdade, a explicação da recorrência moral-didatizadora é, do ponto de vista estético, a compreensão de como opera o foco narrativo na prosa de ficção desse período. Conseqüentemente, o presente estudo é, de modo bem sucinto, um esforço de descrição, interpretação e, porque não, avaliação da operacionalidade de certo recurso formal, o foco narrativo, de nossa prosa de ficção oitocentista.

Por detrás desse movimento, há uma forte hipótese. Pareceu-me, desde o início, que essa recorrência foi, do ponto de vista crítico-historiográfico, um eixo estruturante. Quer dizer, esse caráter moral-instrutivo, pela recorrência e importância no âmbito do discurso romanesco, parece ter desempenhado um papel muito mais significativo do que um mero recurso para bloquear o fluxo narrativo no mero intuito de comentar a ação. Ele foi, a meu ver, um eixo em torno do qual o discurso romanesco se organizou, se estruturou. E isso porque ela, a recorrência, parece ter determinado a constituição de uma voz narrativa local.

Isso posto, cabe destacar que diversas questões críticas se impuseram para este estudo. A primeira delas foi a possibilidade de configuração da instância autoral no texto literário e as relações possíveis, e problematizáveis, com a figura do narrador. Como se verá, o princípio moral-didatizante e o agigantamento da voz narrativa colocam, do ponto de vista crítico, a existência de uma forte voz autoral em nossa prosa de ficção oitocentista. Por tabela, outra questão, mais espinhenta, apareceu: o estatuto ficcional ou documental que a prosa de ficção pode assumir em nosso sistema literário. A discussão remete diretamente ao controverso estudo de Flora Sussekind, *Tal Brasil, qual romance?* (1984) e as diversas implicações que ela, a discussão, traz para a atividade crítica. Por último, mas não menos importante e dificultosa, foi a tentativa de articular a forma literária, o romance, com especial ênfase na figura do foco narrativo, com certo andamento histórico-social brasileiro. Ou seja: a terceira questão que se colocou para a apreensão da recorrência do princípio moral-didatizante foi a articulação entre forma literária e processo social, entre agenciamento de técnicas romanescas e formação histórica do país. A lição também veio de Antonio Candido, mas não só: é de Roberto Schwarz e Gyorgy Lukács.

Cabe sinalizar, nesse sentido, que, para levar minha hipótese adiante, organizei meu cabedal de argumentos em dois grandes movimentos que, acredito, são complementares. O primeiro deles, correspondente ao capítulo 2, “Ideologia e forma literária”, tem como objetivo mostrar como o princípio moral-didatizante é uma demanda ideológica de nossa formação histórica. Isto é, busquei mostrar que o princípio moral-didatizante, juntamente com sua implicação formal, o narrador-agigantado, é a configuração de certo andamento próprio de crença na instrução de nossa formação cultural periférica e de todas as conseqüências

advindas dessa nossa posição no concerto das nações. Para tanto, mapeei certos movimentos e recomposições ideológicas que, pareceu-me, são essenciais para o estudo do foco narrativo. Já o segundo movimento, correspondente ao capítulo 3, “Representação literária e matéria local”, está relacionado a uma questão, digamos, mais específica da seara do literário: tentei estabelecer as relações entre princípio moral-didatizante e narrador-agigantado com os problemas constitutivos de representação e configuração ficcional da matéria local no romance brasileiro. A intuição aí repousa em certa correspondência entre a representação da matéria local e princípio moral-didatizante; entre desacertos da forma literária com a matéria local e a conseqüência formal no narrador-agigantado.

Acredito que, com esses dois movimentos, consigo sugerir, minimamente, algumas explicações sobre a recorrência das intervenções moralizantes e da peculiaridade do foco narrativo de nossa prosa de ficção oitocentista. O objetivo não foi – e o resultado não é – de esgotar o leque de explicações, nem de explorar ao máximo as explicações encontradas: o presente estudo é, acima de tudo, um esforço historiográfico – um tanto generalizador, embora com momentos de análise de obras selecionadas – de sugerir alguns pontos de reflexão sobre um período de nossa literatura, força é dizer, relegado ao esquecimento por nossa tradição crítica.

Gostaria de anteceder a leitura das considerações a seguir com algumas observações que, acredito, enquadram meu esforço de discussão, teorização e historicização num campo de debate específico. A origem do presente estudo está na pesquisa, ainda em andamento, de Fernando Cerisara Gil, *Experiência rural e a formação do romance brasileiro*, da qual fiz parte, em um primeiro momento, como orientando de iniciação científica e, posteriormente, como aluno de pós-graduação. Foi a partir das discussões iniciais, lá em 2007, sobre o romance rural que minha hipótese de trabalho, aqui desenvolvida, surgiu. E muito do que vai dito nas próximas páginas está em franca conversa, e débito, com as discussões e formulações de meu orientador.

A questão formal central de meu trabalho, o narrador-agigantado, tem sua versão original no conceito de *narrador hipertrófico* de Fernando C. Gil, que, por sua vez, remete a idéia de “superego de nossa novelística” oitocentista, formulado por Antonio Candido em “Dialética da malandragem”. Esse traço formal está mapeado em *Uma ou duas notas sobre a narrativa rural*: “O narrador do romance rural romântico se caracteriza, de uma maneira

geral, por seu aspecto *hipertrófico*. Com isso quero me referir à presença excessiva, desmedida, desproporcional do narrador com relação aos outros elementos de composição”. E, mais a frente, prossegue: “Um dos elementos que diferenciam esses narradores é o fato de sua voz, ou uma dimensão do seu discurso apresentar-se descolado, descolado, desconectado em face das outras instâncias ficcionais”³. Alie-se a essa citação a demanda, imposta pelas atividades do plano de trabalho da iniciação científica em ler *O Cabeleira*, romance-paradigma do princípio moral-didatizante, e localiza-se com precisão o ponto de partida dessa dissertação.

O curioso a ser destacado é que, apesar de partir de uma observação geral sobre a narrativa rural, meu trabalho se construiu, em certa medida, na contramão do andamento da pesquisa de meu orientador. Explico: a formulação de Fernando C. Gil, e as implicações derivadas dela, restringem-se ao, assim chamado por ele, romance rural. No caso do presente estudo, esse traço, que do ponto de vista de meu orientador está atrelado à figuração da matéria rural, é reconhecido aqui como uma marca própria da prosa de ficção do período romântico. Ou seja, o narrador-agigantado – ou, se se quiser, hipertrófico – está presente *também* no romance urbano e no romance, por assim dizer, de província⁴. Em suma, trata-se, a meu ver, de uma marca do romance brasileiro do período formativo como um todo.

Essa generalização também está posta para a idéia do princípio moral-didatizante. Fernando C. Gil reconhece, igualmente, certa relação entre dimensão agigantada do narrador e as intervenções ético-moralizantes, também apontadas por ele em *Uma ou duas notas sobre a narrativa rural*. E sugere que essas intervenções estão relacionadas à questão da representação de certa especificidade da matéria rural, a saber, a violência. Ao desenvolver, por conta própria, uma série de leituras sistemáticas do romance oitocentista – indo de *Statira e Zoroastes* (1826), de Lucas José de Alvarenga a *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, passando por algumas obras de Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Joaquim Norberto, Taunay, Inglês de Sousa, Franklin Távora, Bernardo Guimarães e, inclusive, o Machado do primeiro tempo – percebi que a recorrência

³ GIL, Fernando C. Uma ou duas notas sobre a narrativa rural. In: XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 2007, São Paulo. Anais XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC: LITERATURAS, ARTES E SABERES. São: Paulo, 2007. Para uma visão mais ampla, ver: GIL, Fernando C. *Experiência rural e a formação do romance brasileiro*. Projeto de pesquisa – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007; e *Experiência rural e a formação do romance brasileiro II*. Projeto de pesquisa – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

⁴ As denominações são sempre controversas e confusas: por romance rural, entenda-se o romance que tem como ambientação o mundo rural da grande propriedade de terras; por romance urbano, aqueles ambientados na cidade, ou, para ser bem específico, na corte do Rio de Janeiro; e, finalmente, como romance de província, aqueles em que o enredo se passa nas cidadezinhas do interior, uma zona de indeterminação entre mundo urbano e rural.

das intervenções moralizantes se reproduzia ao longo de, para forçar a nota, todos os romances lidos. Com base nisso, resolvi dar lastro a hipótese central de minha dissertação, a saber, que o princípio moral-didatizante é um eixo estruturante a partir do qual nossa prosa de ficção tomou forma.

A diferença entre ambos os estudos, portanto, está no foco. E isso traz algumas implicações críticas para o bem e para o mal. Por um lado, essa diferença me instigou a buscar uma série de argumentos, que vão organizados nos capítulos a seguir, de modo a justificar a ênfase em minha generalização. Daí, o esforço em mapear certo movimento ideológico de crença na instrução, de recomposições ideológicas entre ideais urbanos e rurais, certos traços de sociabilidade advindos de nossa formação histórica, etc., de modo a pôr entre parênteses a relação, proposta por Fernando C. Gil, entre romance rural e narrador-agigantado. A implicação crítica, por detrás desse esforço, é a de ver a formação do romance brasileiro como uma experiência *una*; e não bipartida como a historiografia brasileira tem visto e o estudo de Fernando C. Gil, a meu ver, acaba repondo, embora em outros termos, novos termos.

Por outro lado, a generalização, como notou Fernando C. Gil em conversa, faz com que haja uma perda da especificidade do objeto. Isto é, o meu objeto de estudo se tornou de um tamanho muito grande, levando a uma espécie de borramento do texto literário. Em parte, tentei sanar esse problema com a análise de romances cujos registros são tanto “urbanos” como “rurais”. Atribuo, entretanto, esse lado negativo da generalização ao fato de ainda não se ter cristalizado, no discurso crítico, certas formulações e mapeamentos que visassem à unicidade do romance brasileiro. A desvantagem de partir de um pressuposto, a unicidade, sem conceitos firmes na tradição crítica é impor ao andamento argumentativo um tom de formulação em moto-contínuo. Parte da sensação de borramento, parece-me, advém do tom imposto pelo meu foco.

Desse modo, pode-se dizer que o diálogo inicial com a pesquisa de meu orientador foi de concordância-sintonizada: partimos dos mesmos aspectos formais. Entretanto, ao final da presente dissertação, o que temos é um estudo que, em muitos momentos, discorda de certas formulações que sustentam o diálogo inicial. E isso não se deve somente a diferença de foco: a condução de minha argumentação, certas crenças teóricas e posicionamentos críticos diferem, em grau variável, das de meu orientador e de seu estudo. E isso, a meu ver, foi salutar, pois mesmo no campo da discordância o diálogo estabelecido a contrapelo foi instigante e produtivo no sentido de fermentar novos argumentos, levar a novas leituras, a refletir criticamente sobre meu objeto de estudo. Pelas concordâncias e o franco diálogo, parte de meu trabalho possui grande débito para com meu orientador Fernando C. Gil; já as

discordâncias, forçam-me a dizer que alguns encaminhamentos e formulações ficam por minha conta e risco.

CAPÍTULO 1

DO OBJETO, DA HIPÓTESE E DOS OBJETIVOS

1.1. O princípio moral-didatizante

Um dos aspectos mais curiosos e recorrentes quando da leitura da prosa de ficção do nosso século XIX, especialmente em seu período formativo inicial⁵, é a insistente intervenção injuntiva do narrador junto à fabulação. São interrupções do fluxo narrativo para não só apresentar as personagens, encaminhar o enredo ou descrever o espaço (procedimentos estratégicos de articulação discursiva recorrentes nas narrativas em terceira pessoa), mas para comentar sobre os acontecimentos narrados com forte intuito de *moralizar* e *ensinar*, no sentido estrito dos termos. O narrador de *O Cabeleira* (1876), romance de Franklin Távora, para aduzirmos um único exemplo, diz a certa altura da narrativa:

Não é sem grande constrangimento, leitor, que a minha pena, molhada em tinta, graças a Deus, e não em sangue, descreve cenas de estranho canibalismo como as que nesta história se lêem (...) são fatos acontecidos há pouco mais de um século (...). Não estou imaginando, estou, sim, recordando; e recordar é instruir, e quase sempre moralizar⁶.

Não só no processo do fluxo narrativo aparece esse caráter *moral-instrutivo*, vicariante, do texto literário, mas também na *aura* ou intenção que circunscreve as narrativas como um todo. Por outra entrada: a injunção moral-instrutiva, em alguns casos, não está explicitamente presente, formando um bloco enunciativo claro e isolado dentro do corpo da narrativa. Apesar disso, há um encaminhamento discursivo que leva a explicitação da intenção de *ensinar* e *moralizar*. Trata-se do redimensionamento do romance, coloquemos nestes termos, à função original da fábula, em seu sentido de edificação, como podemos perceber em *A pata da gazela* (1870) de José de Alencar. Após ter perdido a disputa pela mão de Amélia, Horácio, um dos leões dos salões cariocas, volta para casa de mãos abanando. O narrador, ao contrário de ensinar e moralizar, injuntivamente, limita-se a narrar os últimos acontecimentos:

Horácio desceu do seu observatorio; escalando a grade de ferro do jardim, ganhou a casa, onde chegou todo alagado. Enquanto philosophicamente esperava que seu criado lhe preparasse uma chicara de café, abriu um livro, que acertou ser Lafontaine.

⁵ Chamo de período formativo inicial os anos entre 1843 e 1881.

⁶ TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Ática, 1977, p. 68.

Leu ao acaso: era a fábula do *leão amoroso*.

- É verdade! murmurou soltando uma fumaça de charuto. O leão deixou que lhe cerceassem as garras; foi esmagado pela *pata da gazella*.⁷

Ainda dentro deste circuito do moralizar e ensinar interessa destacar os elementos paratextuais; isto é, prefácios e notas que são atribuídos ao autor, e não ao narrador. De modo claro, a função edificante, manifestadamente *utilitária*, junto ao leitor que o romance do século XIX assume é também enunciada nestes índices paratextuais, produto da instância autoral. Como exemplo, tomemos um pequeno excerto do prefácio ao romance *O filho do pescador* (1843) de Teixeira e Sousa:

(...) a tarefa é-me difícil, não pela obra em si própria, mas pelas pessoas a quem ele se deve dirigir; porque me dizeis que desejais um romance para vós, vosso marido, vosso filho e vossa filha! (...) Escrevo para agradar-vos; junto aos meus escritos o quanto posso de moral, para que vos sejam úteis; junto-lhes as belezas da literatura para que vos deleitem.⁸

O discurso crítico, saído em periódicos da época, parece achar nesse ato de moralizar pelo romance um parâmetro para avaliar a qualidade das obras. Manuel Antonio de Almeida, ao resenhar o romance *O comendador* (1856) de Pinheiro Guimarães no artigo “Os mandões de aldeia e a idealização da perversidade” (1856), elogia, a despeito de todas as deficiências da obra apontadas pelo crítico, a narrativa “pelo que toca à moralidade ao fim do seu romance”⁹. E acrescenta como valor legitimador esse caráter moral do discurso romanesco: “Se outro merecimento não tivesse o trabalho de que nos ocupamos, *este só era já muito grande para pagar o esforço que pode ter custado a seu autor*”¹⁰. Fernandes Pinheiro, crítico literário e professor do Colégio Pedro II, ao comentar na *Revista Guanabara* em 1855 o romance *Vicentina* (1853) de Joaquim Manuel de Macedo alça esse critério de análise ao estatuto de *norma* para o romance brasileiro:

O romance é d’origem moderna; (...) um alimento de fácil digestão proporcionado a estômagos fracos. Por seu intermédio pode-se moralizar e instruir o povo fazendo-lhe chegar o conhecimento de algumas verdades metafísicas, que, aliás, escapariam à sua compreensão (...) o romance é a moral em ação.¹¹

⁷ ALENCAR, José de. *A pata da gazella*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1914, p. 238.

⁸ SOUSA, Teixeira e. *O Filho do pescador (primeiro romance brasileiro)*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.

⁹ ALMEIDA, Manuel Antonio. “Os mandões de aldeia e a idealização da perversidade”. In: *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991, p. 50. Originalmente: “Revista Bibliográfica *O comendador*, romance por Francisco Pinheiro Guimarães”. In: *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 20/07/1856.

¹⁰ Id. *Ibid.*, p. 51.

¹¹ O texto, quase completo, se encontra disponível em SERRA, Tânia R. C. *Joaquim Manuel de Macedo ou os Dois Macedos*. RJ: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994. p. 348.

Engendra-se, nesse pequeno excerto, uma definição justamente devida à função atribuída pela crítica ao romance oitocentista brasileiro: o romance pode veicular valores – moralizar, portanto – com o intuito de edificar o leitor. Trata-se de um empréstimo horaciano: instruir e divertir o público devem ser o empenho dos escritores. A gênese dessa base triádica sobre a qual repousa o romance pode ser encontrada, no contexto mais imediato de nosso sistema literário, nos manuais de retórica de destinação escolar, que, segundo Eduardo Vieira Martins, tentaram definir esse gênero não previsto pela poética e foram, os manuais, a “fonte subterrânea” da constituição de nosso romantismo e, em especial, da formação intelectual de nossos ficcionistas¹². Note-se, por exemplo, a afinidade entre o juízo normatizador de Fernandes Pinheiro – aliás, professor de retórica e poética no Colégio Pedro II – e a regra para a escrita de romances, proposta pelo também cônego Manoel da Costa Honorato, na quarta edição de seu curioso *Compêndio de retórica e poética* (1879):

(...) O escritor deve instruir sob o véu da ficção, polir o espírito e formar-lhe o coração apresentando um quadro da vida humana; censurar os ridículos e os vícios, mostrar o triste efeito das paixões desnorteadas, inspirar amor à virtude e fazer sentir, que só ela é digna de nossas homenagens, só ela é fonte de nossa felicidade.¹³

Uma presença constante: a moralização em nossa prosa de ficção do período formativo inicial figurou em pelo menos três esferas discursivas – dentro do próprio romance pela voz do narrador ou do autor; nos artigos de jornal que davam notícias sobre os últimos lançamentos; e em manuais de retórica com finalidades escolares. Seja formulado no discurso crítico, seja formulado no próprio discurso romanesco, o caráter moral-didatizante é, pela sua recorrência, um traço que condiciona nossa prosa de ficção oitocentista. Para que não restem dúvidas desse forte condicionamento, uma observação feita por Valéria Augusti, em sua tese de doutorado, se torna reveladora: Fernandes Pinheiro, em seu *Curso de Literatura Nacional* (1862), ao avaliar alguns romances, faz uso de cinco parâmetros de análise: linguagem, estilo, unidade de ação, verossimilhança e moralidade da narrativa. Apesar de sua forte formação

¹² Para maiores informações: MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*. José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005, pp. 80-91; e a tese de doutorado de Valéria Augusti: *Trajetórias de consagração*: discursos da crítica sobre o romance brasileiro oitocentista. Unicamp, 2006, pp. 64-82. Gostaria também de chamar atenção sobre o *empréstimo horaciano*: ao que tudo indica, a famosa *Carta aos Pisões*, de Horácio, foi um texto com alta circulação entre os nossos intelectuais oitocentistas e teve um valor muito significativo para a concepção de literatura que aqui vigorou. O caráter utilitário dado à literatura, por assim dizer, parece achar respaldo nessa carta. Alguns de nossos poetas oitocentistas – os mais classicizados – glosaram e escreveram cartas como essa e que, hoje em dia, estão, até onde pude averiguar, esquecidas pela nossa historiografia literária. Esses textos estão nas famosas antologias das décadas de 40, 50 e 60. Para ter acesso somente aos títulos desses poemas, que nunca passaram da primeira edição em livro, remeto o leitor a ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

¹³ HONORATO, Manoel da Costa. *Compêndio de retórica e poética*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879, p. 152. *Apud* MARTINS, Eduardo V. *Op. cit.*, p. 89.

clássica – os parâmetros de análise apontam nessa direção –, o crítico não hesita em perdoar “as [obras] que cometiam deslizes quanto às regras de composição tradicionais e condenando as que não observavam a regra moral”¹⁴. Tal atitude crítica de Fernandes Pinheiro revela que há uma intervenção mais ética do que estética na prática literária de nosso Oitocentos – o que em termos de criação literária, por um lado, implica em imprimir um caráter utilitário à literatura e ao exercício intelectual; e, por outro, instaura no âmbito do discurso literário oitocentista brasileiro uma norma, ao direcionar ideologicamente a nossa prosa de ficção oitocentista a um fim edificante. Mais que isso, a moralização contribuiu, enquanto norma, para a constituição ideológica e formal do discurso romanesco. É com esse dado textual, o princípio moral-didatizante, que se erige, aqui, uma hipótese de leitura da prosa de ficção do período formativo inicial: foi um eixo estruturante, em torno do qual se organizou o *nosso* discurso romanesco.

1.2. Um eixo estruturante

Para se ter uma idéia preliminar da importância, em termos formais, que o princípio de moralização tem para os primeiros passos do romance no Brasil, a menção a uma pequena polêmica em torno de um dos primeiros contos de Machado de Assis pode ser elucidativa. J. Galante de Sousa, em prefácio a edição crítica de *Contos Fluminenses* (1870), nota que, dos vinte cinco contos publicados por Machado de Assis no *Jornal das Famílias* até janeiro de 1869, os seis selecionados para comporem a sua primeira coletânea em livro revelam a forte preocupação do autor pelo tom intencionalmente moralizante dessas narrativas. Apesar da preocupação, o conto “Confissões de uma viúva moça”, publicado entre abril e junho de 1865, acabou sendo alvo de investidas, da parte de alguém identificado como *O Caturra*, por ser “considerado ‘inconvenientíssimo para entretenimento das meninas’”¹⁵. O que é mais curioso nessa polêmica de curto alcance é o fato de Machado de Assis – um escritor não afeito a polêmicas – sair com a pena em punho para defender seu conto: “(...) identificando-se, a 2 de maio, pede ao *Caturra* que aguarde o final do conto, sem o que qualquer discussão seria inútil.”¹⁶. Note-se a concomitância entre preocupação do autor, acusação do leitor e processo

¹⁴ AUGUSTINI, Valéria. *Op. cit.*, p. 54.

¹⁵ SOUSA, J. Galante de. *Prefácio*. In: ASSIS, Machado de. *Contos fluminenses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília; INL, 1975, p.13.

¹⁶ Id. *Ibid.*, p. 13. J. Galante de Sousa informa que as investidas de *O Caturra* saíram nos a pedidos do *Correio Mercantil* de 1 de abril, 1, 4 e 15 de maio de 1865. Além do próprio Machado de Assis, saíram também em defesa do autor, no mesmo jornal, respostas assinadas por *Sigma*, em 3 de junho de 1865, e *Uma mãe de família*, em 9 de maio do mesmo ano.

de escrita. Denota-se, nas entrelinhas desse “incidente literário”, a importância disso que chamo de princípio moral-didatizante: *a moralização passa a ser dado básico para a composição do conto – e, de meu ponto de vista, de nossa prosa de ficção*. E essa importância não é só uma questão de decoro social, de boas maneiras, esperado do escritor. É elemento que afeta a composição, a estrutura mesmo, do texto literário *porque o orienta ideologicamente*.

Ou seja, a polêmica em torno do conto, ilustrativamente, mostra que, em nossa prosa de ficção, o caráter moral-instrutivo foi uma “preocupação prévia” que antecede a própria narrativa – uma espécie de *força engatilhadora*, que, quando exercida, põe em andamento a fabulação. E, por anteceder, engatilhar, diria que possui a capacidade de catalisar, orientar mesmo, o processo de narração. O que não é pouco, pois, ao catalisar, a preocupação moralizante instaura um ângulo de visão, determinado ideologicamente, onde se processa o gesto narrativo – o qual, vale lembrar, comanda e organiza o fluxo narrativo, a fatura da obra. Ele, o gesto, se posiciona justamente nesse ângulo instaurado, que é, ao mesmo tempo, o ângulo de narração e o ângulo – ou perspectiva ideológica – do princípio moral-didatizante. Ou por outra, de maneira mais direta: *o princípio moral-didatizante engendrou, dentro de nossa prosa de ficção, um ponto de vista através do qual se constrói o discurso romanesco*. É nessa ordem de idéias que eu diria, para dar um passo a mais na reflexão, que o procedimento moral-instrutivo foi o eixo em torno do qual se estruturou nossa prosa de ficção. E isso implica em dizer que, no limite, enredo, narrador, personagens, tempo e espaço são todos orquestrados, na fatura das obras, pela perspectiva ideológica do princípio moral-didatizante. Ao orientar ideologicamente, o princípio moral-didatizante penetrou na estrutura romanesca, determinando um padrão peculiar em nossa prosa de ficção – ou, para ser mais específico, nas formas de configuração ficcional.

A capacidade estruturante da recorrência moralizante, portanto, está no fato de o ponto de vista narrativo da prosa de ficção se colar, ideologicamente, ao ângulo de visão do princípio moral-didatizante. As recorrências das injunções moralizantes adiantam, na verdade, o modo pelo qual se olha o mundo ficcionalizado na prosa de ficção; ou, de outro ângulo, revelam que o princípio moral-didatizante representa certa visão de mundo instituído em nossa prosa de ficção. É, em todo caso, desse emparelhamento que se processa a narração e que se organizam, internamente, as obras. Bem no fundo, estamos sugerindo também que a *intenção autoral* – que na verdade, como veremos, é uma demanda ideológico-cultural de um país periférico – pode ser uma força que determina a forma literária. E digo isso, porque a determinação ideológica embutida no ângulo de visão narrativo é uma das entradas, talvez a

principal entrada, para os elementos externos influenciarem a constituição da dinâmica interna das obras. Retenham-se essas últimas afirmações e vamos à outra, mais evidente, porque mais inevitável: falar em visão de mundo implica em tratar, além de ideologia da obra, de foco narrativo...

1.3. Ponto de vista: o narrador, o autor

Em resumo, o juízo do autor está sempre presente, e sempre evidente a quem saiba procurá-lo.

(Wayne Booth, em *A retórica da ficção*, p. 38.).

É curioso notar que essas intervenções moralizantes adiantam o traço mais característico do narrador de nossa prosa de ficção: o seu agigantamento e onipresença na fatura das obras. Ou seja: *o narrador está na boca de cena da narrativa o tempo todo* – comentando, opinando, falando. Trata-se de uma presença constante, que domina a narração e, no limite, se faz mais importante que a própria fabulação. E os exemplos dessa presença ostensiva pululam: em *Camila* (1856), uma das únicas novelas de Casimiro de Abreu – inacabada, é verdade – o narrador se faz presente, quase que materialmente, ao chamar atenção para o próprio ato de enunciação: “Era uma noite de... Ah! É verdade; ia-me esquecendo de lhes dizer que este capítulo passa-se em Lisboa. Eu torno a principiar.”¹⁷. Em *A pata da gazela* (1870), de José de Alencar, o narrador marca a sua presença ao ironizar, num meio-tom sentencioso, as personagens com as quais, moralmente, não simpatiza: “Esta senhora é uma satyra viva; sua conversa parece um fogo de artifício; dir-se hia que o seu gracioso traje é todo composto de alfinetes, que elle vai deixando em sua passagem envoltos em sorrisos assucarados, como confeitos de carnaval.”¹⁸. Até mesmo num romance como *Inocência* (1872), que, aparentemente, não possui narrador, essa voz ostensiva também aparece, só que, tipograficamente, de outro modo. Leiam-se para isso as notas de roda-pé, que invadem todo o texto de Taunay; as epígrafes e duas outras intervenções, no corpo do texto, decisivas para se apreender o foco narrativo¹⁹. É como se, para forçar a nota, a voz que emite

¹⁷ ABREU, Casimiro de. *Camila*. Memórias de uma viagem. In: CAVALHEIRO, E.; BRITO, M.da S. (org.). *O conto romântico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961, p. 47. A outra novela de Casimiro de Abreu é *Carolina*, também de 1856.

¹⁸ ALENCAR, José de. *Op. cit.*, p. 121.

¹⁹ Em *Inocência*, a materialização do narrador está mais evidente nos comentários pé-de-página. Por exemplo, após Meyer e Juca, seu companheiro de viagem, se meterem em uma de suas cômicas aventuras envolvendo formigas e picadas, a instância narrativa puxa uma nota de roda-pé e comenta: “As picadas dessas formigas é em extremo dolorosa. Provém o seu nome de que novatos são os que se deixam morder por elas.” In: TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.79. As duas outras passagens, no corpo do

o relato se materializasse no texto, num quase-corpo, destacando-se da narração e olhando-a sempre de fora, ao lado do leitor, com um olhar analítico e observador. Daí, a recorrência de uma atitude, por parte do narrador, de condutor da leitura, como acontece em *A escrava Isaura* (1875): “Subamos os degraus, que conduzem ao alpendre, todo engrinaldado de viçosos festões e lindas flores, que serve de vestíbulo ao edifício. Entremos sem cerimônia”²⁰. E, ao conduzir, esse narrador-quase-corpo não poupa o esforço de minimizar qualquer gesto de interpretação por parte do leitor, oferecendo sua própria interpretação dos fatos. É o que faz, por exemplo, o narrador-conselheiro de *As vítimas-algozes* (1869): “Há só uma força que vos pode livrar dos escravos ingratos e perversos, dos inimigos que vos cercam em vossas casas. É a força santa do carrasco anjo: é a civilização armando a lei que enforque para sempre a escravidão.”²¹. No final das contas, o narrador – seja ele de primeira ou terceira pessoa, com onisciência total ou parcial, com maior, menor ou nenhuma participação efetiva na fabulação – acaba se tornando o protagonista das narrativas do período formativo inicial, justamente pelo seu agigantamento em relação ao todo do texto. E, nessa ordem de idéias, cabe destacar ainda que as intervenções moralizantes junto à fabulação são, na verdade, os momentos em que o estrelismo do narrador-quase-corpo é maior. É quando a figura da instância narrativa *mais* se faz presente, *mais* quase-corpo, *mais* protagonista, dentro do discurso romanesco. É o que acontece, por exemplo, em *O Cabeleira* (1876), o romance-paradigma do princípio moral-didatizante. Já no parágrafo de abertura, a instância narrativa, numa quase-materialidade, toma a frente e fala pelos cotovelos, apresentando o protagonista e, ao mesmo tempo, se protagonizando:

A história de Pernambuco oferece-nos exemplos de heroísmo e grandeza moral que podem figurar nos fastos dos maiores povos da Antiguidade sem desdourá-los. Não são estes os únicos exemplos que despertam nossa atenção sempre que estudamos o passado desta ilustre província, berço tradicional da liberdade brasileira. Merecem-nos particular meditação, ao lado dos que aí se mostram dignos da gratidão, da pátria pelos nobres feitos com que magnificaram, alguns vultos infelizes em que hoje veneraríamos talvez modelos de altas e varonis virtudes, se certas circunstâncias de tempo e lugar, que decidem dos destinos das nações e até da humanidade, não pudessem desnaturar os homens, tornando-os açoites das gerações coevas e algozes de si mesmos. Entra neste número o protagonista da presente narrativa, o qual se celebrizou na carreira do crime, menos por maldade natural, do que pela crassa ignorância que em seu tempo agrilhoava os bons instintos e deixava soltas as paixões canibais. Autorizavam-nos a formar este juízo do Cabeleira a tradição oral, os versos dos trovadores e algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em grande lição²².

texto, em que o narrador marca presença mais intensiva se encontram nos capítulos 5 e 28, pp. 36 e 131, respectivamente.

²⁰ GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Ática, 1988, p. 11.

²¹ MACEDO, Joaquim Manuel. *As vítimas-algozes*. (Quadros da escravidão). Rio de Janeiro: Editora Scipione; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991, p. 68.

²² TÁVORA, Franklin. *Op. cit.*, p. 13.

Agigantamento e quase-materialização: o narrador da prosa de ficção do período formativo inicial está, como já notei, sempre de *fora* da narrativa. É quase a “sensação de não estar de todo” mapeada por Flora Sussekind, quando de seu estudo sobre a prosa de ficção dos anos 30 e 40 do século XIX e suas relações intertextuais com os relatos de viagem, as pranchas dos viajantes-naturalistas e os textos que se escreveram sobre as terras brasileiras: “(...) essas figuras de narrador necessitaram obrigatoriamente de um olhar-de-fora e de uma exibição – consciente ou não – de certa ‘sensação de não estar de todo’ na sua composição.”²³ E prossegue: “Necessidade que funciona como uma espécie de indicador prévio de deslocamento, distância, desenraizamento, marcas registradas (...) da escrita de ficção brasileira.”²⁴ Monumentabilidade da voz narrativa e deslocamento são, parece-me, as mesmas questões levantadas por Fernando Cerisara Gil para definir o “narrador hipertrófico” do, assim chamado por ele, *romance rural*: “O narrador do romance rural romântico se caracteriza, de uma maneira geral, por seu aspecto hipertrófico. Com isso quero me referir à presença excessiva, desmedida, desproporcional do narrador em relação aos outros elementos de composição (...).”²⁵ E o autor, inclusive, menciona igualmente, só que em outros termos, esse mesmo efeito de desenraizamento mapeado por Flora Sussekind: “Um dos elementos que diferenciam esses narradores é o fato de sua voz, ou uma dimensão do seu discurso apresentar-se descolado, desconectado em face das outras instâncias ficcionais.”²⁶ Parece que não estamos muito longe, diante dessa imagem traçada, de outra sensação: o narrador de nossa prosa de ficção do período formativo inicial está sempre em posição épica, no sentido lukacsiano mesmo: ele é uma voz sintetizadora que paira, num franco distanciamento, sobre o mundo representado e está o tempo todo operando uma seleção – o mundo existe em sua voz e através dela²⁷.

O agigantamento da voz narrativa, em posição épica, também revela, num nível mais analítico, outra característica, muito peculiar, da prosa de ficção do período formativo inicial:

²³ SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 20-21.

²⁴ Id. *Ibid.*, p. 21. Gostaria de destacar a principal objeção que faço a esse livro de Flora Sussekind. O que me parece mais forçado, na leitura de Flora Sussekind, é a insistente investida na relação intertextual entre os relatos de viagem, as pranchas paisagísticas e outros textos descritivos sobre o Brasil e a formação de nossa prosa de ficção. Muito das leituras acuradas, feitas por Flora Sussekind, naufragam, a meu ver, frente a esse insistente diálogo, fazendo, por vezes, a autora forçar a leitura de alguns textos ficcionais, colocando acento excessivo em detalhes – atitude que no mais faz dos textos quase irreconhecíveis por conta dessa leitura.

²⁵ GIL, Fernando C. *Uma ou duas notas sobre a narrativa rural*. In: XI Encontro Regional da ABRALIC, 2007, São Paulo. XI Encontro Regional da ABRALIC: LITERATURAS, ARTES E SABERES. São Paulo: ABRALIC, 2007, s.p.

²⁶ Id. *Ibid.*, s.p. Para uma visão mais sistematizada sobre o foco narrativo dentro do estudo de Fernando C. Gil, ver: _____. *Narradores do romance rural do dezenove*. (manuscrito inédito).

²⁷ Ver: LUKÁCS, Gyorgy. “Narrar ou descrever?” In: *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968; e *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

a indistinção, em determinadas passagens, entre a voz do narrador e a voz do autor. Ou, por outra: o agigantamento gera, do ponto de vista formal, um bifrontismo da voz narrativa, a partir do qual se instaura, não uma, mas na verdade duas vozes narrativas em nossa prosa de ficção oitocentista: a do autor e a do narrador. Seria como se a voz que emite a fabulação comportasse, na verdade, dois rostos, duas vozes, ao contrário de uma só, chamada narrador. Trata-se, a meu ver, de uma recomposição crítica capital para se entender a prosa de ficção em seus primórdios, pois esse traço formal – egresso, como veremos, de uma dinâmica interna de nosso sistema literário – traz junto consigo duas outras implicações, decisivas e imbricadas, para a constituição do discurso romanesco oitocentista: o estatuto ficcional precário da prosa de ficção do período formativo inicial e o problema da representação ficcional da matéria local.

Para se ter minimamente uma idéia dessa questão formal, voltemos ao romance-paradigma, *O Cabeleira* (1876). A história se passa no interior de Pernambuco no século XVIII; mas o narrador, com forte vocação historicista, faz idas e vindas na linha do tempo para enxertar, no andamento da narração, diversos dados históricos e descrições geográficas; todos eles, dados e descrições, num tom avaliativo-moral. Até aí, é um procedimento comum de um narrador onisciente de um romance histórico escrito no século XIX. Entretanto, num desses movimentos temporais comparativos, esse narrador vai para além desse comentário comum e emite um longo comentário-excrescência – deslocado, incongruente, marcadamente atravessado, do ponto de vista ficcional –, materializando-se, no texto, outra voz – um quase-Franklin Távora, diria. Reproduzo a passagem:

De presente é Goiana a cidade pernambucana de mais nota, depois do Recife, a capital, e de Olinda, que figurou, com brilho e bizarría inexcelsíveis nos tempos coloniais.

Está em condições, não só de competir com as primeiras cidades interiores do norte e do sul do Império, e de se avantajá-las às capitais de algumas províncias que, por motivos de alta conveniência, deixamos de apontar aqui, mas até de rivalizar com algumas cidades européias de que não pouco se fala nas narrações de viagens.

E se não, vejamos.

Tem um paço municipal muito decente na Rua Direita, e uma matriz e mais oito templos que podem pertencer sem desaire a uma capital.

Tem uma praça de comércio, a qual se estende desde a rua chamada Portas de Roma (denominação do tempo dos jesuítas) até ao Beco do Pavão, para não dizermos até à Rua do Meio, ou à Rua do Rio.

Tem um teatro onde já tive ocasião de ver representar-se o *D. César de Bazan*, os *Dois Renegados*, a *Corda Sensível* e o *Judas em Sábado de Aleluia*.

