Equipe de realização:

Assessoria editorial de Mara Valles
Revisão de Iracema A. Lazari
Capa de Ana Luisa Escorel

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Candido, Antonio, 1918-

O discurso e a cidade / Antonio Candido. – São Paulo : Duas Cidades, 1993.

ISBN 85-235-0022-7

1. Ensaios brasileiros 2. Literatura e sociedade I. Título.

93.0052 CDD-869.945

Índices para catálogo sistemático:

1. Ensaios : Século 20 : Literatura brasileira 869.945
2. Século 20 : Ensaios : Literatura brasileira 869.945

ANTONIO CANDIDO

O DISCURSO E A CIDADE

LIVRARIA DUAS CIDADES

Dialética da Malandragem

Em 1894 José Veríssimo definiu as *Memórias de um sargento de milícias* como romance de costumes que, pelo fato de descrever lugares e cenas do Rio de Janeiro no tempo de D. João VI, se caracterizaria por uma espécie de realismo antecipado; em conseqüência, falava bem dele, como homem de um momento dominado pela estética do Naturalismo.

Praticamente nada se disse de novo até 1941, quando Mário de Andrade reorientou a crítica, negando que fosse um precursor. Seria antes um continuador atrasado, um romance de tipo marginal, afastado da corrente média das literaturas, como os de Apuleio e Petrônio, na Antigüidade, ou o *Lazarillo de Tormes,* no Renascimento —, todos com personagens anti-heróicos que são modalidades de pícaros.

Uma terceira etapa foi aberta em 1956 por Darcy Damasceno, que abordou a análise estilística, tendo como pano de fundo uma excelente rejeição de posições anteriores:

> Não há que considerar-se picaresco um livro pelo fato de nele haver um pícaro mais adjetival que substantival, mormente se a este livro faltam as marcas peculiares do gênero picaresco; nem histórico seria ele, ainda que certa dose de veracidade haja servido à criação de tipos ou à evocação de época; menos ainda realista, quando a leitura mais atenta nos torna flagrante o predomínio do imagi-

noso e do improvisado sobre a retratação ou a reconstituição histórica.

E depois de mostrar com pertinência como são reduzidas as indicações documentárias, prefere o designativo de romance de costumes.[1]

Concordo com estas opiniões oportunas e penetrantes (infelizmente muito breves), que podem servir de ponto de partida para o presente ensaio. A única dúvida seria referente ao realismo, e talvez nem esta, se Darcy Damasceno estiver se referindo especificamente ao conceito usual das classificações literárias, que assim designam o que ocorreu na segunda metade do século XIX, enquanto o meu intuito é caracterizar uma modalidade bastante peculiar, que se manifesta no livro de Manuel Antônio de Almeida.

1. *Romance picaresco?*

O ponto de vista segundo o qual ele é um romance picaresco, muito difundido a partir de Mário de Andrade (que todavia não diz bem isto), recebeu um cunho de aparente rigor da parte de Josué Montello, que pensa ter encontrado as suas matrizes em obras como *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554) e *Vida y hechos de Estebanillo González* (1645).[2]

1. José Veríssimo, "Um velho romance brasileiro", *Estudos brasileiros*, 2ª série, Rio de Janeiro, Laemmert, 1895, pp. 107-124; Mário de Andrade, "Introdução", Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*. Biblioteca de literatura brasileira, I, São Paulo, Martins, 1941, pp. 5-19; Darcy Damasceno, "A afetividade lingüística nas *Memórias de um sargento de milícias*", *Revista brasileira de filologia*, vol. 2, tomo II, Dezembro 1956, pp. 155-177, especialmente pp. 156-158 (a citação é da p. 156).
2. Josué Montello, "Um precursor: Manuel Antônio de Almeida", *A literatura no Brasil*, Direção de Afrânio Coutinho, vol. II, Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana S.A., 1955, pp. 37-45.

Se fosse exato, estaria resolvido o problema da filiação e, com ele, grande parte do de caracterização crítica. Mas na verdade Josué Montello fundou-se numa petição de princípio, tomando como provado o que restava provar, isto é, que as *Memórias* são um romance picaresco. A partir daí, supervalorizou algumas analogias fugazes e achou o que tencionava achar, mas não o que um cotejo objetivo teria mostrado. De fato, a análise da picaresca espanhola faz ver que aqueles dois livros nada motivaram de significativo no de Manuel Antônio de Almeida, embora seja possível que este haja recebido sugestões marginais de algum outro romance espanhol ou feito à maneira dos espanhóis, como ocorreu por toda a Europa no século XVII e parte do XVIII. O que se pode fazer de mais garantido é comparar as características do "nosso memorando" (como diz o romancista do seu personagem) com as do típico herói ou anti-herói picaresco, minuciosamente levantadas por Chandler na sua obra sobre o assunto.[3]

Em geral, o próprio pícaro narra as suas aventuras, o que fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito; e esta voz na primeira pessoa é um dos encantos para o leitor, transmitindo uma falsa candura que o autor cria habilmente e já é recurso psicológico de caracterização. Ora, o livro de Manuel Antônio é contado na terceira pessoa por um narrador (ângulo primário) que não se identifica e varia com desenvoltura o ângulo secundário —, trazendo-o de Leonardo Pai a Leonardo Filho, deste ao Compadre ou à Comadre,

3. Frank Wadleigh Chandler, *La novela picaresca en España*, Trad. do inglês por P. A. Martín Robles, Madrid, La España Moderna, s. d. (Trata-se de apenas uma parte da obra original de Chandler, *The Literature of Roguery*, 3 vols., New York, Houghton Mifflin, 1907). Ver também Ángel Valbuena Prat, "Estudio preliminar", *La novela picaresca española*, 4ª ed., Madrid, Aguilar, 1942, pp. 11-79, edição dos principais romances picarescos espanhóis utilizada neste ensaio.

depois à Cigana e assim por diante, de maneira a estabelecer uma visão dinâmica da matéria narrada. Sob este aspecto o herói é um personagem como os outros, apesar de preferencial; e não o instituidor ou a *ocasião* para instituir o mundo fictício, como o Lazarillo, Estebanillo, Guzman de Alfarache, a Pícara Justina ou Gil Braz de Santilhana.

Em compensação, Leonardo Filho tem com os narradores picarescos algumas afinidades: como eles, é de origem humilde e, como alguns deles, irregular, "filho de uma pisadela e um beliscão". Ainda como eles é largado no mundo, mas não abandonado, como foram o Lazarillo ou o Buscón, de Quevedo; pelo contrário, mal os pais o deixam o destino lhe dá um pai muito melhor na pessoa do Compadre, o bom barbeiro que toma conta dele para o resto da vida e o abriga da adversidade material. Tanto assim que lhe falta um traço básico do pícaro: o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das "picardias". Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; mas Leonardo, bem abrigado pelo Padrinho, nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias.

Mais ainda: a humildade da origem e o desamparo da sorte se traduzem necessariamente, para o protagonista dos romances espanhóis e os que os seguiram de perto, na condição servil. Em algum momento da sua carreira ele é criado, de tal modo que já se supôs erradamente que a sua designação proviesse daí —, o termo "pícaro" significando um tipo inferior de servo, sobretudo ajudante de cozinha, sujo e esfarrapado. E é do fato de ser criado que decorre um princípio importante na estruturação do romance, pois passando de amo a amo o pícaro vai-se movendo, mudando de ambiente,

variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto. Mas o nosso Leonardo fica tão longe da condição servil, que o Padrinho se ofende quando a Madrinha sugere que lhe mande ensinar um ofício manual; o excelente homem quer vê-lo padre ou formado em direito, e neste sentido procura encaminhá-lo, livrando-o de qualquer necessidade de ganhar a vida. Por isso, nunca aparece seriamente o problema da subsistência, mesmo quando Leonardo passa de raspão e quase como jogo pelo serviço das cozinhas reais, o que o aproximaria vagamente da condição de pícaro no sentido acima referido.

Semelhante a vários pícaros, ele é amável e risonho, espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos, que o vão rolando pela vida. Isto o submete, como a eles, a uma espécie de causalidade externa, de motivação que vem das circunstâncias e torna o personagem um títere, esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo. O sentimento de um destino que motiva a conduta é vivo nas *Memórias*, onde a Comadre se refere à *sina* que acompanha o afilhado, acumulando contratempos e desmanchando a cada instante as combinações favoráveis.

Como os pícaros, ele vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão; mas ao contrário deles nada aprende com a experiência. De fato, um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada. Mais coerente com a vocação de fantoche, Leonardo nada conclui, nada aprende; e o fato de ser o livro narrado na terceira pessoa facilita esta inconsciência, pois cabe ao narrador fazer as poucas reflexões morais, no geral levemente cínicas e em todo o caso optimistas, ao contrário do que ocorre com o sarcasmo ácido e o relativo pessimismo dos romances picarescos. O malandro espanhol termina sempre, ou numa resignada mediocridade, aceita como abrigo depois de tanta agitação,

ou mais miserável do que nunca, no universo do desengano e da desilusão, que marca fortemente a literatura espanhola do Século de Ouro.

Curtido pela vida, acuado e batido, ele não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa. Traindo os amigos, enganando os patrões, não tem linha de conduta, não ama e, se vier a casar, casará por interesse, disposto inclusive às acomodações mais foscas, como o pobre Lazarillo. O nosso Leonardo, embora desprovido de paixão, tem sentimentos mais sinceros neste terreno, e em parte o livro é a história do seu amor cheio de obstáculos pela sonsa Luisinha, com quem termina casado, depois de promovido, reformado e dono de cinco heranças que lhe vieram cair nas mãos sem que movesse uma palha. Não sendo nenhum modelo de virtude, é leal e chega a comprometer-se seriamente para não lesar o malandro Teotônio. Um antipícaro, portanto, nestas e outras circunstâncias, como a de não procurar e não agradar os "superiores", que constituem a meta suprema do malandro espanhol.

Se o protagonista for assim, é de esperar que o livro, tomado no conjunto, apresente a mesma oscilação de algumas analogias e muitas diferenças em relação aos romances picarescos.

Estes são dominados pelo senso do espaço físico e social, pois o pícaro anda por diversos lugares e entra em contacto com vários grupos e camadas, não sendo raros os destinos internacionais, como o do "galego-romano" Estebanillo. O fato de ser um aventureiro desclassificado se traduz pela mudança de condição, cujo tipo elementar, estabelecido no primeiro em data, o *Lazarillo de Tormes,* é a mudança de patrões. Criado de mendigo, criado de escudeiro pobre, criado de padre, o pequeno vagabundo percorre a sociedade, cujos tipos vão surgindo e se completando, de maneira a tornar o livro uma sondagem dos grupos sociais e seus costumes

—, coisa que prosseguiu na tradição do romance picaresco, fazendo dele um dos modelos da ficção realista moderna. Embora deformado pelo ângulo satírico, o seu ponto de vista descobre a sociedade na variação dos lugares, dos grupos, das classes —, estas, vistas freqüentemente das inferiores para as superiores, em obediência ao sentido da eventual ascensão do pícaro. Nessa lenta panorâmica, um moralismo corriqueiro para terminar, mas pouca ou nenhuma intenção realmente moral, apesar dos protestos constantes com que o narrador procura dar um cunho exemplar às suas malandragens. E em relação às mulheres, acentuada misoginia. Embora não sejam licenciosos, como também não são sentimentais, os romances picarescos são freqüentemente obscenos e usam à vontade o palavrão, em correspondência com os meios descritos.