Tem cafés e bilhares, brinca o carnaval pelo inverno, toma sorvetes pelo verão, dá alguns saraus pelo natal; enfim, para estar inteiramente na moda, trata de iluminar-se a gás, de fundar uma biblioteca popular, e tem já fundada uma loja maçônica, denominada *Fraternidade e Progresso*, a qual tem prosperado notavelmente depois das últimas excomunhões que o público sabe.²⁸

²⁸ TÁVORA, Franklin. *Op. cit.*, p. 95-96. Tomado em si, esse excerto pode sugerir que se trata da ficcionalização de um narrador-falante, procedimento utilizado desde que o romance é romance, e não de uma manifestação da instância autoral. Para se ter uma idéia mais exata da incongruência dessa passagem em relação

Não é difícil adivinhar, com base nesse excerto, que, para uma narrativa passada na segunda metade do século XVIII, essa digressão se encontra desarticulada à fabulação propriamente dita. E essa desarticulação vai formulada, fundamentalmente, pela desconexão temporal entre a descrição da cidade de Goiana do século XIX; e os acontecimentos constitutivos da fabulação, que ocorreram cem anos antes. A disparidade está no fato de cenário e ação estarem separados por uma lacuna de tempo significativa – *de um século*. Ou seja: aquilo que se conta de Goiana – a existência de um “paço municipal muito decente”, os nomes atuais das ruas, a prosperidade da loja maçônica *Fraternidade e progresso* e os detalhes fofoquentos sugeridos sobre essa mesma loja – em nada contribui para a história do proto-jagunço setecentista. Aliás, a desconexão se acentua na mesma proporção em que dura a suspensão da fabulação em função desses comentários “desnecessários”, “dessincronizados” – os quais, diga-se de passagem, começam, na verdade, três parágrafos antes do que vai transcrito acima, e se alongam por mais uma página inteira. Daí podermos chamá-lo de um comentário-excrescência: não se relaciona direta e articuladamente ao mundo ficcional erigido na página em branco, mas está presente no discurso romanescos; ocupando, inclusive, um espaço nada desprezível.

Para ir ao ponto que nos interessa: diria que, bem pesada a afirmação, é no comentário-excrescência, como o transcrito no excerto acima, que está formulado o duplo estatuto da voz narrativa. As intromissões desarticuladas, ao que tudo indica, revelam a manifestação da instância autoral, e não do narrador, porque se processa, justamente no momento dessas intromissões, a desficcionalização da voz narrativa. E isso porque os comentários-excrescências instauram uma zona de indeterminação ficcional: são um pouco ficção, posto que é um gesto retórico, às vezes, de apelo à realidade dentro da narração; às vezes, de marcação da utilidade do próprio discurso literário; são um pouco documento, porque, embora gesto retórico, estão desarticulados do âmbito ficcional e alçadas a um campo discursivo ideologicamente diverso – pragmático, referencial. Ou seja: o agigantamento da voz narrativa, figurado em sua intensidade nessas passagens-excrescências, encaminha o texto ficcional rumo ao documento, não à ficção; e, por tabela, instauram uma voz autoral, e não do narrador, que é ficcional. Recupere-se, para se entender melhor essa formulação, o caráter argumentativo, portanto não-ficcional, da descrição da cidade de Goiana: o intuito é mostrá-la

ao todo do romance, remeto o leitor a uma leitura integral do capítulo 12, pois ela pode auxiliar na percepção de como não se trata da instância narrativa, mas da instância autoral. Do mesmo modo, a leitura integral do capítulo 18, o último, pode contribuir para melhorar a compreensão sobre essa segunda voz, pois ocorre o mesmo fenômeno narrativo, em especial nas páginas 134-136.

assim-como-ela-é-hoje, na contemporaneidade da escrita do romance, do autor. O esforço, atrás do intuito, é tão “pragmático” quanto esse próprio intuito: chamar a atenção para o fato da cidade, no norte do Império, estar “em condições (...) de rivalizar com algumas cidades européias” – tudo muito coerente com o projeto separatista de Franklin Távora, expresso em seu prefácio; bem como, contraditoriamente, com o esforço romântico de construção de uma pátria-assim-como-ela-é nas páginas dos romances. Esforço coerente com o intuito: a prosa de ficção é encaminhada rumo ao documento justamente porque, ao ocorrer o agigantamento da voz e sua bipartição vocal, se estrangula o poder interpretativo do texto ao se instaurar, para usar uma expressão de Flora Sussekind, uma interpretação-toda-poderosa dessa voz narrativa²⁹. Nada mais alheio, portanto, ao mundo ficcional do bandido Cabeleira do que essa descrição-documento, ao mesmo tempo, patriótica e separatista desse narrador que é, na verdade, instância autoral, tutor da interpretação³⁰.

A desficcionalização da voz narrativa não pára por aí. Note-se ainda que o comentário-excrescência, ao se desarticular do âmbito ficcional, incorpora à prosa de ficção um tom monográfico-argumentativo; provocando, conseqüentemente, na fatura das obras, a referencialização do discurso romanesco e, por tabela, a desficcionalização dessa voz que emite o comentário-excrescência. Basta voltarmos os olhos para o tom panfletário-dissertativo, de porque-me-ufano-de-minha-terra, impresso no excerto retirado de *O Cabeleira*. E o tom monográfico se formula, cabe ainda destacar, porque as intromissões da voz-gigante, além de se desarticularem do mundo ficcional, ou por isso mesmo, permitem a entrada de uma série de informações estranhas a esse mesmo mundo ficcional – às vezes biográficas, às vezes históricas, às vezes geográficas; ou, como na maioria das vezes, na forma de conjecturas morais. Posta a fabulação de escanteio, o comentário, por todas essas

²⁹ Ao prefaciar a mais recente edição de *As vítimas-algozes* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, Flora Sussekind tenta demonstrar como se processa essa prevalência do documental em detrimento do ficcional na prosa de ficção oitocentista. Ver: SUSSEKIND, Flora. “As vítimas algozes e o imaginário do medo”. In: MACEDO, J. M. *As vítimas-algozes*. Quadros da escravidão. Rio de Janeiro: Editora Scipione; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991. Esse texto, aliás, traz um avanço crítico em relação a essa prevalência que já havia sido estudada pela pesquisadora em *Tal Brasil, qual romance?* (1984): não é régua arrasadora de nossa tradição literária. A produtividade crítica dessa reflexão, que no mais é muito controversa, será discutida no capítulo 3. Ver também sobre esse mesmo assunto: SANTIAGO, Silviano. “Desvios da ficção”. In: PATROCÍNIO, José do. *Motta Coqueiro ou a pena de morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/INL, 1977.

³⁰ Não foi à toa que Lúcia-Miguel Pereira, após ter lido *O Cabeleira* (1876) e *Lourenço* (1881), sentenciou: “Pelo que li, concluí que não existe o romancista Franklin Távora. *O Cabeleira*, o mais famoso de seus livros, por ele classificado de romance histórico, pode ser histórico, mas não é romance. É uma biografia romanceada, mal romanceada, e mal escrita.” E continua: “Partindo da realidade ou da ficção, fruto da observação ou da imaginação, o romance só tem uma característica essencial: criar a vida, dar emoção da vida dentro do plano e das regras da arte. Isso é o que não há em Franklin Távora: nem vida, nem arte. Há, é certo, preocupação de fidelidade, de reconstituição de fatos e ambientes; mas a reconstituição exata é da crônica, da história, da sociologia, de tudo o que quiserem, menos do romance, que não dá a sensação de vida sem condensar, ou mesmo deformar, a realidade.”. PEREIRA, Lúcia-Miguel. “Três romancistas regionalistas”. In: *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992, p. 273.

razões, se torna tão hipertrofiado, excrescente, enviesado, que funciona quase como uma nota de roda-pé, um apêndice, um comentário fora do texto³¹. A desarticulação do comentário do cerne ficcional, seja pelo tom, seja pela matéria, alça esse mesmo comentário a um estatuto não-ficcional. É por essa razão que se pode dizer que a desficcionalização da voz narrativa, nessas passagens, é *uma* das marcas que permite reconhecer essa segunda voz como sendo da instância autoral e não do narrador. O que, por tabela, implica em dizer que a direção do discurso romanesco, por momentos, passa *explicitamente* do narrador para a instância autoral; e, de ricochete, que o discurso ficcional abre espaço para uma interpolação documental, não-ficcional, do autor.

1.4. Teorizando

Cabe destacar ainda que, por detrás da suspensão do estatuto ficcional das passagens-digressões, há, na verdade, um movimento interno do foco narrativo que é decisivo para o aparecimento dessa voz autoral – e para o encaminhamento do texto literário rumo ao documento. Voltemos à figura recorrente do narrador-agigantado de nossa prosa de ficção. Pode-se dizer, esquematicamente, que o agigantamento do narrador gera dois efeitos na narrativa: o seu *distanciamento do mundo ficcional*, abrindo um espaço entre ele, narrador, e a matéria narrada; e, de roldão, a criação de um *locus de narração*, distante, de onde se olha para o mundo representado e, por isso mesmo, onde se processa a narração. É aquela posição épica já destacada. Pode-se dizer, ainda, que o distanciamento e o locus de narração geram aquele efeito virtual de materialidade do narrador; e, na mesma ordem de idéias, instauram *por vezes* – e aí vai formulada a implicação teórica – a voz da instância autoral. Diria mais: o aparecimento da voz autoral, no texto literário, ocorre somente nos momentos em que o distanciamento é levado ao máximo de tensão, abrindo uma brecha, um verdadeiro hiato entre a voz e a narrativa. É justamente esse movimento agudo que viabiliza o aparecimento da voz autoral na prosa de ficção; pois é aí que o apelo retórico de realidade do texto deixa de ser um mecanismo ficcional e passa a ser um procedimento documental. E isso porque se opera a desconexão dos comentários-excrescências em relação ao mundo ficcional erigido, desficcionalizando a voz narrativa³².

³¹ É curioso notar, nessa mesma ordem de idéias, que as notas de roda-pé são, geralmente, atribuídas ao autor; e isso não oferece nenhuma abertura para debate. O estatuto discursivo dessas passagens, dentro da narrativa, em que se manifesta a instância autoral se assemelha ao das notas de roda-pé.

³² Robert Scholes e Robert Kellogg, em *A natureza da narrativa*, elegem justamente o distanciamento agudo para se reconhecer a instância autoral. Eles chamam a esse distanciamento de *brecha irônica*. O estudo de

Há uma segunda razão pela qual o distanciamento máximo entre instância narrativa e mundo ficcional viabiliza o aparecimento da instância autoral. O distanciamento permite, na verdade, a criação, no locus de narração, de um *ângulo de visão ampliado* sobre a narrativa. Isto é, a instância autoral é a manifestação, na prosa de ficção, de um ângulo de visão mais amplo, de maior capacidade de totalização, que engloba tanto a narração como a narrativa. E aí vêm embutidas duas implicações. A primeira revela que o narrador é manipulado por essa perspectiva, não se confundindo com ela. Ou seja, a diferença fundamental entre narrador e autor é a amplitude do ângulo de narração. A segunda implicação mostra que o fato da instância autoral, posicionada nesse ângulo ampliado, conseguir olhar a narrativa como objeto de observação postula o caráter precário de seu estatuto ficcional, pois ela, a instância autoral, só consegue olhar o texto se o olhar de fora. Nesse sentido essa instância é, no limite, um ser não-ficcional, porém discursivo³³.

De tudo isso se infere, e com justeza, que os comentários-excrescências são alçados a um âmbito não-ficcional, ao qual o narrador não tem acesso, pela distância e amplitude do ângulo de visão onde eles, os comentários, são gestados. Isto é, a enunciação desses comentários-excrescências não poderia ser feita pelo narrador, pois ele está restrito a um ângulo de visão mais limitado, por estar circunscrito dentro da narrativa – como ser ficcional que é. Nessa ordem de idéias, aquilo tudo que vai dito sobre Goiana, no excerto de *O*

Scholes e Kellogg é fundamental para se ter idéia de como, pelo distanciamento, se constitui a voz de uma instância autoral em um texto ficcional. Esquemáticamente, eles partem da idéia de que a narrativa possui, como traço definidor, um caráter irônico, sendo que por irônico eles entendem o seguinte: “A ironia é sempre o resultado de uma disparidade de compreensão. Em qualquer situação em que uma pessoa sabe ou percebe mais – ou menos – que uma outra, a ironia deve estar real ou potencialmente presente”. Trata-se da mesma concepção desenvolvida por Northrop Frye em *Anatomia da crítica*. Voltando: segundo os autores, “o controle da ironia é uma das principais funções do ponto de vista”. Diante disso, eles observam que se institui em toda narrativa uma disparidade de conhecimentos entre os pontos de vistas – que podem ser das personagens, do narrador, do público e do autor – e nessa disparidade cria-se uma hierarquização de conhecimento. No topo dela estaria a figura do autor, e não do narrador como se tem erroneamente atribuído. Atingida essa esfera, haveria um colapso do estatuto ficcional; ou por outra: se instituiria mecanismos discursivos da esfera pragmática e não-ficcional. Remeto o leitor para o capítulo intitulado “O ponto de vista na narrativa”, pp. 169-198. SCHOLES, R.; KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

³³ No limite, esse ângulo de narração ampliado pode ser comparado com o conceito de *ótica* desenvolvido por Maria Lúcia Dal Farra, em *O narrador ensimesmado*: “(...) a *ótica* do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador – que pode percorrer toda a hierarquia de visões, desde a onisciência até o foco mais restrito – e os pontos de *cegueira* do narrador – os diferentes proveitos que o autor-implícito puder tirar daquilo que é vedado à sua máscara.” In: FARRA, Maria Lúcia Dal. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978, p. 24. Entretanto, a autora *não* destaca o caráter precário do estatuto ficcional dessa voz; ao contrário, sugere, inclusive, que essa voz faz parte do jogo ficcional proposto pelo texto. Tendo a discordar dela nesse ponto, já que encaro essas passagens como incongruentes aos textos, com uma função não-ficcional propriamente dita. Também podemos estabelecer, aqui, um paralelo com o conceito de autor implícito de Wayne C. Booth a partir do qual Dal Farra formula sua argumentação. Embora o estudo de Booth tenha grande mérito de trazer a figura do autor para o debate teórico, o autor assume que o “autor implícito” é produto exclusivo do texto. As questões externas que alimentam e dão forma a essa voz, e o grau de desficcionalização, são postas de lado pelo autor. Para tanto, ver: BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

Cabeleira reproduzido acima, não foi formulado pelo narrador; mas sim pela instância autoral. É ela quem foi ao teatro assistir a “O juiz de paz na roça”, e não o narrador – a garganta de papel de Barthes³⁴. Aliás, sob esse ângulo, as remissões textuais ao contexto da obra ou o relato de experiências pessoais da instância narrativa – como a ida ao teatro – podem *também* ser lidos, sem prejuízo de cairmos na falácia da veracidade retórica e documental da prosa de ficção oitocentista, como manifestação discursiva dessa perspectiva maior instaurada no texto, que não é o narrador, mas a instância autoral.

Por último, gostaria de destacar que o fato de a instância autoral deter o ponto de vista mais amplo da narrativa demonstra que é ela quem orchestra o mundo ficcional erigido na página em branco. A instância autoral está, nesse sentido, ostensivamente atrás de cada frase, de cada episódio, mesmo que não se manifeste em comentários interpolados ao fluxo narrativo. Portanto, *é necessário recompor o livro como um todo para realmente se achar a instância autoral e diferenciá-la do narrador*. Ou seja, a instância autoral, por seu posicionamento em um ângulo ampliado, é, além de um dado textual, a linha de organização da narrativa; ou, como prefiro chamar, *a orientação ideológica da obra*³⁵. Voltemos, mais uma vez, ao exemplo de *O Cabeleira*: o comentário-excrescência, páginas atrás citado, está em sintonia – no distanciamento, na presentificação, na remissão textual ao contexto – com outro comentário no final do livro³⁶; como com uma ou duas notas de roda-pé da narrativa; e, acima de tudo, com a intenção expressa já no primeiro parágrafo da história, e, antes dele, no prefácio do livro, a saber, de elevar a um estatuto de dignidade as províncias do Norte e mostrar que elas – na figura de Cabeleira, em especial – são capazes de representar nossa nacionalidade. Desse modo, a instância autoral, para além do distanciamento agudo, da desficcionalização do discurso e da ampliação do ângulo de visão, surge no texto, como a

³⁴ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

³⁵ Note-se que o uso desse termo elimina a idéia de que, ao se falar em instância autoral, estaria tratando do autor de carne e osso. Talvez não elimine: esse termo coloca o autor de carne e osso em seu devido lugar: ele sempre será, em maior ou menor grau, na vida ou na obra, uma projeção ideológica; e como projeção, merece ser estudado. Em parte, o uso desse termo corresponde ao conceito de *função ideológica* da obra, cunhado por Antonio Candido, em “Estímulos da criação literária”. Diz ele: “Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade. Todo esse lado voluntário da criação e recepção da obra concorre para uma função específica, menos importante que as outras duas [a função total e a função social] e freqüentemente englobada nelas, e que se poderia chamar de função ideológica – que pode ser formulado como idéia, mas que muitas vezes é uma ilusão do autor, desmentida pela estrutura objetiva do que escreveu.” In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 41-42. Entretanto, ao contrário do que sugere Antonio Candido, entendo que se trata de uma dimensão capital para se compreender a obra de arte – em especial a prosa de ficção brasileira do primeiro tempo.

³⁶ As últimas páginas revelam mais explicitamente a presença dessa voz autoral. A narração simplesmente continua, num tom monográfico, denunciador das “intenções autorais”, mesmo quando as personagens já morreram e nada mais se tem para falar em relação direta com o mundo ficcional ali erigido. Ver o último capítulo, pp. 134-136.

linha de força ideológico-organizadora, da fatura das obras. No limite, reconhecer passagens pontuais nas narrativas, e assumir que se trata de manifestações da instância autoral e não do narrador, implica movimentar toda a engrenagem do universo romanesco – e, do ponto de vista crítico, trazer para a discussão, na figura do velho conceito de intenção autoral, as relações entre ideologia e literatura.

1.5. Dos objetivos

O duplo estatuto da voz narrativa, instaurado pelo princípio moral-didatizante, põe a mostra o principal traço do narrador-agigantado da prosa de ficção do período formativo inicial: a sua precariedade ficcional. Trata-se, em outras palavras, daquele mesmo narrador “a meio caminho entre ficção e não-ficção”³⁷, já traçado, com base em outra chave de leitura, por Flora Sussekind em *O Brasil não é longe daqui*. E essa precariedade, como sugeri, está estruturalmente presente pela conjunção de diversos fatores: voz narrativa hipertrofiada, distanciamento agudo entre essa voz e a narrativa, desarticulação de comentário e fabulação, ângulo de narração ampliado, entrada de matéria não-ficcional, determinação ideológica, desficcionalização da voz e do texto. Em suma, uma série de fatores que, articulados, encaminham a prosa de ficção do período formativo inicial em direção ao *documento* e não à *ficção* – uma faceta pouco estudada em suas conseqüências formais pela crítica e historiografia literária brasileira³⁸ –; bem como sugerem uma experiência formal peculiar nesse início de prosa brasileira.

O que é curioso notar é que, se o agigantamento do narrador, o seu duplo estatuto e a precariedade ficcional da prosa de ficção possuem uma dimensão significativa, como a recorrência do princípio moral-didatizante sugere; tudo aquilo que parece enviesado, e é fator compositivo dessa precariedade, duplicidade e agigantamento, pode ser visto não só como arestas; mas, também, como outra entrada de leitura que organizaria internamente as obras. Perceba-se bem o deslocamento proposto: aqueles comentários-excrescências, vistos como enviesados, deixam, reconhecida a dimensão do agigantamento, do duplo estatuto e da precariedade ficcional de nossa prosa de ficção, de ser enviesados, desarticulados, e passam a desempenhar um papel ativo na estrutura romanesca – *podem ser lidos como o padrão de*

³⁷ SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 186.

³⁸ Quem mais tem se dedicado a estudar essa dimensão documental de nossa prosa foi Flora Sussekind. Remeto o leitor interessado aos dois principais trabalhos da autora nessa área: *Tal Brasil, qual romance?* (1984) e *O Brasil não é longe daqui* (1990). Este último dedicado ao estudo do narrador da prosa de ficção dos anos 20, 30 e 40 do século XIX.

nossa prosa de ficção. A hipótese, por detrás dessa observação, é a de que esses traços do foco narrativo da prosa brasileira do primeiro tempo é a expressão de uma experiência formal peculiar ao exercício desse gênero literário em nosso sistema literário. É a “cara” do foco narrativo de nossa prosa de ficção.

O presente estudo se insere justamente nessa ordem de idéias: traçar, a partir disso que chamo princípio moral-didatizante, o perfil do “narrador-autor-brasileiro” da prosa de ficção do período formativo inicial como uma experiência formal peculiar produzida no âmbito de nosso sistema literário. Trata-se, em outras palavras, de buscar como se constituiu, no Brasil oitocentista, uma voz narrativa local. Para tanto, optei por explorar duas dimensões, complementares entre si, que se impõe a essa tarefa: por um lado, mapear, a partir do princípio moral-didatizante, o movimento ideológico que informa a instância narrativa de nossa prosa de ficção do século XIX; e, por outro, mostrar, a partir desse movimento, algumas conseqüências formais e teóricas da representação literária da matéria local a ser ficcionalizada, que, acredito, determinam um padrão peculiar para essa voz narrativa de prosa escrita em solo brasileiro. Visto de outro ângulo, trata-se de entender o agigantamento da voz narrativa, o seu duplo estatuto e a precariedade ficcional como traços peculiares, produzidos por nossa dinâmica cultural interna, do foco narrativo da prosa de ficção do primeiro tempo. Já se pode adivinhar que o esforço, aqui, se pauta na crença de que as formas literárias, por mais que importadas, são agenciadas, no momento da expressão literária, a partir de uma demanda interna de nossa cultura, de nosso sistema literário. Pode-se dizer ainda que nossa aposta – a saber, de que há um jogo dialético entre fluxo ideológico e forma literária – repousa na crença de que o princípio moral-didatizante é uma manifestação discursiva, de materialização formal, que sintetiza diversas questões fundamentais, de cunho ideológico, para a constituição do narrador e, em sentido amplo, do romance brasileiro. Em suma, o que busco, ao olhar para o princípio moral-didatizante, são as linhas de força ideológicas, determinantes para a constituição formal de um foco narrativo *brasileiro*.

1.6. É nosso! É nosso! É nosso! Porém importado...

De saída, não deve ter passado despercebida ao leitor a estranha insistência de denominar a base triádica – instruir-edificar-deleitar – como algo que singularizaria nossa prosa de ficção. À primeira vista, o uso do “nosso” parece, inclusive, quase um mero recurso retórico. Esse desconforto pode ser traduzido, talvez, pelo fato desse traço ser extremamente

recorrente no romance europeu do século XVIII, o momento de emergência do romance moderno, como bem observa Sandra Guardini Vasconcelos:

Daniel Defoe e Richardson contaram entre os primeiros a descobrir o potencial didático da ficção. Havia implicitamente, em suas visões sobre ela, o raciocínio de que, se a ficção tinha um forte apelo popular e principalmente os jovens iam lê-la de qualquer forma, seria mais adequado que ela contivesse uma boa dose de instrução moral, na melhor tradição horaciana do *utile et dulci*.³⁹

Note-se ainda, de passagem, a estridente semelhança que há entre a sentença-decreto de Fernandes Pinheiro, transcrita mais acima, e a famosa frase de Samuel Richardson – “Instruction, Madam, is the pill; Amusement is the gilding” –, que se tornaria uma espécie de sùmula, sentença resumidora, da visão que se colocava sobre o romance moderno no momento de sua emergência, como bem observa Antonio Candido:

(...) assim como os médicos e farmacêuticos misturam açúcar num remédio amargo mas necessário, ou pintam da cor do ouro uma pílula de gosto repelente, para levarem as crianças a ingeri-los em seu próprio benefício, a verdade crua e por vezes dura pode ser disfarçada com os encantos da fantasia, para chegar melhor aos espíritos⁴⁰.

Nesse sentido, a hipótese aqui enunciada parece enfrentar um questionamento que necessita ser abordado: a moralização e a didatização, via romance, não é exclusivo de nossa literatura. Quer dizer, pode-se levantar a objeção de que o traço que singulariza nosso romance está previsto pelo gênero e não é uma marca do romance brasileiro. Entretanto, é necessário considerarmos as formas de articulação do caráter moral-didatizante em um e em outro discurso romanesco para se avaliar o grau de singularidade da manifestação dessa recorrência na prosa de ficção brasileira. Bem explicado: diria que o caráter moral-didatizante possui função e importância, em termos de fatura, diferentes em um e outro sistema literário – o que acaba resguardando, a meu ver, certa especificidade para o romance brasileiro.

A observação inicial a ser feita, de modo que se guardem as diferenças e singularidades dessa manifestação em ambos os sistemas literários, está na razão pela qual esse caráter moral-didatizante é acionado por cada um dos discursos literários em pauta. É

³⁹ VASCONCELOS, Sandra G. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 46. A presença da moral-didatização da prosa de ficção, na verdade, está formulada nas primeiras tentativas dos franceses em romances, romanescos e longuíssimos, no século XVII e XVIII. Ver: CANDIDO, Antonio. “Timidez do romance”. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

⁴⁰ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 85. Cabe destacar que essa semelhança não se deve ao acaso. Eduardo Vieira Martins nota que essa formulação sobre o romance tem como uma das entradas no circuito intelectual brasileiro o manual de retórica de Hugh Blair, *Lectures on rhetoric and belles lettres* (1783) – que serviu de base para os manuais brasileiros de Francisco Freire de Carvalho e Lopes Gama – divulgou a noção de romance no seu sentido instrutivo-didático, principalmente na versão de Daniel Heut, entre os romancistas brasileiros. Portanto, esse traço formal é algo importado. Ver: MARTINS, Eduardo V. *Op. cit.*, p.80-91.

sabido que, quando do surgimento do romance, lá no início do século XVIII, talvez final do XVII, essa forma literária era destituída de valor literário, pois, como observa, por exemplo, Sandra Guardini Vasconcelos, “ao romance faltavam tradição e sangue nobre.”⁴¹. Tratava-se, como observa Antonio Candido, em “Timidez do romance”, de “um gênero que não possui dignidade teórica aos olhos da opinião erudita”⁴². E as acusações a essa forma literária não prevista pela tradição clássica pululavam: “perigoso”, “pernicioso”, “inútil”, “subversivo”, “frívolo”⁴³. Diante dessa nova forma literária, o movimento geral por parte, principalmente da cultura alta letrada, foi de destituí-lo de qualquer valor. A saída encontrada, nesses primeiros momentos da prosa de ficção, foi de se auto-legitimar a partir de sua potencial capacidade de instruir, edificar e deleitar. Essa saída foi duplamente vantajosa, do ponto de vista ideológico: ao mesmo tempo em que conferia a esse gênero bastardo, para usar de uma expressão de Sandra Guardini Vasconcelos, uma função digna aos olhos do discurso cultural hegemônico, filiava, a partir do cunho horaciano, essa mesma forma a tradição clássica vigente.

Já no Brasil, a questão se põe de maneira diversa: o romance já chega com um estatuto de dignidade literária. Tratava-se da forma mais ilustre do tempo, sem a qual o universo simbólico burguês-europeu difundido no Ocidente – tão caro a formação de nossa identidade nacional – não tomava forma na vida cultural da então recém-independente nação brasileira. Ou seja, o romance não precisou ser legitimado, em nosso sistema literário, enquanto forma de representação simbólica. Do ponto de vista ideológico, ele chega ao Brasil carregado de importância e valor social que não permitem a atribuição mecânica da mesma função nominal-justificativa do romance moderno ao caráter moral-didatizante de nossa prosa oitocentista⁴⁴. E as pistas dessa alta consideração são muitas. Na polêmica sobre o poema *A confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, por exemplo, José de Alencar parece ter se dado conta de que a forma literária que exprimiria as necessidades simbólicas da nova nação não estava na epopéia, mas numa outra, não dita com todas as letras, mas sugerida nas entrelinhas do trecho final da segunda carta sobre o poema: “A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições

⁴¹ VASCONCELOS, Sandra G. *Op. cit.*, p. 41.

⁴² CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 83.

⁴³ Cf. VASCONCELOS, Sandra G. *Op. cit.*, p. 41.

⁴⁴ É curioso, nesse sentido, observar que essa legitimação está na base de todo o raciocínio de Roberto Schwarz, quando de seu estudo sobre José de Alencar. Na verdade, a legitimação é a base da articulação teórico-conceitual da relação entre forma literária importada e processo social. Basta evocarmos, a título de exemplo, a frase de abertura do ensaio “A importação do romance e suas contradições em Alencar”: “O romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 29.

selvagens da América”. E prossegue, numa pergunta: “Por ventura não haverá no caos do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?”⁴⁵. Além da insistente comparação que o crítico faz entre passagens do poema de Gonçalves de Magalhães com vários romances ao longo de suas cartas, fica mais evidente que Alencar estaria se referindo à forma romance, se, como notam Maria Eunice Moreira e Luís Bueno, entendermos que *O guarani* (1857) é, em conjunto com as reflexões das cartas, uma resposta à *Confederação dos Tamoios* (1856)⁴⁶ do que seria a verdadeira poesia nacional. Aliás, não é à toa que José de Alencar evoca Walter Scott como alguém que faria, via romance, algo muito melhor com a matéria ficcional da epopéia de Magalhães:

Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto; se fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade.⁴⁷

De maneira um pouco menos explícita, o prestígio do romance no Brasil oitocentista pode também ser percebido em uma passagem de *Como e por que sou romancista* [1873] (1893), do mesmo Alencar, na qual o autor expressa sua admiração juvenil à figura do ilustre romancista Joaquim Manuel de Macedo, escritor novel fortemente aclamado por seus colegas de república: “Que estranho sentir não despertava em meu coração adolescente a notícia dessas homenagens de admiração e respeito tributadas ao jovem autor da *Moreninha*! Qual régio diadema valia essa auréola de entusiasmo a cingir o nome de um escritor?”⁴⁸. Prestígio invejado pelo futuro romancista que denuncia, pela enunciação entusiasmática, a estabilidade ideológica da forma romance em seus primórdios no Brasil⁴⁹.

⁴⁵ ALENCAR, José de. “Ig, Carta segunda”. In: MOREIRA, Maria E; BUENO, Luís. (org.). *A Confederação dos Tamoios*. Edição Fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. UFPR, 2007, p. 28.

⁴⁶ Dizem os organizadores: “As cartas de Alencar, combatendo fortemente o autor daquele que pretendia apresentar o poema nacional por excelência, parecem alicerçar as bases da futura obra do romancista, pois nela explicitam-se os fundamentos teóricos com que escreverá suas narrativas. Aliás, não se pode deixar de registrar que pode ser lido ao revés do poema de Magalhães”. In: MOREIRA, M. E.; BUENO, L. *Op. cit.*, p. 7.

⁴⁷ ALENCAR, José de. “Ig, Última carta”. In: MOREIRA, M. E.; BUENO, L. *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁸ ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. In: _____. *O guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951, p. 60.

⁴⁹ Valéria Augusti, em sua tese de doutorado, desenvolve hipótese contrária em relação ao prestígio do romance no Brasil oitocentista. Segundo a autora, o romance sofreu um longo processo de aceitação crítica por parte dos intelectuais do século XIX. O argumento fundamental de Valéria Augusti – e que é fraco por si, embora seja um indício curioso – é a ausência do romance nas antologias literárias das décadas de 30, 40 e 50; nos manuais escolares; bem como na tentativa de definição do gênero nos manuais de retórica. Ou seja, o indício de que o romance percorreu longa trajetória até sua consagração repousa justamente na sua ausência dentro dos discursos legitimadores do cânone literário. Parece-me um claro equívoco historiográfico, uma vez que, primeiro, tenta-se ler o percurso do romance nos mesmos moldes instituídos pela historiografia europeia para compreender a ascensão dessa nova forma literária no século XVIII. Foge, no trabalho crítico-historiográfico de Valéria Augusti, justamente a dimensão específica de nossa formação histórica. Além disso, o equívoco se dá,

Desse modo, a diferença da recorrência moral-instrutiva na fatura dos romances entre os dois sistemas literários está justamente no fato de, no contexto europeu, ela funcionar como justificativa e valorização de um gênero que não possui prestígio social e, digamos, representatividade ideológica no discurso cultural hegemônico. Já no caso brasileiro, a desconfiança que caminhava *pari passu* com o caráter manifestadamente moral-instrutivo da forma romance se desfez no ar justamente porque essa forma já possuía prestígio entre nós – o problema para a forma literária que se colocava na dinâmica cultural européia era inexistente; ou, pelo menos, estava desarticulado, em nossa vida cultural. Uma diferença sutil, mas que traz a especificidade, enunciada por mim, para nossa prosa de ficção. O princípio moral-didatizante funcionou, no Brasil, de maneira diferente, digamos, original. O que posso adiantar dessa diferença, para resumir ao máximo – já que, no mais, ela será assunto para os próximos capítulos –, é que o princípio moral-didatizante está fortemente ancorado em nossa experiência social e histórica e se alimenta e toma forma justamente a partir dessa experiência. O que, por si, já garantiria certa marca singularizadora de nossa prosa de ficção. Para ser mais específico: do ponto de vista ficcional, esse recurso opera, basicamente, nas formas de representação e configuração da matéria local no âmbito do romance. Isto é, ele se relaciona à representação ficcional da matéria que guardaria o timbre da nacionalidade e, como se sabe, da nossa civilidade. Já se adivinha aí que, junto dessa relação entre princípio moral-didatizante e representação ficcional da então chamada cor local, vão embutidas todas aqueles problemas relacionado à ponta dupla, ambígua mesmo, de modernidade e atraso, que constitui nosso processo social.

O aspecto formal correspondente a essa recorrência – o narrador-agigantado – possui sua especificidade a reboque de nossa experiência social e histórica: é uma voz que, no âmbito ficcional, tenta dar conta da configuração e representação de uma matéria até então inédita em uma forma literária cujos pressupostos estão calcados em outra dinâmica – a européia. Mas não se trata tão-somente da expressão formal do ineditismo da matéria local: o narrador-agigantado relaciona-se, em nível mais profundo e complexo, dentro do próprio processo de racionalização de nosso processo social e sua dupla ponta de modernidade e atraso. Ou seja: trata-se de uma especificidade formal ditada pela dinâmica interna que

principalmente, porque a ausência do romance nesses discursos pode ser entendida por outra razão: os romances não figuram nas antologias e manuais escolares porque o momento de escrita destes e dos romances é concomitante. Ora, o ineditismo das obras não permitia sua figuração em discursos que tentavam, claramente, recuperar obras esparsas e de difícil acesso, sem falar, é claro, da não-facilidade de inserção do romance em gêneros que compilavam discursos de tamanho reduzido. Por último, não posso deixar de registrar que a consagração do romance ainda é um ponto, da perspectiva historiográfica, em aberto. O que implica em dizer que ainda é necessário se operar um esforço de historicização mais minucioso e sistemático dessa possível importância e prestígio da forma romance no Brasil oitocentista.

envolve literatura e sociedade oitocentista brasileira, incluindo aí nossa formação histórica; e o lastro que essa mesma dinâmica promove nas formas de configuração e representação ficcional no romance brasileiro. É isso que veremos nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2

IDEOLOGIA E FORMA LITERÁRIA

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social.

(Gyogy Lukács, “Narrar ou descrever?”, p. 57).

Os fins de qualquer escritor são, ou meramente para ensinar e instruir, ou só para dar gosto e deleitar, ou para ambas estas coisas ao mesmo tempo, o que é melhor.

(José Bonifácio, em *Projetos para o Brasil*, p. 153).

De início, gostaria de emparelhar dois excertos, distantes no tempo e diferentes no gênero. O primeiro deles corresponde à fala de Emiliano, no último capítulo do romance *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Sousa. Desfeitos os enganos, desvendadas as identidades e reconhecidas, pelas personagens, as ações criminosas de adultério e assassinatos cometidas por Laura, a protagonista-vilã do romance; Emiliano, uma personagem quase *deus ex machina*, toma a palavra em defesa dessa mesma Laura, que é, numa revelação folhetinescamente surpreendente, sua mãe:

Entre nós, olha-se para um sedutor sem a menor repugnância, ao passo que se olha para a sua vítima com desprezo; e todavia a punição do adúltero e do esturador (quando este abandona a sua vítima) parece não estar em relação com seu delito. (...).

Demais, como é que exigimos nós delas uma constância inabalável, uma virtude de ferro, se nós somos os mesmos que as corrompemos e as arrastamos a toda a sorte de crimes? (...).

E, depois de fazer uma preleção justificatória da vida pregressa da personagem, que é justamente a própria fabulação do romance, Emiliano conclui:

Agora, meu padrinho, eu vos rogo que passeis pela imaginação os crimes desta infeliz mulher, e vede se não achais neles uma causa que existe fora dela?

Talvez que minha mãe recebesse da natureza uma índole má, mas essa mesma podia ser modificada e melhorada por uma propícia educação.⁵⁰

Esse último capítulo, curiosamente intitulado “Um epílogo e reflexões”, assume, pelo tom deliberativo e argumentativo da defesa, quase que a dicção de um texto jurídico. Trata-se

⁵⁰ SOUSA, Teixeira e. *O filho do pescador (primeiro romance brasileiro)*. Rio de Janeiro: Artium, 1997, p. 139 e 141.

de um movimento claro de resgate moral da personagem, que em nada prejudica a intenção moralizante ao fim da narrativa: Laura é enviada para um convento e os verdadeiros responsáveis morais pela conduta adúltera da personagem, a “causa que existe fora dela”, são apontados claramente nessa fala que é menos de Emiliano e mais da instância narrativa. Castigado o vício, a solução proposta para que não se cometam esses “deslizes morais” é muito sugestiva: a reforma dos costumes e o acesso à educação. Por tabela, Emiliano extrai de um caso particular, de Laura, uma generalização para o país: “Em uma nação, é da maior pronúncia da moralidade individual, que resulta a moralidade nacional, a que revela altamente o gênio da nação.”⁵¹.

O segundo excerto é a passagem de um artigo sobre os resultados do censo realizado no Império em 1872, saído só em 1876 na *A Imprensa Industrial: Revista de Litteratura, Sciencia, Artes e Industrias*:

Por menos exato, entretanto, que seja o resultado a que chegou a repartição encarregada desse difícil ramo de serviço, um fato ficou patente, provado a toda a evidencia e de dolorosa impressão para o país: o triste estado de ignorância, as profundas trevas em que ainda tateia, uma grande parte do povo. [...] A população escolar de 6 a 15 annos eleva-se a 1.902.454, desta freqüentam escolas 320.749 crianças de ambos os sexos, e crescem nas trevas da ignorância 1.581.705! (...) Educai o povo e tereis cidadãos, deixai-o na ignorância e toda a idéia de nacionalidade será um mito, nota suavissima, porém perdida e sem eco nas vastidões de um deserto⁵².

O emparelhamento desses dois excertos, a despeito da lacuna temporal de mais de trintas anos que os separam e de suas naturezas ficcional e jornalística, respectivamente, ou justamente por todas essas razões, revelam um fundo comum que os informam: a crença de que a instrução derramada sobre todos proporciona a construção da nação recém independente. No limite, a moralização instrutiva, figurada na retórica ilustrada que se adivinha nesse romance e nesse artigo, passa a ser o caminho pelo qual se processa a nacionalidade. Trata-se, no fundo, da ideologia que informa toda nossa vida cultural e que é representada, na prosa de ficção, por aquilo que chamei de *princípio moral-didatizante*. É diante do lastro potente dessa ideologia que se abre caminho para as explorações desse capítulo: gostaria de rastrear quais são as conseqüências formais para a criação de uma voz narrativa em nossa prosa de ficção num ambiente cultural onde domina, como o emparelhamento sugere, a crença na instrução como chave para a construção da identidade

⁵¹ Id. Ibid., p. 138.

⁵² Anônimo. “Estatísticas do Império”, in *A Imprensa Industrial: Revista de Litteratura, Sciencia, Artes e Industrias*, 20.08.1876, pp. 85-88. Apud GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin Editorial, Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 89. O resultado do censo de 1872 foi tratado por Machado de Assis na famosa e citadíssima crônica incluída em *Histórias de 15 dias* e originalmente publicada em 1º de agosto de 1876.

nacional. Ou por outra, mais especificamente: o objetivo, nesse capítulo, é traçar a dinâmica sócio-histórica que engendra o narrador-agigantado, bifronte e precariamente ficcional. Bem analisado, esse objetivo implica assumir que ele, o princípio moral-didatizante, tem dupla constituição: por um lado, é uma manifestação textual injuntiva dentro da fabulação, com conseqüências formais precisas; de outro, é um movimento ideológico amplo que forma um fluxo subterrâneo em nossa prosa de ficção, redimensionando aspectos formais no âmbito da fatura das obras. E é justamente esse fluxo que passo, agora, a abordar.

2.1. Papel, pena e a construção do país

O *princípio moral-didatizante* é fundamentalmente a apreensão formal, na prosa de ficção, do movimento ideológico dominante na vida intelectual do nosso Oitocentos. Ou, para ser mais específico: o agigantamento da voz narrativa e seu duplo estatuto ficcional, engendrados pelo princípio moral-didatizante, são expressões formais fortes, em nossa prosa de ficção, de certo movimento ideológico hegemônico do Segundo Reinado. Interrupção do fluxo narrativo por comentários do narrador, alçamento discursivo do texto literário ao estatuto de fábula, elementos paratextuais ideologicamente orientados; são marcas textuais da presença do *princípio moral-didatizante* nos romances do período formativo inicial e que inscrevem esses mesmos romances numa orientação ideológica peculiar de nossa formação cultural. O movimento ideológico desse padrão formal de nossa prosa de ficção está configurado de maneira paradigmática na resposta, dada por Quintino Bocaiúva, à dúvida de Machado de Assis sobre a publicação em livro de suas duas primeiras comédias, *O caminho da porta* e *O protocolo*, ambas de 1862:

Fazes bem em dar ao prelo os teus primeiros ensaios dramáticos. (...) És moço, e foste dotado pela Providência com um belo talento. Ora, o talento é uma arma divina que Deus concede aos homens para que estes a empreguem no melhor serviço dos seus semelhantes. A idéia é uma força. Inoculá-la no seio das massas é inocular-lhe o sangue puro da regeneração moral. O homem que se civiliza, cristianiza-se. Quem se ilustra, edifica-se. Porque a luz que nos esclarece a razão é a que nos alumia a consciência. Quem aspira a ser grande, não pode deixar de aspirar a ser bom. A virtude é a primeira grandeza deste mundo. O grande homem é o homem de bem. Repito, pois, nessa obra de cultivo literário, há uma obra de edificação moral.⁵³

Por trás da resposta positiva de Quintino Bocaiúva, eivada de afirmações-decreto, está um argumento que se quer uma motivação para o moço Machado de Assis: o texto literário cumpre um papel civilizador junto aos compatriotas. Mais que isso, a literatura é o meio pelo

⁵³ BOCAIÚVA, Quintino. “Resposta de Quintino Bocaiúva”. In: ASSIS, Machado de. *Correspondência*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 9-10.

qual se constrói o homem – ilustrado, virtuoso, bom. Perceba-se o tanto de ideologia cristã que está expressa nessa passagem, onde se sente a futura filiação ideológica de Machado de Assis, em seus primeiros romances, “à estreiteza apologética da Reação européia, de fundo católico, [na qual o autor] insistia na *santidade das famílias* e na *dignidade da pessoa* (por oposição ao seu direito)”, como já assinalou Roberto Schwarz⁵⁴. O que nos leva a um fato correlato: o de que esse movimento ideológico, expresso na carta de Quintino Bocaiúva, apesar de seu tom progressista, possui forte lastro conservador, que, no mais, fez escola entre nossos romancistas. A filiação cristã, por exemplo, na figuração da “santidade das famílias” possui, além do conservadorismo, antecedentes em nossa tradição literária: na filosofia de Gonçalves de Magalhães; nos romances de Joaquim Manuel de Macedo; nos romances, dito históricos, de Franklin Távora; e na própria visão crítica de José de Alencar – sem falar de outros poetas e prosadores de nosso Oitocentos⁵⁵. Por enquanto, retenha-se a informação de que há um fundo conservador nesse movimento ideológico que alimenta o princípio moral-didatizante e constrói nossa prosa de ficção. Voltando a Quintino Bocaiúva: essa ideologia de pena-em-punho-pra-frente-Brasil também orientou a iniciativa do projeto editorial intitulado *Biblioteca Brasileira* – “uma idéia de progresso, um princípio civilizador, uma força moral”⁵⁶ –, na qual ele, Bocaiúva, fora o fundador:

Em poucas palavras eis o que queremos e o que empreendemos.

Baratear as publicações e *derramar a leitura de obras úteis é facilitar a instrução e acrescentar o cabedal intelectual de um país*. É o que pretendemos e nessa pretensão envolvemos uma vantagem para nossa terra, *a criação de mais uma indústria poderosa, a disseminação das luzes, uma justa bem que tênue remuneração aos obreiros da inteligência*. (...)

(...) *Desejamos provocar no público o amor de leituras mais úteis e mais substanciais* do que as oferecidas pelos artigos efêmeros dos jornais políticos, mais puras e honestas do que as publicações a pedido que são a base e o escândalo das nossas grandes folhas; mais eficazes do que os anúncios de leilões e de escravos a alugar.⁵⁷

⁵⁴ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 63.

⁵⁵ A filiação cristã, na figura da “santidade das famílias”, seria uma entrada interessante de ser explorada para se detectar o fundo conservador da ideologia dominante, no que diz respeito à literatura. Ela permeia, de modo geral, toda a literatura da época e, ao que parece, é, além de ser importação da ala conservadora européia, representada, aqui, principalmente pela *Revue de Deux Mondes*, uma herança da oratória sacra do período joanino. Vale lembrar que figuras como Monte Alverne e São Carlos, por exemplo, são intelectualmente muito influentes entre os românticos. Basta evocar que o primeiro foi mestre de Gonçalves de Magalhães.

⁵⁶ BOCAIÚVA, Quintino. “Da Biblioteca Brasileira”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p. 314.

⁵⁷ BOCAIÚVA, Quintino. “Da Biblioteca Brasileira”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *Op. cit.*, p. 314-315. (grifos meus). A Biblioteca Brasileira foi criada em 1862. O livro que abriu a coleção foi *Lírica nacional*, uma coletânea de poetas brasileiros antigos e contemporâneos, realizada pelo próprio Quintino Bocaiúva. Seguiu-se: *Esboços biográficos* (primeira parte), de Homem de Melo; *As minas de prata* (primeiro volume), de José de Alencar; *Esboços biográficos* (segunda parte); *As minas de prata* (segundo volume); *Estudos econômicos*, de G. C. Bellegarde; *Contos do serão*, de Leonardo de Castilhos; *Lady Clare*, romance traduzido e anônimo; *Memórias de um sargento de milícias* em dois volumes, de Manuel Antonio de Almeida; e *Apontamentos históricos e descritivos da cidade de Paranaguá*, em dois volumes, por Demétrio Acácio

Notem-se as expressões destacadas na citação: termos amplos para descrever gestos largos, numa retórica altissonante, e muito sincera no empenho, que pertencem ao mesmo campo semântico – o da *ilustração*. O movimento ideológico que dá forma ao princípio moral-didatizante inscreve, como já ficou sugerido nas entrelinhas até aqui, nossa experiência literária num universo de crença na instrução como pedra de toque para humanizar o homem e promover o progresso da sociedade brasileira. Essa fé na ilustração, para ficar ainda nas palavras de Quintino Bocaiúva, é “uma empresa e uma bandeira”. O que significa dizer que esse movimento ideológico – e o princípio moral-didatizante, por consequência – é, acima de tudo, um gesto, por parte da intelectualidade – dos “obreiros da inteligência” –, de construção do país recém-independente. É o que se percebe nas palavras paradigmáticas de Quintino Bocaiúva: “(...) desejamos reunir em um centro os raios disseminadores de tantas brilhantes inteligências que só necessitam reunir-se em um foco para derramarem sobre o país uma luz mais viva e resplandecente. Vai nisso a honra e a glória do Brasil”⁵⁸. Acrescento ainda que, contextualizado no período romântico, o princípio moral-didatizante está atrelado ideologicamente ao nacionalismo literário cujo principal objetivo, regido por um senso de missão por parte dos intelectuais, é fazer a literatura – e a forma romance, em especial – participar da feitura da nação. Daí a eloquência militante com que termina Joaquim Norberto a “Introdução sobre a literatura nacional”, apensa ao seu *Mosaico poético* (1844), organizado juntamente com Emilio Adet:

Eis o passado e o presente da poesia brasileira, e qual será o seu futuro? O século marcha, e com ele os povos; e a vós, mocidade brasileira, cumpre o marchar, que em vós reside a força, a constância, a inspiração e o amor, sem as quais falecem as mais sublimes empresas; vede que o edifício que se começa em um século não termina-se em outro, para orgulhoso erguer-se no porvir; trazei pois a vossa pedra, que segundo o seu valor e peso tereis nela o quinhão de glória, que será ela o vosso nome gravado nas páginas da eternidade; trabalhai sobretudo com fé e esperança, sem descansar nem desalentar, tanto mais elevado será o edifício que tendes de transmitir às gerações futuras, tanto mais o verão alçar-se ao longe, colocando no presente, coroado pelos raios do horizonte de um lado, contemplando o passado do outro, divisando o futuro, e mais e mais se aproximando de Deus.⁵⁹

O tom otimista de Joaquim Norberto é flagrante. A imagem do edifício a ser levantado é muito sugestiva: nas linhas e entrelinhas, explicitamente mesmo, nota-se a crença de que,

Fernandes Cruz. Após, a publicação do último volume, Quintino Bocaiúva transformou a Biblioteca Brasileira em uma revista que não passou do terceiro número. Ver: SOUSA, J. G. de. “A biblioteca brasileira e sua história”. In: *Machado de Assis e outros estudos*. Brasília: Livraria Cátedra; Rio de Janeiro: INL, 1979.

⁵⁸ BOCAIÚVA, Quintino. “Da Biblioteca Brasileira”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *Op. cit.*, p. 315.

⁵⁹ NORBERTO, Joaquim. “Introdução sobre a literatura nacional”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p. 207.

pela literatura, o país poderia ser construído em sua grandeza. Esse gesto empenhado, de comprometimento com o país, assegurou uma posição especial aos homens de letras do século XIX: eles passaram a ser agentes ativos para o progresso da nação; e, enquanto atitude ideológica, esse gesto legaria uma visão de mundo para a prosa de ficção, na figura do princípio moral-didatizante. O papel, no plano social, desempenhado pelo escritor era pautado por um *senso de missão*, que nada mais foi do que a tarefa que o homem de letras se incumbiu como agente positivo da vida civil, o militante intelectual inspirado pela idéia nacional, de erigir a pátria às alturas. O escritor funcionou, junto à nação, como uma espécie de guia ilustrado, que ensina e corrige – *um foco que derrama luz*. A função de difundir as Luzes e trabalhar pela pátria não foi somente uma auto-imposição, como já observou Antonio Candido, mas uma atribuição que a sociedade (grupo de leitores) delegou aos membros desse segmento elevado que era o escritor – uma relação de cumplicidade entre escritor e público, cuja base estava neste esforço construtivo de uma cultura nacional⁶⁰. Esta relação, no final das contas, engendrou no discurso romanesco, já se adivinha, um cunho didático, materializado por intervenções morais da instância narrativa, com fortes implicações formais⁶¹.

Não é para menos, para ainda enfatizar o caráter abrangente dessa ideologia em nossa vida intelectual oitocentista, que o fenômeno de ensinar e moralizar, via literatura, não tenha sido exclusivo da forma romance. Está presente também no teatro, “a forma mais popular, a que mais recursos possui para atuar sobre o espírito, a que mais facilmente comove e exalta”⁶², como notou Quintino Bocaiúva na carta-incentivo. É o que também observa Tânia

⁶⁰ Cf. CANDIDO, Antonio. “O escritor e o público”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. Cabe destacar que esse caráter empenhado de nossa literatura e o senso de missão de nossos intelectuais são as bases de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Muito desse capítulo, o leitor já deve ter percebido, está ancorado nas observações de Candido sobre nossa literatura nessa obra.

⁶¹ Antonio Candido chama a atenção para a *origem* dessa posição social do escritor em nosso Romantismo, assim como vai descrita. Reproduzo a passagem: “Destaquemos desse contexto a função de Silva Alvarenga, provavelmente o primeiro escritor brasileiro que procurou harmonizar a criação com a militância intelectual, graças ao seno quase didático do seu papel. Em torno dele formou-se um grupo, o da *Sociedade Literária*, que se prolongou pelos alunos por ele formados como Mestre de Retórica e Poética, entre os quais alguns próceres da Independência. Assim, não apenas difundiu certa concepção da tarefa do homem de letras como agente positivo da vida civil, mas animou um movimento que teve continuidade, suscitando pequenos públicos fechados que se ampliaram, pela ação cívica e intelectual, até às reivindicações da autonomia política e, inseparável dela, da autonomia literária.” (CANDIDO, Antonio. “O escritor e o público”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 71-72.). José Guilherme Merquior, em *De Anchieta a Euclides*, faz observação semelhante. Ver: MERQUIOR, J. G. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, pp. 72-140. Com base nessa posição social empenhada dos escritores, interessa destacar que o movimento ideológico, que a acompanha, de crença na instrução, alimento do princípio moral-didatizante, é de longa data em nosso contexto cultural. Conseqüentemente, isso corrobora nossa hipótese de que o princípio moral-didatizante é, pela recorrência, uma demanda cultural no Brasil; e, na seqüência do raciocínio, um forte elemento estruturador do romance, que o absorve no momento de seu amadurecimento ideológico – os anos 30 e 40 do século XIX.

⁶² BOCAIÚVA, Quintino. “Resposta de Quintino Bocaiúva”. In: ASSIS, Machado de. *Correspondência*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 10.

Rebello Costa Serra, em seu abrangente estudo sobre Joaquim Manuel de Macedo: as peças *O Juiz de Paz da Roça* e *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição* são iniciadoras de “uma época de total prestígio do teatro, veículo de moralização por excelência, *tópico explorado incessantemente por nosso Romantismo, e utilizado por todos os nossos melhores escritores do século XIX*”⁶³. Já se vê, por aí, que moralizar e instruir estão na base de nossa vida intelectual.

No que tange à prosa de ficção, o desdobramento formal desse influxo ideológico está na constituição da voz narrativa – que é, obviamente, quem erige o mundo ficcional com base nessa toada ideológica do princípio moral-didatizante. Para os fins desse estudo, interessa destacar que o narrador toma corpo a partir dessa ideologia e se constitui, nas suas especificidades, a partir de algumas questões postas dentro do processo interativo – e, do ponto de vista crítico, complementarizador – entre movimento ideológico e construção formal. Mas antes de tratarmos da fixação formal da voz narrativa, é necessário recuperarmos melhor como se arma o movimento ideológico do princípio moral-didatizante. Isto é, trata-se de mapearmos, levando em conta algumas especificidades de nossa formação histórica, essa crença na instrução, juntamente com suas implicações, em nossa esfera cultural.

2.2. A função social do romance

O sentimento de nossa intelectualidade oitocentista, quando praticava a atividade literária, já foi sintetizado, por Antonio Candido, na idéia de que se fazia um pouquinho de país ao se fazer um pouco de literatura⁶⁴. Nesse sentido, parece evidente, por tudo o que foi exposto até aqui, que o princípio moral-didatizante é uma marca desse caráter empenhado de nossa literatura. Mais do que um empenho, é uma necessidade que, adiante, é cultural. E, por sua vez, é uma necessidade, porque a literatura, em um país periférico como o nosso, desempenha uma *função compensatória*. Para se ter uma idéia preliminar dessa função, veja-se um dos argumentos mais longos de Quintino Bocaiúva para embasar a criação da *Biblioteca Brasileira*:

Portugal passa por ser e justamente a mais fraca nação do continente europeu. Os seus recursos materiais são poucos para poderem hoje desenvolver a defesa do seu poder. Uma nação mais rica e mais forte tem os meios de lhe impor um vexame e de exercer para com ela o despotismo da força. Pois bem;

⁶³ SERRA, Tânia R. C. *Joaquim Manuel de Macedo ou os Dois Macedos*. A luneta mágica do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: BN, 1994, p. 26. (grifos meus).

⁶⁴ Ver CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

Portugal diante de uma crise que ameaça a sua integridade e o seu decoro não morre nem se abate. A humilhação não a faz vergar. O seu minguado cofre fornece o cabedal necessário para cobrir as exigências da usura. Mas a sua honra, o seu decoro como nação ficam ilesos; porque lá há patriotismo e espírito público, porque lá há uma força imaterial que pode mais do que o canhão, que entusiasmo ainda mais do que o aparato de um grande exército, uma força invisível, impalpável que defende a integridade moral do país, que desforra seus brios diante do mundo das consciências e salva do desdouro o crédito de uma nação perpetuando a injustiça do agressor gratuito e desarrazoado.

Essa força é a inteligência em todas as suas manifestações: no artigo do jornal, nas páginas do romance, nas cenas do drama, nas melodias do verso que é aplaudido, decorado, apreciado em todos sentidos e que servem simultaneamente de orgulho e desagravo à ofendida honra do país.⁶⁵

A citação é longa, mas expõe o caráter compensatório da literatura no Brasil: na falta de meios materiais, diante de nossas debilidades, celebra-se aquilo que é imaterial e ideologicamente considerado como substitutivo a tudo o que nos falta: a literatura. Não deixa de ser trágico: aquilo que não se vê, é o que nos faz forte, grande. É a celebração intelectual de uma ausência, que faz da literatura uma compensação frente ao nosso atraso material. O que também é, de outro ângulo, uma forma de justificar a prática intelectual em um cenário onde questões primárias de organização social ainda não estavam solucionadas. Em todo caso, o princípio moral-didatizante compartilha desse empenho social do escritor ao ser ideologicamente parte da expressão, no texto, desse caráter compensatório. Ou seja, no limite, o princípio moral-didatizante é, do ponto de vista da narrativa, uma força construtora da nação também. O que, por tabela, engendra, como pretendo demonstrar, a sobreposição, na prosa de ficção, entre instância narrativa e função social do escritor e da literatura. E, por fazer a prosa de ficção ocupar, em termos ideológicos, um lugar que não seria exatamente o seu, porque há essa dimensão compensatória a ser levada em conta, surge uma consequência, digamos, formal para nossa prosa de ficção: o caráter onívoro do discurso romanesco⁶⁶. A prosa de ficção acabou incorporando marcações discursivas, tanto de tema como de forma, que são de outros discursos marcadamente – isso interessa destacar – pragmáticos. Daí, em parte, a instauração, no âmbito de nossa prosa de ficção, de um estatuto não-ficcional e a desficcionalização da voz narrativa. É também por essa razão, a incorporação de outros discursos, que a moral passa para dentro de nossa prosa de ficção. E por ser uma demanda cultural, a moralização se põe como um recurso naturalizado, pela recorrência, para a escrita de romances. Essa razão pela qual o romance *brasileiro* incorporava outros discursos, de outras áreas do conhecimento, é também tocada por Machado de Assis, posicionado em outro ângulo, em seu citadíssimo *Instinto de Nacionalidade* (1873):

⁶⁵ BOCAIUVA, Quintino. “Da Biblioteca Brasileira”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *Op. cit.*, p. 315-316.

⁶⁶ Ver CANDIDO, Antonio. « Cultura e Literatura de 1900 a 1945 ». In : *Literatura e Sociedade*. São Paulo : Publifolha, 2000.

Não se fazem aqui (falo sempre genericamente) livros de filosofia, de lingüística, de crítica histórica, de alta política, e outros assim, que em alheios países acham fácil acolhimento e boa extração; *raras são aqui as obras e escasso o mercado delas*. O romance pode-se dizer que domina quase exclusivamente. Não há nisso motivo de admiração nem censura, tratando-se de um país que apenas entra na primeira mocidade, e esta ainda não nutrida de sólidos estudos.⁶⁷

Ao refletir sobre a preferência do público pelo romance, Machado de Assis percebe, muito agudamente, que, na falta destes discursos especializados, “sólidos estudos”, o romance faz a vez de todos eles – um pau pra toda obra –, atendendo a uma carência do nosso sistema cultural. Deste modo, ao incorporar outros discursos, a prática romanesca aponta para um fator sociocultural do nosso processo formativo como nação que “apenas entra na primeira mocidade”: *a falta de divisão do trabalho intelectual e da produção de discursos especializados*. O esforço dos românticos em construir uma cultura brasileira, erigir um teto simbólico que constituísse abrigo cultural para os cidadãos, esbarrou no número reduzido de intelectuais envolvidos. Daí certa prática intelectual polivalente dos nossos escritores: Alencar, por exemplo, era romancista, poeta, teatrólogo, político e, recentemente descoberto, filósofo⁶⁸. Joaquim Manuel de Macedo era tudo isso, menos o ser filósofo e mais o ser professor. Daí também, em parte, as sobreposições de diferentes discursos em nossa prática intelectual e que as conversas do romance com a moral seriam traços exemplares⁶⁹.

Ampliando um pouquinho a visão do lugar ideológico ocupado pela esfera literária, podemos também dizer que a literatura é, nessa ordem de idéias, a forma pela qual o país ingressa, ainda que no plano das compensações simbólicas, no mundo civilizado. É o que se denota das palavras de Januário da Cunha Barbosa, em sua “Introdução” para o *Parnaso brasileiro* (1831), a primeira antologia de escritores nossos:

A nação brasileira, que nestes derradeiros tempos se tem feito conhecer, e devidamente apreciar no meio do mundo civilizado por seus nobres sentimentos patrióticos, com os quais soube vindicar a sua independência e liberdade, depois de mais de trezentos anos de opressiva tutela, carecia ainda de fazer patente ao mundo ilustrado o quanto ela tem sido bafejada, e favorecida das musas, particularmente

⁶⁷ ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 136. (grifos meus).

⁶⁸ O pesquisador Marcelo Peloggio (UFC) tem realizado pesquisas, a partir de alguns manuscritos, em torno de um Alencar filósofo. Algumas de suas reflexões foram expostas no Seminário “José de Alencar – 180 anos”, realizado em maio de 2009, na Universidade Federal do Ceará.

⁶⁹ Uma observação à margem: esse estatuto não-ficcional, em parte, se deve a essa conjunção histórico-cultural de rarefação de discursos no cenário brasileiro oitocentista; por outro lado, é importante destacar, esse estatuto também vem do veio realista do romance europeu. Em todo caso, o estatuto não-ficcional em ambas as tradições, européia e brasileira, deixam de ser semelhanças na medida em que, no caso brasileiro, ele, o estatuto, alimenta-se da dinâmica de uma esfera cultural própria – ainda que assumamos que essa esfera estivesse em formação – e passa a colocar questões formais de ordem específica para nossa prosa de ficção.

daquelas que, empregando a linguagem das paixões e da imaginação animada, oferecem à admiração das eras exatos modelos do mais delicado engenho, e apurado gosto.⁷⁰

A necessidade de mostrar nosso cabedal literário é outra forma de garantir nossa independência e, acima de tudo, de reforçar nossa imagem aos outros países como civilizada. A literatura é, no limite, nosso cartão de visitas aos países civilizados – uma forma *a priori* de ingresso. O romance – ao ocupar vários nichos discursivos e resolver, ainda que circunstancialmente, nossas debilidades culturais – pega carona nessa idéia civilizatória. Esse dado é fundamental para entender o processo de implantação do romance no Brasil: a forma mais ilustre do tempo instaura a modernidade no país, mesmo que essa modernidade esteja realizada, ideologicamente à moda da casa, na representação ficcional ou no gesto mesmo da apropriação do gênero. O romance será a forma, por excelência, de nosso ingresso no concerto das nações civilizadas.

Podemos dizer, então, que o princípio moral-didatizante foi, no plano literário, um ato de suprir certas debilidades culturais, produtos de nossa dependência e formação periférica - é o intelectual que desempenha múltiplos papéis na nossa vida pensante; é o discurso literário moldado em meio à (in) fluxos ideológicos de construção da cultura nacional, é a falta da circulação da letra impressa e de discursos de diferentes áreas. A moralização e instrução, via divertimento, configuram, nesse sentido, uma função social especial para a forma romance no século XIX brasileiro: é ficção para deleite, mas é história, é reflexão filosófica, é discussão sobre política, é espaço para debate científico e exposição de preceitos morais. Em suma: é o lugar por meio do qual se forma nossa nacionalidade, porque civiliza. “Já se vê que a literatura não é inútil nem estéril. A par do passatempo honesto e ameno vai uma idéia civilizadora inocular-se no espírito do povo. Ela serve de meio e de fim”⁷¹, diz Quintino Bocaiúva, a certa altura de seu manifesto sobre a *Biblioteca Brasileira*. O sincretismo apontado por Eikhbaum⁷² como traço inerente da forma romance é alargado e ganha uma dimensão específica em sua prática entre nós: supre nossa carência de produtores de conhecimento e, ao mesmo tempo, é o esforço de mascarar nossa dependência cultural – somos, segundo Machado de Assis, “um país que apenas entra na primeira mocidade” –, pois a ficção nos atualizava com o que circulava nos países civilizados. Destaca-se, assim, a primazia da literatura, na figura do romance, em nossa vida intelectual – oitocentista, em

⁷⁰ BARBOSA, Januário da Cunha. “Introdução”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p. 86.

⁷¹ BOCAIÚVA, Quintino. “Da Biblioteca Brasileira”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *Op. cit.*, p. 316.

⁷² EIKHENBAUM, B. “Sobre a teoria da prosa”. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 160.

especial –, como já assinalou Antonio Candido: “Diferentemente do que se sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito”⁷³.

Do ponto de vista ideológico, o ato de moralizar e instruir, portanto, é a resposta da literatura aos problemas de fundo cultural – problemas estes duráveis, pois constitui, o moral-didatismo, um traço constante da nossa prosa de ficção oitocentista. E estes problemas de fundo cultural de nossa formação residem nas relações que podemos estabelecer entre a literatura e nossa posição no sistema mundial – posição periférica, ou se se quiser uma expressão considerada ultrapassada, de subdesenvolvimento. Em outras palavras, o princípio moral-didatizante é um fenômeno de nossa dependência cultural, um mecanismo ideológico cuja força reside em combater nossa posição de atrasados culturais. E com esses objetivos, podemos estabelecer um paralelo do princípio moral-didatizante com um movimento de nossa vida social: *a cruzada civilizatória*.

2.3. A cruzada civilizatória

Antonio Candido, em *Literatura e subdesenvolvimento*, destaca a perspectiva pela qual a literatura – e nossa vida pensante de modo geral – do século XIX encarou nossa dependência cultural: “predominava entre nós a noção de ‘país novo’, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribui a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro.”⁷⁴. Não se trata de ignorar nossa dependência cultural, nossa posição de país periférico, mas de possuímos uma “consciência amena de atraso”⁷⁵. Daí certa louvação de nossa terra e o orgulho de nossa *cor local*, pois havia um estado eufórico herdado de séculos anteriores, traduzido em celebração da natureza e apoteose do que era brasileiro; e que “compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social.”⁷⁶. É esse o ângulo pelo qual os escritores e a própria prosa de ficção, via princípio moral-didatizante, olham nossa posição no concerto das nações civilizadas: a crença geral, por parte dos intelectuais, era a de que a instrução resolveria os problemas e projetaria o país ao seu futuro certo e glorioso. Ocorre o emparelhamento, conseqüentemente, entre pátria-natureza-ilustração, no qual os dois últimos

⁷³ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 119. (Coleção Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).

⁷⁴ CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 140.

⁷⁵ Id., *Ibid.*, p. 142.

⁷⁶ Id., *Ibid.*, p. 141.

termos alçariam às alturas o primeiro, visto que a pujança da natureza e a correção da ilustração seriam a base na qual se constituiria a civilização brasileira.

Foi dentro desta chave da *consciência amena de atraso* que ocorreu a continuidade, após a Independência, do processo desencadeado com a chegada da família Real no Brasil e que pode ser chamado de *cruzada civilizatória* – a marca de nossa vida social no Oitocentos brasileiro e substrato ideológico-artístico para o romance do período formativo inicial. A *cruzada civilizatória* foi o esforço comum entre intelectuais e políticos de dotar a capital do Império, e o país por conseqüência, de melhorias materiais e culturais, visando o aumento da qualidade de vida da população, e o ingresso do país à civilização. O movimento, em todos os setores, foi um só: a europeização dos trópicos. O século XIX assistiu à marcha da importação de uma série de melhorias materiais: pavimentação das ruas, higienização geral, remodelação da arquitetura das casas, iluminação pública, desenvolvimento comercial – importação crescente de bens duráveis e não-duráveis, aumento do comércio local, incentivo para a produção de bens manufaturados – e criação de diversas instituições públicas: a Imprensa Régia (1808), o Real Teatro São João (1813) e o Instituto Histórico e Geográfico (1839), para ficarmos somente em alguns⁷⁷. Em suma, estamos diante do processo de modernização – do “progresso material”, para usamos de uma expressão da época – do país recém-independente.

Talvez a repartição que simboliza todo esse esforço civilizador do gesto estatal – esforço este que engendrou um ponto de vista narrativo forte na ficção oitocentista – possa ser a *Intendência-Geral da Polícia na Corte* (1808), pois o valor ideológico sugerido por esta instituição serviu para fixá-la no imaginário da época, pela pena de Manuel Antonio de Almeida. Sob o comando de Paulo Fernandes Vianna, a *Intendência* foi, no primeiro momento da *cruzada civilizatória*, responsável não só por manter a ordem na cidade – atividade imortalizada pela figura real do Major Vidigal, subordinado de Paulo Fernandes – como a de atuar nas frentes de urbanização da cidade, de desenvolvimento comercial e de incentivo à cultura. Sobre o desempenho da *Intendência*, e de Paulo Fernandes em especial, Fernandes Pinheiro afirma:

No plano de organização e reforma, concebido pelo supradito intendente, entrou a abolição do *bárbaro* uso das rotulas e gelosias de madeira, que além de incomoda, eram prejudiciais à saúde dos moradores, interceptando a livre circulação do ar em suas acanhadas casas, sitas em ruas estreitíssimas. Digno de todo o encômio foi o modo por que conseguiu *estirpar* tão inveterada usança, recorrendo no memorável edital de 11 de junho de 1811 aos estímulos da emulação e da *vergonha* de *não se mostrarem os*

⁷⁷ Para um melhor detalhamento desse movimento, ver: FRANÇA, Jean M. de C. *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. Tomo emprestado o termo “cruzada civilizatória” desse estudo.

*fluminenses dignos aos olhos dos estrangeiros da grande honra que haviam recebido com a residência em sua cidade da família real.*⁷⁸.

As ações da *cruzada civilizatória* foram, portanto, o de remodelar e atualizar o país com o que se passava na Europa. Visto de hoje, ela foi também a expressão de nossa dependência ideológico-cultural para com a Europa burguesa, “que nos fornecia um sistema de idéias, valores, gostos e formas.”⁷⁹. O resultado do gesto de modernizar o país – civilizar, para usar outro termo da época – foi, para além das mudanças materiais, a correção de hábitos, dos traços constantes da cultura local. Ao alterar a paisagem física das casas e sobrados, alterava-se toda uma série de hábitos e costumes centenários – coloniais. Atente-se para a estratégia do intendente de polícia ao chamar atenção para a “vergonha de não se mostrarem os fluminenses dignos aos olhos dos estrangeiros”. Opera-se uma mudança, ainda que relativa, como veremos, na superestrutura da sociedade. Com efeito, durante os melhoramentos físicos da cidade e o afluxo de estrangeiros em território nacional com a chegada da família Real, não fica de fora certo grau de complexo de inferioridade frente ao estrangeiro – o que era nosso classifica-se como *bárbaro*, que deve ser *extirpado*, que causa *vergonha*. Tratava-se de se superar nossa herança do período colonial – e a solução encontrada foi a de cultivar todo um *modus vivendi* europeu nos trópicos. E a população não tardou em se atualizar para não fazer feio: homens e mulheres passaram a receber visitas, a sair nas ruas, a buscar maior instrução e aderiram aos hábitos europeus de vestimenta e de comportamento.⁸⁰

O excerto de Fernandes Pinheiro faz ver que a força motora desta marcha do progresso foi a crença na instrução da população, que diz respeito à correção de hábitos e a prescrição do que se entende por civilidade, numa perspectiva europeizante, armada pelo liberalismo. Acreditava-se que para por o país em marcha em direção ao progresso, bastava que se difundissem as Luzes. “A nossa primeira necessidade é a instrução; não a instrução concentrada em poucos, senão derramada sobre todas as classes”⁸¹, diz o visconde de Vila Real, quando do início da política educacional no Brasil. Trata-se de uma ideologia ilustrada, como diz Antonio Candido, em *Literatura e subdesenvolvimento*, “segundo a qual a instrução traz automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização do homem e o

⁷⁸ PINHEIRO, Cônego J. C. Fernandes. Paulo Fernandes e a Polícia de seu tempo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, Tomo XXXIX, 2ª. parte, p. 65-76, 1875, p. 73. (grifos meus). Mantive a ortografia da época.

⁷⁹ WEBER, João H. *Caminhos do romance* (De A moreninha a Os Guaianãs). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990, p. 18.

⁸⁰ Cf. FRANÇA, Jean M. de C. *Op. cit.*

⁸¹ Cf. FRANÇA, Jean M. de C. *Op. cit.*, p. 82.

progresso da sociedade”⁸² – e que também é uma *ilusão ilustrada* na medida em que funciona como uma construção ideológica compensadora de nosso atraso. A prosa de ficção foi – daí a importância que o princípio moral-didatizante possui para o estudo da forma romance no Brasil – um dos instrumentos, através do qual se empreendeu, no plano simbólico, a cruzada civilizatória.

Sob esse aspecto, o princípio moral-didatizante funcionou em nossa prosa de ficção como uma cortina ideológica de fumaça. O romance ficou a serviço da ideologia dominante, que se difundia em nossa vida pensante, de modernizar o país a partir de valores e idéias da Europa burguesa. Tratou-se de trazer para o plano ficcional – aí vai formulada uma meia verdade – nossa experiência que se queria urbana e moderna e que era operada, no plano social, pelas melhorias materiais implementadas pelo poder estatal. Assim, a seleção temática dos romances, as situações narrativas e as formas de figuração do espaço, das personagens e do tempo inscreviam nossa experiência em um universo de valores que eram burgueses (e, como se sabe, de orientação liberal), cujo principal objetivo era a remodelação, à européia, da vida nos trópicos.

A título de ilustração, tomemos *Cinco minutos* (1856), de José de Alencar – uma novela com um acento projetivo, na representação ficcional, altamente aburguesado. A história é narrada em primeira pessoa, recorrendo a um expediente ficcional muito usado na prosa européia de cunho moralizante: a narrativa constitui uma carta endereçada a uma prima do narrador, (D.). As ações em que o narrador se envolve ocorrem no Rio de Janeiro. A representação da cidade, entretanto, se dá a partir de uma chave modernizante do espaço – tomam-se ônibus no Rocio para se chegar ao Andaraí; vão-se a bailes e óperas; viaja-se para Petrópolis e Europa; toca-se piano e canta-se “uma linda *romanza*” – e tudo isso sem a menor preocupação com o dinheiro. É reveladora, aliás, uma de muitas frases do narrador-protagonista – um arremedo proposital de um burguês, na clave dos romances-folhetins: “Não tinha um trono, como *Ricardo III*, para oferecer em troca de um cavalo; mas tinha a realeza do nosso século, tinha dinheiro.”⁸³. Trazer para o plano da ficção o emparelhamento entre um *modus vivendi* burguês e um cenário marcadamente brasileiro – os leitores poderiam identificar os locais mencionados nos livros como a Rua do Ouvidor e a Tijuca, por exemplo – é sugerir, no plano da representação, que nossa experiência social possui afinidades com a européia. Mais: que o leitor partilhava daquele universo que se queria constituir, na página do

⁸² CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 146.

⁸³ ALENCAR, José de. *Cinco minutos. A viuvinha*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 35.

livro, como brasileiro. E para incorporar o leitor na história, o recurso encontrado foi o foco narrativo: quem lia o romance, lia a furto a correspondência de alguém. A narrativa ganhava em verossimilhança e o leitor se via participante do mundo representado. O verossímil da narrativa aliada à estrutura do romance romântico, de final recompensador para os bons, reforçava a ideologia dominante, induzindo, doutrinariamente, a uma reprodução por parte do leitor dos modos e pontos de vista das personagens. A literatura, sob este aspecto, desempenhava, no plano simbólico, um papel complementar às mudanças no plano social: a redefinição dos hábitos da população e, de roldão, na vida social por sugerir que aquele é o ideal a ser alcançado⁸⁴.

É por esta nota que funciona o princípio moral-didatizante do romance. A ideologia que movia a cruzada civilizatória armou o ponto de vista da prosa de ficção: tentava mostrar os brasileiros dignos aos olhos europeus – modernizava a vida nos trópicos e representava esta mesma vida, moderna. O romance fazia, portanto, no plano ficcional aquilo que a cruzada civilizatória fazia no plano social: reformular nossa imagem enquanto nação. E, para desempenhar seu papel na construção do país, o romance lança mão, a partir da representação literária, da “pílula dourada” – instrui e moraliza, divertindo. *A moreninha* (1844), de J. M. de Macedo, por exemplo, pode ser tomada num duplo sentido para a empreitada: no plano prático, como um guia de boa conduta – bem humorado – para o leitor, onde se encontraria como se comportar adequadamente em festas e em como proceder, ou não, em um namoro; no plano simbólico, mostrava, num esforço de sublimação da realidade, nossa imagem civilizada e estilizada. Trata-se de uma ficção, não só de evasão, como querem alguns críticos e sugere o prefácio da obra, mas de empenho para civilizar os trópicos. Tanto assim é que, quando Macedo pôs em cheque parcela desta ideologia civilizatória, isto é, desfilou-se – parcialmente, é verdade – dos objetivos civilizatórios e passou ao campo da crítica social a essa mesma ideologia, em romances como *Memórias do sobrinho do meu tio* (1868) ou *A luneta mágica* (1869), sua reputação entrou em declínio.