O livro de Manuel Antônio é de vocabulário *limpo,* não tem qualquer baixeza de expressão e, quando entra pela zona da licenciosidade, é discreto, ou de tal modo caricatural que o elemento irregular se desfaz em bom humor —, como é notadamente o caso da seqüência que narra o infortúnio do padre surpreendido em trajes menores no quarto da Cigana. Mas vimos que tem uma certa tintura de sentimento amoroso, apesar de descrito com ironia oportuna; e a sátira, visível por todo ele, nunca abrange o conjunto da sociedade, pois ao contrário da picaresca o seu campo é restrito.

2. *Romance malandro*

Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macu-*

naíma[4] e que Manuel Antônio com certeza plasmou espontaneamente, ao aderir com a inteligência e a afetividade ao tom popular das histórias que, segundo a tradição, ouviu de um companheiro de jornal, antigo sargento comandado pelo major Vidigal de verdade.

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando freqüentemente terceiros na sua solução. Essa gratuidade aproxima "o nosso memorando" do *trickster* imemorial, até de suas encarnações zoomórficas — macaco, raposa, jabuti —, dele fazendo, menos um "anti-herói" do que uma criação que talvez possua traços de heróis populares, como Pedro Malasarte. É admissível que modelos eruditos tenham influído em sua elaboração; mas o que parece predominar no livro é o dinamismo próprio dos astuciosos de história popular. Por isso, Mário de Andrade estava certo ao dizer que nas *Memórias* não há realismo em sentido moderno; o que nelas se acha é algo mais vasto e intemporal, próprio da comicidade popularesca.

4. "É desse modo que Manuel Antônio de Almeida caracteriza o personagem Leonardo, que resulta num *herói sem nenhum caráter*, ou melhor, que apresenta os traços fundamentais do estereótipo do brasileiro. Manuel Antônio de Almeida é o primeiro a fixar em literatura o caráter nacional brasileiro, tal como terá longa vida em nossas letras (...) Creio que se pode saudar em Leonardo o ancestral de *Macunaíma*." Walnice Nogueira Galvão, "No tempo do rei", in *Saco de gatos*. Ensaios críticos, São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 32. Este belo ensaio, um dos mais penetrantes sobre o nosso autor, saiu inicialmente com o título "Manuel Antônio de Almeida" no "Suplemento Literário" de *O Estado de S. Paulo*, 17.3.1962.

Esta costela originariamente folclórica talvez explique certas manifestações de cunho arquetípico —, inclusive o começo pela frase padrão dos contos da carochinha: "Era no tempo do Rei". Ao mesmo universo pertenceria a constelação de fadas boas (Padrinho e Madrinha) e a espécie de fada agourenta que é a Vizinha, todos cercando o berço do menino e servindo aos desígnios da sorte, a "sina" invocada mais de uma vez no curso da narrativa. Pertenceria também o anonimato de vários personagens, importantes e secundários, designados pela profissão ou a posição no grupo, o que de um lado os dissolve em categorias sociais típicas, mas de outro os aproxima de paradigmas lendários e da indeterminação da fábula, onde há sempre "um rei", "um homem", "um lenhador", "a mulher do soldado" etc. Pertenceria, ainda, o major Vidigal, que por baixo da farda historicamente documentada é uma espécie de bicho-papão, devorador da gente alegre. Pertenceria, finalmente, a curiosa duplicação que estabelece dois protagonistas, Leonardo Pai e Leonardo Filho, não apenas contrastando com a forte unidade estrutural dos anti-heróis picarescos (ao mesmo tempo nascedouros e alvos da narrativa), mas revelando mais um laço com os modelos populares.

Com efeito, pai e filho materializam as duas faces do *trickster*: a tolice, que afinal se revela salvadora, e a esperteza, que muitas vezes redunda em desastre, ao menos provisório. Sob este aspecto, o meirinho meio bobo que acaba com a vida em ordem, e seu filho esperto que por pouco se enrosca, seriam uma espécie de projeção invertida, no plano das aventuras, da família didática de Bertoldo, que Giulio Cesare Della Croce e seguidores popularizaram a partir da Itália desde o século XVI, inspirados em remotas fontes orientais. Não custa dizer que nos catálogos de livraria do tempo de Manuel Antônio aparecem várias edições e arranjos da famosa trempe, como: *Astúcias de Bertoldo*; *Simplicidades*

de Bertoldinho, filho do sublime e astuto Bertoldo, e agudas respostas de Marcolfa, sua mãe; *Vida de Cacasseno, filho do simples Bertoldinho e neto do astuto Bertoldo*. Nas *Memórias de um sargento de milícias*, livro culto e ligado apenas remotamente a arquétipos folclóricos, simplório é o pai e esperto é o filho, não havendo além disso qualquer vestígio de adivinhação gnômica, própria da série dos Bertoldos e d'*A Donzela Teodora*, outra sabe-tudo muito viva em nosso popular.

Como não há motivo para contestar a tradição, segundo a qual a matéria do livro foi dada, ao menos em parte, pelos relatos de um velho sargento de polícia,[5] podemos admitir que o primeiro nível de estilização consistiu, da parte do romancista, em extrair dos fatos e das pessoas um certo elemento de generalidade, que os aproximou dos paradigmas subjacentes às narrativas folclóricas. Assim, por exemplo, um determinado oficial de justiça, chamado ou não Leonardo Pataca, foi desbastado, simplificado, reordenado e submetido a uma cunhagem fictícia, que o afastou da sua carne e do seu osso, para transformá-lo em ocorrência particular do amoroso desastrado e, mais longe, do bobalhão universal das piadas. Noutras palavras, a operação inicial do ficcionista teria consistido em reduzir os fatos e os indivíduos a situações e tipos gerais, provavelmente porque o seu caráter popular permitia lançar uma ponte fácil para o universo do folclore, fazendo a tradição anedótica assumir a solidez das tradições populares.