Sob este aspecto, podemos dizer – mais uma vez uma meia verdade – que o caráter moral-instrutivo germinava dentro dos princípios do liberalismo europeu. Aquelas injunções moralizantes e edificantes, acopladas a tentativa de instruir pelo divertimento, configuravam,

⁸⁴ Há uma vertente de estudo que tenta ler o romance brasileiro em função desse caráter vicariante, didático, que o gênero possui. Esses estudos foram inicialmente sugeridos por Marisa Lajolo e Regina Zilbermann, em *A leitura rarefeita* e *A formação da leitura no Brasil*, ambos de 1991, livros fundadores de uma sociologia da leitura. O grupo de pesquisa, *Caminhos do romance*, sediado na Universidade de Campinas, coordenado por Marisa Lajolo e Márcia Abreu, levaram adiante, nos últimos anos, esse viés de estudo, dedicando especial atenção ao século XIX. Essa dimensão seria outra chave de abordagem para tratar disso que chamo de princípio moral-didatizante. Entretanto não pretendo aprofundar muito no pólo da recepção. Limitar-me-ei a fazer uma ou outra observação sobre os leitores em momentos que julgar oportuno.

no plano do discurso ficcional, a importação ideológica realizada por nossos intelectuais oitocentistas. A forma de modernizar o país, no plano dos hábitos e idéias, era adotar os valores e gostos de nossas matrizes que, no caso, eram de orientação liberal. Essas injunções, portanto, davam as mãos aos valores do liberalismo, com suas crenças na educação como panacéia do atraso cultural. Por outro lado, essas injunções, ideologicamente condicionadas, também materializaram os impasses e desconcertos dessa importação, dessa macaqueação ideológica. Basta evocar, para se ter uma mínima idéia, o caráter excrescente, desarticulado mesmo, que elas, as injunções, possuem no âmbito da narrativa. Ou seja, representaram, no plano literário, as ambigüidades de nosso processo civilizatório, traduzida, no texto, em desarticulações entre a matéria representada e a forma romanesca, por exemplo. E, o mais interessante de destacar da ambigüidade veiculada pelo caráter moral-didatizante, é a sua causa: nossa prosa de ficção, via princípio moral-didatizante, só incorporou os valores burgueses, tidos por civilizatórios, porque houve uma coexistência combinada, em termos de valores éticos e morais – portanto, ideológicos –, do liberalismo com o patriarcalismo⁸⁵. E, aqui, surge a outra metade da verdade.

2.4. Entre o liberalismo e o patriarcalismo

Colei cruzada civilizatória, produção literária e princípio moral-didatizante à perspectiva de uma adoção de valores liberais. Como sinalizei, são meias-verdades. A lateralidade dessa perspectiva, numa leitura superficial, é evidenciada, por exemplo, pela não explicação do regionalismo, enquanto forma literária, em uma ideologia que se quer urbana e moderna. É ignorar, ainda na mesma linha de raciocínio, as reações dos escritores frente ao processo de urbanização dos trópicos. Franklin Távora, por exemplo, justifica a separação da literatura brasileira em duas e sustenta a existência de uma *Literatura do Norte*, diferente da do Sul, justamente pelo caráter estrangeiro – e entenda-se aí liberal, urbanizado, moderno e estilizado à européia – impresso na vida fluminense: “A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o sul de dia em dia pelo estrangeiro”⁸⁶. É, por último, desconsiderar o forte apelo de adesão à cor local, que garantiria uma forte matização nisso tudo que ficou expresso como cruzada civilizatória – e na conseqüente visão de país-que-se-quer. Ou, por

⁸⁵ Chamo de patriarcalismo, aqui, tudo o que foi gestado em termos de hábitos, costumes, valores sociais dentro da lógica de organização econômica baseada no escravismo e na grande propriedade de terras. Grosso modo, tudo o que remete a uma lógica, em tese, antagônica ao universo burguês e seus valores sociais derivados pode ser entendido, aqui, como patriarcal. É nesse sentido que podemos entendê-lo como uma ideologia local: a visão de mundo que se constrói a partir do grande latifúndio escravocrata.

⁸⁶ TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Editora Ática, 1977, p. 10.

outra entrada: *assumir o liberalismo como força que compõe ideologicamente a produção literária é ignorar o peso ideológico da matéria local a ser ficcionalizada; e o fundo histórico do qual emerge o intelectual brasileiro, aspirante à esfera da cultura ocidental*. No limite, está imposta, para quem quer estudar a vida ideológica do nosso século XIX, a necessidade de também se levar em conta outra dinâmica, a do grande latifúndio escravocrata, representado ideologicamente pelo patriarcalismo, que – junto com o liberalismo – projeta valores, articula a vida social e compõe a nossa esfera cultural. Mais que isso: essa combinação é, em especial, elemento altamente constitutivo e importante para se entender a forma romance – e a constituição de um ponto de vista narrativo na prosa de ficção brasileira.

A cruzada civilizatória, na verdade, não ficou insensível a esse duplo movimento ideológico instaurado pelo patriarcalismo e o liberalismo. Podemos dizer que, tomada em sua essência pura, a *cruzada civilizatória* foi, enquanto processo de modernização, a tentativa de superar nossa herança cultural do período colonial, cujo principal traço, no plano dos hábitos, foi o modo de vida patriarcal. Jean M. de Carvalho França sugere exatamente isso, ao chamar atenção para o fato de que a *cruzada civilizatória* foi “a vitória das ruas sobre as casas” e, por conseqüência, “a falência do modelo corrente de homem: o senhor patriarcal”⁸⁷. O gesto, por parte de Paulo Fernandes, de acabar com o uso das gelosias; ou as iniciativas, cada vez mais exaltadas, de pôr fim aos famosos *tigres* são índices – pontuais, é verdade – dessa superação da lógica do patriarcalismo. Mas a precariedade da formulação salta aos olhos: posta em perspectiva histórica, diria, a cruzada civilizatória foi a *intenção* de destruir o legado patriarcal, nos seus diferentes modos de manifestação social - e aí vai embutido um alto grau de idealização por parte de nossos intelectuais oitocentistas e que é traduzido, no âmbito de nossa prosa de ficção, em uma dicção europeizante deslocada e em um alto grau de frivolidade. E digo intenção, porque a potencialidade do ato não se estende a todo o legado patriarcal. Ou seja, da intenção à realização há um bocado de passos que se devem dar – e que o século XIX não deu. Basta evocarmos o fato de que a escravidão e o favor⁸⁸, por exemplo, continuaram existindo, como reprodução da vida econômica e social, a despeito de todos os discursos de orientação liberal. Outro exemplo de que a cruzada civilizatória – e o liberalismo – teve anteparos em sua implementação nos trópicos: leia-se a descrição e comentário de Fernandes Pinheiro sobre uma das medidas tomadas pela *Intendência* de civilizar a população

⁸⁷ FRANÇA, Jean M. de C. *Op. cit.*, p. 35-36. A perspectiva crítica de Jean M. de Carvalho França está muito colada à perspectiva de Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*. Ambos acreditam nessa gradual superação do legado patriarcal, que, no mais, fez escola entre os “intérpretes do Brasil”, sob diferentes ângulos e formulações.

⁸⁸ O *favor* deve ser entendido, aqui, como formulado no famoso livro de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*.

local, a saber, a de combater o problema social da organização do trabalho – isto é, por para trabalhar os homens livres e sem profissão, os desclassificados: “E isto fazia (Paulo Fernandes) sem a mínima ostentação e em benefício d’esses mesmos populares, que mais tarde deveram vozear no largo do Rocio, reclamando a destituição do *déspota da polícia!*...”⁸⁹. A manifestação popular é reveladora da peculiaridade com que se processaram as iniciativas do processo civilizatório no Brasil: há um fundo de valores localistas, de desejo de manutenção dos hábitos, que põe todo o andamento da cruzada civilizatória em uma chave bastante *conservadora*. E isso se deve à presença das idéias patriarcais, por assim dizer, que completa o quadro ideológico dessa cruzada.

Nesse sentido, a imagem evocada por Roberto Schwarz, em “As idéias fora do lugar”, de um grande latifúndio dominando a cena social, enquanto séries de experiências estéticas passam, é eloqüente e muito explicativa desse fundo histórico no qual o princípio moral-didatizante se debate: “(...) um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social.”⁹⁰. Da mesma eloqüência é o desejo de ser cocheiro de luxo expresso por Pedro, o escravo matreiro de *O demônio familiar* (1857), que sintetiza justamente o duplo movimento ideológico que dá o compasso à cruzada civilizatória, ao princípio moral-didatizante e que vai armar, acredito, o ponto de vista narrativo de nossa prosa de ficção: “Não faz mal; nãnhã fica rica, compra Pedro; manda fazer para ele sobrecasaca preta à inglesa, bota de canhão (...); chapéu de castor; tope de sinhá, tope azul no ombro. E Pedro só, trás, zaz, zaz! E moleque da rua dizendo: Eh! Cocheiro de sinhá D. Carlotinha.”⁹¹. Seja na imagem do latifúndio seguido de perto pelas correntes estéticas, seja na imagem do escravo vestido à inglesa; o que desponta é, para além da ubiqüidade da própria imagem, a concomitância de duas lógicas, que coexistem na vida social, na esfera literária e em nossa formação ideológica, revelando a determinadora ponta dupla de nosso processo social⁹².

⁸⁹ PINHEIRO, Cônego J. C. Fernandes. Paulo Fernandes e a Polícia de seu tempo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, Tomo XXXIX, 2ª. parte, p. 65-77, 1875, p. 77. (grifos do autor).

⁹⁰ SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977, pp. 21-22.

⁹¹ ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 42.

⁹² De outro ângulo, é como se a experiência que se queria urbana e moderna, instaurada pela cruzada civilizatória, possuísse certo travo no andamento, isto é, não se completasse em sua potencial plenitude, de acordo com a matriz européia. No limite, poderíamos pôr os devidos acentos nos termos que compõem o duplo movimento ideológico, assumindo, como já notou Fernando Cerisara Gil, que “a formação do romance ou da narrativa brasileira constituiu-se a partir de uma matriz histórica, ou caso se queira, de uma formação social cujo eixo forte, dominante, estava centrado no campo, no mundo rural, com os seus correlatos sociais (...); além, é claro, do seu quinhão de atraso e de imobilidade que isso tudo determinava numa das pontas do processo social. Em outras palavras, se a literatura, sobretudo o romance, por um lado, é um dos elementos da outra ponta do

O lastro que esse duplo movimento deixa em nossa prosa de ficção do período formativo inicial pode ser ilustrado, ainda uma vez mais, pela novela *Cinco minutos* (1856), de José de Alencar. De todas as obras do escritor cearense, talvez *Cinco minutos* seja considerada a de menor importância, por ser ou a primeira tentativa de Alencar na prosa; ou por constituir, enquanto narrativa, aquilo que se considera de pior do folhetim europeu, por seu forte caráter inverossímil. É, nesse sentido, quase um lugar-comum, entre os leitores modernos, chamar atenção para a cena na qual o narrador sai a galope rumo ao cais e, ao chegar ao seu destino, o cavalo morre de cansaço. Inscrita nessa novela está, como já notei mais acima, a estilização, modernizante, bem à européia, da ficcionalização literária. Para se sentir o gosto “civilizado” da narrativa: “A minha viagem foi uma corrida louca, desvairada, delirante. Novo *Mazzeppa*, passava por entre a cerração da manhã, que cobria os píncaros da serra, como uma sombra que fugia rápida e veloz.”, diz o narrador-personagem a certa altura do relato. Ou ainda, parágrafos abaixo: “Mas, de repente, entre uma aberta de nevoeiro, eu via a linha azulada do mar e fechava os olhos e atirava-me sobre o meu cavalo, gritando-lhe ao ouvido a palavra de Byron: - *Away!*”⁹³. Dentro de todo o gesto ficcional de emparelhar realidade local e ideal civilizatório, no que pese aí as inverossimilhanças, estão implicados visão burguesa, ideais liberais e perspectiva da cruzada civilizatória. Mas não só isso: há um momento epifânico, por assim dizer, do narrador, que põe – momentaneamente – todo esse movimento, acima destacado, em uma chave crítica:

De que havia servido, pois, todo o meu arrebatamento, toda a minha impaciência? Tinha morto um animal, tinha incomodado um pobre velho, tinha atirado às mãos-cheias dinheiro, que poderia melhor empregar socorrendo algum infortúnio e cobrindo esta obra de caridade com o nome e a lembrança dela. Concebia uma triste idéia de mim; no meu modo de ver então as coisas, 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 ato de dedicação⁹⁴.

Uma crítica de tom moralizante: o narrador põe em questão justamente todo o andamento da ação, movido pelo amor, e que, do ponto de vista ideológico, garante aos episódios uma estilização modernizante, bem européia. Instaura-se aí não a ideologia

processo social que traz consigo, em sua forma, traços de atualização, de modernidade, enfim, de ajuste a uma experiência mental, intelectual e cultural mais moderna e mais avançada para os nossos escritores e seus respectivos públicos (...), por outro lado, a tradição romanesca que vai ficando pé por aqui engendra seu modo de ser num horizonte mental e espiritual governado pelo latifúndio (...).” In: GIL, Fernando C. Experiência urbana e romance brasileiro. *Revista Letras*, nº 64, p. 67-76, set.-dez. de 2004. Acredito que, para a constituição de um foco narrativo local, o patriarcalismo, ou a lógica da grande propriedade, possui peso maior na equação aqui proposta. Tratarei mais detidamente disso no próximo capítulo, quando chamar a atenção para os valores da dinâmica patriarcal para a formação do ponto de vista.

⁹³ ALENCAR, José de. *Cinco minutos. A viúvinha*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 36.

⁹⁴ Id. *Ibid.*, pp. 39-40.

patriarcal exatamente, mas um momento de *vacilação ideológica*, quanto ao tom civilizatório da representação, que, se não a nega, pelo menos suspende todo o gesto ficcional que vinha sendo o ritmo da narrativa. Ou, melhor dizendo: a fala do narrador põe entre parênteses tudo o que parecia uma adesão incoseqüente ao ideal civilizatório, ao liberalismo. Por um lado, é uma quase-consciência, sutil mesmo, do descabimento da fabulação; por outro, marca o timbre da voz narrativa como um enunciado constituído em perspectiva brasileira, nacional, ou se quiser patriarcal-aburguesada⁹⁵ – e não européia, ou europeizante, como a comparação com o folhetim e a estilização modernizante sugerem. Ou seja: tomado em si, esse momento pode ser lido como a manifestação, do ponto de vista da narrativa, de um ligeiro comentário, quase imperceptível, de uma, por assim dizer, “ideologia do patriarcalismo aburguesado”, da esfera ideológica própria do nosso Oitocentos. Nessa chave, o princípio moral-didatizante e o ponto de vista narrativo constroem-se naquele espaço de orientação conservadora, entre liberalismo e patriarcalismo, criado por nossas elites rurais oitocentistas que determinaram nosso processo civilizatório a partir de uma modernização conservadora. É, bem no fundo, o típico Alencar-romancista. Mas não só: é o Alencar-político das *Cartas a Erasmo* (1865), é o Alencar-teatrologista de *O demônio familiar* (1857).

O que estou querendo sugerir, nisso tudo que vai dito acima, é o padrão de nossa vida ideológica, que informa o estatuto do princípio moral-didatizante e, por tabela, a operacionalidade do foco narrativo na prosa de ficção E, para se apreender esse padrão, é necessário recuperar o movimento ideológico geral de nossa vida pensante como um todo. Nesse sentido, diria que, esquematicamente, da convivência dessa dupla, patriarcalismo e liberalismo, destacam-se dois grandes movimentos, cuja refração, na economia das obras, é significativa: um de repulsão e outro de atração. Por um lado, temos a incompatibilidade dessas ideologias, sentida de modo diverso, mas constante, por toda a intelectualidade brasileira; e ostensivamente presente em cada linha de nossa prosa de ficção. É aquele sentimento de ubiqüidade, de desconcerto, de “dualismo e factício”, nas palavras de Roberto Schwarz, que há na imagem de Brasil. É o que também notou, em caminho semelhante, Sérgio Buarque de Hollanda, em *Raízes do Brasil*: “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso

⁹⁵ José Guilherme Merquior, num parágrafo muito revelador de seu *De Anchieta a Euclides*, aponta minimamente para esse caráter aburguesado do patriarcalismo: “Como o Nordeste do açúcar, a agricultura do café era ligada ao mercado internacional de produtos primários; mas se distinguia da economia da cana não só pela acentuação das características capitalistas, em detrimento dos aspectos estamentais, “medievais”, da sociedade do engenho canavieiro, como pela nova importância assumida pelas atividades urbanas. Em resumo, o patriarcalismo oitocentista será, em relação ao mundo aristocratizante e rural dos senhores de engenho, mais burguês e mais cidadão.” In: MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 79.

em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra”⁹⁶. De outro ângulo, há um movimento de atração entre os incompatíveis, cuja reconstituição é difícil fazer, mas capital para a literatura e para o entendimento do princípio moral-didatizante. E, nesse ponto, reside a divergência principal que separa as interpretações, sobre dinâmica local e liberalismo, em duas: Roberto Schwarz, em “As idéias fora do lugar”, chama a atenção para o caráter postiço, de adorno, de mascaramento do liberalismo, quando colocado em nosso contexto escravocrata, mas que, justamente por sua posição deslocada, essa ideologia cumpriria um papel em nossa vida ideológica: reveste e legitima o poder das elites rurais e, de roldão, a ideologia patriarcalista, herança da colonização, que constitui a base da formação desse grupo. Já Alfredo Bosi, em “A escravidão entre dois liberalismos”, vai por caminho paradigmaticamente diverso, antitético: entende que “o travo de *nonsense*”⁹⁷ do liberalismo – está aí a divergência principal das interpretações⁹⁸ – não existiu no Brasil: “O par, formalmente dissonante, escravismo-liberalismo, foi, no caso brasileiro pelo menos, apenas um paradoxo verbal”⁹⁹. E a partir dessa idéia, ele desenvolve todo um movimento de comprovação de como o liberalismo estava ajustado à nossa vida, cuja principal base é a supremacia oligárquica que fazia uma filtragem ideológica, interesseira e perniciosa. O liberalismo, aqui, serviu para legitimar a escravidão. Daí, segundo a perspectiva de Bosi, se desfazer no ar o aparente contra-senso na defesa, feita por Clemente Pereira, quando da pressão britânica para a extinção dessa “instituição social”: “o ataque mais direto que se poderia fazer à Constituição, à dignidade nacional, à honra e aos *direitos individuais* dos cidadãos brasileiros”¹⁰⁰. De uma divergência, a perspectiva de Bosi se assemelha, no final, com a primeira interpretação, de Roberto Schwarz, tida por antagônica: o liberalismo é funcional, porque serviu de legitimação para o domínio da elite e, claro, para a manutenção do grande latifúndio escravocrata¹⁰¹. No final das contas, a atração entre os valores liberais e a

⁹⁶ HOLLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 15.

⁹⁷ BOSI, Alfredo. “O escravismo entre dois liberalismos”. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 196.

⁹⁸ Esse ponto – o desconcerto entre ideologia liberal e lógica patriarcal – foi motivo de grande polêmica. Remeto o leitor aos seguintes textos: “As idéias fora do lugar”, de Roberto Schwarz, primeiro texto a cristalizar no discurso da crítica literária a idéia de impropriedade de nosso pensamento; “As idéias estão no lugar”, de Maria Sylvia de Carvalho Franco, uma resposta direta ao texto de Schwarz; “A escravidão entre dois liberalismos”, de Alfredo Bosi; e, por último, mas não esgotando a lista, “Discutindo com Alfredo Bosi”, de Roberto Schwarz, uma resposta à *Dialética da colonização*.

⁹⁹ BOSI, Alfredo. *Op. cit.*, p. 195.

¹⁰⁰ Cf. BOSI, Alfredo. *Op. cit.*, p. 197. (grifos meus).

¹⁰¹ Para não reduzir a discussão a pó: diria que a visão de Alfredo Bosi, descontada sua hipótese de neutralização ideológica, está contida na de Roberto Schwarz. Mais do que isso, Roberto Schwarz, ao também levar em conta a hipótese contrária de Bosi – de que há, sim, uma tensão ideológica em nossa vida pensante – leva a discussão para mais longe: reconhece um nível de compatibilização do liberalismo com a lógica do grande latifúndio escravista na figura de nosso mecanismo de reprodução social: o favor. Leia-se a passagem, em “As idéias fora

dinâmica patriarcal é a instauração de uma perspectiva oligárquica, dos *de cima* que tenta unir as duas pontas de nosso processo social.

Esse duplo movimento ideológico, acredito, diz muito sobre a voz narrativa de nossa prosa de ficção do primeiro tempo. O agigantamento do narrador se deve, em parte, pelo fato do discurso romanesco ser construído nessa zona de intersecção ideológica entre patriarcalismo e liberalismo. A voz se agiganta, ocupando um espaço considerável na fatura das obras, porque precisa operar, na representação literária, a construção de uma imagem civilizada do país, respeitando o duplo influxo ideológico imposto pela lógica local, o patriarcalismo, e pela lógica externa, o liberalismo, sem os quais nem se é civilizado, nem brasileiro – *original*, por assim dizer. Ou seja, precisa operar a síntese, seja ela qual for, do duplo movimento ideológico que determina nossa vida espiritual – e isso porque está inflado daquele senso de missão patriótico. E, por precisar criar uma imagem nacional e civilizada, a voz narrativa precisa se desdobrar em mil, ocupando cada fresta da representação com sua fala, de modo que o objetivo não se perca. E em decorrência de todo esse esforço construtor, a voz narrativa incorpora a perspectiva que determina o duplo movimento ideológico – o olhar da classe dominante, oligárquica – juntamente com todos os valores a reboque. E essa perspectivação se dá mesmo quando há simpatia, por parte da voz narrativa, pelos desclassificados, como em *Os dois amores* (1848), de Joaquim Manuel de Macedo e *A mão e a luva* (1874), de Machado de Assis; ou pelos escravos, como em *As vítimas-algozes* (1869), também de Macedo e *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães. É o que encontramos, também, em *A moreninha* (1844), como veremos agora.

2.5. O caso de *A moreninha*

A moreninha (1844) de Joaquim Manuel de Macedo inaugura, no plano da nossa prosa de ficção, o processo civilizatório. Deixando para trás uma pequena experiência romanesca sob o signo do folhetim – regada a muito sentimentalismo e tragédia –, o romance de Macedo engendra, no plano da representação ficcional, justamente as mudanças que estavam sendo

do lugar”: “(...) este antagonismo produziu, portanto, uma coexistência estabilizada – que interessa estudar. Aí vai a novidade: *adotadas as idéias e razões européias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente ‘objetiva’, para o momento de arbítrio que é da natureza do favor.* Sem prejuízo de existir, o antagonismo se desfaz em fumaça e os incompatíveis saem de mãos dadas.” (p. 17). Nesse sentido, eu poderia ter adotado somente a perspectiva de Roberto Schwarz: mas há todo um esforço de mapeamento, no texto de Alfredo Bosi, de como as oligarquias rurais se apropriaram, um tanto cinicamente, um tanto legitimamente, dos ideais liberais e os ressignificaram em nosso contexto que merece ser retido. Esse movimento não é nada desprezível – é, inclusive, elogiado por Roberto Schwarz, em seu texto-resposta, “Discutindo com Alfredo Bosi”.

operadas na Corte desde a chegada da família Real – a modernidade preconizada pelo processo de europeização dos trópicos. E com uma diferença marcante em relação às tentativas anteriores: com um otimismo no futuro da nação, traduzido em bom humor e graça. Dutra e Melo, o primeiro a manifestar um juízo crítico sobre a obra em 1844, observou nesta linha:

(...) *A Moreninha*; producção que em verdade honra o seu author é uma aurora que nos promete um bello dia, uma flôr que desabrocha radiosa donde vingaram pomos saborosos; uma esperança com todos os laivos de certeza. O desenho é simples e regular; não se vê perplexo o espírito, nem se agita com ansiedade pelo êxito; as explicações fazem-se pouco esperar. O disforme, o horroroso são alheios ao plano; a ausência de grandes paixões, de rasgos sublimes parece derivar-se da linha estricta que o author se traçára, não dando ao seu romance uma côr philosophica. *Toques sombrios, posições arriscadas não derramam n'elle o terror: reinam em toda a parte jovialidade, abandono, e harmonia.* (grifos meus)¹⁰².

A novidade do romance de Macedo foi justamente registrar e, ao mesmo tempo, adequar-se, a partir de um tom leve e despreocupado, à euforia nacional de crença no futuro da nação. Assim, a prosa de ficção de Macedo pôs de lado os dois recursos mais utilizados pelo folhetim, a tragicidade e a soturnidade, e lançou mão do otimismo reinante, coisa que não havia na ficção anterior¹⁰³. Nada de trevas, lágrimas e sangue, pois são incompatíveis com a euforia e esperança no futuro da nação. Como nota Bela Jozef: “*A moreninha* representa o estado nacional coletivo, de fé e entusiasmo diante do futuro”¹⁰⁴. Em outras palavras, *A moreninha* pode ser considerada o primeiro romance sob o signo da *consciência amena de atraso* – o primeiro romance a engendrar os corolários desta ideologia na estrutura romanesca do folhetim.

O estilo leve e harmônico de *A moreninha*, responsável pela configuração desse otimismo, repousa essencialmente na figura do narrador-agigantado: trata-se, como já notou Antonio Candido, de uma prosa falada, traduzida em uma linguagem fácil e acessível, na qual domina a presença intensiva do narrador-janota, honrado e facundo, para não perder a citação, que intervém e opera, de modo decisivo, junto às situações narrativas – conduzindo, comentando, opinando, explicando, moralizando. Trata-se quase de, para usarmos ainda de

¹⁰² DUTRA E MELO. “Notícia da moreninha”. In: MACEDO, Joaquim Manoel. *A moreninha*. Rio de Janeiro: Garnier, 1898, pp. 5-19. Mantive a ortografia da edição de 1898. O texto se encontra parcialmente reproduzido no apêndice do livro de Tânia Serra: *Joaquim Manuel de Macedo ou os Dois Macedos*. A luneta mágica do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: BN, 1994, p. 322-323.

¹⁰³ Veja, por exemplo, *Januário Garcia, ou as sete orelhas* (1832), *As duas órfãs* (1841) e *Maria ou vinte anos depois* (1842-43), de Joaquim Norberto; *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Sousa; *Amância* (1844), de Gonçalves de Magalhães – todos com uma carga trágica e sentimental incompatível com o espírito de otimismo geral. Aliás, a falta de sucesso destes e outros textos similares é provado pela não reedição dessas obras no século XIX.

¹⁰⁴ JOZEF, Bela. *Joaquim Manuel de Macedo – romance*. Rio de Janeiro: Agir, 1971, p. 12. (Coleção Nossos Clássicos).

uma expressão de Antonio Candido, “uma narrativa oral de alguém muito conversador”¹⁰⁵. E que trouxe para o campo da expressão literária uma vantagem: armou um ponto de vista capaz de representar uma parcela do meio social – parcela restrita, para o bem da verdade – e que fez Antonio Candido pensar em um “pequeno realismo”, dentro do período romântico. Mais: possibilitou a criação somente de tipos possíveis em nosso meio social: roceiros, negociantes, caixeiros, estudantes, senhoras e moças, esposas e filhas destes negociantes e caixeiros¹⁰⁶. Tudo isso garantiu aquele aspecto documental da obra de Macedo, que fez José Veríssimo¹⁰⁷ e Humberto de Campos¹⁰⁸, por exemplo, tomarem o texto como “retrato” de uma época.

O mérito da obra de Macedo foi a de pôr em termos romanescos parte de nossa realidade social – embora resida aí certo grau de frivolidade e inconseqüência, como nota Antonio Candido: “Tanto que nos perguntamos como é possível pessoas tão chãs se envolverem nos arrancos romanescos a que as submete”¹⁰⁹. Não só isso: o ponto de vista armado nos romances de Macedo, e *A moreninha* ilustra bem isso, incorporou a ingenuidade inconseqüente do otimismo reinante: escolheu-se somente falar daquilo que nos gloriava e nada dos problemas a serem superados; ou quando tocado o problema, não o via como problema: “[Macedo] vê tudo cor de rosa, e mesmo quando critica e recrimina sucede-se nele o otimismo satisfeito”¹¹⁰. E isso porque a instrução, do ponto de vista ideológico, resolveria tudo – uma cegueira do ponto de vista narrativo que seria curada pela prosa machadiana¹¹¹.

A adequação à “consciência amena de atraso” e ao “pequeno realismo” do romance oitocentista fez de *A moreninha* uma página de atualização em nossa esfera cultural, pois representava, em tom modernizante, a sociedade que consumia essa ficção na reprodução de tipos, nas situações narrativas e, o que mais nos interessa nesse imbróglio, na veiculação de valores morais. O país se via estilizado de um modo que configurava, na prosa de ficção, a imagem civilizada, perpassada de urbanidade, tão almejados por nós. É o que também nota, de passagem, José Veríssimo sobre Macedo: “A sociedade cujo romancista foi revia-se

¹⁰⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 141.

¹⁰⁶ Cf. CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 143.

¹⁰⁷ VERÍSSIMO, José. “O romancista dos nossos avós”. In: *Últimos estudos de literatura brasileira* (7ª. série). São Paulo: Itatiaia, 1979.

¹⁰⁸ CAMPOS, Humberto de. As modas e os modos no romance de Macedo. In: *Revista da Academia Brasileira de Letras*, nº. 15, out. de 1920, pp. 183-190.

¹⁰⁹ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 140.

¹¹⁰ VERÍSSIMO, José. *Op. cit.*, p. 163.

¹¹¹ Hélio de Seixas Guimarães, em *Os leitores de Machado de Assis*, argumenta justamente por essa perspectiva. Segundo o autor, a fase madura do escritor estaria relacionada, entre outras razões já apontadas pela historiografia, à descrença por parte de Machado de Assis em relação ao projeto ilustrado dos românticos. Ver: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin Editorial, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

desvanecida nos seus livros que, demais escritos por um patricio, lhe contentam a ingênua vaidade. Quem não gosta de um retrato que sobre parecidos nos faz melhores do que somos?”¹¹². Não é à toa que Dutra e Melo saboreia, em sua crítica, cada episódio, louva cada lance do enredo – tudo muito euforicamente: “(...) feriu-nos sobretudo, a profundidade de observação que por aqui por ali se nota, a finura de tacto na apreciação dos costumes, e o particular e frisante da cor. O author retrata bem o seu paiz no que descreve – sabe ver, sabe exprimir.”¹¹³. Diria, portanto, que *A moreninha* atendeu a nossa dupla necessidade de representação e expressão social; abrindo espaço inclusive, se não for forçar a nota, para a existência de elementos de identificação e projeção do leitor – identificação, bem entendido, de condicionamento ideológico. Lê-se *A moreninha* como algo que correspondia a uma idéia de Brasil. E o público aplaudindo a imagem reproduzida proporcionou a popularidade da obra do Dr. Macedinho¹¹⁴.

Desse modo, com *A moreninha*, modernizava-se o país também no plano ficcional. E vale destacar que, naquele universo social ficcionalizado, encontram-se plasmados valores que se queriam nossos. O esforço por detrás da fabulação é veicular aqueles valores que, de algum modo, articulavam, ainda que no plano simbólico, nossa vida social e pensante a um ideal europeu. Para tanto, estudantes, senhoras, moças, escravos e fazendeiros são enquadrados, na narrativa, via narrador-tagarela, por uma moldura ao modo burguês. Assim, as situações narrativas e caracterização das personagens garantem aquele ideal nacional de europeizar os trópicos; e, face da mesma moeda, instruem e edificam, pela exemplaridade da representação e pelas intervenções injuntivas da instância narrativa, o leitor de romances¹¹⁵.

2.5.1. Estilizações

Um dos valores da consciência amena de atraso e da *cruzada civilizatória*, a crença na instrução, passou para dentro do romance *A moreninha* na maneira pela qual as personagens se relacionam com o conhecimento e o material impresso. As personagens soltam exclamações em francês e latim a torto e a direito. A primeira fala de Augusto no romance, por exemplo, é “*C’est trop fort!*”. Cita-se muito – e livros que estavam em circulação na

¹¹² VERÍSSIMO, José. *Op. cit.*, p. 165.

¹¹³ DUTRA E MELO. *Op. cit.*, p. 17.

¹¹⁴ De 1844 a 1872, a obra teve 5 edições: 1ª. ed., 1844; 2ª. ed., 1845; 3ª. ed., 1849; 4ª. ed., 1860; 5ª. ed., 1872. Trata-se de um surto editorial para o século XIX.

¹¹⁵ É possível ler *A moreninha* como romance instrutivo, bem ao pé da letra. É o que sugere Valéria Augusti em sua dissertação de mestrado. Ver: AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta: A moreninha e Os dois amores*. Unicamp, 2006.

época: Pouillet, autor de compêndios de física; Velpeau, autor de livros de medicina; Faublas; Bocage; Mary Wollstonecraft, traduzida por Nísia Floresta em 1832; além de Laforge, autor de modinhas¹¹⁶. A chave ilustrada de caracterização das personagens leva, no plano das ações, a recorrência de certo enciclopedismo:

- Então, minhas senhoras, prosseguiu Augusto, entendi que deveria recorrer a mim próprio para tornar-me constante. Consegui-o. Sou firme amante de um só objeto, que não tem existência real, que não vive.
- Como é isso! ...então a quem ama?
- A sua sombra, como Narciso?...
- A boneca que se vê na vidraça do Desmarais?...
- Ao cupido de Praxíteles, como Aquídias de Rodes?...
- Alguma estátua da Academia de Belas-Artes? ...
- Nada disso.¹¹⁷.

A imagem projetada a partir desse enciclopedismo é a de livre trânsito das personagens pelo mundo do conhecimento. Mais: é reconhecer que esta é a imagem do Brasil dos leitores – é quase sugerir, se não for forçar a nota, que ou os leitores eram assim, ou deveriam buscar ser assim. A imagem veiculada pelo romance de Macedo foi a de um Brasil ilustrado e um público ilustrado. Daí figurar, no primeiro plano do romance, estudantes, moças e senhoras ilustradas que discutem economia com roceiros e lêem uma escritora com discurso feminista. É, como já disse, a versão ficcional da ideologia dominante no plano social. E, como no plano social, esta ideologia, que é uma ilusão, mostra suas fissuras na narrativa, traduzida, em termos de fatura, numa espécie de frivolidade da citação. Com efeito, cita-se muito; emparelham-se mitologia grega, bonecas e estátuas sem atentar para as diferenças: “envolve-os o mesmo rebaixamento que, tornando-os troco miúdo para conversas de salão, afasta do círculo que os discute a aura de cultura elevada usualmente atribuída a tais tópicos.”¹¹⁸. É um conhecimento de verniz, que não vai muito além da superficialidade da citação. E que funciona, no plano da ficção, tanto para a estilização civilizada do país, como meio pelo qual se instrui o leitor.

A cruzada civilizatória empregou um esforço de europeizar os trópicos, como já foi assinalado anteriormente. *A moreninha* valeu-se, no plano do enredo, justamente deste material que abundava na vida social e que era vivenciado, empírica ou ideologicamente, pelo público. Sob este aspecto, *A moreninha* se ancora na realidade imediata dos leitores – e, de maneira mais ampla, atendia, via representação ficcional, as necessidades espirituais da jovem

¹¹⁶ Cf. LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A leitura rarefeita (Leitura e livro no Brasil)*. São Paulo: Ática, 2002, p. 90.

¹¹⁷ MACEDO, J. M. *A moreninha*. São Paulo: Círculo do livro, 1989, p. 43-44.

¹¹⁸ LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Op. cit.*, p. 91.

nação. As ações do romance, de modo geral, correspondem ao que de usual ocorre em sociedade: apresentações, jantares, jogos de salão, conversas, passeios e brincadeiras. Nada de significativo para os acontecimentos da narrativa ocorre nestas passagens, mas estiliza-se na forma mais ilustre do tempo, o romance, a experiência social brasileira e jogam mil nuances sobre a fabulação: narra-se o cotidiano (ou prosaico) e engendram-se, na própria narrativa, as projeções ideológicas – que é, em termos crus, uma forma de controlar o comportamento, hábitos e costumes dos leitores. Projeta-se uma imagem de país: socializado, urbano, moderno – tudo muito à européia, como se queria.

Para esse processo de estilização, a instância narrativa desempenha papel decisivo. O narrador-agigantado entra, de momentos em momentos, no meio das ações e conduz a atenção do leitor para uma ou outra cena. Por exemplo: na cena do toucador em que Augusto está embaixo da cama, enquanto algumas moças estão conversando, o narrador pára seus comentários e descrições, tudo na perspectiva de quem está com Augusto, e diz: “Mas as moças falavam já há cinco minutos; façamos por colher algumas belezas, o que é na verdade um pouco difícil; pois, segundo o antigo costume, falam todas quatro ao mesmo tempo. Todavia, alguma coisa se aproveitará.”¹¹⁹. Ou interrompe uma descrição para focalizar a atenção em uma ação, como na cena de chegada de Augusto a ilha. O narrador conclui, de maneira um tanto redundante, que “a avó de Filipe tem do lado direito de sua casa um pomar e no esquerdo um jardim”; e apressa-se a dizer ao leitor: “E fizemos muito bem em concluir depressa, porque Filipe acaba de receber Augusto com todas as demonstrações de sincero prazer e o faz entrar imediatamente para a sala.” (p. 25). A participação do leitor no texto se dá, às vezes, a pedido do narrador:

Agora, outras duas palavras sobre a casa: *imagine-se* uma elegante sala de cinquenta palmos em quadro (...). *Imagine-se* mais, fazendo frente para o mar e em toda a extensão da sala e dos gabinetes, uma varanda terminada em arcos (...) e *ter-se-á feito da casa a idéia que precisamos dar.*¹²⁰

A descrição do ambiente se dá por um “imagine-se”. São participações do leitor na construção do texto, sob a orientação do narrador-todo-poderoso. Garante-se assim a construção, controlada, da imagem de um país e, ao mesmo tempo, a aquiescência por parte do leitor de que está é a imagem correta, pois ele ajudou a construir.

¹¹⁹ MACEDO, J. M. *Op. cit.*, p. 85.

¹²⁰ Id. *Ibid.*, p. 25. (grifos meus).

2.5.2. O princípio moral-didatizante em *A moreninha*

Embutida nessa estilização modernizante está uma ostensiva intenção de moralizar e ensinar por parte do narrador-agigantado. Isto é, por detrás da imagem o-Brasil-é-aqui, instaura-se, junto com os mecanismos ficcionais de estilização, o princípio moral-didatizante. O movimento é curioso: por um lado, a imagem construída da realidade brasileira, na folha de papel, configura os corolários da ideologia ilustrada, estruturando o romance; de outro, no mesmo andamento, o narrador-agigantado, por dominar a boca de cena narrativa, potencializa essa estilização, ao locomover-se entre as representações-exemplares, combinando-as, comentando-as, a ponto de atrelar ao mundo ficcional a função vicariante que a representação pode assumir, quando configurada por uma instância narrativa controladora, todo-poderosa. No limite, estou sugerindo que a ideologia configurada na fatura da obra, por vezes, recebe uma carga extra do narrador-agigantado a ponto de explicitar, no nível da representação, essa mesma ideologia, sugerindo uma imagem a ser seguida – um Brasil a ser perseguido. O princípio moral-didatizante, nesse sentido, vai costurado e explicitado, ao mesmo tempo, pelo narrador-tagarela e seu trânsito no mundo ficcional. Vejamos.

Para moralizar e edificar, o narrador, por vezes, lança mão de um julgamento valorativo – opina, condena ou louva as atitudes das personagens. É o caso do pedido que Fabrício faz a Augusto para ajudá-lo a “livrar-se” de uma namorada por esta ser muito exigente e dar muitas despesas. O plano era de Augusto flertar com Joanhina para que ele, Fabrício, pudesse ter uma crise de ciúmes e romper o relacionamento. Diz o narrador:

Vai exigir que Augusto o ajude a forjar *cruel* cilada contra uma jovem de dezessete anos, cujo delito é ter sabido *amar o ingrato* com exagerado extremo. Ora, para conseguir semelhante *torpeza*, preciso seria que Fabrício aproveitasse um momento de loucura, um desses instantes de capricho e de delírio em que Augusto pensasse que ferir a fibra mais sensível e vibrante do coração de uma mulher, a fibra do amor, não é um crime, não é pelo menos, louca e repreensível leviandade, e apenas perdoável e interessante divertimento de rapazes; e nessa hora não podia Augusto raciocinar *tão indignamente*.¹²¹

E ao criticar o “súbito acesso de moralidade” de Augusto, Fabrício recebe como resposta, referendada pelo narrador: “Isto, Fabrício, chama-se inspiração dos bons costumes.”¹²²

Entretanto, na maioria das vezes, o recurso para moralizar e ensinar é a de mostrar o erro numa chave de ridicularização. Mostra-se o errado para sugerir-se o certo. O capítulo V, intitulado *Jantar conversado*, é um bom exemplo de como se ensina a partir do erro. Dona

¹²¹ Id. Ibid., p. 31. (grifos meus).

¹²² Id. Ibid., p. 33.

Clementina, “maliciosa e picante”, “dissertou sobre suas companheiras” com o intuito de ridicularizá-las e angariar os sorrisos de Augusto. Ao contrário de deter a narrativa e repreender o exibicionismo da personagem – técnica recorrente nos romances oitocentistas – o narrador, no decorrer das ações, cola-se a perspectiva de Carolina e, na voz dela, faz a reprimenda à dona Clementina:

Oh! Não, não... continuou a menina, com picante ironia; porém é fato que nenhuma de nós gosta de ser ofuscada com o esplendor da outra. Já basta de brilhar dona Clementina; o sr. Augusto deve estar tão enfeitiçado com o seu espírito e talento, que decerto não poderá toda esta tarde e noite olhar para nós outras, sem compaixão ou desgosto; portanto, já basta... se não por si, ao menos por nós.¹²³

A voz da censura se faz ouvir ainda mais uma vez no jantar. Para criticar o excesso de galanteio em Augusto e a dissimulação de dona Quinquina, o narrador faz uso de mais um comentário de Carolina para moralizar:

- Minha prima, atreveu-se a dizer a ingênuo, modesta medrosa e muito sonsa dona Quinquina; minha prima, você o teria compreendido no primeiro instante, não é assim?...

- Certamente, respondeu a mocinha, sem perturbar-se; o sr. Augusto, além de falar com habilidade e fogo, pôs em ação três sentidos; o que poderia também suceder era que, com algumas costumam fazer, eu fingisse não compreendê-lo logo, para dar lugar a mais vivas finezas, até que ele, de fatigado, dissesse tudo, sem figuras e flores de eloquência... Ora, isso quase aconteceu, porque os olhos, os ouvidos e o nariz do sr. Augusto hão de estar certamente cansados de tão excessivo trabalho!...¹²⁴

Essas intervenções moralizantes, expressas com todas as letras ou mascaradas nas situações narrativas, visam, para além de chamar atenção a certo tipo de procedimento exemplar, a enunciação da própria ideologia estruturante. O princípio moral-didatizante, nesse sentido, manifesta-se tanto no enunciado como na enunciação. O que faz de *A moreninha* uma página de atualização e, ao mesmo tempo, um manual de conduta. Em qualquer um dos casos, o poder prescritivo-estruturante da ideologia ilustrada, em *A moreninha* recebe um reforço formal: a estrutura romanesca escolhida parece desempenhar papel decisivo. *A moreninha* organiza-se a partir do modelo do romance romântico: um enredo linear, cheio de peripécias e que termina com uma estabilização – o par amoroso no final se casa, desfazendo a tensão que vinha sendo mantida ao longo da narrativa. O fecho do romance, que recompensa o casal Augusto e Carolina, induz a entender as atitudes e valores destas personagens como o meio pelo qual se chega à felicidade. Ao contrário de dona Clementina ou dona Quinquina, Carolina não é volúvel e infiel. É o inverso: guarda um profundo respeito e uma eterna fidelidade àquele a quem se comprometeu a casar. O discurso romanesco sugere uma prática

¹²³ Id. Ibid., p. 37.

¹²⁴ Id. Ibid., p. 37.

virtuosa e constrói uma ética social. Ou seja, compõe uma constelação de valores sociais a serem seguidos – valores que são da classe dominante. O romance, sob este aspecto, é um instrumento ideológico, como afirma Consuelo Albergaria Prado:

(...) esta arma, o romance, informa e, sub-repticiamente, ensina como agir pra preservar os valores criados e os meios para obtê-los. A recompensa em geral é apresentada como o sucesso amoroso. Ficam os leitores da época sabendo que o caminho para a felicidade não se afasta de certos procedimentos éticos, e só podem conseguir a felicidade aqueles que por virtude a tem merecido.¹²⁵

A moreninha, como ficou sugerido até aqui, foi o primeiro romance a desempenhar um papel ativo na *cruzada civilizatória* – e a de incorporar na sua estrutura os valores ideológicos reinantes. Foi a versão ficcional daquilo que vinha sendo construído no plano social e ideológico para a criação do nosso país. O leitor pressuposto, ou exigido, pelo texto é o mesmo sujeito que se queria como cidadão da nova nação dos trópicos – moderno, europeu e civilizado. O mesmo quanto à representação ficcional: o Brasil era aquele na página impressa. É uma prosa entre as projeções do desejo de uma nação e a descrição dos costumes de um povo. Entretanto, ainda falta abordarmos uma última faceta: a ambigüidade do nosso processo civilizatório e, conseqüentemente, da representação ficcional que emerge deste fundo histórico. Resta sabermos o que Macedo fez com os valores patriarcais.

2.5.3. Patriarcalismo

O patriarcalismo¹²⁶, em *A moreninha*, rompe de momentos a momentos a camada liberal-burguesa, moderna e civilizada, da obra. É possível, inclusive apontá-las de modo bem preciso: na piada, grosseira, de Augusto sobre a possível doença de Dona Violante (hemorróidas); na tentativa de poetização do correio das flores, que como se sabe, foi um recurso de namoro porque as mulheres, no geral, eram analfabetas; na cena irônica sobre o conhecimento popular de remédios; ou, ainda, na atitude do pai de Augusto, fazendeiro, em trancafiá-lo no quarto, repassada de todo aquele despotismo do senhor patriarcal, que, diga-se de passagem, não é repreendida pelo narrador – ao contrário, é referendada.

Estas cenas, que são secundárias no plano narrativo, podem ser entendidas como resultado daquele “pequeno realismo” de Macedo; mas, também, como uma concessão,

¹²⁵ PRADO, Consuelo A. *Lente de contato*. In: *A moreninha*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 3.

¹²⁶ Chamo de patriarcalismo, aqui, tudo o que foi gestado em termos de hábitos, costumes, valores sociais dentro da lógica de organização econômica baseada no escravismo e na grande propriedade de terras. Grosso modo, tudo o que remete a uma lógica, em tese, antagônica ao universo burguês e seus valores sociais derivados pode ser entendido, aqui, como patriarcal.

apesar do esforço de modernizar o país, que ele faz ao leitor e ao fundo histórico da matéria ficcional. Com efeito, Antonio Candido, por exemplo, comenta a passagem da cena sobre a piada de Augusto: “Só numa sociedade bastante chucra poderiam ter bom curso as suas chalaças (...). Sirva de exemplo a graça de Augusto (...) francamente saboreada por um homem tão delicado como Dutra e Melo”; e conclui: “prova de quanto, ainda nisso, correspondia Macedo às expectativas do meio”¹²⁷.

A relação de amor e fidelidade, questão de primeiro plano do romance, é também outra maneira do patriarcalismo aparecer no romance, disfarçado, é certo, de vestimentas burguesas. Os valores de boa conduta, veiculados pelo romance, possuem como centro justamente o conceito de fidelidade e constância, representado por Augusto e Carolina e que tem sua versão indigenista na história de Ahi e Aoitin. Fidelidade e constância no amor – eis uma fórmula burguesa, que parece atualizar imagem de país-que-se-quer – mas que são, em *A moreninha*, curiosamente, atribuídos ao universo patriarcal. Uma das passagens finais do romance, uma conversa entre Leopoldo e Augusto, parece apontar justamente para esse entrosamento entre o mito sentimental e os valores patriarcais – um dado curiosíssimo para se levar em conta ao analisar o nosso “primeiro mito sentimental”. Ao confessar que está apaixonado por Carolina, a moreninha, Augusto escuta a seguinte observação de Leopoldo:

- Tu falas em amor, Augusto?... Ainda bem que somos ambos estudantes da roça e posso dizer-te agora o que entendo, sem medo de ofender suscetibilidade de cortêsão algum. Pois ainda não observaste que o verdadeiro amor não se dá muito com os ares da cidade?... que por natureza e hábito, as nossas roceiras são mais constantes que as cidadoas?...¹²⁸.

E Leopoldo passa a fazer um breve estudo sobre a razão da inconstância das moças da cidade. Para ele, o mundo da cidade oferece um sem número de experiências, uma vertigem de sensações que levam, pela própria mutabilidade da vida na cidade, à volubilidade da mulher cidadina. Sobre a moça da roça:

(...) Ali está ela na solidão e seus campos, talvez menos alegre, porém, certamente, mais livre; sua alma é todos os dias tocada dos mesmos objetos (...). Assim, ela se acostuma a ver e amar um único objeto; seu espírito, quando concebe uma idéia, não a deixa mais, abraça-a, anima-a, vive eterno com ela; sua alma, quando chega a amar, é para nunca mais esquecer, é para viver e morrer por aquele que ama. Isso é assim, Augusto: considera que é lá em nossos campos que mais brilham esses nossos sentimentos (...)¹²⁹.

¹²⁷ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 142

¹²⁸ MACEDO, J. M. *Op. cit.*, p. 130.

¹²⁹ Id. *Ibid.*, p. 131.

Ao finalizar este estudo sobre moças da cidade e da roça, Leopoldo termina, sem o saber, de descrever, nas qualidades de uma moça da roça, as de Carolina, moça da cidade. E os capítulos finais, somente atestam esta descrição louvada de Leopoldo. Uma singularidade do romance: aquilo que era urbano deu as mãos ao ideal rural (leia-se patriarcal). Irmanaram-se, na figura de Carolina, os valores que num primeiro momento seriam díspares – aquilo que era burguês remete, de acordo com o texto, ao mundo rural, patriarcal.

Deste modo, a moralização do romance, que se queria discurso modernizador e de atualização, é repassado, no final do romance, por uma retomada direta de valores patriarcais – aqueles mesmo que a cruzada civilizatória (a força motora da moralização) tentou combater. Aquilo que foi jogado pela janela, portanto, entrou pela porta dos fundos¹³⁰.

O entrosamento entre os valores patriarcais e os da cruzada civilizatória nos valores éticos que compõe o romance oitocentista e nossa vida ideológica aponta para a existência de uma formação, em termos de valores morais, *descompassada*. Este descompasso é fruto de nossa experiência social e de um *modo de ser* engendrado pelo próprio processo civilizatório, que promoveu uma contigüidade entre o mundo urbano, espaço da modernização; e do mundo patriarcal, geralmente ruralizado, e que carrega valores não modernos¹³¹. Em vista dessa nossa formação social, o romancista não pode se esquivar em também legitimar os valores patriarcais – até porque a matéria a ser ficcionalizada, o público leitor formado e o próprio intelectual são egressos dessa formação descompassada. A existência, em última instância, de uma vida cultural se apóia justamente nesta dupla contraditória: valores patriarcais e valores europeus.

Portanto, o romance de Macedo, como o próprio processo civilizatório, não foi somente a veiculação de valores que nos poderiam por em sintonia com a Europa. Embora tenha sido este o esforço da *cruzada civilizatória*, resistiu muito, em termos de valores sociais e ideológicos, nossa herança patriarcal. E sua prosa de concessão ao leitor deu vazão para estes valores aparecerem no seu romance. Talvez não se trate nem de dizer que os valores patriarcais resistiram. Na verdade, eles coexistiram desde o início do processo civilizatório e nunca puderam ser negados, no plano da ficção, e destruídos no plano social, pois eles, os valores patriarcais, estavam alicerçados, principalmente, na força econômica do país.

¹³⁰ Remeto o leitor às duas crônicas de Macedo, *Costumes campestres no Brasil*, datadas de junho e julho de 1851, que saíram na revista *Guanabara*, e o romance *Vicentina* (1853), cujo material narrativo deve muito às crônicas. Nestas fica claro a simpatia com que os valores patriarcais e o mundo rural são tratados por Macedo. E o romance parece tentar veicular alguns desses valores. Essas duas crônicas se encontram no Apêndice de *Joaquim Manuel de Macedo ou os Dois Macedos*, de Tânia Rebelo Costa Serra.

¹³¹ Enfatizo, mais uma vez, que esta relação entre um mundo urbano e rural para a formação de um universo de valores a serem veiculados pela ficção possui um fundo histórico e conseqüências estéticas destacados por Fernando Cerisara Gil em *Experiência urbana e romance brasileiro*.

2.6. Da ideologia à forma literária: o duplo estatuto da voz e a precariedade ficcional

Todo o esforço empreendido até aqui teve como objetivo delimitar os aspectos ideológicos que contribuíram para engendrar um ponto de vista peculiar de nossa prosa de ficção do período formativo inicial. Fez-se, aqui, a descrição de um influxo ideológico, que, diria eu, deu uma forma peculiar à voz narrativa da prosa do primeiro tempo. Por aí, sente-se o eco da epígrafe retirada de Lukács: o mapeamento do movimento ideológico, que alimenta o princípio moral-didatizante e instaura o ponto de vista narrativo agigantado de nossa prosa, pressupõe que a forma de representar em nossa prosa de ficção com base em um narrador quase-corpo, bifronte, distanciado e ficcionalmente precário, “surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social” e não “de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado.”¹³². Posto de lado o teleologismo que se pode depreender da perspectiva lukácsiana, interessa-me reter o principal: as formas literárias para a configuração ficcional – que, neste estudo, se resumem ao narrador-agigantado, assim como descrito no capítulo 1 – são construções, via elaboração literária e ideológica, da dinâmica sócio-histórica de nosso país. Daí, diga-se de passagem, minha insistência na peculiaridade desse narrador da prosa de ficção do período formativo inicial.

E, nessa linha de raciocínio, diria que o princípio moral-didatizante, um aspecto formal recorrente, configura-se não só no âmbito textual, interno à obra, mas também no movimento ideológico próprio de nossa vida pensante. Bem sinteticamente, pode-se dizer, então, que o princípio moral-didatizante é a expressão formal na prosa de ficção da ideologia hegemônica de nosso século XIX. Ou seja, o princípio moral-didatizante é, no âmbito do texto literário, a tentativa de empreender, no nível simbólico, uma modernização do país; é, via ficção, uma forma de tentar resolver nossas debilidades culturais; insere-se, enquanto esforço de modernização, na encruzilhada conciliatória entre as dinâmicas patriarcal e liberal; é, por conseqüência de tudo isso, uma forma de construir, no plano da representação literária, nossa imagem de nação civilizada. E é por ser tudo isso, ainda, que se pode dizer que o narrador-agigantado, com todas as implicações formal-teóricas já mencionadas anteriormente, se constitui como uma voz narrativa singular, local, *brasileira*.

¹³² LUKÁCS, Gyorgy. “Narrar ou descrever?”. In: *Ensaio sobre literatura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968, p. 57.

Com efeito, o duplo estatuto ficcional da instância narrativa é configurado, em nossa prosa de ficção, pela *afinidade ideológica* entre a ideologia da vida social, na figura da cruzada civilizatória, e o princípio moral-didatizante. Essa afinidade indica uma, por assim dizer, intersecção ideológica, com desdobramento formal, na qual a prosa de ficção e vida social se dão as mãos. É como se vida social e texto literário partissem, ideologicamente, de um mesmo ponto, de um foco de origem, de uma mesma visão de mundo. Não à toa, a prosa de ficção foi, via sublimação e compensação simbólica, o principal recurso de modernização do país, quando da cruzada civilizatória em nosso século XIX. Essa afinidade, possível em parte porque há o distanciamento agudo da voz narrativa em relação ao mundo representado, engendra aquele ângulo ideológico, que já chamei a atenção páginas atrás, onde se processa tanto o gesto narrativo, como a perspectiva do processo civilizatório no qual o escritor está envolvido. É dentro desse ângulo que se arma a visão de mundo tanto do narrador, que erige o mundo ficcional, como, e aí está a afinidade, do escritor empenhado em civilizar. No limite, é aí que o empenho do intelectual passa para dentro do texto literário, como *orientação ideológica da obra*, na forma de intervenções moralizantes; instaurando, por tabela, o duplo estatuto ficcional da voz narrativa e todas as outras implicações formais derivadas desse duplo estatuto: posição secundária da fabulação, personagens psicologicamente formuladas pela voz narrativa, indistinção entre tempo da narrativa e tempo da narração, para ficarmos em poucos exemplos.

Portanto, diria que se configura, na base do ato de moralizar e instruir, uma relação peculiar, ideologicamente engendrada, entre a delimitação do papel social do escritor – incluindo aí toda a carga ideológica implícita nessa delimitação – e a figura do narrador na prosa de ficção oitocentista, muito reveladora da construção formal peculiar de uma voz narrativa na prosa de ficção. Formulado de outra maneira: pode-se dizer que o princípio moral-didatizante, pelo seu tom pedagógico e sua natureza empenhada, encena, no discurso romanescos, alguns problemas que se estabelecem no plano da atividade literária, onde a figura do escritor atua. E isso se dá porque narrador e escritor, no plano ideológico, possuem afinidades de orientação: ambos estão dispostos a difundir as Luzes, a criar uma civilização nos trópicos, a dar corpo e cara a nossa nacionalidade. Não se trata nem de coincidência, nem de relação mecânica: escritor e narrador estão ideologicamente afinados – em grau variável, é verdade, de obra pra obra e, principalmente, ao longo do período formativo inicial¹³³. O que

¹³³ A variabilidade de afinidade entre escritor e narrador está relacionada a configuração interna dessa relação no âmbito de cada obra. E isso deve ser levado em conta para tanto matizar o que há de mecânico nas generalidades aqui sugeridas, como para reforçá-las enquanto constantes descritivas de nossa prosa de ficção. Embora se possa dizer que a desficcionalização do texto literário e o duplo estatuto da voz narrativa derivem do

está no horizonte, aqui, é a configuração ideológica, na esfera social, do escritor e sua reconfiguração no texto literário na figura do narrador, marcando uma afinidade que, formalmente, se resolve em um bifrontismo. Ou, dito mais uma vez de outro modo: trata-se de mostrar que o mundo representado se constrói a partir do ângulo de visão engendrado pela posição social do escritor cuja natureza, historicamente dada, determina, em maior ou menor grau, a configuração formal do narrador. E essa determinação se dá porque há uma força engatilhadora de ação comum entre a esfera social e a esfera literária: a orientação ideológica de construção de um país via instrução moralizadora.

É por isso que o narrador-autor de *O Cabeleira*, por exemplo, continua a narração mesmo depois que a fabulação propriamente dita já tenha acabado. Uma sobrevida à narração, difícil de explicar no texto, por seu caráter desconjuntado, mas claro do ponto de vista ideológico: ele se estende a mais duas páginas, onde há lugar uma dissertação sobre as causas do banditismo, sugestões de soluções e promessas, em um texto não ficcional, de um estudo mais aprofundado sobre o tema. De modo diverso, menos dissertativo, é que podemos entender o caráter corretivo, de manual de conduta, que *A pata da gazela* ou *A moreninha* possuem. Por essa afinidade, explica-se ainda, acredito, o fato de comentários-excrescências, desarticulados e enviesados, com forte caráter desnecessário, invadirem a prosa de ficção, ocupando um espaço significativo em termo de fatura. Sem querer sugerir relações mecânicas, a configuração ideológica do autor é compartilhada pela esfera ideológica da obra literária, via princípio moral-didatizante. Ou, num passo a mais: a projeção ideológica do artista configura, em algum nível, o ponto de vista da narrativa.

Nessa ordem de idéias, não é difícil perceber que essa afinidade ideológica reforça justamente o alto grau de não-ficcionalidade da prosa de ficção do período formativo inicial. É justamente a afinidade ideológica entre o papel social do autor e a voz narrativa que encaminha nossa prosa de ficção em direção ao documento e não a ficção. Bem analisada, a recorrência do princípio moral-didatizante, como mapeada páginas atrás, sinaliza justamente o agigantamento e a precariedade ficcional do foco narrativo de nossa prosa de ficção; e, de quebra, o encaminhamento não-ficcional – documental, se se quiser – dispensado a essa

papel social que o romance cumpriu no período formativo inicial e da afinidade ideológica da esfera social com a esfera ideológica das obras, é necessário chamar a atenção para o fato de essa afinidade entre escritor e narrador se configurar a partir do jogo, interno às obras, feito com a flexibilidade de distanciamento do foco narrativo. Daí a variabilidade: o grau de distanciamento, ou de aproximação, da voz em relação ao mundo ficcional determina não só a afinidade entre escritor e narrador, como, fundamentalmente, e isso interessa muito, a possibilidade de aparecimento definido da voz autoral. E a questão é formal mesmo: dependendo do distanciamento, aparece um ângulo de visão ampliado; e são esse distanciamento e esse ângulo de visão ampliado que determinam a afinidade entre escritor e narrador. Sobre essa configuração literária específica, remeto o leitor, novamente, ao capítulo 1 deste estudo, seção “O ponto de vista: narrador, autor”.

mesma prosa. No limite, o princípio moral-didatizante suspende a ficcionalidade, nos textos literários; revelando, de roldão, uma função pragmática, que extrapola os limites do texto ficcional, da prosa de ficção do período formativo inicial, indo ao encontro da cruzada civilizatória. Não que inexista a noção de *ficção* e de *ficcionalização* no texto literário oitocentista: pululam, nessa prosa de ficção, episódios rocambolescos, elaborações do Brasil-país-só-paisagem, mitos fundacionais, e personagens-paradigmas do imaginário comum – a moreninha Carolina; o herói-adão Peri e sua eva-à-brasileira Ceci; Iracema, a virgem dos lábios de mel; a escrava branca Isaura, o maroto Leonardo-filho, para ficarmos só nos mais conhecidos. A ficção está lá. O que ocorre, na verdade, é o redimensionamento, no início do romance brasileiro, do ficcional a uma função não-ficcional – utilitária, por assim dizer¹³⁴. Trata-se daquela noção horaciana, já mencionada acima, da “pílula dourada”: deleita-se, via ficção, para melhor instruir. Lembre-se das palavras exemplares de José Bonifácio que servem de epígrafe para este capítulo: “Os fins de qualquer escritor são, ou meramente para ensinar e instruir, ou só para dar gosto e deleitar, ou para ambas estas coisas ao mesmo tempo, o que é melhor”¹³⁵. Exagerada um pouquinho, essa noção traduz aquele sentimento intelectual-utilitarista, de cunho nacionalista, que faz da literatura, em nosso século XIX, um instrumento para a consolidação da identidade do país – ou, para usar de uma expressão de Antonio Candido, “um instrumento de descoberta e interpretação”¹³⁶. Na euforia do processo civilizatório, a literatura funcionou como agente modernizador, na esfera das relações simbólicas e, por isso mesmo, possuiu, em sua base, no gesto de construção do mundo ficcional; em suma, no seu foco de origem, uma orientação pragmatizada que não deixa de aparecer, na figura do que chamei de princípio moral-didatizante, pelas frestas do mundo representado. Aliás, a presença do princípio moral-didatizante, em nossa prosa de ficção, é precisamente a expressão desse utilitarismo literário. Mas não só isso instaura essa voz narrativa agigantada: há algumas questões de representação literária e de nossa dinâmica social que completam meu quadro de explicações e que passo agora a explorar.

¹³⁴ Está ainda por se fazer um esforço historicizante amplo para se recuperar o contexto sócio-historico-cultural que engendra essa função às noções de ficção e ficcionalidade. Esse capítulo tentou formular alguns aspectos que, acredito, são fundamentais para se entender como se processa a noção de ficcional em nosso sistema literário.

¹³⁵ SILVA, José Bonifácio de Andrada e. *Projetos para o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras; Publifolha, 2000, p. 153.

¹³⁶ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 109.

CAPÍTULO 3

REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA E MATÉRIA LOCAL

A inclemência social dos pressupostos e condições exteriores da criação artística exerce necessariamente uma ação deformadora sobre as próprias formas essenciais da representação.

(Gyogy Lukács, “Narrar ou descrever?”, p. 59).

No ano de 1845, a *Revista Trimensal de Historia e Geographia* do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro publicou uma monografia, “Como se deve escrever a história do Brasil”, na qual o autor, Carlos Frederico Ph. Martius, propunha as linhas gerais que deveriam compor o esforço dos, assim chamados por ele, historiador pragmático e historiador filósofo brasileiros. Apesar do objetivo mais imediato ser a escrita da história do país, essa monografia aborda uma questão posta para a intelectualidade brasileira oitocentista, e para a literatura em especial: a matéria que compõe a especificidade da representação de nossa nacionalidade – e, portanto, de nossa história. E, justamente por isso, Martius sugere o estudo, em perspectiva histórica, das três raças “que ahi [no Brasil] concorrerão para o desenvolvimento do homem.”, quais sejam, “a de cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou ethiópica. Do encontro, da mescladas relações mutuas e mudanças d’essas três raças, formou-se a actual população, cuja historia por isso mesmo tem um cunho muito particular”¹³⁷. O mais curioso dessa proposta é a retórica pisando-em-ovos de Martius. Sente-se em cada linha de sua dissertação, o cuidado com que o autor sugere a influência do índio e do negro para a constituição de nossa nacionalidade: “Sei muito bem que *brancos* haverá, que a uma tal ou qual concurrencia d’essas raças inferiores taxem de menoscabo à sua prosápia; mas também estou certo que elles não serão encontrados onde se elevam vozes para uma *historiographia philosophica do Brasil*.”¹³⁸ E, num gingado retórico de incentivo, arremata: “Os espíritos mais esclarecidos e mais profundos, pelo contrario, acharão na investigação da parte que tiveram, e ainda tem as raças Índia Ethiopica no desenvolvimento historico do povo brasileiro um novo estímulo para o historiador humano e profundo.”¹³⁹. Daí, para reforçar o incentivo, Martius, na seqüência, chamar a atenção para a

¹³⁷ MARTIUS, Carlos Frederico Ph. de. “Como se deve escrever a história do Brasil”. In: *Revista trimensal de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico brasileiro*, 24, 1845, pp. 389-390. Mantive a ortografia da edição. Devo essa indicação a Professora Dra. Marilene Weinhardt.

¹³⁸ Id. *Ibid.*, p. 390.

¹³⁹ Id. *Ibid.*, p. 390-91.

importância da mescla de raças para o andamento da História e para a construção de grandes civilizações, bem como para a semelhança no processo de formação dos povos europeus.

A retórica pisando-em-ovos de Martius traduz a tensão, posta a nossa intelectualidade oitocentista, de como se processa ideal de civilização e originalidade nacional. Essa tensão, vista em perspectiva, é o problema de conciliar as duas pontas de nosso processo social: de um lado, há os elementos que constituem nossa especificidade enquanto nação e dos quais não podíamos abrir mão, sem o ônus de esboroar-se nossa identidade; de outro lado, há o nosso ideal de civilização, presente em nossa vida social e ideológica pelo processo de modernização oitocentista (a cruzada civilizatória) implantado com a chegada da família Real e intensificado com a Independência, que se incompatibiliza com a outra ponta, representada pelos elementos locais. Ou seja, a idéia de civilização brasileira, em nosso Oitocentos, precisava aglutinar os elementos de nossa formação e deles tirar uma síntese que fizesse frente ao nosso ideal de civilização, que era a Europa. Trata-se de uma operação complicada e que vai atravessar, até no detalhe, nossa vida ideológica, instaurando um nó a ser desatado pelos intelectuais e matéria, acredito, central para a literatura e para a prosa de ficção, em especial.

Com efeito, o leitor atento já adivinha que essa tensão, representada por um nó, informa aquele duplo movimento ideológico, esquematicamente ilustrado pela lógica do patriarcalismo e do liberalismo, que, por sua vez, informa o princípio moral-didatizante e o ponto de vista instituído em nossa prosa de ficção. Para os fins desse estudo, diria que aquele narrador-agigantado, quase-corpo, e com baixa ficcionalidade instaura-se em nossa prosa de ficção do período formativo inicial por conta justamente dessa tensão ideológica engendrada pela, por assim dizer, duplicidade de nosso processo social. O que estou sugerindo é que o narrador da prosa de ficção se imiscui, no momento da representação literária, nesse imbróglio ideológico; pois a matéria local, trazendo junto consigo a duplicidade do processo social, impõe para o olhar da instância narrativa a necessidade de operar uma conciliação, no momento da representação literária, entre ideal de civilização e a própria matéria local. E a maneira como se processa essa operação, na fatura das obras, obedece a uma “lei” constante: a voz narrativa se agiganta e insere comentários de cunho ilustrado, moralizante e didático. Ou seja, o desconcerto entre ideal de civilização e matéria local instaura o princípio moral-didatizante, o agigantamento da voz narrativa, sua desficcionalização e quase-materialização. É a relação entre representação literária, tensão entre as duas pontas do processo social, princípio moral-didatizante e instância narrativa que passo, agora, a explorar.

3.1. A cor local e sua ambivalência

O princípio de seleção de poetas e poemas para o *Florilégio da poesia brasileira* (1850), de Francisco Adolfo Varnhagen, revela (apesar da sintaxe arrevesada) o paradigma de literatura brasileira posto para a intelectualidade oitocentista: “(...) julgamos dever dar sempre preferência a esta ou àquela composição mais limada, porém semigrega, outra embora mais tosca, mas brasileira, ao menos no assunto”¹⁴⁰. E prossegue mais adiante: “(...) não queremos por isso dizer, que oferecemos o melhor desta, porém sim (com alguma exceção) o que por mais americanos tivemos”¹⁴¹. Na seleção de Varnhagen, interessa, antes da qualidade estética, o “assunto americano”, pois é ele que permite o adjetivo – *brasileira* – no título da antologia.

O critério adotado por Varnhagen ilustra a tentativa de definir o termo *literatura brasileira* ao lançar mão daquilo que passou a ser chamado de *cor local*. Para haver literatura brasileira, os autores deveriam se voltar para a realidade local (em especial para a natureza, traço diferenciador do Brasil, mas também para a história dos tempos coloniais, os costumes campestres, entre outros¹⁴²), encarando essa realidade como (a) fonte de inspiração aos escritores, e, acima de tudo, (b) como matéria a ser tematizada¹⁴³, de modo que, como disse Gonçalves de Magalhães, se pudesse engrandecer a pátria “com novos escritos originais, que mais exprimissem nossos sentimentos, religião, crenças e costumes, e melhor revelassem a nossa nacionalidade”¹⁴⁴. Daí, para a prosa de ficção do período formativo inicial, esse paradigma ter se transformado em uma “fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país (...) esgotando regiões literárias e deixando pouca terra para os sucessores, num romance descritivo e de costumes como é o nosso”¹⁴⁵. Trata-se de uma “literatura extensiva”

¹⁴⁰ VARNHAGEN, Francisco A. “Prólogo”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p. 224.

¹⁴¹ Id. *Ibid.*, p. 225.

¹⁴² Difícil é definir o termo “cor local”: em um primeiro momento, seria a natureza; mas logo foi ampliado para a figura dos indígenas e a história dos tempos coloniais com seus personagens e costumes; também poderia ser considerada cor local, os costumes rurais e citadinos, os tipos do sertão, etc. A lista poderia ser longa e controversa, pois os elementos que nos representariam não eram consenso. O termo é usado aqui em sentido amplo, sem preocupação em apontar o que seja exatamente essa cor local.

¹⁴³ Inspiração na realidade local e tematização do país são as duas principais linhas de forças que informam o pensamento crítico dos intelectuais oitocentistas. Para maiores informações: COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

¹⁴⁴ MAGALHÃES, Gonçalves de. “Discurso sobre a história da literatura no Brasil”. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Editora Americana, Prolivro, 1974, p.11.

¹⁴⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo horizonte: Itatiaia, 1975, p.114. A passagem em que Antonio Candido descreve esse movimento de “entradas e bandeiras” da prosa de ficção é eloqüente e merece ser transcrito: “Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a seqüência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva de território. Primeiro, as pequenas vilas fluminenses de Teixeira e Sousa e Macedo,

que fez do romance oitocentista “um instrumento de descoberta e interpretação do país”¹⁴⁶. Assim, a literatura praticada em território nacional teria como traço *distintivo* – marca de nossa independência literária, segundo Ferdinand Denis¹⁴⁷ – justamente elementos da realidade local presentes dentro de formas literárias européias.

Historicamente considerado, o gesto de apropriação do elemento local para figurar nas formas literárias possui, em um primeiro momento, um tom positivo – trazia a reboque nossa independência literária e definia nossa identidade cultural perante os países do Velho Mundo. Veja-se o comentário de Fernandes Pinheiro, em seu *Curso de literatura nacional* (1862), sobre *A confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães: “Tudo aqui é nosso; os assuntos, os nomes, as comparações, as imagens, tudo é americano. É com produções desta ordem que incontestavelmente firmaremos a nossa independência literária.”¹⁴⁸. Exacerbado um pouquinho o otimismo de país novo, a cor local garantiria o futuro promissor previsto por Ferdinand Denis: “Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres.”¹⁴⁹. Daí, para usar uma expressão de Antonio Candido, falarmos de uma “apoteose de cambucás e morubixabas, de sertanejos e cachoeiras”¹⁵⁰ em nossa literatura oitocentista que primava, para garantir a originalidade e construir uma civilização tropical, por um exotismo como marca diferenciadora do “cá” em relação ao “lá”.

Por outro lado, o tom negativo dessa tomada de consciência da realidade não deixou de se manifestar já nas primeiras aparições da matéria local. Varnhagen, no “Ensaio histórico sobre as Letras no Brasil”, anexado ao *Florilégio* (1850), revela a consciência de constrangimento que a “cor local” poderia despertar para a imagem da nação:

Deus o fade bem [o Brasil], para que os poetas, em vez de imitarem o que lêem, se inspirem da poesia que brota com tanta profusão do seio do próprio país, e sejam antes de tudo originais – americanos. Mas

cercando o Rio familiar e sala-de-visitas, do mesmo Macedo e de Alencar, ou o Rio popular e pícaro de Manuel Antonio; depois, as fazendas, os garimpos, os cerrados de Minas e Goiás, com Bernardo Guimarães. Alencar incorpora o Ceará dos campos e das praias, os pampas do extremo sul; Franklin Távora, o Pernambuco canavieiro, se estendendo pela Paraíba. Taunay revela Mato Grosso; Alencar e Bernardo traçam o São Paulo rural e urbano, enquanto naturalismo (sic) acrescenta o Maranhão de Aluísio e a Amazônia de Inglês de Sousa.”

¹⁴⁶ Id. *Ibid.*, p.112.

¹⁴⁷ Diz Denis, em *Resumo da história literária do Brasil* (1826): “Nessas belas regiões tão favorecidas da natureza, importa que se alargue o pensamento como o espetáculo que lhe é oferecido; majestosa, graças aos primores da antiguidade, cumpre que fique independente (...). Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como em seu governo”. In: CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo*. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 36.

¹⁴⁸ PINHEIRO, Fernandes. *Curso de Literatura Nacional*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1978, p. 499.

¹⁴⁹ DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. In: CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo*. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 37.