Poderíamos, então, dizer que a integridade das *Memórias* é feita pela associação íntima entre um plano voluntário (a representação dos costumes e cenas do Rio) e um plano talvez na maior parte involuntário (traços semi-folclóricos, manifestados sobretudo no teor dos atos e das peripécias). Como ingrediente, um realismo espontâneo e corriqueiro, mas baseado na intuição da dinâmica social do Brasil na primeira metade do século XIX. E nisto reside provavelmente o segredo da sua força e da sua projeção no tempo.

5. Marques Rebelo, *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*, 2ª ed., São Paulo, Martins, 1963, pp. 38-39 e 42.

Há também, é claro, eventuais influências eruditas e traços que o aparentam às correntes literárias que, naquele momento, formavam com as tendências peculiares ao Romantismo um desenho mais complicado do que parece a quem ler as classificações esquemáticas. Por este lado é que ele se entronca em linhas de força da literatura brasileira de então, que o esclarecem tanto ou mais do que a invocação de modelos estrangeiros e mesmo de um substrato popularesco.

De fato, para compreender um livro como as *Memórias* convém lembrar a sua afinidade com a produção cômica e satírica da Regência e primeiros anos do Segundo Reinado —, no jornalismo, na poesia, no desenho, no teatro. Escritas de 1852 a 1853, elas seguem uma tendência manifestada desde o decênio de 1830, quando começam a florescer jornaizinhos cômicos e satíricos, como *O Carapuceiro*, do Padre Lopes Gama (1832-34; 1837-43; 1847) e *O Novo Carapuceiro*, de Gama e Castro (1841-42). Ambos se ocupavam de análise política e moral por meio da sátira dos costumes e retratos de tipos característicos, dissolvendo a individualidade na categoria, como tende a fazer Manuel Antônio. Esta linha que vem de La Bruyère, mas também do nosso velho poema cômico, sobretudo do exemplo de Nicolau Tolentino, manifestava-se ainda na verdadeira mania do retrato satírico, descrevendo os tipos da vida quotidiana, que, sob o nome de "fisiologia" (por "psicologia"), pululou na imprensa francesa entre 1830 e 1850 e dela passou à nossa. Embora Balzac a tenha cultivado com grande talento, não é preciso recorrer à sua influência, como faz

um estudioso recente,[6] para encontrar a fonte eventual de uma moda que era pão quotidiano dos jornais.

Pela mesma altura, surge a caricatura política, nos primeiros desenhos de Araujo Porto-Alegre (1837),[7] e de 1838 a 1849 desenvolve-se a atividade de Martins Pena, cuja concepção da vida e da composição literária se aproxima da de Manuel Antônio —, com a mesma leveza de mão, o mesmo sentido penetrante dos traços típicos, a mesma suspensão de juízo moral. O amador de teatro que foi o nosso romancista não poderia ter ficado à margem de uma tendência tão bem representada; e que apareceria ainda, modestamente, na obra novelística e teatral de Joaquim Manuel de Macedo, cheia de infra-realismo e caricatura.

Os próprios poetas, que hoje consideramos uma série plangente de carpidores, fizeram poesia cômica, obscena e maluca, por vezes com bastante graça, como Laurindo Rabelo e Bernardo Guimarães, cujas produções neste setor chegaram até nós. Álvares de Azevedo foi poeta divertido, e alguns retardatários mantinham a tradição bem humorada da velha sátira social, como é o caso d'*A festa de Baldo* (1847), de Álvaro Teixeira de Macedo, cuja linguagem enferrujada não abafa inteiramente um discernimento saboroso dos costumes provincianos.

6. Alan Carey Taylor, "Balzac, Manoel Antonio de Almeida et les débuts du réalisme au Brésil", resumo de comunicação, *Le réel dans la littérature et le langage*, Actes du Xe. Congrès de la Fédération des Langues et Littératures Modernes, publiés par Paul Vernois, Paris, Klincksieck, 1967, pp. 202-203.
7. Herman Lima, *História da caricatura no Brasil*, 4 vols., Rio de Janeiro, José Olympio, 1963, vol. I, pp. 70-85.

3. *Romance documentário?*

Dizer que o livro de Manuel Antônio de Almeida é eminentemente documentário, sendo reprodução fiel da sociedade em que a ação se desenvolve, talvez seja formular uma segunda petição de princípio —, pois restaria provar, primeiro, que reflete o Rio joanino; segundo, que a este reflexo deve o livro a sua característica e o seu valor.

O romance de tipo realista, arcaico ou moderno, comunica sempre uma certa visão da sociedade, cujo aspecto e significado procura traduzir em termos de arte. É mais duvidoso que dê uma visão informativa, pois geralmente só podemos avaliar a fidelidade da representação através de comparações com os dados que tomamos a documentos de outro tipo. Isto posto, resta o fato que o livro de Manuel Antônio sugere a presença viva de uma sociedade que nos parece bastante coerente e existente, e que ligamos à do Rio de Janeiro do começo do século XIX, tendo Astrojildo Pereira chegado a compará-lo às gravuras de Debret, como força representativa.[8]

No entanto, o panorama que ele traça não é amplo. Restrito espacialmente, a sua ação decorre no Rio, sobretudo no que são hoje as áreas centrais e naquele tempo constituíam o grosso da cidade. Nenhum personagem deixa o seu âmbito e apenas uma ou duas vezes o autor nos leva ao subúrbio, no episódio do Caboclo do Mangue e na festa campestre da família de Vidinha.

Também socialmente a ação é circunscrita a um tipo de gente livre modesta, que hoje chamaríamos pe-

8. Astrojildo Pereira, "Romancistas da cidade: Macedo, Manuel Antônio e Lima Barreto", *O romance brasileiro* (De 1752 a 1930), Coordenação etc. de Aurélio Buarque de Holanda, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1952, pp. 36-73. Ver p. 40.

quena burguesia. Fora daí, há uma senhora rica, dois padres, um chefe de polícia e, bem de relance, um oficial superior e um fidalgo, através dos quais vislumbramos o mundo do Paço. Este mundo novo, despencado recentemente na capital pacata do Vice-Reinado, era então a grande novidade, com a presença do rei e dos ministros, a instalação cheia de episódios entre pitorescos e odiosos de uma nobreza e uma burocracia transportadas nos navios da fuga, entre máquinas e caixotes de livros. Mas dessa nota viva e saliente, nem uma palavra; é como se o Rio continuasse a ser a cidade do vice-rei Luis de Vasconcelos e Sousa.

Havia, porém, um elemento mais antigo e importante para o quotidiano, que formava a maior parte da população e sem o qual não se vivia: os escravos. Ora, como nota Mário de Andrade, não há "gente de cor", no livro —, salvo as baianas da procissão dos Ourives, mero elemento decorativo, e as crias da casa de Dona Maria, mencionadas de passagem para enquadrar o Mestre de Reza. Tratado como personagem, apenas o *pardo* livre Chico-Juca, representante da franja de desordeiros e marginais que formavam boa parte da sociedade brasileira.

Documentário restrito, pois, que ignora as camadas dirigentes, de um lado, as camadas básicas, de outro. Mas talvez o problema deva ser proposto noutros termos, sem querer ver a ficção como duplicação —, atitude freqüente na crítica naturalista que tem inspirado a maior parte dos comentários sobre as *Memórias*, e que tinha do realismo uma concepção que se qualificaria de mecânica.

Na verdade, o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra —, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos.

Para isso, devemos começar verificando que o romance de Manuel Antônio de Almeida é constituído por alguns veios descontínuos, mas discerníveis, arranjados de maneira cuja eficácia varia: (1) os fatos narrados, envolvendo os personagens; (2) os usos e costumes descritos; (3) as observações judicativas do narrador e de certos personagens. Quando o autor os organiza de modo integrado, o resultado é satisfatório e nós podemos sentir a realidade. Quando a integração é menos feliz, parece-nos ver uma justaposição mais ou menos precária de elementos não suficientemente fundidos, embora interessantes e por vezes encantadores como quadros isolados. Neste último caso é que os usos e costumes aparecem como *documento*, prontos para a ficha dos folcloristas, curiosos e praticantes da *petite histoire*.

É o que ocorre, por exemplo, no capítulo 17 da 1ª Parte, "Dona Maria", onde reina a desintegração dos elementos constitutivos. Temos nele uma descrição de costumes (procissão dos Ourives); o retrato físico e moral de um novo personagem, que dá nome ao capítulo; e a ação presente, que é o debate sobre o menino Leonardo, com participação de Dona Maria, do Compadre, da Vizinha. Apesar de interessante, tudo nele está desconexo. A procissão descrita previamente como foco autônomo de interesse não é a procissão-fato, isto é, uma determinada procissão, concreta, localizada, pormenorizada e fazendo parte da narrativa. Embora se vincule à ação presente, ela só aparece um instante, no fim; o que domina o capítulo é a procissão-uso, a procissão indeterminada, com o caráter de informe pitoresco, do tipo daqueles que geralmente se consideram como constituindo a força de Manuel Antônio, quando na verdade são o ponto fraco da sua composição.

Mas se recuarmos até o capítulo 15 da mesma parte, veremos coisa diversa. Trata-se da "Estralada", a divertida festa de aniversário da Cigana, que Leonardo Pai atrapalha, pagando o capoeira Chico-Juca para estabelecer a desordem e denunciando tudo previamente ao Vidigal, que intervém e torna público o pecado do Mestre de Cerimônias.

Neste capítulo surge mais de um elemento *documentário*, inclusive a capoeiragem, associada ao retrato físico e moral do capoeira e a uma seqüência de fatos. Mas aí o *documento* não existe em si, como no caso anterior: é parte constitutiva da ação, de maneira que nunca parece que o autor esteja informando ou desviando a nossa atenção para um traço da sociedade. Dentro das normas tradicionais de composição, a que obedece Manuel Antônio, o segundo caso está certo; o primeiro, senão errado, imperfeito, por motivos de natureza estrutural.

A força de convicção do livro depende pois essencialmente de certos pressupostos de fatura, que ordenam a camada superficial dos *dados*. Estes precisam ser encarados como elementos de composição, não como informes proporcionados pelo autor, pois neste caso estaríamos reduzindo o romance a uma série de quadros descritivos dos costumes do tempo.

O livro de Manuel Antônio correu este risco. O critério sugerido acima permite lê-lo de modo esclarecedor, mostrando que talvez se tenha ido consolidando como romance à medida que deixava de ser uma coleção de tipos curiosos e usos pitorescos, que predominam na metade inicial. É possível e mesmo provável que a redação tenha sido feita aos poucos, para atender à publicação seriada;[9] e que o senso da unidade fosse

9. Marques Rebelo, *ob. cit.*, pp.40-41.

aumentando progressivamente, à medida que a linha mestra do destino do "memorando" se consolidava, emergindo da poeira anedótica. Por isso, a primeira metade tem mais o aspecto de crônica, enquanto a segunda é mais romance, fortalecendo a anterior, preservando o colorido e o pitoresco da vida popular, sem situá-la, todavia, num excessivo primeiro plano.