¹⁵⁰ CANDIDO, A. “Letras e idéias no período colonial”. In: _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000, p.84.

que por esse americanismo não se entenda, como se tem querido pregar nos Estados Unidos, uma revolução nos princípios, uma completa insubordinação a todos os preceitos dos clássicos gregos e romanos, e dos clássicos da antiga mãe-pátria – Não. A América, nos seus diferentes estados, deve ter uma poesia, principalmente no descritivo, só filha da contemplação de uma natureza nova e virgem; mas enganar-se-ia o que julgasse que para ser poeta original havia que retroceder ao *abc* da arte, em vez de adotar, e possuir-se bem os preceitos do belo, que dos antigos recebeu a Europa. O contrário podia comparar-se ao que, para buscar originalidade, desprezasse todos os elementos da civilização, todos os preceitos da religião, que nos transmitiram nossos pais. *Não será um engano, por exemplo, querer produzir efeito, e ostentar patriotismo, exaltando as ações de uma caterva de canibais, que vinha assaltar uma colônia de nossos antepassados só para os devorar?*¹⁵¹

A pergunta de Varnhagen expressa o dilema da afirmação nacional: a matéria local que nos definia como nação – o penhor de nossa originalidade – trazia a reboque uma incompatibilidade com o ideal europeu de nação por nós buscado. Isto é, aquilo que nos representava era ambivalente, bifronte: o que definia a nação e a literatura era justamente o que nos punha em situação inferior dentro do concerto das nações. O índio, ancestral do povo brasileiro e representante do “ideal primitivo”, era, no avesso, o canibal que devorava os ancestrais europeus. A reclamação de Joaquim Nabuco sobre a peça *Demônio familiar* (1856), de José de Alencar, pauta-se pela nota constrangedora. Se o índio em sua concepção adâmica poderia ser visto como entrave bárbaro para o Brasil ocupar uma posição de país civilizado¹⁵², imagine-se o negro: “(...) há certas *máculas sociais* que não se deve trazer ao teatro (...). O homem do século XIX não pode deixar de sentir um profundo *pesar*, vendo que o teatro (...) acha-se por uma linha negra, e *nacionalizado pela escravidão*.”¹⁵³. Mesmo os mais “brasilianistas”, como o próprio Denis, reparavam nessa pequena vergonha para a nação que a realidade local despertava¹⁵⁴.

Franklin Távora, nas *Cartas a Cinncinato* (1872), reflete também nesse ponto melindroso para a esfera cultural brasileira: “E o cunho nacional de uma obra consistirá em reproduzir ella quanto se acha em a natureza (sic), nos costumes do povo, nos preconceitos e

¹⁵¹ VARNHAGEN, Francisco A. “Ensaio histórico sobre as Letras no Brasil”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p. 236. (grifo meu).

¹⁵² A má vontade de Varnhagen em reconhecer no índio um representante da nacionalidade pode ser mais bem avaliada quando da leitura de seu Memorial Orgânico (1849-50). Manuel Antonio de Almeida trava uma pequena polêmica justamente pelas posições assumidas por Varnhagen sobre o que se deveria fazer com os índios. Para maiores informações, ver os textos “Civilização dos indígenas”, de Manuel Antonio de Almeida; e “Quem são os donos da terra?”, de Francisco Adolfo Varnhagen. In: ALMEIDA, Manuel A. *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991.

¹⁵³ COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965, p.106.

¹⁵⁴ Luiz Costa Lima faz referências a reflexões na escrita privada de Denis que reforçam esse desconforto do pai da cor local com essa realidade que ele tanto louvou e divulgou pela Europa. Em carta, Denis assim resume sua viagem da Bahia para o Rio de Janeiro: “deixar o Inferno para ir ao Purgatório”. In: LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. Razão e imaginação no Ocidente. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981, p.131.

fragilidades de uma raça?”¹⁵⁵. E apesar de sua defesa a uma maior objetividade em literatura, ele recua sua argumentação para sair do desconcerto que a cor local produzia: “Segundo penso, meu amigo, e me parece recomendar a esthetica, o artista não tem o direito de perder de vista o bello ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza”¹⁵⁶. A resposta de Távora está em sintonia com a advertência de Varnhagen, pois ambas optam por um meio termo. Repito a passagem de Varnhagen: “(...) enganar-se-ia o que julgasse que para ser poeta original havia que retroceder ao *abc* da arte, em vez de adotar, e possuir-se bem os preceitos do belo, que dos antigos recebeu a Europa”¹⁵⁷. Trata-se de uma dupla fidelidade, dilacerada, é verdade, mas que impõe uma cerca diretiva, porque ideológica, no território de atuação do escritor. No fundo, a questão posta para a presença da cor local é a seguinte: uma adesão a realidade limitada por um ideal de civilização.

Instaura-se, nesse sentido, a ambivalência de nossa matéria local, que será um nó ideológico a ser desfeito, ou reforçado, pela representação literária configurada em nossa prosa de ficção do período formativo inicial. E, mais do que isso, essa ambivalência coloca certa preocupação, no presente dos escritores oitocentistas, em relação ao nosso futuro que-é- logo-ali e cuja força, como já notei anteriormente, estaria na paisagem aclamada exuberante. Essa pujança do país, latente na natureza e garantidora de nosso progresso material, segundo a idéia de consciência amena de atraso, e o conseqüente nó que essa mesma pujança instaura vão formulados exemplarmente numa observação sobre o Pará feita por Franklin Távora, um dos autores mais colados à ideologia ilustrada, em seu prefácio-manifesto a *O Cabeleira*: “Vi o Pará, e adivinhei-lhe as incalculáveis riquezas ora ocultas no regaço de um futuro que, se não anunciou ainda a época precisa de sua realização, não se demorara muito, segundo se infere do que apresenta, em traduzir-se na mais brilhante realidade.”¹⁵⁸. Um futuro grandioso – virtual, mas acima de tudo possível – revelado pela natureza: é essa visão que compensa nosso atraso material frente às outras nações do mundo civilizado. Daí o gigantismo paisagístico de nossos romancistas oitocentistas. E o otimismo de Franklin Távora se alonga mais alguns parágrafos, esse sobre a região amazônica como um todo, numa retórica eufórica até chegar – um gesto de expressão máxima desse otimismo sobre a potencialidade da natureza – em uma previsão de futuro sobre a região amazônica, que assustaria qualquer ambientalista atual:

¹⁵⁵ TÁVORA, Franklin. (sob o pseudônimo de Semprônio). *Cartas a Cinccinato*. Pernambuco: J.-W. de Medeiros, 1872, p. 214. Mantive a ortografia da primeira edição em livro (1872).

¹⁵⁶ Id. *Ibid.*, p. 215.

¹⁵⁷ VARNHAGEN, Francisco A. “Ensaio histórico sobre as Letras no Brasil”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p. 236.

¹⁵⁸ TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Editora Ática, 1977, p. 8.

– Que não seria deste mundo – pensei eu, descendo das eminências da contemplação às planícies do positivismo, – se nestas margens se sentassem cidades; se a agricultura liberalizasse nestas planícies os seus tesouros; se as fábricas enchessem os ares com seu fumo, e neles repercutisse o ruído de suas máquinas? Desta beleza, ora a modo de estática, ora violenta, que fontes de rendas não haviam de rebentar? Mobilizados os capitais e o crédito; animados os mercados agrícolas, industriais e artísticos, veríamos aqui a cada passo uma Manchester ou uma New York. A praça, o armazém, o entreposto ocupariam a margem, hoje nua e solitária, a câmara sem vida e sem promessa; o arado percorreria a região que de presente pertence a floresta escura. O estado natural, espancado pelas correntes da imaginação espontânea que lhe viessem disputar os domínios improdutivos para os converter em magníficos empórios, ter-se-ia ido refugiar nos sertões remotos donde em breve seria novamente desalojado. Uma face nova teria vindo suceder ao brilhante e majestoso painel da virgem natureza. Não se mostrariam mais aqui as tendas negras da fome e da nudez. O trabalho, o capital, a economia, a fatura, a riqueza, agentes indispensáveis da civilização e grandeza dos povos, teriam lugar eminente nesta imensidade onde vemos unicamente águas, ilhas, planícies, seringais sem-fim.¹⁵⁹

O processo de raciocínio é claro: Franklin Távora olha para aquela imensidão, descrita parágrafos antes, e enxerga, num momento de divagação que toma mais espaço do que seu manifesto separatista, o potencial civilizador que aquele ambiente sugere. A consciência de atraso é amena porque vê na natureza o combustível para nosso progresso futuro. A potencialidade da relação pátria-grande-natureza-exuberante, entretanto, não vai formulada sem certa ambigüidade em seus termos, como já se adivinha nas entrelinhas dessa última citação. Note-se o principal da visão de futuro que Franklin Távora tem: a retórica eufórica que via a pátria na natureza sede espaço para um constrangimento, para se dizer o mínimo, que a natureza também trazia a essa mesma pátria que era engrandecida por sua presença. Analise-se bem o excerto acima: pouco a pouco a natureza vai tomando, no discurso de Távora, um aspecto negativo – “câmara sem vida e sem promessa”, “floresta escura”, “domínios improdutivos”; são essas algumas das expressões que tomam o lugar da euforia diante da natureza. À revelia de intenções – e consequência de nossa posição no concerto das nações – instaura-se um nó na relação pátria-natureza. Sinteticamente, pode-se dizer que a natureza, que é penhor de nosso futuro, é elemento a ser superado, por otimização, para alcançarmos o ideal de civilização. Por aí já se nota que o futuro que a natureza reserva a civilização brasileira não tem nada de rousseauiano, como o início do prefácio sugere: o movimento, aqui, é natureza-civilização; ao passo que, no sistema filosófico, numa leitura bem primária, é civilização-natureza. A crença na instrução incide justamente nesse nó, e dele deriva todo o seu conteúdo e padrão ideológico. É essa crença que faz a mediação entre natureza e civilização, já que não se podia abrir mão nem de uma nem de outra. A instrução entra como solução de todos os nossos males, de nossos entraves para a busca do ideal de civilização, cuja origem está nessa natureza-combustível. Ela incide na base de como se olha

¹⁵⁹ Id. Ibid., p. 10.

para a matéria local. Para a operacionalidade do princípio moral-didatizante e os seus desdobramentos formais, esse nó ideológico é fundamental porque ele se coloca como ponto central na representação ficcional da matéria local em nossa prosa de ficção.

Já se adivinha que a ambivalência da cor local está relacionada à nossa posição no concerto das nações. As duas repostas, de Varnhagen e Franklin Távora, ao problema o-que-faço-dessa-cor-local?, mais do que oferecerem uma solução, enunciam, no fundo, a natureza de nossa literatura: somos um galho secundário da árvore da cultura ocidental – um dado com que os escritores necessariamente teriam que lidar no momento da representação literária¹⁶⁰. Gonçalves de Magalhães intuiu e sugeriu exatamente a encruzilhada de nossa cultura periférica em seu “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, originalmente escrito e publicado na revista *Niterói* em 1836 e incluído, junto com uma advertência, nos *Opúsculos históricos e literários* (1865):

Cada povo tem sua literatura própria, como cada homem seu caráter particular, cada árvore seu fruto específico; mas esta verdade incontestável para os primitivos povos, algumas modificações contudo experimenta entre aqueles cuja civilização apenas é um reflexo da civilização de outro povo. Então, como nas árvores enxertadas, vêm-se pender dos galhos de um mesmo tronco frutos de diversas espécies; e posto que não degenerem muito os que do enxerto brotaram, contudo algumas qualidades adquirem, dependentes da natureza do tronco que lhes dá o nutrimento, as quais os distinguem dos outros frutos da mesma espécie. Em tal caso marcham a par as duas literaturas, e distinguir-se pode a indígena da estrangeira.¹⁶¹

A imagem de uma árvore de frutos diferentes, cuja seiva alimenta tanto o fruto estrangeiro quanto o indígena, não só é ideologicamente compatível às respostas dadas por Varnhagen e Franklin Távora ao dilema da cor local, como expressa a origem de nossa literatura – que é européia. A consequência para um escritor pertencente a uma literatura de uma civilização, que é “reflexo da civilização de outro povo”, é voltar-se a ambas: “não só as duas literaturas marcham a par, como muitas vezes o mesmo poeta se volta à cultura de ambas”¹⁶². Trata-se de nosso bifrontismo cultural que pode gerar aquele sentimento de que “o Brasil dá de dualismo e factício”¹⁶³; mas que é, em todo caso, elemento determinante e ativo para a construção da cultura literária nacional.

O problema central do paradigma da “cor local” é a ambivalência ideológica que a matéria possui no âmbito da constituição de uma cultura e identidade nacionais. Aquilo que

¹⁶⁰ Não se trata de reduzir a literatura brasileira a um galho da literatura européia, mas de tornar complexa a equação a ser resolvida na esfera cultural e da representação literária.

¹⁶¹ MAGALHÃES, Gonçalves de. “Discurso sobre a história da literatura no Brasil”. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Editora Americana, Prolivro, 1974, p.12-13.

¹⁶² Id. *Ibid.*, p. 13.

¹⁶³ SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: _____. *Ao vencedor as batatas*, 1977, p.21.

era nosso, portanto *distintivo*, também era responsável pelo nosso caráter de nação não civilizada. Intui-se aqui que a projeção ideológica de uma civilização nos trópicos tropeçava numa pedra no meio do caminho: o caminho que levaria supostamente a um progresso nacional e a criação de um Estado-nação civilizado repousava em elementos que não correspondiam à expectativa ideológica – porque simplesmente eram elementos bárbaros na régua de aferição do nosso modelo civilizatório. Fundava-se, assim, uma tradição do impasse em nossa literatura cujos efeitos para a fatura das obras, em especial para a voz narrativa, foram decisivos.

3.2. O princípio de observação e o romance do período formativo inicial brasileiro

O mapeamento do país empreendido pelos ficcionistas do 19 postulou para nossa prosa de ficção, desde o início, o *princípio de observação da realidade*. Com efeito, na medida em que a literatura se fazia *brasileira* por meio da incorporação da realidade local, a regra básica para o romance do período formativo inicial era praticar uma adesão pedestre ao meio, “não procurando outro guia que a observação”¹⁶⁴, como observou Ferdinand Denis. Essa linha de força de nossa prosa de ficção seria repetida à exaustão ao longo de todo o período estudado. Franklin Távora, em 1872, ainda afirmaria que “em definitiva não ha criação; reproduzir, imitar, eis quanto nos cabe”, para em seguida postular: “Logo, a natureza em primeiro lugar, e depois complexa e completa observação.”¹⁶⁵. Entretanto, a tradição do impasse fundado pelo bifrontismo da cor local estabeleceu um padrão *peculiar* no princípio de observação da realidade, já que a cor local nua e crua não poderia figurar sob pena de nos representar destoante da clave civilizatória.

Duas breves análises feitas por Fernandes Pinheiro, em seu *Curso de literatura nacional*, são reveladoras da peculiaridade do princípio de observação da realidade local na prosa de ficção desse período. Sobre *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, o cônego fez a seguinte avaliação: “(...) é talvez a mais popular de suas elegantes ficções; porque com mórbido pincel desenhou as mais imperceptíveis matizes da vida íntima, sem que jamais naufragasse nos pincéis do realismo”¹⁶⁶. Nas entrelinhas, pode-se perceber uma

¹⁶⁴ DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. In: CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo*. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 36.

¹⁶⁵ TÁVORA, Franklin. (sob o pseudônimo de Semprônio). *Cartas a Cincinato*. Pernambuco: J.-W. de Medeiros, 1872, p. 147. De fato, se compararmos o “Discurso sobre a história literária no Brasil” (1836), de Gonçalves de Magalhães e várias passagens das *Cartas a Cincinato* (1872), de Franklin Távora, poder-se-á avaliar a reprodução de discursos similares, no que diz respeito à observação e à natureza.

¹⁶⁶ PINHEIRO, Fernandes. *Curso de Literatura Nacional*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1978, p. 516.

concepção de observação negativa – possivelmente a de corte crítico, que estava em voga na Europa, (vale lembrar que o texto de Fernandes Pinheiro é de 1862)¹⁶⁷. Por outro lado, percebe-se também que há uma observação aceitável, feita por Macedo, já que ele não naufragou nos “pincéis do realismo”. Essa observação aceitável está mais bem definida no comentário sobre o poema-romance *A nebulosa* (1857), também de Macedo: “Copiado ao natural é o papel da mãe: É uma verdadeira fotografia: e nenhuma (cremos nós) existirá que deixe de reconhecer-se nestes belíssimos versos”¹⁶⁸. E, logo a seguir, Fernandes Pinheiro oferece o excerto ilustrativo da afirmação transcrita¹⁶⁹. O ideal de mãe expresso pelos versos de Macedo e a afirmação de Fernandes Pinheiro de ser o poema-romance uma “verdadeira fotografia” revelam o caráter não-crítico da observação por prevalecer, como os versos atestam, uma representação idealizada da realidade – idealização já assinalada por Antonio Candido, em suas notações gerais sobre o romance oitocentista brasileiro:

Levados à descrição da realidade pelo programa nacionalista, os escritores (...) eram contudo demasiado românticos para elaborar um estilo e uma composição adequados. A cada momento, a tendência idealista rompe nas junturas das frases, na articulação dos episódios, na configuração das personagens, abrindo frinchas na objetividade da observação.¹⁷⁰

Posto de lado o juízo de valor expresso por Antonio Candido, parece um problema crucial para entender a ficção do período formativo: apesar do movimento de observação da realidade, de fidelidade ao real, a representação ficcional efetivava-se a partir de uma distorção idealizada da mesma realidade observada. Imperou um aparente contra-senso entre nossos primeiros romancistas – uma *observação idealizada* da realidade local. Contra-senso que é desfeito se notarmos que a idealização resultante da observação objetiva da realidade era expressão do movimento heurístico empreendido pela prosa de ficção em achar na realidade brasileira uma civilização tropical. Assim, o princípio de observação em nosso romance perde sua capacidade crítica e de denúncia, no sentido que assumiu na Europa, e passa a ser ferramenta ideologicamente conformada ao discurso hegemônico de construção do

¹⁶⁷ Machado de Assis, no *Instinto de nacionalidade* (1873), faz observação semelhante: “As tendências morais do romance brasileiro são geralmente boas. Nem todos eles serão de princípio a fim irrepreensíveis (...) Mas o tom geral é bom. Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendência para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito. (...) Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico (...)”. In: ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p.139.

¹⁶⁸ PINHEIRO, Fernandes. *Curso de Literatura Nacional*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1978, p. 516.

¹⁶⁹ “Filho! Filho! uma mãe... (só mães o sentem)/ É o símbolo do amor mais puro e santo,/ Amor que nunca esfria, o transe, o fado./ Extremosa nem vê do filho erros;/ É feliz só com a dita de seu filho,/ Só desgraçada se a desgraça o fere;/ Se um crime o nodou mesmo no crime/ Ama-o sublime, desdenhando o mundo;/ Que tem com o mundo? O crime que lhe importa?/ E ela na terra para amar seu filho.” (p.516).

¹⁷⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo horizonte: Itatiaia, 1975, p.115.

país¹⁷¹. Nesse sentido, pesadas bem as duas análises de Fernandes Pinheiro, a observação idealizada, que resulta do reconhecimento de uma fotografia em uma descrição dos deveres de uma mãe, cria um princípio moralizador para nossa prosa de ficção. O *ideal*, que é de alçamento civilizatório, repousa num princípio *moral* – já que a observação passa a ser a forma pela qual a ficção reforça valores que garantiriam uma camada civilizada ao elemento local que nos representava.

As críticas feitas por Franklin Távora, nas *Cartas a Cinnccinato* (1872), às obras de José de Alencar evidenciam justamente esse padrão moral da observação no romance oitocentista brasileiro. O principal mal estar de Franklin Távora sobre *O gaúcho* (1870) repousa no caráter brutal do personagem-protagonista, Manuel Canho, representante do ideal do homem da campanha. De modo geral, pode-se dizer que no romance de Alencar a personagem-tipo da nacionalidade constitui-se, do ponto de vista da narrativa, a partir do consórcio entre o “bruto” e o “civilizado”, sendo que aquele prevalece sobre esse na medida da composição. Manuel Canho tem como traço principal um amor devotadíssimo pelos cavalos, ao passo que guarda profundo rancor dos seres humanos, incluindo sua mãe e meia-irmã. O enredo, nesse sentido, oscila entre seu entrosamento no mundo eqüino e sua inadaptação no mundo dos homens, tendo como força motora a violência que permeia a relação das personagens humanas. Daí decorre a crítica expressa por Távora:

Manuel Canho, apresentado como realizando o ideal do gaúcho, caracteriza-se por estes signaes: odio eterno para com a especie humana, frouxo e afeminado enternecimento para com a raça hippica. *Senio* expressa a doutrina de que o gaúcho tem mais em si de cavallo do que de homem; que dizer *gaúcho* é querer dizer – *coração para uma raça bruta, musculo apenas para a sua propria especie e até para a sua familia.*

Canho morre de amores pelas eguas. Com ellas vive, convive e dorme. Cavallos e poldrinhos despertam-lhe todos os estremecimentos do affecto mais terno e mulherengo. Já viste maior aberração, meu amigo?¹⁷².

Tal é o incomodo de Franklin Távora com a prevalência do elemento brutal na composição do tipo nacional proposto por Alencar, que suas análises tentam mostrar as inverossimilhanças nas passagens em que há o consórcio entre o gaúcho e os cavalos, levando as críticas a discussões por vezes bizantinas, mas muito esclarecedoras do cuidado que se deveria ter para com a presença da cor local na prosa de ficção do período. Assim, ao analisar

¹⁷¹ Cabe destacar que o princípio de observação serviu, em nossa prosa de ficção do período formativo inicial, para criticar e denunciar, mas nunca no sentido de ruptura total para com o discurso hegemônico. No final das contas, a crítica e a denúncia, quando presentes, tendem a propor saídas harmônicas (ver, por exemplo, *A luneta mágica*, de J. M. Macedo ou *Senhora*, de José de Alencar). A razão desse caráter conciliatório será abordada mais a frente.

¹⁷² TÁVORA, Franklin. (sob o pseudônimo de Semprônio). *Cartas a Cinnccinato*. Pernambuco: J.-W. de Medeiros, 1872, p.5. (grifos do autor).

o uso da palavra *babujar*, por exemplo, que é atribuída tanto ao poldro como a civilização, a explosão de Távora revela toda a carga ideológica que estava em jogo, quando da prática de escrita no Brasil oitocentista:

Senio não se contenta sómente com dizer que o poldro *babuja*; e sem se importar com o *simile* pouco lisongeiro a que dá logar seu vaidoso capricho, faz também a *civilização babujar* (como o cavallo) a *virgindade* primitiva das regiões. Aqui não temos simplesmente o rebaixamento do homem ao nível de irracional, idea fixa e capital de *Senio* em sua obra: temos mais isto: o phenomeno supremo e providencial da humanidade, a *civilização*, exerce a função do bruto – *babuja*.¹⁷³.

O veto decretado por Franklin Távora ao romance de Alencar se baseia, portanto, no fato do elemento civilizador desempenhar um papel secundário na composição da personagem, reforçado pelo caráter humanizado dos cavalos: “para se chegar a *humanisar* a *sociedade* equína não se hesita em *cavallisar* a sociedade dos homens”¹⁷⁴. É por essa chave que Franklin Távora classifica *O gaúcho* de “fábula rachitica”¹⁷⁵; que, como romance de costumes da campanha sul rio-grandense, “é desnaturado, falsissimo, apocrypho”¹⁷⁶; pois “tal qual foi concebido e executado, importa a mais pungente palinodia contra a gentileza, a masculinidade, a fama das illustres façanhas e legendarias tradições do campeão das savanas austraes.”¹⁷⁷. Não é à toa que um dos últimos juízos do crítico seja destituir o romance de qualquer valor para a afirmação da identidade nacional: “o que fica fora de duvida (...) é que o *Gaúcho* não passa de uma produção cachetica, de que a litteratura brasileira pouco se deverá lisonjear.”¹⁷⁸.

Por tabela, note-se o que se faz, do ponto de vista da argumentação de Távora, com a ficcionalidade: para vetar o ingresso do romance de Alencar no circuito da literatura nacional, Franklin Távora veta, consciente ou inconscientemente, pouco importa, o elemento ficcional. Para entender bem isso é necessário reconstituirmos o andamento do romance. O narrador de *O gaúcho* faz um comentário semelhante ao de Franklin Távora sobre a brutalidade de Manuel Canho: “Que anomalia era a fibra cardíaca desse homem?”¹⁷⁹; para continuar logo em seguida: “Quanto se expandia em amor e dedicação com os animais, seus prediletos, tanto se retraía com frieza e indiferença ante as mais doces afeições de sangue que o cercam.”¹⁸⁰. A construção da personagem se baseia justamente na atenção diferenciada dispensada a animais

¹⁷³ Id. Ibid., p. 44.

¹⁷⁴ Id. Ibid., p. 7.

¹⁷⁵ Id. Ibid., p. 4.

¹⁷⁶ Id. Ibid., p. 7.

¹⁷⁷ Id. Ibid., p. 7.

¹⁷⁸ Id. Ibid., p. 94.

¹⁷⁹ ALENCAR, José de. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 124.

¹⁸⁰ Id. Ibid., p. 124.

e seres humanos, estruturando o romance em flashbacks explicativos e divisão seriada¹⁸¹. Em última instância, o romance se constrói em função da ambigüidade do protagonista cujo perfil é a representação de um elemento da identidade nacional – ambigüidade produzida, diga-se de passagem, pela sua brutalidade. Ao criticar justamente o elemento brutal de Manuel Canho e seu comportamento que em nada condiz com o ideal de civilização, Franklin Távora veta justamente a capacidade de complexidade da personagem, a ambigüidade da narrativa, e, no limite, a ficcionalidade do texto literário. As críticas de Franklin Távora revelam que o projeto nacionalista que constituiu a diretriz do romance do período formativo inicial não permitia qualquer margem interpretativa no texto literário – a ficcionalidade era vetada em nome de uma identidade nacional sem físuras.

Nesse sentido, o princípio de observação da realidade no início de nossa prosa de ficção não possuía a objetividade esperada – prevista pelo modelo europeu. O resultado foi a criação de um padrão peculiar para o nosso romance que repousava em uma objetividade seletiva da realidade local em função de um ideal civilizatório – europeu, diria. Daí, pensarmos em *um princípio de observação objetiva de um ideal da realidade*, que é, no fundo, resposta formal dispensada ao problema do bifrontismo que a cor local possui dentro do universo de valores que informavam a vida intelectual oitocentista. Assim, a idealidade que surge como resultado da observação da realidade era uma forma de minimizar os efeitos do impasse da cor local na dinâmica espiritual do século XIX. O gesto de recusa da síntese do ideal gaúcho por Franklin Távora, ou o reconhecimento de Fernandes Pinheiro de uma fotografia na descrição de uma mãe, indicam a força que informou o princípio de observação da realidade: o caráter moralizante da prosa de ficção, que era informado pelos valores que se acreditavam necessários para a criação de uma civilização brasileira. Em outras palavras, a observação olha a realidade e enxergava o potencial civilizatório de nossos elementos. Deste modo, a moralização passa a ser a força que disciplina o olhar do narrador-escritor-observador.

3.3. Voz narrativa e cor local

¹⁸¹ José de Alencar em nota apensa ao segundo tomo do romance diz: “O 1º volume é o desenho de um grande cenário, e o esboço de um caráter vigoroso, cuja exuberância ainda não foi revolta e propelida pelo esto da paixão./ No 2º volume começa o drama: o cenário se anima e o caráter apenas traçado entra em ação. O despertar daquele coração devia ser violento; é uma explosão; é um amor que nasce no meio dos combates sanguinolentos, e na hora aziaga se refugia nas vascas da natureza, nas lutas espantosas da natureza.” In: ALENCAR, José de. *Op. cit.*, p. 401. Essa observação marginal demonstra que o centro da narrativa justamente era a ambigüidade do herói.

Para a prosa de ficção do período formativo inicial, o nó ideológico instaurado pela cor local, ou se se quiser, pela dupla determinação de nosso processo social, possui, em termos de fatura, um importante desdobramento: o agigantamento da voz narrativa e todos os seus traços derivativos – distanciamento, desficcionalização, bifrontismo, quase-materialização. Ou seja, acredito que a instância narrativa, da maneira como descrevi, se constitui, em parte, a partir da necessidade, imposta à prosa de ficção pela ambivalência da cor local, de se operar, no momento da representação, a síntese historicamente necessária entre os elementos garantidores de nossa nacionalidade – ou originalidade – e os ideais de civilização que nos eram tão caros e tão importantes quanto nossa diferenciação identitária. E essa síntese se impõe a nossos intelectuais – e, de maneira mais restritiva, aos nossos ficcionistas –, porque está em jogo, no andamento do país recém-independente, a construção de uma civilização brasileira. Trata-se de um duplo movimento presente na vida social, na vida ideológica e na esfera cultural, com rebate formal: precisávamos estar ao nível das nações que nos davam o influxo cultural – o que implica, em grande medida, em dizer que devíamos parecer com elas – e, ao mesmo tempo, diferenciarmo-nos dessas mesmas nações para garantirmos nossa identidade cultural. É diante desse quadro ambivalente que se engendra uma voz narrativa peculiar na prosa do primeiro tempo; pois ela, a voz, fica com um pé em cada estribo na hora de representação ficcional: um, no ideal civilizatório; outro, na originalidade nacional. O agigantamento da voz narrativa e seus traços derivativos seriam, portanto, expressão formal do torcicolo cultural já estudado por parte de nossa tradição de crítica literária.

A linha-mestra para a solução da ambivalência da matéria local no âmbito da configuração literária é, como já assinali, o discurso *ilustrado* dos escritores (ou como optei por chamá-lo no plano da ficção, o *princípio moral-didatizante*), que, por outro lado, serve de marcador do grau de constrangimento dos homens de letras do Império frente à cor local. Ou seja, por seu forte caráter ideológico, o princípio moral-didatizante surge, acredito, em nossa prosa de ficção justamente para resolver esse impasse da representação. Numa grande generalização, poderíamos dizer que o princípio moralizador tenta desfazer, a partir da voz do narrador, a carga negativa que a cor local poderia possuir para o ideal de civilização que o movimento ideológico tinha em vista. Note-se a pertinência do princípio moral-didatizante para a dinâmica do romance brasileiro. Ele opera justamente na base da matéria local a ser ficcionalizada pelos romancistas. Diria que, bem analisada a posição das injunções moralizantes ou o referente ao qual essas injunções fazem remissão, encontraríamos uma correspondência entre o desconcerto que a cor local produz no âmbito ideológico e a presença

do princípio moral-didatizante. Levado às últimas conseqüências, trata-se de dizer que o princípio moral-didatizante é acionado toda a vez que os elementos que não correspondem aos nossos ideais de civilização aparecem pelas frestas das obras. Esse princípio incide justamente nos momentos em que o “barbarismo” de nosso país aparece em nossa prosa de ficção – aparecimento devido, acredito, àquele sentimento de fidelidade ao real de nossos escritores. É por isso que, em *O matuto* (1878) de Franklin Távora, por exemplo, o narrador precisa parar a narrativa para moralizar as ações de Lourenço – herói tão diligentemente construído – que, sem mais nem menos, agride uma admiradora com um facão.

O que estou sugerindo, portanto, é que a voz narrativa, assim como descrita páginas atrás, é engendrada, no que diz respeito à configuração ficcional, pela ambivalência da matéria local. E a razão é simples: para resolver o impasse da representação, o narrador precisa se desdobrar ao máximo para positivar, seja quais forem os meios, a cor local. Ou seja, a negociação, interna à obra, para se representar uma nação civilizada com a matéria local brasileira demanda um esforço hercúleo por parte da instância narrativa. É necessário positivá-la de todas as formas possíveis para que o produto final, feito de material local, tenha acabamento civilizado. E essa positivação nacionalista por parte da instância narrativa pressupõe o seu agigantamento, a sua presença ostensiva na boca de cena da narrativa o tempo todo e seu conseqüente distanciamento, numa posição épica armada e numa sensação-de-não-estar-de-todo, de modo que se possa corrigir qualquer imperfeição nacional. O mais curioso de notar, entretanto, é que a positivação, por estar a serviço da construção da imagem de um país-que-se-quer, é uma projeção ideológica empenhada. E como projeção ideológica empenhada, o discurso literário e o exercício narrativo por parte da voz de nossa prosa de ficção pragmatiza-se, desficcionaliza-se em função de um objetivo que vai para além do texto literário. Não é à-toa que, quando da leitura dos romances, quem parece falar, por vezes, é o autor e não uma instância narrativa ficcional.

Diria que, no que tange a voz narrativa, o processo de positivação da matéria local engendra, de modo bem esquemático e impreciso, dois tipos de narradores-agigantados: um que compreende um narrador simpático ao material narrado; outro que problematiza aquilo que narra. Veja-se a pertinência da distinção: o movimento geral que nossa ficção do 19 promoveu foi de um grande mapeamento do país - o *gigantismo paisagístico* de Candido –, trazendo para o centro das representações literárias elementos que até então não haviam sido incorporados à cultura literária. Trata-se, em outras palavras, da cor local e de todo o esforço de erigir uma literatura nossa por uma incorporação temática. A distinção entre narrador-problematizador e narrador-naturalizador toca, no plano da ficção, justamente o problema

desse processo de incorporação: aquilo que nos representava também era, no avesso – ou talvez, no lado direito – o entrave de nosso caminho civilizatório. O narrador-problematizador é aquele que, apesar de seu esforço em elevar, aproximar-se do material ficcionalizado, não deixa de revelar a distância que existe entre sua posição de narrador, homem ilustrado, e de suas personagens, seres inferiores, mas potencialmente capazes de serem o futuro do país. Já o narrador-naturalizador é aquele que possui uma distância marcada entre o lugar de onde narra e o material ficcionalizado, mas que não problematiza as situações narrativas ou seus personagens, embora sinta o descompasso entre a matéria local e sua inserção na esfera de representatividade nacional. Ele encara as ambigüidades numa chave de legitimação, sem deixar, contudo, de moralizar e ensinar. É esse duplo comportamento que gostaria de analisar agora.

3.4. Narradores e bandidos

A questão se põe da seguinte maneira: a representação ficcional de foras-da-lei no Romantismo brasileiro balançou entre duas posições que em nosso contexto eram antagônicas. De um lado, a simpatia de escola que esta figura trazia consigo e que o tipo de literatura que aqui chegava divulgou e, de roldão, sugeriu sua incorporação ideológica aos romances nacionais. Basta lembrar que o narrador de *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, chama o protagonista facínora de “Cid, ou Robin Hood pernambucano”¹⁸²; de outro, o sentimento de desconcerto que o bandido produz, dentro do discurso da instância narrativa, por ser elemento de entrave ao ingresso do país à civilização, pois a figura do bandido trazia a reboque um sistema de valores e uma lógica social de existência avessa, incompatível ao tipo de ideologia civilizatória empreendido pela massa intelectual. O nó a ser desatado pelos romancistas está claro: a matéria ficcional que garantia a nacionalidade juntamente com o

¹⁸² TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Ática, 1988, p. 13. Do ponto de vista do romance, foge, dentro da comparação entre o facínora, Cabeleira, e o bandido dos pobres, Robin Hood, um aspecto fundamental que informa a representação de ambos os bandidos, e que invalida a analogia: do ponto de vista narrativo, Robin Hood e seus atos são louvados porque respondem a necessidade de superação de uma dada conjuntura ideológica; enquanto que no narrador de *O Cabeleira* há uma validação, incorporação ideológica que invalida não o sistema posto, mas as próprias atitudes do protagonista – basta evocar que o narrador faz diversas apologias aos dirigentes do período em que se passa a narrativa. Bem se vê que se trata de uma questão de acentos: os dois agem fora de determinadas normas, por isso serem foras-da-lei, mas em Robin Hood, seus atos são louvados; no Cabeleira, corrigidos. Para maiores informações sobre o valor ideológico atribuído ao bandido no contexto europeu, ver MANDEL, Ernest. *Delícias do crime*. História social do romance policial. São Paulo: Busca vida, 1988, pp.15-56.

próprio ato de incorporar o que era nosso a um sistema cultural a partir do romance encontrava o entrave na própria realização da representação literária – a conta não fechava¹⁸³.

Para o Romantismo brasileiro, o que acabou ocorrendo foi a insistência na incorporação ideológica dos romances europeus – principalmente o caráter de heroicização do bandido – que serviu para atender a necessidade de negar a carga de barbárie, canibalismo, que este material incorporado ao nosso repertório literário encarnava e que, de roldão, nos afastava do ideal de país que o movimento da prática literária estava imbuído. O sinal negativo da matéria, sinal este atribuído pelo nosso processo civilizatório, combinava-se no plano da narrativa ao sinal positivo da representação ficcional.

Digamos, então, que as obras que trataram de representar os facínoras, bandidos e assassinos se viam numa bifurcação na hora da representação: fidelidade ao real ou opção pela heroicização do bandido? Curiosamente a saída foi a combinação de ambas as opções com dois tipos de variação, com base na problematização social a partir do ponto de vista instituído nos romances, exemplificados por *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora e *O índio Afonso* (1873), de Bernardo Guimarães¹⁸⁴.

3.4.1. O caso de *O Cabeleira*

O desconcerto que a escolha de um protagonista bandido provoca em *O Cabeleira* fica patente na medida em que reconstituímos as diversas *situações narrativas* que compõe o enredo do romance – morte de meninos a tiro de bacamarte ou com facão; surra em mulheres; tentativa de violência sexual; as diversas investidas contra a população pobre do interior com o intuito de roubar, saquear e matar aleatoriamente – e as combinamos com o *posicionamento oscilante assumido pela instância narrativa*: ora de recusa dos personagens e seus atos (“Não é sem grande constrangimento, leitor, que a minha pena, molhada em tinta, graças a Deus, e não em sangue, descreve cenas de estranho canibalismo como as que nesta história se lêem”¹⁸⁵); ora de simpatia (“Poucos foram os que não tiveram os olhos arrasados de lágrimas

¹⁸³ Esse paradigma de análise se encontra desenvolvido em *Ao vencedor as batatas*, em especial no ensaio “As idéias fora de lugar”, de Roberto Schwarz.

¹⁸⁴ O problema a ser tratado a seguir guarda muita similaridade, pela incompatibilidade do protagonista em preencher seu lugar de herói na narrativa, com o estudo realizado por Fernando Cerisara Gil sobre o lugar do, assim chamado, “homem pobre livre, porém dependente” no romance rural. Para tanto, torna-se muito significativo o seu estudo sobre *O sertanejo* (1875), de José de Alencar. Ver: GIL, Fernando C. O caráter pendular do herói brasileiro. Literatura e Sociedade, 2010. Remeto o leitor a outro texto que também trata do problema do desconcerto entre matéria local e representação ficcional. Ver: GIL, Fernando C.; KAVISKI, Ewerton. Escrava, proprietária e dependente: três figuras femininas no romance brasileiro. Terceira Margem, Rio de Janeiro, volume 18, p. 39-52, jan./jun. 2008.

¹⁸⁵ TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Ática, 1977, p. 68.

quando viram escravo de uma cadeia ignóbil o infeliz moço, que, ainda ontem, tinha a imensidão a seu dispor, e era livre como as feras no deserto. A presença do infeliz despertara a piedade de quase todos os espectadores”¹⁸⁶). A incongruência da personagem está no fato de que sua posição na trama ficcional é a de herói – com todas as implicações ideológicas que o termo possui no contexto do Romantismo e, em especial, no projeto literário brasileiro – e ao mesmo tempo não poder ocupá-la pelas características inerentes ao material, o nosso barbarismo, ao qual a representação da personagem está ancorada. “Seria a forma que não prestava – a mais ilustre do tempo – ou seria o país?”¹⁸⁷. Daí um movimento de “dupla fidelidade dilacerada” da obra e que a instância narrativa somatiza textualmente: adesão ao real ou à convenção?¹⁸⁸.

Para conciliar os pólos inconciliáveis – facínora e herói – o narrador lança mão de um *processo de justificação* das atitudes de Cabeleira. Isto é, o desconcerto que a figura do protagonista carrega por se ancorar numa realidade incompatível com o lugar ideológico que ocupa na narrativa leva o narrador a enunciar, claramente, este desconcerto para que, dentro do seu discurso, possa resolver este impasse. A primeira justificativa tem como base o histórico familiar do protagonista:

Segundo as tradições mais correntes e autorizadas o Cabeleira trouxe do seio materno um natural brando e um coração benévolo. A depravação, que tão funesta lhe foi depois, operou-se dia por dia, durante os primeiros anos, sob a ação ora lenta ora violenta do poder paterno, o qual em lugar de desenvolver e fortalecer os seus belos pendores, desencaminhou o menino [...] e o reduziu a uma máquina de cometer crimes.¹⁸⁹.

O romance se transforma na história de um menino de bons sentimentos, mas que foi desencaminhado pelo próprio pai. Desdobra-se do meio para o fim do romance, uma segunda razão, já apontada no início da narrativa: a sociedade é a responsável por figuras como a de Cabeleira e seu bando:

A justiça executou o Cabeleira por crimes que tiveram sua principal origem na ignorância e na pobreza/ Mas o responsável de males semelhantes não será primeiramente que todos a sociedade que não cumpre o dever de difundir a instrução, fonte da moral, e de organizar o trabalho, fonte de riqueza?¹⁹⁰.

A figura do protagonista é a de alguém que *poderia* ser um herói – daí falarmos num herói abortado¹⁹¹ – se “a crassa ignorância” do seu tempo, que “agrillhava os bons instintos”,

¹⁸⁶ Id. Ibid., p. 126.

¹⁸⁷ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 29.

¹⁸⁸ Ver os capítulos dedicados ao romance em *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. de Antonio Candido.

¹⁸⁹ TÁVORA, Franklin. *Op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁰ Id. Ibid., p. 135.

não tivesse promovido as suas “paixões canibais”¹⁹². Daí para se inferir que o romance ganha estatuto de lição, naturalizando assim a presença de um facínora na representação literária, é somente repetir o que é dito no corpo da narrativa:

Merecem-nos particular meditação, ao lado dos que aí se mostram dignos da gratidão, da pátria pelos nobres feitos com que magnificaram, alguns vultos infelizes em que hoje veneraríamos talvez modelos de altas e varonis virtudes, se certas circunstâncias de tempo e lugar, que decidem dos destinos das nações e até da humanidade, não pudessem desnaturar os homens, tornando-os açoites das gerações coevas e algozes de si mesmos (...). Autorizavam-nos a formar este juízo do Cabeleira a tradição oral os versos dos trovadores e algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em uma grande lição.¹⁹³

Sem referendar os seus abomináveis instintos canibais, o narrador enxerga um potencial de herói em Cabeleira a partir de uma justificativa determinista, derivada do histórico familiar, e em âmbito maior das condições sociais nos tempos coloniais, de que o indivíduo é influenciado pelo meio em que vive: “a mais forte das constituições, ou índoles, está sujeita a alterar-se sempre que as forças estranhas, que atuam sobre a existência, vêm a achar-se em luta com suas inclinações”¹⁹⁴. Daí ao longo do romance o narrador intervir constantemente nas ações das personagens e atuar com um discurso valorativo, adjetivado, que tenta legitimar uma posição de herói para seu protagonista. A potencialidade de bondade de Cabeleira surge, no romance, já na descrição inicial de sua aparência, portanto formulação direta da voz narrativa: “Sua frente era estreita, os olhos pretos e lânguidos, o nariz pouco desenvolvido, os lábios delgados como os de um menino. É de notar que a fisionomia deste mancebo, velho na prática do crime, tinha uma expressão de insinuante e jovial candidez.”¹⁹⁵. Da descrição, o narrador, agora se distanciando, passa à ação. A primeira peripécia ilustra o pendor natural do protagonista para o bem e a influência nefasta do pai: Joaquim descarrega a parnaíba no primeiro sujeito que passa perto de si. Cabeleira *instintivamente*, assinala o narrador, interpela o pai: “Para que matar se eles fogem de nós?”. A resposta é pronta: “Matar sempre, Zé Gomes (...). Não temos aqui um só amigo. Todos nos querem mal. É preciso fazer a obra bem feita”¹⁹⁶. Após as palavras de incentivo do pai, Cabeleira “fez-se fúria descomunal e atirando-se no meio do concurso de gente, foi acutilando a quem encontrou com diabólico

¹⁹¹ Tomo emprestada essa expressão de Cristina Betioli Ribeiro. Ver: RIBEIRO, Cristina Betioli. O projeto literário de Franklin Távora pelo viés de *O Cabeleira*. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 2008, São Paulo. Anais do XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, São Paulo, 2008.

¹⁹² TÁVORA, Franklin. *Op. cit.*, p. 13.

¹⁹³ Id. *Ibid.*, 13.

¹⁹⁴ Id. *Ibid.*, p. 36.

¹⁹⁵ Id. *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁶ Id. *Ibid.*, p. 19.

desabrimento”¹⁹⁷. Cada ato de violência de Cabeleira está acompanhado de certo respaldo, incitamento, por parte daqueles que corrompem o protagonista. Dentro do seu distanciamento da ação, o narrador sugere que Cabeleira não é responsável de todo por seus atos.

Justificado desta maneira, o narrador ousa, já na peripécia seguinte, constituída em um *flashback* sobre as primeiras proezas de Cabeleira, assumir um ponto de vista temporariamente simpático ao protagonista – digo simpático no sentido de referendar sua ação. O narrador, através de um recurso folhetinesco – a não identificação da personagem em cena – conta como um “inofensivo matutinho”, “rapazito descorado” – trata-se de Cabeleira! –, “pôs em prática a mais edificativa sova de que nos dão notícia as tradições matutas”¹⁹⁸. Claramente o narrador se coloca ao lado do protagonista, embora esta sova edificativa tenha resultado na morte de Chica, cabocla avalentada que havia puxado rusga com o menino, fato que acaba naturalizando, na voz narrativa, a reação de Cabeleira. Entretanto, destaco que esta aproximação é momentânea, situacional, porque logo em seguida, o narrador alinhava as peripécias, dizendo: “Não contava ele então dezesseis anos completos. Perpetrava, entretanto, destes crimes, e com esta firmeza que daria renome aos mais hábeis e audaciosos assassinos.”¹⁹⁹.

A consequência da busca de um herói para o plano romanesco é a polarização, que no final do romance será desfeita no último discurso do narrador, entre bandidos “bons” e bandidos “maus”: Cabeleira, o bom; Joaquim, “sujeito de más entranhas” e o pardo Teodósio, maus. O curioso é notar que a polarização maniqueísta, e que guarda um dos quês românticos do livro, se constrói justamente em cima de uma tese determinista; e por outra entrada, a mesma polarização desfaz o pressuposto da idéia central que perpassa todo o livro, a saber, de que o homem nasce bom. Joaquim é caracterizado desde o início como “naturalmente mau”²⁰⁰ – o homem só nasce bom, poderíamos dizer, se for o protagonista da história, caso contrário é mau mesmo. Ou ainda, Joaquim e Teodósio devem ser maus, para salvaguardar a bondade inerente ao protagonista – o maniqueísmo se transforma em justificativa romanesca por conta do esforço do narrador em restituir certo direito-de-ser-herói de Cabeleira. Esta contradição entre os dois planos, de conceitos e representações, na verdade, está relacionado com o próprio impasse da instância narrativa em ver um herói num bandido.

De roldão, da solução de uma incongruência vêm outras incongruências. No campo ideológico da obra, a complementação do determinismo do narrador é acompanhada do

¹⁹⁷ Id. Ibid., p. 19.

¹⁹⁸ Id. Ibid., p. 23-24.

¹⁹⁹ Id. Ibid., p. 26.

²⁰⁰ Id. Ibid., p. 36.

seguinte complemento moralista – e nada científicizante, uma vez que sua base está na educação, num misto de orientação cristã e iluminista: “Por mais enérgicas que tais inclinações sejam, não poderão resistir a estas três ordens de móveis das ações humanas – o temor, o conselho e o exemplo, que formam a base da educação, segunda natureza, porventura mais poderosa do que a primeira.”²⁰¹. E do moralismo, o narrador passa a um fatalismo romântico: “para grande lição da sociedade do futuro, estava escrito que o cometa que assim abrasava a Terra, percorreria a vastíssima órbita que a Providência lhe traçara, e se afundaria nos espaços, não entre refulgentes auroras, mas dentro de profundas e medonhas escuridões”²⁰². Veja-se o nó da representação: ao tentar ver um herói em um bandido, o fatalismo romântico tem base determinista, os ideais iluministas dão as mãos aos preceitos cristãos e o evolucionismo social depende da oração e do maniqueísmo folhetinesco.

No esforço de se criar justificativas para poder acomodar Cabeleira na estrutura romanesca, os princípios ideológicos importados²⁰³ acabam compondo uma colcha de retalhos no universo ideológico da obra. O resultado são mais incongruências, agora de ordem composicional – estética mesmo. A mais evidente é a dimensão agigantada do narrador – uma disjunção entre ação e voz narrativa, sendo que a presença desta afeta o andamento daquela. Ao dar solução para as incongruências entre forma e conteúdo²⁰⁴, as justificativas, que tentam dar conta dos problemas de representação do facínora, resultam num agigantamento do narrador, provocando uma fissura no discurso total do romance. O funcionamento da narrativa acaba sendo o seguinte: há a voz narrativa que constrói um discurso justificador, estabelecendo um plano paralelo ao das ações canibais das personagens, as peripécias, sujeitando estas à lógica de pensamento exposta no discurso edificante do narrador. Em outras palavras, o narrador cria todo um *discurso sobre*, com uma tese, e subordina o elemento romaneado – as peripécias – a ela. É como se as ações estivessem no romance como apêndices ilustrativos das idéias do narrador. A narrativa, portanto, pode ser dividida em dois planos paralelos, que se comunicam: um, em que constrói um discurso conceitual, justificador, não-ficcional, posto que pragmatizado, e seria o momento de expressão da voz narrativa com laivos autorais; outro, que compreende as peripécias onde estão os elementos propriamente ficcionais.

²⁰¹ Id. *Ibid.*, p. 36. (grifo meu). Mais uma vez assinalo a contradição na filiação de idéias no romance: uma síntese ideológica entre ideais iluministas, de corte laicizador, e preceitos cristãos.

²⁰² Id. *Ibid.*, p. 46.

²⁰³ Acentuo, aqui, o que vem sendo dito desde o começo: há uma mixórdia de orientações ideológicas – cristianismo, iluminismo, determinismo e positivismo.

²⁰⁴ Esta divisão se faz pertinente neste contexto – temos um molde de fora e conteúdos a serem representados – embora, é claro, forma e conteúdo são indissociáveis

Deriva-se da disjunção narrativa outro problema de composição e que está relacionado ao agigantamento do narrador: a construção da personagem Cabeleira, ponto presente em momentos distintos da recepção crítica da obra. Trata-se da mudança repentina que o protagonista sofre: de bandido sanguinário a homem convertido pelos sentimentos inspirados pelo amor de uma sua amiga de infância, Luisinha. Diz D’Aguiar, em 1876:

(...) o *Cabelleira*, o criminoso sanguinario, completamente pervertido pelos exemplos e instigações de seu pai, que fez-se homem na estrada do crime, que viveu longos annos salpicado de sangue derramado por suas proprias mãos, que por tudo isso endureceu o coração e fechou-o a todo sentimento brando, *a transição, a transformação instantanea junto ao poço aonde Luizinha*, então moça, a qual se agarrava ao corpo quasi inanimado de sua mãe adoptiva, por elle lançada por terra com um golpe barbaro, – *é brusca, e pouco natural, tanto mais quanto o bandido ameigou-se, o tigre transformou-se em cordeiro, sem tempo para uma luta interna necessaria, sem a demora do tempo preciso.*²⁰⁵

Lúcia Miguel-Pereira, em 1950, observa ainda nesta linha:

N’*O Cabeleira*, o que deveria constituir o ponto principal, já que se queriam patentear os bons sentimentos do bandido arrastado ao crime pelo próprio pai e pela sociedade que não o amparou – a transformação do rapaz quando reconhece, numa rapariga que tentou violentar, a companheira de infância que fielmente amava – torna-se inverossímil e até ridículo pela subitaneidade.²⁰⁶

Com efeito, Cabeleira, quando encontra com Luisinha, está no auge de sua ferocidade. Movido pela volúpia, ele não mede esforços para realizar seu intento de malfeitor – “Olhe: se você não quiser vir por bem, vem por mal”²⁰⁷. E, quando aparece ajuda, Florinda, Cabeleira não hesita em golpeá-la, e neste único golpe derrubá-la, desmaiada. O narrador arremata a cena dando a dimensão da maldade de Cabeleira: “Um grito, antes urro medonho, ecoou pela vasta solidão, e uma massa, que se parecia, na forma e no peso, com um angico anoso, tombou sobre a areia (...) acabava de obrar uma ação vil”²⁰⁸. Ao descobrir a identidade de Luisinha, a ferocidade de Cabeleira se desfaz no ar, e, em seu lugar, uma autoconsciência se impõe. Um vexame começa a oprimir seu coração a ponto de se perguntar: “que juízo ficaria fazendo de mim Luisinha?”²⁰⁹. E, a partir do encontro, um amor não conspurcado é inspirado pela imagem de Luisinha que

²⁰⁵ D’AGUIAR, F. “A proposito do Cabelleira – Carta a Franklin Távora”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 01 de novembro de 1876. *Apud* RIBEIRO, Cristina Betioli. *Franklin Távora: um norte para o romance brasileiro*, s.d., p. 10. (Grifos meus). Disponível em <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>. (acessado em 29 de janeiro de 20).

²⁰⁶ PEREIRA, Lucia Miguel. *Prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952, p. 47.

²⁰⁷ TÁVORA, Franklin. *Op. cit.*, p. 48.

²⁰⁸ Id. *Ibid.*, p. 50.

²⁰⁹ Id. *Ibid.*, p. 52.

(...) tomou corpo, forma, cor, contornos suaves, olhos matadores, cabelos escuros, voz harmoniosa, enérgico sentimento, e com soluços o comove, e com exprobrações o faz conhecer e sentir a dor, nunca talvez experimentada, de um remorso cruel. Seu coração, que se havia convertido em foco de paixões sanguinárias, era agora ninho de doce e inefável sentimento.²¹⁰.

Só que para se operar a mudança definitiva em Cabeleira, ainda há um percurso de outras peripécias: morre Liberato e os homens de sua família na emboscada da mata; algumas mulheres são queimadas vivas dentro de uma casa; e o bando cai nas mãos da justiça. Neste meio tempo, Cabeleira se debate entre o impulso canibal e seus bons pendores – de maneira artificial, é certo. O artificialismo da mudança - narrativa “pouco natural”, “inverossímil e até ridículo pela subtaneidade” – está na subordinação das ações ao discurso conceitual do narrador. A disjunção narrativa opera, no plano das peripécias, a ilustração do que o narrador armou desde o primeiro parágrafo do romance. Aliado ao esforço de erigir um herói e à convenção romântica que dominará esta parte do romance, temos um Cabeleira que larga a faca e pega o terço sem que haja qualquer tipo de luta interna. E nem poderia, pois o caráter bom da personagem está muito mais no discurso do narrador que nas suas ações. Volto ao *modus operandi* do narrador: ao ver um herói em um bandido, e tentando solucionar os problemas que a convenção literária impunha ao material que constituiria uma *Literatura do Norte*, o narrador se vê na necessidade de ocupar o centro da narrativa e, por consequência, não deixar espaço de abertura para o herói – Cabeleira possui um único caminho na narrativa que cabe a um herói abortado: a redenção de seus crimes pelo seu arrependimento – uma redenção, cabe repetir, que só o narrador poderia proporcionar.

Desse modo, a relação que a instância narrativa estabelece com a representação ficcional leva, por um lado, a explicitar como se dá o processo de caracterização de um bandido; e, por outro, o comportamento da instância narrativa no discurso ficcional – ocupando o centro do romance – revela uma série de problemas de ordem formal que, para além de impelirem o narrador a controlar toda a narrativa, tornam-se questões estéticas e ideológicas impostas para a prática do romance entre nós. Se no campo da representação o que prevalece é o desconcerto e a inverossimilhança, no campo do narrador, é o agigantamento de um discurso conceitual, moralizante, que tece uma colcha de ideologias díspares e que, na sua disparidade, revelam os problemas da representação. Como tentei mostrar, a instância narrativa desempenha papel fundamental no processo de representação, porque é ela que determina o modo de apresentação da matéria local e propõe saídas para lidar com as incongruências entre o bandido e a posição ideológica a ser ocupada na estrutura

²¹⁰ Id. Ibid., p. 61.

romanesca. Ao fazer da matéria ficcional documento útil para o projeto de nação que se tinha em mente, o narrador de *O Cabeleira*, ao final das contas, acaba sofrendo eco da instância autoral – ao se debater no representar, ao combinar ideologias, ao se ficar incerto de sua posição. O narrador desestabiliza o mundo ficcional e arrima-se a algo externo ao texto – daí a recorrência a referentes históricos, por exemplo, e a insistência de que a narrativa é “uma grade lição” –, gerando um efeito curioso na ficção do nosso século XIX: a incerteza que se tem, em determinadas passagens, em saber se é a voz do narrador ou da instância autoral

3.4.2. O caso de *O índio Afonso*

O desconcerto que a representação de um bandido produz em *O índio Afonso* se expressa, por assim dizer, antes mesmo da narrativa começar. Saído primeiramente em folhetim no jornal *A Reforma*, o romance de Bernardo Guimarães suscitou uma pequena controvérsia no momento imediato de sua primeira recepção: foi publicada, meses depois, uma notícia na qual figurava o protagonista da narrativa, informando certas atitudes criminosas recentes do índio Afonso de carne-e-osso. Bernardo Guimarães, na edição em livro, em 1873, resolve adicionar um prefácio à obra, cujo principal efeito, do ponto de vista crítico, é revelar esse desconcerto da matéria local. De fato, o autor reconhece que “[s]emelhante notícia a ser exacta vem desmanchar completamente a figura de meu heróe, a quem atribui character magnanimo, indole bondosa e sentimentos generosos.”²¹¹. E para salvar a situação – “para que se não pense que [teve] o proposito de fazer a apologia de um facínora”²¹² – Bernardo Guimarães passa a elencar o que “há de real e fictício” na narrativa. O que importa destacar é menos o conteúdo do movimento argumentativo do autor e mais a razão mesma de se empreender o esforço consciente de um prefácio-explicação. Ele tenta solucionar o impasse que aqui ficou sugerido: o desconcerto que a figura do bandido como herói de romance produz em nosso contexto cultural – esforço que também acaba se configurando, na fatura da obra, de uma maneira diversa em relação a *O Cabeleira*.

No plano ficcional, a incongruência do protagonista que dá nome a narrativa versa, como em *O Cabeleira*, sobre a brutalidade contra o próximo. Afonso matou com requintes de crueldade um outro bandido de nome Toruna. Tão forte é a cena que o narrador passa por ela feito gato sobre brasas, expressando claramente seu horror: “Os dedos me tremem convulsos,

²¹¹ GUIMARÃES, Bernardo. *O índio Affonso*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900, p. 6. Mantive a ortografia da edição.

²¹² Id. *Ibid.*, p. 6.

e a penna arrepiada de horror range-me sobre o papel, ao encetar a narração da hedionda scena que vai seguir.”²¹³. O que fica patente ao longo da narrativa é a calma (pachorra, nas palavras do narrador) com que Afonso, após amolar a faca, decepa as orelhas, o nariz, os lábios e os órgãos sexuais de Toruna. E, para culminar o ato de violência, deixa-o que se vá embora, pois não pretendia matá-lo. Horas depois, conta-nos o narrador, Toruna morreu com muito sofrimento. O protagonista-herói da história, portanto, é autor de obra “atroz e hedionda”, cuja narração, diga-se de passagem, é interrompida por falta de palavras da instância narrativa: “Confesso que não sei que expressões hei de empregar para contar aos leitores (...) estas scenas de canibalismo e de horror, e vejo em tais embaraços, que já me arrependo de ter encetado a história de tão sinistro e revoltante drama”²¹⁴.

Essa, digamos, é a ação principal da narrativa – e que institui o problema da representação ficcional. Para resolver o problema de posicionar Afonso como o herói, dois mecanismos justificadores são acionados. O primeiro deles é enquadrar o ato brutal cometido pelo herói em uma situação narrativa justificadora. Toruna foi morto porque havia tentado violentar a irmã de Afonso, Caluta. A cena da investida do bandido contra as virtudes de Caluta, boa mãe e boa esposa, é carregada, pela voz do narrador, como um ato nefando, pois o que está em jogo, em termos de valores, é a santidade das famílias. Há inclusive toda uma nota plangente que circunscreve esta situação narrativa justificadora: as crianças que tudo presenciaram são encontradas, pelo pai e por Afonso, ensangüentadas e chorando – chorando, acrescenta o narrador, como dois passarinhos órfãos. Diante desta justificação ocorre um movimento de alinhamento entre a ideologia do narrador, a saber, *a santidade das famílias deve ser preservada*, e o ato bárbaro do protagonista, que agora é revestido de certo heroísmo. Assim, a morte de Toruna foi uma espécie de sentença bem promulgada por se tratar de um homem que investiu contra uma virtude inviolável.

O segundo mecanismo acionado para justificar os atos de Afonso já ficou sugerido no último parágrafo: a polarização maniqueísta entre personagens boas (Caluta e Afonso) e más (Toruna). A voz do narrador entra com todo um discurso adjetivado e carregado de valores morais, encarnados pelas personagens, que amenizam os atos bárbaros daqueles que se posicionam ideologicamente ao lado dos bons. É curiosa, nessa ordem de idéias, comparar os capítulos 2 e 3 da novela, nos quais são apresentados Afonso e Toruna respectivamente. Da perspectiva do narrador, Afonso é cordato, alegre e sereno; Toruna, por sua vez, “é um

²¹³ Id. Ibid., p. 53.

²¹⁴ Id. Ibid., p. 56.

sanhudo facinora avezado a toda a especie de crimes e attentados”²¹⁵. Essa polarização acaba por conceder, do ponto de vista do esforço da voz narrativa, certa legitimidade ao assassinato atroz cometido por Afonso. A sensação final é a de que o herói acaba existindo na boca do narrador, embora seus atos desmintam a enunciação – coisa que não escapa ao esforço de heroicização.

Noto, nesse sentido, que este discurso adjetivado do narrador para com as personagens boas, em especial com Afonso, é revestido de certo grau de ambigüidade. Dito de outro modo, o narrador ao caracterizar as personagens concilia certos aspectos contraditórios. Por exemplo, Caluta, a mulher virtuosa, quase santa de acordo com o narrador, está nua da cintura para cima, como de hábito, quando Toruna a ataca. Veja-se o capítulo 2 para se ter idéia da voluptuosidade de sua santidade. Outro exemplo: o narrador descreve Afonso como um caboclo de estatura colossal e de organização atlética, armado até os dentes como “um fortim ambulante” e, curiosamente, acrescenta: “Apezar de todo este aparato bellico, o seu exterior não inspira terror. Sua physionomia expansiva e alegre é dotada da mais branda e bondosa expressão, a falla é meiga e vagarosa, e quer nos modos, que (sic) no porte, nada tem de arrogante e avalentado”²¹⁶. Afonso é um fortim ambulante, mas não inspira terror; mata, mas é bom – são alinhamentos que geram, na sua superfície, certo grau de ambigüidade, que causam estranhamento, mas que na voz do narrador são tomadas de barato.

É o caso, como assinali anteriormente, dos valores ideológicos do narrador dar as mãos à atitude brutal de Afonso: já que o assassinato de Toruna foi para penalizar alguém que cometeu um crime contra a instituição familiar, assassinato e ideologia narrativa (que se quer civilizada, vale lembrar) dão-se as mãos e não entram em conflito. No final das contas, trata-se de uma naturalização por parte do narrador que não problematiza a ambigüidade entre barbárie e civilização – ou a ameniza ao por ênfase nos recursos romanescos calcados nas aventuras vividas pelo protagonista-herói no resto da narrativa. Coisa completamente diferente em *O Cabeleira* cujo narrador, no seu discurso justificador, tenta localizar os problemas constitutivos do protagonista e que revelam a sua incapacidade de ser um elemento civilizado.

Esse barateamento entre ideologia da voz narrativa, representante de ideais civilizatórios, e as atitudes canibais de Afonso, além de eliminar a tensão problematizadora potencialmente presente num discurso que se queria modernizador como a literatura, configura o segundo modo de operar, não só a representação ficcional de um bandido, mas da

²¹⁵ Id. Ibid., p. 27.

²¹⁶ Id. Ibid., p. 20.

voz narrativa. O narrador de *O índio Afonso*, transita sem muito embaraço em meio a “uma súcia de caboclos quase selvagens, sem a menor tintura de civilização”²¹⁷. E a razão desse trânsito simpaticizante está já no capítulo de abertura, expresso claramente pelo narrador: “A minha musa é essencialmente sertaneja; sertaneja de nascimento, sertaneja por hábito, sertaneja por inclinação”²¹⁸. Institui-se, na novela de Bernardo Guimarães, um ponto de vista e um andamento simpáticos a matéria narrada. Ou, dito de outro modo: ao contrário de *O Cabeleira*, a matéria a ser ficcionalizada possui chances, no âmbito do discurso romanescos, de trazer e explicitar toda a sua carga ambígua, sem qualquer tipo de problematização. Trata-se daquela “visão *natural* que imprime tanta saúde à sua obra”²¹⁹, como já assinalou Antonio Candido, quando do seu estudo sobre o conjunto de romances de Bernardo Guimarães.

Não se pense, entretanto, que não existe o distanciamento entre a voz narrativa e o mundo representado. Ao contrário, apesar de todo o andamento simpático à matéria ficcionalizada, a marcação está expressa com todas as letras:

Para tornar-lhes, mais suave, ou menos enfadonho o gyro por tão inhospitas e broncas regiões, a minha musa toma a liberdade de offerecer a cada uma das leitoras um formoso caleche fabricado de vapores de ouro e rosas, tirado suavemente por duas parelhas de mansas e bem doutrinadas auras, e tendo por postilhão um sylpho aéreo muito bem educado e dessa innumera progenie da deusa Phantasia única dona e directora d’essa vasta empresa de locomoção aerostatica²²⁰.

Distanciamento da voz narrativa e naturalização das ambigüidades da matéria local: essas parecem ser as coordenadas a partir das quais o narrador-naturalizador se define. Suspendida a pegada problematizadora, típica do foco narrativo de *O Cabeleira*, a configuração da voz narrativa, em *O índio Afonso* repousa justamente no seu caráter simpático a matéria local. O que não quer dizer que o caráter moralizante não esteja presente. O princípio moral-didatizante está lá o tempo todo, formulado por aquele narrador-tagarela, típico de Bernardo Guimarães e que levou Antonio Candido a estabelecer uma analogia entre ele e Joaquim Manuel de Macedo. A ambigüidade do posicionamento do bandido Afonso, embora enunciada em tom naturalizador, está acompanhada, de momentos em momentos, de uma observação-justificadora central para o posicionamento de herói na narrativa: a ideologia, pertencente ao foco narrativo, da santidade das famílias. Trata-se de um fundo moral-justificador que se hipertrofia no discurso narrativo, e opera, na base da representação o resgate de um facínora pela mão de um representante dos lares brasileiros. Para isso, a novela

²¹⁷ Id. *Ibid.*, p. 15.

²¹⁸ Id. *Ibid.*, p. 14.

²¹⁹ CANDIDO, Antonio. “O contador de casos Bernardo Guimarães”. In: *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 236.

²²⁰ GUIMARÃES, Bernardo. *Op. cit.*, p. 16.

teve que se estruturar, totalmente, na voz do narrador-autor. Tanto assim é, que os únicos diálogos existentes na novela entram para corroborar o que a instância narrativa diz – não possuem autonomia.

3.5. Literatura e ideologia outra vez: “a tradição conformada”

O paradigma da cor local foi, por meio da literatura, um esforço de construção da *identidade nacional*. O gesto de apropriar-se do índio, de descrever a hiléia amazônica ou de pintar os costumes da corte brasileira e do interior do país estava imbuído daquela necessidade nacionalista de erigir um teto simbólico que sublimasse nossa realidade local e criasse uma identidade *brasileira*. Nesse sentido, era também um esforço claro de construção de uma cultura nacional em que a nação pudesse se sentir representada nas formas mais ilustres do tempo. Esse paradigma era alimentado por uma força ideológica dominante em nossa vida intelectual e que foi diretiva para o romance do período formativo inicial; o nacionalismo literário. Gonçalves de Magalhães, em seu “Discurso sobre a história da literatura no Brasil”, sintetiza justamente essa constante preocupação dos intelectuais:

No começo do século atual, com as mudanças e reformas que tem experimentado o Brasil, novo aspecto apresenta a sua literatura. Uma só idéia absorve todos os pensamentos, uma idéia até então quase desconhecida; é a idéia da pátria; ela domina tudo, e tudo se faz por ela, ou em seu nome. Independência, liberdade, instituições sociais, reformas políticas, todas as criações necessárias em uma nova Nação, tais são os objetos que ocupam as inteligências, que atraem a atenção de todos, e os únicos que ao povo interessam.²²¹

Tudo em nome da pátria: a literatura do período formativo inicial era perpassada, do começo ao fim, pelo primado da nacionalidade. A literatura estava, portanto, imbuída de uma força que indicava o sentido impresso na página escrita – e por isso uma força ostensivamente controladora. A própria noção de literatura que Gonçalves de Magalhães exprime está contagiada pela idéia de uma literatura nivelada ao discurso construtor e obediente: “A literatura de um povo é o desenvolvimento do que ele tem de mais sublime nas idéias, de mais filosófico no pensamento, de mais heróico na moral, e de mais belo na natureza (...)”²²². Em um empréstimo claro das idéias de Madame de Staël, Gonçalves de Magalhães advoga, ao definir a literatura por sua função, em favor de uma literatura *representativa* do país. Da idéia de pátria que permeia a literatura e da sua função representativa, deriva-se o senso de missão

²²¹ MAGALHÃES, Gonçalves de. “Discurso sobre a história da literatura no Brasil”. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Editora Americana, Prolivro, 1974, p. 23.

²²² Id. *Ibid.*, p. 12.

que permeia uma literatura ideologicamente controlada: os escritores tomavam a pena na mão e sentiam que estavam fazendo um pouquinho de nação, como já assinalou Antonio Candido. Ao se alimentar dessa corrente ideológica, a literatura fica nivelada pelo discurso oficial. Isto é: ao se propor a ajudar na manutenção-estabilização do Estado-nação, a literatura passa a ser outra forma do discurso oficial figurar. Trata-se daquele laivo conservador, como já assinalarei capítulos atrás, que domina toda a literatura do período, a despeito do tom progressiva que, por vezes, ela assume; e que é diretivo para o processo de recomposição ideológica entre liberalismo e patriarcalismo.

Cabe destacar que esse emparelhamento entre literatura e discurso oficial se deu por conta da existência de um “mecenas estatal”, pois na medida em que o público leitor rareava, coube ao imperador sustentar a vida cultural. Manuel Antonio de Almeida, no artigo em que resenha o romance de Pinheiro Guimarães, afirma: “A nossa literatura hoje é filha da política”²²³. Os escritores foram cooptados pelo imperador para participarem do projeto de nação que estava em andamento desde o início do Segundo Reinado. Desse fato se tira uma consequência importante para entender a literatura desse período: para além do papel que a literatura desempenha ao tentar inserir o Brasil num ideal de civilização, cabe destacar que o nacionalismo literário possuiu um papel amalgamador da atividade literária. Explico: ao irmanar os escritores em uma tarefa de construção da pátria, o nacionalismo não permitiu nenhum movimento de *ruptura* – toda a divergência era contemporizada a partir do argumento-chave de que qualquer exercício intelectual era, na sua base, mais uma telha para o teto simbólico da nação. “Nada de exclusão, nada de desprezo”²²⁴, é a frase de Magalhães em seu “Discurso” e que ecoa em nosso sistema intelectual²²⁵.

Daí, o iniciador de nosso romantismo renegar qualquer contribuição advinda da idéia de revolução: “Tem-se notado, e com razão, que contrárias à poesia são as épocas

²²³ Não é de estranhar o tom reprovatório de Manuel Antonio de Almeida, um escritor que não conseguiu ingressar nas malhas burocráticas que davam abrigo aos escritores: “A nossa literatura de hoje é filha da política: a política dos povos que começam é escrava das paixões.” E mais adiante: “Compreendo Lamartine em França, assombro-me de Porto-Alegre no Brasil”. E conclui: “(...) não se pode deixar de reconhecer que uma política de pacotilha, audaz, ignorante, indecente, produziu uma literatura do mesmo gênero e com as mesmas qualidades.”. In: ALMEIDA, Manuel Antonio. “Os mandões de aldeia e a idealização da perversidade”. In: *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991, p. 49.

²²⁴ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Op. cit.*, p. 19.

²²⁵ Luiz Costa Lima, em *O controle do imaginário*, afirma num tom avaliativo essa impossibilidade da literatura oitocentista ter um corte crítico e reflexivo, como acontecia na Europa: “Sucede que o princípio libertário romântico aqui encontrou um inimigo à feição: o domínio português. Por seu jugo, explicava-se por que a pátria ainda não conheceu seus melhores frutos, justificava-se que seus autores ainda não estivessem bastante diferenciados dos escritores de além-mar e exaltava-se a necessidade do poeta. Para isso, ademais, era necessário que fosse agradável aos ouvidos dos governantes e de quem pudesse ler.” (p. 141). E prossegue mais adiante: “Assim o seu não desdobramento em auto-reflexão tinha também a ver com a situação política desta jovem *intelligentsia*.” (p. 144). Para uma maior visão do raciocínio de Costa Lima, ver: _____. *O controle do imaginário*. Razão e imaginação no Ocidente. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, pp. 130-152.

revolucionárias”²²⁶. E mesmo aderindo à retórica romântica das revoluções, chegando inclusive a notar que as revoluções regeneram os homens e dão fôlego para o progresso, Gonçalves de Magalhães expressa, paradoxalmente em relação a sua retórica, uma idéia de continuidade após as revoluções:

(...) Mas longe estamos por isso de amaldiçoar as revoluções que regeneram os povos; reconhecemos sua missão na história da humanidade; elas são úteis, porque meios são indispensáveis para o progresso do gênero humano, e até mesmo para o movimento e progresso literário. É verdade que quando elas agitam as sociedades pára um pouco, e desmaiar parece a cansada literatura; mas é para de novo *continuar* mais bela e remozada na sua carreira; *como o viajor se recolhe e repousa assustado quando negras nuvens trovejam, e ameaçam propínqua tempestade; mas finda a tormenta, continua a sua marcha, gozando da perspectiva de um céu puro e sereno, de ar mais suave, e de um campo por fresca verdura esmaltado.*²²⁷.

Segundo a concepção de revolução do introdutor do romantismo no Brasil, após as grandes tempestades, tudo volta ao normal e o literato, como o viajor, pode continuar sua caminhada sem outras preocupações a não ser olhar para a natureza *inalterada* a sua volta. A consequência mais direta que se pode depreender desse “caráter pacífico” em nossa tradição literária é, além do alto grau de conformidade com o discurso oficial do romance brasileiro – e que o princípio moralizante é a manifestação material –, o exercício, numa clave de conservadorismo literário, de modelagem da cor local, que os escritores precisavam fazer na representação literária.

3.6. O público e o privado na cultura brasileira

O domínio do discurso hegemônico dentro da prosa de ficção oitocentista recebeu, no fundo, uma contribuição decisiva para que nossa literatura fosse ideologicamente conformada e não possuísse uma produção reacionária, no sentido que o termo recebe no contexto do romantismo europeu. Trata-se de um tipo de sociabilidade desenvolvida no Brasil, e em sentido amplo na América Latina, de intervenção da esfera privada sobre a pública. Ou, para usar dos termos de João Cezar de Castro Rocha, trata-se da hipertrofia da esfera do privado que é “no caso, a transposição literal da ordem privada à esfera pública. As diferenças entre a casa e a rua parecem, se não dissolvidas, ao menos relativizadas, pois se reproduz na rua a estrutura da casa.”²²⁸.

²²⁶ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Op. cit.*, p. 23.

²²⁷ Id. *Ibid.*, p. 23. (grifos meus).

²²⁸ ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 23.

Ao contrário do que em geral se tem dito no discurso historiográfico²²⁹, João Cezar de Castro Rocha, em seu *Literatura e cordialidade*, defende a idéia de que no Segundo Reinado a esfera privada esteve presente de maneira avassaladora e determinou certo padrão peculiar na literatura do período. Para tanto, o crítico elege como paradigma de análise o conceito de “homem cordial”, como concebido por Sérgio Buarque de Hollanda, juntamente com os corolários da dinâmica social de onde emerge esse representante, e suas implicações para a esfera da cultura. Dos códigos sociais elencados por Castro Rocha, estabelecidos em pares antitéticos²³⁰, cabe destacar, para o que se vem dizendo aqui, dois, dentre todos os códigos, cujos resultados para a esfera da cultura são decisivos ao se pensar nas conseqüências formais para a construção de uma voz narrativa local.