Esta dualidade de etapas (que são como duas ordens narrativas coexistentes) fica esclarecida se notarmos que na primeira metade Leonardo Filho ainda não se desprendeu da nebulosa dos demais personagens e que o romance pode ser considerado como tendo ele e o pai por principais figurantes. Os fatos relativos a um e outro, mais aos personagens que estão agregados diretamente a eles, correm como paralelas alternadas, enquanto a partir do capítulo 28 a linha do filho domina absolutamente e a narrativa, superando as descrições estáticas, amaina a inclusão freqüente de usos e costumes, dissolvendo-os na dinâmica dos acontecimentos.

Sendo assim, é provável que a impressão de realidade comunicada pelo livro não venha essencialmente dos informes, aliás relativamente limitados, sobre a sociedade carioca do tempo do Rei Velho. Decorre de uma visão mais profunda, embora instintiva, da função, ou "destino" das pessoas nessa sociedade; tanto assim que o real adquire plena força quando é parte integrante do ato e componente das situações. Manuel Antônio, apesar da sua singeleza, tem uma coisa em comum com os grandes realistas: a capacidade de intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade —, elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais.

4. *Romance representativo*

A natureza popular das *Memórias de um sargento de milícias* é um dos fatores do seu alcance geral e, portanto, da eficiência e durabilidade com que atua sobre a imaginação dos leitores. Esta reage quase sempre ao estímulo causado por situações e personagens de cunho arquetípico, dotados da capacidade de despertar ressonância. Mas além deste tipo de generalidade, há outro que o reforça e ao mesmo tempo determina, restringindo o seu sentido e tornando-o mais adequado ao âmbito específico do Brasil. Noutras palavras: há no livro um primeiro estrato universalizador, onde fermentam arquétipos válidos para a imaginação de um amplo ciclo de cultura, que se compraz nos mesmos casos de *tricksters* ou nas mesmas situações nascidas do capricho da "sina"; e há um segundo estrato universalizador de cunho mais restrito, onde se encontram representações da vida capazes de estimular a imaginação de um universo menor dentro deste ciclo: o brasileiro.

Nas *Memórias*, o segundo estrato é constituído pela dialética da ordem e da desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro, do qual forma o sistema de referência. O seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existência; e que por isso contribuem para atingir essencialmente os leitores.

Esta afirmativa só pode ser esclarecida pela descrição do sistema de relações dos personagens, que mostra: (1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX.

Veremos então que, embora elementares como concepção de vida e caracterização dos personagens, as *Memórias* são um livro agudo como percepção das relações humanas tomadas em conjunto. Se não teve consciência nítida, é fora de dúvida que o autor teve maestria suficiente para organizar um certo número de personagens segundo intuições adequadas da realidade social.

Tomemos como base o personagem central do livro, Leonardo Filho, imaginando que ocupa no respectivo espaço uma posição também central; à direita está sua mãe, à esquerda seu pai, os três no mesmo plano. Com um mínimo de arbítrio podemos dispor os demais personagens, mesmo alguns vagos figurantes, acima e abaixo desta linha equatorial por eles formada. Acima estão os que vivem segundo as normas estabelecidas, tendo no ápice o grande representante delas, major Vidigal; abaixo estão os que vivem em oposição ou pelo menos integração duvidosa em relação a elas. Poderíamos dizer que há, deste modo, um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que atraem Leonardo, depois de terem atraído seus pais. A dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois pólos, enquanto Leonardo vai crescendo e participando ora de um, ora de outro, até ser finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo.

Sob este aspecto, pai, mãe e filho são três nódulos de relações, *positivas* (pólo da ordem) e *negativas* (pólo da desordem), sendo que os dois primeiros constituem uma espécie de prefiguração do destino do terceiro. Leonardo Pataca, o pai, faz parte da ordem, como oficial de justiça; e apesar de ilegítima, sua relação com Maria da Hortaliça é habitual e quase normal segundo os costumes do tempo e da classe. Mas depois de abandonado por ela, entra num mundo suspeito por causa do amor pela Cigana, que o leva às feitiçarias proibidas do Caboclo do Mangue, onde o major Vidigal o surpreende para

metê-lo na cadeia. Ainda por causa da Cigana promove o sarilho em sua festa, contratando o desordeiro Chico-Juca, o que motiva nova intervenção de Vidigal e expõe a vergonha pitoresca de um padre, o Mestre de Cerimônias. Mais tarde a Cigana passa a viver com Leonardo Pataca, até que finalmente, já maduro, ele forme com a filha da Comadre, Chiquinha, um casal estável, embora igualmente desprovido de bênção religiosa, como (repitamos) podia ser quase normal naquele tempo entre as camadas modestas. Assim, Leonardo Pai, representante da ordem, desce a sucessivos círculos da desordem e volta em seguida a uma posição relativamente sancionada, tangido pelas intervenções pachorrentas e brutais do major Vidigal —, personagem que existiu e deve ter sido fundamental numa cidade onde, segundo um observador da época, "há que evitar sair sozinho à noite e ser mais atento à sua segurança do que em qualquer outra parte, porque são freqüentes os roubos e crimes, apesar de a polícia ser lá tão encontradiça como areia no mar".[10]

A vida de Leonardo Filho será igualmente uma oscilação entre os dois hemisférios, com maior variedade de situações.

Se analisarmos o sistema de relações em que está envolvido, veremos primeiro a atuação dos que procuram encaminhá-lo para a ordem: seu padrinho, o Compadre; sua madrinha, a Comadre. Através deles, entra em contacto com uma senhora bem posta na vida, Dona Maria, que se liga por sua vez a um próspero intrigante, José Manuel, acolitado pelo cego que ensina doutrina às crianças, o Mestre de Reza; que se liga sobretudo à sobrinha Luisinha, herdeira abastada e futura mulher de Leonardo, depois de um primeiro casamento com o dito José Manuel. Estamos no mundo das alianças, das carreiras, das heranças, da gente de posição definida: em nível modesto, o Padrinho barbeiro e a Vizinha; em nível mais elevado, Dona Maria. Todos estão do lado *positivo* que a polícia respeita e cujas festas o major Vidigal não vai rondar.

10. T. von Leithold e L. von Rango, *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819*. Trad. e anotações de Joaquim de Sousa Leão Filho, São Paulo, Editora Nacional, 1966, p. 166.

Vista deste ângulo, a história de Leonardo Filho é a velha história do herói que passa por diversos riscos até alcançar a felicidade, mas expressa segundo uma constelação social peculiar, que a transforma em história do rapaz que oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se na primeira, depois de provido da experiência das outras. O cunho especial do livro consiste numa certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do "homem como ele é", mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal.

Na construção do enredo esta circunstância é representada objetivamente pelo estado de espírito com que o narrador expõe os momentos de ordem e de desordem, que acabam igualmente nivelados ante um leitor incapaz de julgar, porque o autor retirou qualquer escala necessária para isto. Mas há algo mais profundo, que ampara as camadas superficiais de interpretação: a equivalência da ordem e da desordem na própria economia do livro, como se pode verificar pela descrição das situações e das relações. Tomemos apenas dois exemplos.

Leonardo gosta de Luisinha desde menino, desde o belo episódio do "Fogo no Campo", quando vê o seu rostinho acanhado de roceira transfigurado pela emoção dos rojões coloridos. Mas como as circunstâncias (ou, nos termos do livro, a "sina") a afastam dele para o casamento convencional com José Manuel, ele, sem capacidade de sofrer (pois ao contrário do que

diz o narrador não tem a fibra amorosa do pai), passa facilmente a outros amores e à encantadora Vidinha. Esta lembra, pela espontaneidade dos costumes, a moreninha "amigada" com o tropeiro, que amenizou a estadia do mercenário alemão Schlichthorst no Rio daquele tempo, cantando modinhas sentada na esteira, junto com a mãe complacente.[11]

Luisinha e Vidinha constituem um par admiravelmente simétrico. A primeira, no plano da ordem, é a mocinha burguesa com quem não há relação viável fora do casamento, pois ela traz consigo herança, parentela, posição e deveres. Vidinha, no plano da desordem, é a mulher que se pode apenas amar, sem casamento nem deveres, porque nada conduz além da sua graça e da sua curiosa família sem obrigação nem sanção, onde todos se arrumam mais ou menos conforme os pendores do instinto e do prazer. É durante a fase dos amores com Vidinha, ou logo após, que Leonardo se mete nas encrencas mais sérias e pitorescas, como que libertado dos projetos respeitáveis que o padrinho e a madrinha tinham traçado para a sua vida.

Ora, quando o "destino" o reaproxima de Luisinha, providencialmente viúva, e ele retoma o namoro que levará direto ao casamento, notamos que a tonalidade do relato não fica mais aprovativa e, pelo contrário, que as seqüências de Vidinha têm um encanto mais cálido. Como Leonardo, o narrador parece aproximar-se do casamento com a devida circunspecção, mas sem entusiasmo.

Nessa altura, comparamos a situação com tudo o que sabemos dos seres no universo do livro e não podemos deixar de fazer uma extrapolação. Dada a estru-

11. C. Schlichthorst, *O Rio de Janeiro como é. 1824-1826* (Huma vez e nunca mais) etc. Trad. de Emy Dodt e Gustavo Barroso, Rio de Janeiro, Getúlio Costa, s.d., pp. 77-80.

tura daquela sociedade, se Luisinha pode vir a ser uma esposa fiel e caseira, o mais provável é que Leonardo siga a norma dos maridos e, descendo alegremente do hemisfério da ordem, refaça a descida pelos círculos da desordem, onde o espera aquela Vidinha ou outra equivalente, para juntos formarem um casal suplementar, que se desfará em favor de novos arranjos, segundo os costumes da família brasileira tradicional. Ordem e desordem, portanto, extremamente relativas, se comunicam por caminhos inumeráveis, que fazem do oficial de justiça um empreiteiro de arruaças, do professor de religião um agente de intrigas, do pecado do Cadete a mola das bondades do Tenente-Coronel, das uniões ilegítimas situações honradas, dos casamentos corretos negociatas escusas.

"Tutto nel mondo è burla" —, cantam Falstaff e o coro, para resumir as confusões e peripécias no final da ópera de Verdi. "Tutto nel mondo è burla", parece dizer o narrador das *Memórias de um sargento de milícias*, romance que tem traços de ópera bufa. Tanto assim (e chegamos ao segundo exemplo), que a conclusão feliz é preparada por uma atitude surpreendente do major Vidigal, que no livro é a encarnação da ordem, sendo manifestação de uma consciência exterior, única prevista no seu universo. De fato, a ordem convencional a que obedecem os comportamentos, mas a que no fundo permanecem indiferentes as consciências, é aqui mais do que em qualquer outro lugar o policial na esquina, isto é, Vidigal, com a sua sisudez, seus guardas, sua chibata e seu relativo *fair-play*.