O primeiro código desse tipo de sociabilidade é o que dispersava a contradição e valorizava a contemporização: a *conciliação*, “que destaca o acordo ao pé do ouvido, o ‘deixa-disso de compadres’”²³¹. Estamos diante da política conciliatória cantada nos versinhos da *Marmota na Corte*: “Eis a Marmota/ Bem variada/ P’ra ser de todos/ Sempre estimada./ Fala a verdade./ Diz o que sente./ Ama e respeita/ toda a gente.”²³². Esses versinhos fazem coro com, por exemplo, a concepção de “revolução” de Gonçalves de Magalhães, ou o meio tom da cor local proposto por Varnhagen. O “código-metáfora da conciliação”²³³ elimina o atrito na medida em que busca neutralizar – geralmente pela incorporação – o poder de qualquer termo divergente. A conseqüência: nada de rupturas.

Nesse sentido, é sintomático dessa política da conciliação o fato de que os traços definidores da identidade nacional, na prosa de ficção oitocentista, nunca terem se negado um ao outro. Isto é, cada escritor propunha os traços que definiriam o país, e por mais que houvesse discórdias – vejam-se as polêmicas –, tudo acabava sendo somado, nunca subtraído.

²²⁹ Gilberto Freyre, por exemplo, afirma em *Sobrados em mucambos*: “Com a chegada de Dom João VI ao Rio de Janeiro, o patriciado rural (...) começou a perder a majestade dos tempos coloniais” (p. 29). Jean M. de Carvalho França, muito colado a essa perspectiva, desenvolve, em *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*, as relações que a literatura do período possui com esse tipo de orientação modernizadora dos trópicos. Sérgio Buarque de Hollanda, em *Raízes do Brasil*, desenvolve raciocínio semelhante ao traçar o destino do homem cordial, a figura representante da esfera privada: “com a progressiva urbanização (...) o homem cordial está fadado a morrer.” (p. 146).

²³⁰ Transcrevo a passagem em que ele estabelece esses pares: “o ‘banquete particular’ de Fielding/ o ‘banquete público’ de Porto-Alegre; o primado da noção de autor/ o primado da noção de pátria; a altivez de Samuel Johnson/ a modéstia cortês do sim-senhor; o dicionário-metáfora do individualismo/ o mapa-metáfora da totalidade; o ‘tempo é dinheiro’ de Benjamin Franklin/ o tempo tríbico de Gilberto Freyre; o cidadão e o espelho de Baudelaire/ o alferes e o espelho de Machado de Assis; o indivíduo/ a pessoa; o *self-made man* e o tímido homem de letras; o debate público/ a conspiração num aposento de fundo; a ascensão social/ o prestígio social; a ruptura/ a conciliação; a recepção ficcional/ a recepção pragmática.” In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Op. cit.*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 120.

²³¹ ROCHA, João Cezar de Castro. *Op. cit.*, p. 57-58.

²³² Retirei essa citação de Roberto Schwarz. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977, p. 20.

²³³ ROCHA, João Cezar de Castro. *Op. cit.*, p. 20.

A construção da identidade brasileira, no início do romance, parece ter sido *cumulativa*. Para o campo literário, isso tem uma forte implicação: ao flexibilizar nossa identidade nacional, não se produziu, entre os escritores e dentro de nossa literatura, posições antitéticas que pudessem, num embate, produzir reflexões que fossem além do discurso oficial de um nacionalismo literário. Qualquer proposição era, automaticamente, absorvida pela política da conciliação – sem que o valor estético fosse levado muito em conta. No fundo, uma possível dialética é neutralizada pelo dever patriótico. Como notou Castro Rocha: “(...) antes de uma poética, o autor exerce uma tarefa política e a ela se submete.”²³⁴.

Um exemplo paradigmático é encontrado na polêmica criada por José de Alencar em torno do poema épico *A confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães. Como bem notou Castro Rocha, após o longo intervalo de tempo entre a publicação das seis primeiras cartas de Alencar; e a intervenção de Dom Pedro II, que saiu em defesa do poema, há um claro recuo ideológico das críticas de Alencar. Nas seis primeiras, Alencar investe pesado sobre o poema no que dizia respeito à poética que o estrutura. Araújo Porto-Alegre, em suas respostas “cala-boca”, refutaria as críticas, chamando atenção para o papel político que o poema desempenhava, neutralizando assim qualquer reflexão ideologicamente destoante no campo intelectual – a saber, a reflexão estética: “o poema nacional de que tratamos não é um deleite métrico, um romance em verso, mas sim um fato moral”²³⁵. O poema era antes “um fato moral” que “um fato estético”. Quando Dom Pedro II entra em cena e convida José de Alencar a retornar às discussões, as críticas deste passam a ser de natureza mais ideologicamente conformada: “José de Alencar passou a privilegiar a verossimilhança e a adequação literal com o ‘propriamente’ brasileiro”²³⁶. Atente-se para o recuo: em essência, “verossimilhança” e “adequação da cor local” são critérios presentes no argumento-resposta de Porto-Alegre (“um fato moral”). Recuo ideológico que encontraríamos, como notou muito bem Castro Rocha, também no prefácio a *Sonhos d’Ouro* (1872).

Nesse sentido, a conciliação foi a forma de assegurar a manutenção das infra-estruturas da sociedade oitocentista, pois preservava os interesses da camada dirigente na medida em que a política do não-atrito silenciava qualquer termo divergente e ideologicamente oposto: o tom macio do Imperador foi seguido pelo recuo ideológico de Alencar. Para assegurar a neutralização do atrito e a conciliação das partes divergentes, foi decisiva, como a polêmica ilustra, a forte hierarquização da vida social oitocentista, pois caso

²³⁴ Id. *Ibid.*, p. 86.

²³⁵ CASTELLO, José Aderaldo. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: USP, 1953, p. 65.

²³⁶ ROCHA, João Cezar de Castro. *Op. cit.*, p. 139.

a divergência persistisse, chegando ao limiar de uma ruptura, o “sabe com quem está falando?”, como formulado por Roberto DaMatta, era acionado para que não houvesse alteração nas estruturas formais. O “sabe com quem está falando?” lembrava ao responsável pelo atrito e ruptura em potencial que estava numa posição de inferioridade social, *dependência mesmo*, pois, como notou Roberto DaMatta, esse princípio de autoridade é marcado pela *consciência de posição social* daquele que a emite, possuindo forte intuito intimidador para com aquele que escuta²³⁷. Ao reforçar hierarquias, a conciliação passava a ser uma forma diferente de figurar as relações dos *de cima* com os *de baixo* – o atrito cedia espaço para a vontade da classe dominante – e decidia as ações dentro da esfera artística: *a renovação só aconteceria mediante a vontade da classe hegemônica*. No limite, o desrespeito às hierarquias – e à vontade ou à ideologia dominante – era penalizado pela exclusão do “agitador”. A divergência não poderia aflorar porque a existência dos intelectuais estava assegurada, como se sabe, a partir de relações pessoalizadas pelo mecenatismo estatal. A frase de Helena – “Só asas do favor me protegem” – poderia ser dita por qualquer um de nossos escritores. O favor, nossa mediação quase universal, como notou Roberto Schwarz, exerce toda a sua força no ambiente cultural oitocentista: era acatar a voz representativa do mecenas e recuar diante de qualquer divergência para ingressar na “confraria literária”.²³⁸

O segundo código que se deriva da hipertrofia do privado é a criação de uma concepção de pessoa em detrimento de indivíduo²³⁹. O recuo do intelectual frente ao atrito – recuo que é forçado pela lógica do favor – anula a possibilidade de ser legítimo o exercício da individualidade por duas razões, um tanto óbvias: (a) na prática, a idéia de liberdade sucumbe frente à vontade pessoal daquele que favorece e (b) o escritor, ao aderir ao discurso oficial, passa a fazer parte do todo, e não se constitui como voz individualizada. Com efeito, a hipertrofia da esfera privada reduzia o espaço do indivíduo e ampliava o espaço da pessoa: o homem público – em especial, o homem de letras – passa a ser caracterizado não por implicações da esfera pública, como acontecia na Europa e fazia do individualismo o termo por excelência, mas pelas relações pessoalizadas e pela sua capacidade de reprodução do discurso dominante. O escritor é, antes de indivíduo, o agente positivo da vida civil, o

²³⁷ DAMATTA, Roberto. “Sabe com quem está falando?”. In: *Carnavais, malandros e heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 188.

²³⁸ Voltamos à fórmula de Roberto Schwarz: o favor é o eixo através do qual se estrutura a vida social e a esfera da cultura.

²³⁹ Esses termos devem ser entendidos, aqui, como formulados por Roberto DaMatta em seu famoso ensaio “Sabe com quem está falando?”.

representante da voz coletiva²⁴⁰. Assim, suas atitudes são complementares a dos demais membros da sociedade – e não singulares, como as do indivíduo –, a noção de totalidade precede a de singularidade; seu leque de escolhas é limitado pela totalidade; etc.²⁴¹ No limite, a intelectualidade brasileira deveria seguir os conselhos que o pai dá ao filho lá no conto “Teoria do medalhão”, de Machado de Assis, onde se estabelece as regras para ser um “medalhão” (leia-se pessoa) na sociedade oitocentista: “Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade etc. etc.”²⁴².

O código-metáfora da conciliação, o “sabe com quem está falando?”, a prevalência da noção de pessoa; são marcas de nossa vida social que se transformaram em agentes ativos para que se engendrasse um controle sobre nossa prosa de ficção. Para fazer do romance um discurso bem comportado, ideologicamente conformado, o intelectual se via obrigado a respeitar as regras sociais impostas por esses códigos da esfera privada. Para o romance, essas três forças socialmente cerceadoras eram reproduzidas, no texto literário, pelo princípio moralizante, pois esse princípio tinha forte caráter conciliatório no que diz respeito ao impasse que a cor local fundou para a representação da imagem nacional; tinha forte caráter prescritivo junto ao leitor e operava com uma noção hierárquica que legitimava os valores da classe superior ao operar uma seleção dos elementos da realidade local para alcançar o ideal de civilização almejado; representava, antes que as idéias do autor, os ideais coletivos de nação, imprimindo na voz narrativa um timbre que é antes coletivo que individual. Esse último aspecto, adiante, foi responsável pelo primado da noção de autor sobre a de narrador. Apesar da natureza ideológica entre os traços da vida social corresponder a natureza do princípio moralizante, resta ainda assinalar a capacidade estruturante que os códigos sociais da prevalência da esfera privada possuem no âmbito do discurso romanesco.

3.7. O sujeito narrativo

O princípio moralizante na prosa de ficção do período formativo inicial pressupunha que o narrador estivesse o tempo todo na boca de cena da narrativa. Trata-se de uma onipresença no texto literário que vai para além do caráter operacional de um narrador onisciente em terceira pessoa, típico do romance oitocentista. O narrador de nossa prosa de

²⁴⁰ A presença intensa dessa voz coletiva parece ter inviabilizado romances de corte psicológico e facilitado os “romances de costumes” no período formativo inicial.

²⁴¹ Para maiores informações sobre a distinção entre indivíduo e pessoa na vida social brasileira, consultar Roberto DaMatta, *Op. cit.*, pp. 218-248.

²⁴² ASSIS, Machado de. “Teoria do medalhão”. In: PROENÇA FILHO, Domicio. *Os melhores contos de Machado de Assis*. São Paulo: Global, 1996, p. 23.

ficção instaura, dentro do texto, um espaço para si mesmo que extrapola o papel de um narrador onisciente em terceira pessoa, pois é o lugar onde ele cria uma quase-materialidade que o permite ir para além da narrativa e produzir digressões-excrescências – geralmente, de cunho moralizador – desarticuladas, em maior ou menor grau, no âmbito do discurso romanesco; e quase sempre, digressões-excrescências, com marcações temporais presentificadas ou possíveis de serem historicamente reconhecidas. De quebra, pode-se ainda acrescentar a essa imagem da monumentabilidade, quase-materializada, da instância narrativa o seu estatuto ficcional precário, revolvido, formalmente, em um bifrontismo, como já assinaléi anteriormente.

Do quadro de explicações que venho construindo, acredito que a conformidade da prosa de ficção ao discurso hegemônico, coisa que já notei no capítulo 2, e a elaboração formal, na prosa de ficção, dos códigos sociais de nossas relações pessoais determinam, em parte, essa descrição da voz narrativa de nossa prosa de ficção do período formativo inicial, que vem assombrando o presente estudo e que, quero crer, define, de um modo um tanto preciso, uma voz narrativa local. O caráter agigantado do narrador e sua precariedade ficcional estão atrelados a essa monumentabilidade social com a qual se infla toda a nossa prosa – e que venho insistentemente chamando atenção: a prosa é, acima de qualquer outra coisa, uma elaboração ideológica de afirmação nacional. O que, em parte, põe qualquer visada que aceite a autonomia do literário em nosso sistema literário, em especial na etapa do Oitocentos, em uma chave, para dizer o mínimo, discutível²⁴³. Do mesmo modo, acredito que é possível olhar para esse narrador-agigantado, quase corpo e ficcionalmente precário, como a expressão formal dos códigos que permeiam nossas relações sociais – isto é, ele elaborou formalmente um modo de ser e uma visão de mundo que possui grande débito com nossa formação histórica.

A presença constante da figura do narrador é, por exemplo, a primazia que a voz possui sobre a *letra* em nossa prosa de ficção desse período, como tem assinalado nossa tradição crítica. O narrador toma a frente da narrativa e imprime aquele caráter de história contada ao pé-do-fogo, típica de um Bernardo Guimarães; ou aquele ar de conversa tagarela

²⁴³ Não quero dizer com isso que não acredito na autonomia do literário em nossa literatura oitocentista. O que quero dizer é que é necessário, como já notou Fernando Cerisara Gil em “A crítica e o romance rural”, despir-se de certa tradição crítica para olhar a singularidade dessa autonomia em nosso sistema literário. Ou seja, a autonomia do literário não se processa de acordo com a noção de autonomia, baseada especialmente na noção de linguagem, com que se tem trabalhado até agora. Até porque, com essa noção, nossa tradição literária se resume à terra devastada, como acontece no famoso e discutido livro de Flora Sussekind, *Tal Brasil, qual romance?* (1984). E, além disso, como bem destaca Fernando C. Gil, assumir a autonomia do literário, com base na noção de linguagem, é cometer um anacronismo crítico, solapando diversas questões fundamentais para a esfera do literário. Ver: GIL, Fernando C. A crítica e o romance rural. In: *Revista de Letras*, São Paulo, v. 48, n. 1, pp. 85-100, jan./jun. 2008.

que marca os romances de Joaquim Manuel de Macedo, ou ainda o caráter de história recontada como em *Amância* (1844), de Gonçalves de Magalhães, *As tardes de um pintor ou as intrigas de um jesuíta* (1848), de Teixeira e Sousa ou *O culto do dever* (1865), de Joaquim Manuel de Macedo. Esse procedimento resulta no encurtamento da distância entre aquele que narra e aquele que lê, para minimizar, no texto impresso, o sentimento de impessoalidade que poderia advir da distância. Como notou Castro Rocha, essa recorrência – a aproximação entre os interlocutores – é a materialização formal de um valor social – o horror às distâncias –, numa dinâmica onde o privado faz às vezes do público. Daí, a prosa de ficção buscar “reintroduzir o corpo no circuito comunicativo, tentando resgatar a proximidade física que os tipos impressos necessariamente obliteram.”²⁴⁴

Essa recuperação do corpo físico na letra impressa gera um efeito muito peculiar em nossa prosa de ficção: a indistinção, no corpo do texto, entre o narrador e a figura do autor empírico. Com efeito, a quase-materialidade daquele que conta a história naquele espaço peculiar instaurado no texto literário permite que passe para dentro do discurso romanesco, principalmente na figura dos comentários-excrescências, elementos que dizem respeito mais ao autor que ao narrador. A indistinção se torna mais acentuada na medida em que os comentários-excrescências tendem para o caráter injuntivamente moralizante, pois, pelo caráter ideologicamente empenhado dos comentários, a figura do autor empírico se projeta ainda mais sobre a figura do narrador, levando a aparecer um narrador que fica “a meio caminho entre ficção e não-ficção”²⁴⁵. O caráter moralizante reforça a indistinção entre narrador e autor empírico porque, ao que parece, esse caráter emite a voz coletiva – resultado da prevalência da noção de pessoa – que se põe na boca do guia ilustrado da nação, o escritor. Ao se materializar discursivamente valores coletivos, o quase-corpo toma a feição da voz a qual se atribuí a enunciação desses valores: o autor empírico²⁴⁶.

²⁴⁴ ROCHA, João Cezar de Castro. *Op. cit.*, p. 175. Para um maior detalhamento desse resgate do corpo físico, remeto o leitor ao Capítulo 5, seção “Horror às distâncias”, de *Literatura e cordialidade*, pp. 174-194.

²⁴⁵ SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.186. Noto que essa peculiaridade do narrador da prosa do período formativo inicial não possui, no campo da teoria literária, um conceito que dê conta de descrevê-lo. Daí as análises de romances do século XIX, em especial as de corte estruturalista, encararem os comentários-excrescências como “catálises” (Cf. BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: _____. (org.). *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Editora Vozes, 1973), ou simplesmente os ignorarem. Castro Rocha, entretanto, tenta dar conta desse problema ao cunhar o conceito “narrador-patriarca”. Limito-me a afirmar que se trata de um conceito valioso, porém problemático.

²⁴⁶ Cabe destacar que a o princípio de moralização na prosa de ficção desarticulou a idéia de intenção autoral em função de uma intenção nacional. As intervenções injuntivas são produtos mais de uma consciência nacional que a manifestação de um indivíduo. A equação, aqui, é mais complexa do que supõe as teorias que “mataram” o autor para a crítica literária.

Por tabela, a presença desse quase-corpo dentro do discurso romanesco encaminha a narrativa de maneira marcada, tomando o leitor pela mão e levando-o de um canto para o outro, como o narrador de *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães: “Subamos os degraus, que conduzem ao alpendre, todo engrinaldado de viçosos festões e lindas flores, que serve de vestibulo ao edificio. Entremos sem cerimônia.”²⁴⁷. Ou, como o narrador de *O aniversário de D. Miguel em 1828* (1839), de Pereira da Silva: “Conheces tu Lisboa, amigo leitor? (...) É para lá que nós marchamos hoje, meu leitor. É Lisboa o teatro da história que vou narrar-vos. Deixemos por alguns momentos a nossa bela pátria e as nossas grandiosas florestas.”²⁴⁸. Esse narrador-quase-corpo exerce, inclusive, o papel de interpretação dos fatos, deixando ao leitor pouco mais que um papel de aquiescência. O narrador de *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, após descrever a casa da avó de Felipe, conclui pelo leitor que “tem do lado direito de sua casa um pomar e no esquerdo um jardim”²⁴⁹. A natureza da relação que se estabelece entre os interlocutores se estrutura a partir de uma hierarquização, onde a voz narrativa, para validar sua onipresença, lembra o leitor de sua posição no texto – mas que é também social – de alguém que fala em nome da civilização. É assim que o narrador de *As vítimas-algozes* (1869), de Macedo, justifica sua interpretação toda-poderosa, para usar de uma expressão de Flora Sussekind, sobre a escravidão: “E o empenho que tomamos, o fim que temos em vista adunam-se com uma aspiração generosa da atualidade, e com a exigência implacável da civilização e do século.”²⁵⁰. Note-se como o narrador reforça seu papel de ente superior que esclarece o caminho da nação rumo à civilização. Esse narrador quase-corpo tutela o leitor. O resultado é um texto cujo significado é mantido pelo narrador-todo-poderoso, quase-autor.

A aproximação entre narrador e autor em nossa prosa de ficção imprime um último caráter peculiar nas narrativas. Trata-se de um duplo comportamento do foco narrativo. O condicionamento da vida intelectual por elementos conservadores da esfera social estruturou as narrativas em torno de um narrador que, além de ser quase-corpo, emite um efeito de duplicidade. É como se houvesse um movimento que deseja ruptura e outro que se esforça por manter uma conciliação. Trata-se, em âmbito mais geral, do andamento da narrativa que oscila entre esses dois pólos. Os exemplos desse comportamento são vários, mas que podem ser resumidos pelos narradores dos livros, cuja marca é a sátira social ou política; em especial

²⁴⁷ GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 11.

²⁴⁸ SILVA, Pereira da. *O aniversário de D. Miguel em 1828*. In: SOBRINHO, Barbosa Lima. (org.). *Os precursores do conto no Brasil*. São Paulo, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960, p. 65.

²⁴⁹ MACEDO, Joaquim M. *A moreninha*. São Paulo: Círculo do livro, 1989, p. 25.

²⁵⁰ MACEDO, Joaquim M. *As vítimas-algozes*. Quadro da escravidão. São Paulo: Editora Scipione, 1991, p. 1.

os romances de Joaquim Manuel de Macedo: *A carteira de meu tio* (1855), *Memórias do sobrinho de meu tio* (1867-68) e *A luneta mágica* (1869). O narrador de *Memórias de um sargento de milícias* (1852-53), de Manuel Antonio de Almeida entraria aqui também²⁵¹. Para que não restem dúvidas da recorrência desse comportamento do narrador ou andamento da narrativa, basta lembrarmos o sentimento de recuos moralizantes que muitos romances do Alencar possuem²⁵². Seja perceptível na voz do narrador, seja no andamento da ação, no fundo, a questão é a instabilidade narrativa que indica, ao que parece, o controle ideológico exercido em nossa prosa de ficção pelo princípio moral-didatizante.

²⁵¹ Essa oscilação, em *Memórias de um sargento de milícias*, está relacionada ao fato do autor ter apagado, na versão em livro, os episódios em que aparece a figura do Rei, o representante da ordem, revelando aquela simpatia para com a desordem, já destacada por Antonio Candido, em “Dialética da malandragem”, e a existência de passagens moralizantes em diversos momentos da narrativa, colocando, a meu ver, a simpatia do narrador, mapeada por Antonio Candido, e a noção de “um mundo sem penas”, numa chave um tanto problematizável.

²⁵² Os romances de Alencar também são paradigmáticos dessa oscilação: eles sempre beiram a ruptura, mas um fundo moralizador-conservador sempre repõe a narrativa nos trilhos do discurso hegemônico.

À GUISA DE CONCLUSÃO

Terminam aqui as considerações acerca do princípio moral-didatizante e da figura agigantada do narrador de nossa prosa de ficção oitocentista. Poderia, nesse momento, sinalizar alguns desdobramentos formais, para além do período formativo inicial, disso que acredito ser um eixo estruturante do romance brasileiro, o princípio moral-didatizante: na prosa de Raul Pompéia e Monteiro Lobato, na construção de *Os sertões*, em certa concepção de literatura de Olavo Bilac e seu círculo intelectual, etc. Ao contrário, prefiro, para finalizar a presente dissertação, chamar a atenção para o encaminhamento dispensado a minha hipótese de trabalho. Quero sinalizar, minimamente, meu posicionamento, com um ou dois comentários, frente ao meu quadro de explicações.

Retomemos, primeiro, um dado geral sobre o romance oitocentista. A recorrência de intervenções moralizantes e a presença ostensiva da voz narrativa imprimem em nossa prosa de ficção uma marca discursiva, por assim dizer, já apontada na fortuna crítica acumulada sobre o romance oitocentista, mas pouco considerada em sua dimensão sistematizadora. Trata-se daquele caráter de texto falado, já mencionado por mim, no qual predomina a oralidade, o tom de história contada ao correr da pena. Talvez o recurso estilístico mais forte desse narrador-agigantado seja o traço de prosa-tagarela impressa em nossa prosa de ficção. *A moreninha* (1844), de Joaquim M. de Macedo; *Memórias de um sargento de milícias* (1851-52), de Manuel Antonio de Almeida; *A carteira de meu tio* (1855), também de Macedo; *Cinco minutos* (1856), de J. de Alencar; *Um casamento no arrabalde* (1869), de Franklin Távora; *O índio Afonso* (1872), de B. Guimarães; *O coronel Sangrado* (1876), de Inglês de Sousa; *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis; são, apesar das configurações de fatura díspares, exemplares do caráter falado de nossa prosa de ficção do período formativo inicial. Bem analisado, trata-se quase de um denominador comum que irmana produções de qualidade estética radicalmente desiguais.

Apesar dessa variação de qualidade, é curioso notar que nossa tradição crítica tem sistematicamente chamado a atenção para esse recurso estilístico com o intuito de demonstrar, com base nele, a precariedade estética do romance romântico como um todo. Talvez o exemplo paradigmático dessa depreciação esteja formulado na observação, muito ferina, de José Guilherme Merquior sobre a prosa desse período. Segundo o autor, nossa literatura romântica

faz figura de literatura meio analfabeta, ao alcance intelectualmente bem pouco elevado de sinhás e dos estudantes do Segundo Reinado. Literatura para mulheres e jovens, o que significa, a essa época, de pouca informação e pouco pensamento. O enraizar-se do romantismo representou o triunfo da *oralidade* na literatura: o predomínio da experiência falada sobre o hábito sistemático da leitura reflexiva. Indigência intelectual e analfabetismo generalizado condicionaram sutilmente, desde então, e por longo tempo, os estilos nacionais, inclinando-os ao verbalismo e aos efeitos fáceis, e formentando e linguagem declamatória [sic], de conteúdo epidérmico, às expensas da análise aprofundada dos sentimentos e situações.²⁵³

Essa observação acerca de nossa prosa de ficção configura certo lugar comum no procedimento de nossa tradição crítica: olha-se para as obras desse período sempre como uma experiência incipiente, mal ajambrada, precária, ruim mesmo. Do ponto de vista de José Guilherme Merquior, não sobra muita coisa – se é que sobra alguma coisa – da literatura, em especial da prosa de ficção, oitocentista. Trata-se, bem lido o excerto, de uma formulação que faz da literatura do 19 terra arrasada²⁵⁴.

Chamo a atenção para esse tipo de avaliação paradigmática de nossa tradição crítica justamente para delimitar o tipo de tratamento que tentei empreender, e o aproveitamento que fiz, no presente estudo, dos métodos de abordagem e da (parca) fortuna crítica acumulada sobre o romance oitocentista. Busquei entender um aspecto formal preciso e sua manifestação no texto literário – o agigantamento da voz narrativa e suas intervenções moral-didatizantes – a partir da própria dinâmica instituída pelo texto literário. Ou, por outra, para ser mais claro: a abordagem do objeto e o encaminhamento da argumentação visaram, acima de tudo, entender as obras do período formativo inicial a partir das questões postas, do ponto de vista histórico, para a constituição do discurso literário no Brasil e, ao mesmo tempo, as formas pelas quais as obras responderam essas questões. O que não quer dizer que, para a atividade crítica, tenhamos feito uma espécie de “concessão historicista”, como sugere Lúcia Miguel Pereira em seu excelente *Prosa de ficção (1870-1920)*. Trata-se, ao contrário, de um esforço para livramo-nos de certos paradigmas de análise, já cristalizados e reproduzidos *ad infinitum* por nossa tradição crítica; e calcados na maioria das vezes, talvez sempre, na idéia de colocar a prosa de ficção oitocentista, como a observação de José Guilherme Merquior demonstra, em uma chave rebaixada, como literatura esteticamente precária. Busquei, para ser direto,

²⁵³ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 80.

²⁵⁴ Talvez a única exceção, em nossa tradição crítica, de ver a oralidade como algo, parcialmente positivo seja Antonio Candido. Em diversos momentos de sua trajetória crítica, Antonio Candido chama a atenção para esse aspecto de nossa literatura como um todo e acentua o fato de ela, a oralidade, ter amenizado o caráter retórico-verbosivo do romantismo. Mas mesmo em Antonio Candido, parece-me, a oralidade vem acompanhada, apesar de seu efeito benéfico, de uma precariedade estética. É como se, em nossa tradição crítica, oralidade e precariedade andassem de mãos dadas. Ver: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, 2 v.; _____. “O escritor e o público”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

eliminar a avaliação apriorística de que estamos frente a um objeto de estudo que, antes mesmo de ser lido, é tomado como mal ajambrado. O que, por sua vez, não implica em dizer que suspendi qualquer juízo de valor: acredito que minhas opiniões e avaliações, nem sempre positivas, foram expressas nos mais diferentes momentos da presente dissertação.

Essa observação faz com que meu movimento argumentativo se enquadre em uma atitude crítica particular – e, quero crer, diferenciada em relação ao que se tem feito, de modo geral, com a prosa de ficção oitocentista. Meu esforço, ao estudar o foco narrativo e a recorrência insistente de moralizar e didatizar via literatura, está calcado na idéia de mapear talvez a principal linha de força que estruturou a formação do romance brasileiro. Tentei sugerir, numa pegada formativa, via Antonio Candido, os denominadores comuns que articulariam o conjunto de obras referentes ao período formativo inicial. O que, do ponto de vista crítico, significa dizer que busquei mapear certa dinâmica própria de nosso sistema literário, num movimento dialético entre texto e contexto. O que acaba se delineando, acredito, é a imagem de certa dinâmica própria, ainda que parcial e incompleta, para a transplantação, adaptação e consolidação da forma romance no Brasil.

Naturalmente que, desse esforço de construção crítica, algumas questões, para não dizer muitas, ficaram em aberto – ou se articulam de um modo que exige maior desenvolvimento. Minha intenção esteve longe de fechar questões. Quis, acima de tudo, sugerir certos caminhos possíveis para se pensar como a forma romance se instaurou nos trópicos a partir de uma série de impressões de leitura que foram sistematizadas e expostas nessa dissertação. A consequência mais imediata disso que vou dizendo está na existência de algumas arestas a serem polidas, argumentos a serem mais bem articulados, etc.; e que não gostaria de destacar, um tanto por incapacidade de quem está impregnado (leia-se cego) pela própria pesquisa, outro tanto para evitar o tom digressivo dessa conclusão. Deixo a critério do leitor a avaliação dos desacertos argumentativos. Chamo a atenção genericamente para a precariedade de minha própria argumentação, ao final dessa dissertação, não para justificar deficiências, ou adiantar possíveis críticas. Longe disso, quero sublinhar o principal traço de minha pesquisa: a sugestão de fios a serem seguidos, refletidos, descartados ou desenvolvidos. Algo a ser feito em outro momento – *em uma segunda etapa*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias

- ABREU, Casimiro de. *Camila*. Memórias de uma viagem. In: CAVALHEIRO, E.; BRITO, M. da S. (org.). *O conto romântico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. [1856].
- ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. In: CASTELLO, José Aderaldo. (org.). *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: USP, 1953. [1856].
- _____. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. In: MOREIRA, Maria E; BUENO, Luís. (org.). *A Confederação dos Tamoios*. Edição Fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.
- _____. *Como e por que sou romancista*. In: _____. *O guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951.
- _____. *Cinco minutos. A viuvinha*. São Paulo: Editora Ática, 1998. [1856].
- _____. *O demônio familiar*. São Paulo: Martin Claret, 2003. [1857].
- _____. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951. [1870].
- _____. *Ao imperador: cartas a Erasmo*. Rio de Janeiro: Typ. De Mello, 1865. [1865].
- _____. *A pata da gazella*. Rio de Janeiro: Garnier, 1914. [1870].
- ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: LTC, 1978. [1851-52].
- _____. *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991.
- ASSIS, Machado de. “Confissões de uma viúva moça”. In: *Contos fluminenses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília; INL, 1975. [1870].
- _____. *Instinto de Nacionalidade*. In: *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959.
- _____. *A mão e a luva*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1975. [1874].
- _____. “Teoria do medalhão”. In: PROENÇA FILHO, Domicio. *Os melhores contos de Machado de Assis*. São Paulo: Global, 1996. [1882].
- BARBOSA, Januário da Cunha. “Introdução”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. [1831].
- BOCAIÚVA, Quintino. “Da Biblioteca Brasileira”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. [1862].
- _____. “Resposta de Quintino Bocaiúva”. In: ASSIS, Machado de. *Correspondência*. São Paulo: Editora Mérito, 1959. [s.d.].
- DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. In: CÉSAR, Guilhermino. (org.). *Historiadores e críticos do Romantismo*. São Paulo: Edusp, 1978. [1826].

- DUTRA E MELO. “Notícia da moreninha”. In: MACEDO, Joaquim Manoel. *A moreninha*. Rio de Janeiro: Garnier, 1898. [1844].
- GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Editora Ática, 1988. [1875].
- _____. *O índio Affonso*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.
- MACEDO, Joaquim Manuel. *Os dois amores*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, s.d. [1848].
- _____. *A luneta mágica*. São Paulo: Ática, 1999. [1869].
- _____. *Memórias do sobrinho de meu tio*. São Paulo: companhia das Letras, 1995. [1867-68].
- _____. *A moreninha*. São Paulo: Círculo do livro, 1989. [1845].
- _____. *As vítimas-algozes*. Quadro da escravidão. São Paulo: Editora Scipione, 1991. [1869].
- MAGALHÃES, Gonçalves de. *Discurso sobre a História da Literatura do Brasil*. In: COUTINHO, Afrânio. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, Prolivro, 1974, v. 1. [1836].
- MARTIUS, Carlos Frederico Ph. de. “Como se deve escrever a história do Brasil”. In: *Revista trimensal de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico brasileiro*, 24, 1845, pp. 389-390.
- NABUCO, Joaquim; ALENCAR, José de. “Polêmicas”. In: COUTINHO, Afrânio. (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965. [1875].
- NORBERTO, Joaquim. “Introdução sobre a literatura nacional”. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. [1844].
- PINHEIRO, Fernandes. *Curso de Literatura Nacional*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1978. [1862].
- _____. Paulo Fernandes e a Polícia de seu tempo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, Tomo XXXIX, 2ª. parte, p. 65-76, 1875. [1875].
- _____. “Vicentina”. Guanabara, tomo III, nº 1, março de 1855. In: SERRA, Tânia R. C. *Joaquim Manuel de Macedo ou os Dois Macedos*. A luneta mágica do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994. [1855].
- SILVA, José Bonifácio de Andrada e. *Projetos para o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras; Publifolha, 2000. [s.d.].
- SILVA, Pereira da. *O aniversário de D. Miguel em 1828*. In: SOBRINHO, Barbosa Lima. (org.). *Os precursores do conto no Brasil*. São Paulo, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. [1839].
- SOUSA, Teixeira e. *O filho do pescador*. São Paulo: Artium, 1997. [1843].
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Editora Ática, 1996. [1872].
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: ática, 1977. [1876].

_____. (sob o pseudônimo de Semproneo) *Cartas a Cincinnato*. Pernambuco: J. –W. de Medeiros, Livreiro-editor, 1872. [1871-72].

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da poesia brasileira*. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. (org.). *O berço do Cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. [1850].

Estudos críticos

AUGUSTINI, Valéria. *Trajetórias de consagração: discursos da crítica sobre o Romance no Brasil oitocentista*. Tese de doutorado. Campinas, IEL/Unicamp, 2006.

BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: _____. (org.). *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Editora Vozes, 1973.

_____. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. “O escravismo entre dois liberalismos”. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Humberto de. As modas e os modos no romance de Macedo. In: *Revista da Academia Brasileira de Letras*, nº. 15, out. de 1920, pp. 183-190.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, v. 2.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CASTELLO, José Aderaldo. (org.). *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: USP, 1953.

COUTINHO, Afrânio. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, Prolivro, 1974, v. 1.

_____. (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.

_____. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

CÉSAR, Guilhermino. (org.). *Historiadores e críticos do Romantismo*. São Paulo: Edusp, 1978.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

- EIKHENBAUM, B. “Sobre a teoria da prosa”. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- FARRA, Maria Lúcia Dal. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. “As idéias estão no lugar”. In: *Cadernos de debates 1*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- FREYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- GIL, Fernando C. O caráter pendular do herói brasileiro. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, 2010. (no prelo).
- _____. A crítica e o romance rural. In: *Revista de Letras*, São Paulo, v. 48, n. 1, pp. 85-100, jan./jun. 2008.
- GIL, Fernando C.; KAVISKI, Ewerton. Escrava, proprietária e dependente: três figuras femininas no romance brasileiro. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, volume 18, p. 39-52, jan./jun. 2008.
- _____. *Experiência rural e a formação do romance brasileiro*. Projeto de pesquisa – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- _____. *Experiência rural e a formação do romance brasileiro II*. Projeto de pesquisa – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- _____. Experiência urbana e romance brasileiro. *Revista Letras*, n° 64, p. 67-76, set.-dez. de 2004.
- _____. *Narradores do romance rural do dezenove*. (manuscrito inédito).
- _____. Uma ou duas notas sobre a narrativa rural. In: XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 2007, São Paulo. *Anais XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC: LITERATURAS, ARTES E SABERES*. São Paulo, 2007.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin Editorial, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- JOZEF, Bela. *Joaquim Manuel de Macedo – romance*. Rio de Janeiro: Agir, 1971, p. 12. (Coleção Nossos Clássicos).
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *A leitura rarefeita*. São Paulo: Ática, 2002.

- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- LUKÁCS, Gyorgy. “Narrar ou descrever?” In: *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime. História social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea. José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.
- MERQUIOR, J. G. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- PEREIRA, Lúcia-Miguel. *Prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- _____. “Três romancistas regionalistas”. In: *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992.
- PRADO, Consuelo A. *Lente de contato*. In: *A moreninha*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- RIBEIRO, Cristina Betioli. *Franklin Távora: um norte para o romance brasileiro*, s.d., p. 10. Disponível em <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>. (acessado em 29 de janeiro de 2011).
- _____. O projeto literário de Franklin Távora pelo viés de *O Cabeleira*. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 2008, São Paulo. Anais do XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, São Paulo, 2008.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- SANTIAGO, Silviano. “Desvios da ficção”. In: PATROCÍNIO, José do. *Motta Coqueiro ou a pena de morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/INL, 1977.
- SCHOLES, R.; KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SCHWARZ, Roberto. “Discutindo com Alfredo Bosi”. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.
- HOLLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- SERRA, Tânia. *Joaquim Manuel de Macedo ou os Dois Macedos. A luneta mágica do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994.

- SOBRINHO, Barbosa Lima. (org.). *Os precursores do conto no Brasil*. São Paulo, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- SOUSA, J. Galante de. *Machado de Assis e outros estudos*. Brasília: Livraria Cátedra; Rio de Janeiro: INL, 1979.
- _____. *Prefácio*. In: ASSIS, Machado de. *Contos fluminenses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília; INL, 1975.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloqüência*. Rio de Janeiro: EdUERJ/EDUFF, 1999.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. “As vítimas algozes e o imaginário do medo”. In: MACEDO, J. M. *As vítimas-algozes*. Quadros da escravidão. Rio de Janeiro: Editora Scipione; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991.
- VASCONCELOS, Sandra G. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- VERÍSSIMO, José. “O romancista dos nossos avós”. In: *Últimos estudos de literatura brasileira* (7ª. série). São Paulo: Itatiaia, 1979.
- WEBER, João H. *Caminhos do romance* (De A moreninha a Os Guaianãs). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. (org.). *O berço do Cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.