Ele é delegado de um mundo apenas entrevisto durante a narrativa, quando a Comadre sai a campo para obter a soltura de Leonardo Pataca. Como todos sabem, vai pedir a proteção do Tenente-Coronel, membro da guarda caricata de velhos oficiais, que cochilam numa sala do Palácio Real. O Tenente-Coronel por sua vez busca o empenho do Fidalgo (que vive com o seu

capote e os seus tamancos numa casa fria e mal guarnecida), para que este fale ao Rei. O Rei, que não aparece mas sobrepaira como fonte de tudo, é que falará com Vidigal, instrumento da sua vontade. Mais do que um personagem pitoresco, Vidigal encarna toda a ordem; por isso, na estrutura do livro é um fecho de abóbada e, sob o aspecto dinâmico, a única força reguladora de um mundo solto, pressionando de cima para baixo e atingindo um por um os agentes da desordem. Ele prende Leonardo Pai na casa do Caboclo e o Mestre de Cerimônias na da Cigana. Ele ronda o baile do batizado de Leonardo Filho e intervém muitos anos depois na festa de aniversário de seu irmão, conseqüência de novos amores do pai. Ele persegue Teotônio, desmancha o piquenique de Vidinha, atropela o Toma-Largura, persegue e depois prende Leonardo Filho, fazendo-o sentar praça na tropa. O seu nome faz tremer e fugir.

Sendo assim, quando a Comadre resolve obter o perdão do afilhado é a Vidigal que pensa recorrer, por meio de uma nova série de mediações muito significativas dessa dialética da ordem e da desordem que se está procurando sugerir. Modesta socialmente, enredeira e complacente, reforça-se procurando a próspera Dona Maria, que seria empenho forte para o representante da lei, sempre accessível aos proprietários bem situados. Mas Dona Maria vira habilmente o leme para outra banda e recorre a uma senhora de costumes que haviam sido fáceis, como se dizia quando eles ainda eram difíceis. E é com a pura ordem de um lado, encarnada em Dona Maria, e de outro a desordem feita ordem aparente, encarnada em sua pitoresca xará Maria Regalada, que a Comadre parte para assaltar a cidadela ríspida, o Tutu geral, o desmancha prazeres do Major.

A cena é digna de um tempo que produziu Martins Pena. Toda a gente lembra de que modo, para surpresa do leitor, Vidigal é declarado "babão" e se

desmancha de gosto entre as saias das três velhotas. Como resistisse, enfronhado na intransigência dos policiais conscienciosos, Maria Regalada o chama de lado e lhe segreda qualquer coisa, com certeza alusiva a alguma relação apetitosa no passado, quem sabe com possibilidades de futuro. A fortaleza da ordem vem abaixo ato contínuo e não apenas solta Leonardo, mas dá-lhe o posto de sargento, que aparecerá no título do romance e com o qual, já reformado na segunda linha, casará triunfalmente com Luisinha, enfeixando cinco heranças para dar maior solidez à sua posição no hemisfério positivo.

Posição de tal modo firme, que poderá, como sugerimos, baixar eventualmente ao mundo agradável da desordem, agora com o exemplo supremo do major Vidigal, que cedeu ao pedido de uma dama galante apoiada por uma dama capitalista, em suave conluio dos dois hemisférios, por iniciativa de uma terceira dama, que circula livremente entre ambos e poderia ser chamada, como Belladona no poema de Eliot, "the lady of situations". Ordem e desordem se articulam portanto solidamente; o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido, quando os extremos se tocam e a labilidade geral dos personagens é justificada pelo escorregão que traz o major das alturas sancionadas da lei para complacências duvidosas com as camadas que ele reprime sem parar.

Há um traço saboroso que funde no terreno do símbolo essas confusões de hemisférios e esta subversão final de valores. Quando as mulheres chegam à sua casa (Dona Maria na cadeirinha, as outras se esbofando ao lado), o major aparece de chambre de chita e tamancos, num desmazelo que contradiz o seu aprumo durante o curso da narrativa. Atarantado com a visita, desfeito em risos e arrepios de erotismo senil, corre para dentro e volta envergando a casaca do uniforme, devidamente abotoada e luzindo em seus galões, mas com as calças

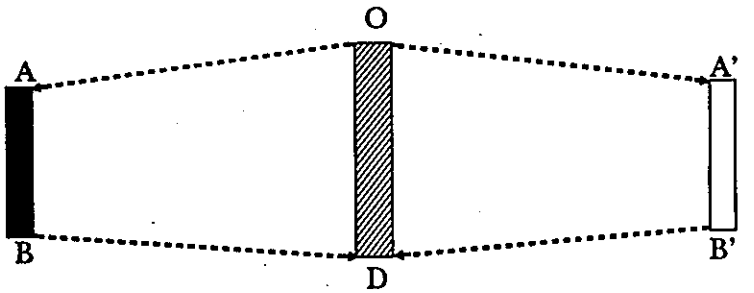
domésticas e os mesmos tamancos batendo no assoalho. E assim temos o nosso ríspido dragão da ordem, a consciência ética do mundo, reduzido a imagem viva dos dois hemisférios, porque nesse momento em que transgride as suas normas ante a sedução da antiga e talvez de novo amante, está realmente equiparado a qualquer dos malandros que perseguia: aos dois Leonardos, a Teotônio, ao Toma-Largura, ao Mestre de Cerimônias. Como este, que, ao aparecer contraditoriamente de solidéu e ceroulas no quarto da Cigana, misturava em signos burlescos a majestade da Igreja e as doçuras do pecado, ele agora é farda da cintura para cima, roupa caseira da cintura para baixo —, encouraçando a razão nas bitolas da lei e desafogando o plexo solar nas indisciplinas amáveis.

Este traço dá o sentido profundo do livro e do seu balanceio caprichoso entre ordem e desordem. Tudo se arregla então num plano mais significativo que o das normas convencionais; e nós lembramos que o bom, o excelente padrinho, se "arranjou" na vida perjurando, traindo a palavra dada a um moribundo, roubando aos herdeiros o ouro que o mesmo lhe confiara. Mas este ouro não serviu para ele se tornar um cidadão honesto e, sobretudo, prover Leonardo? "Tutto nel mondo è burla".

É burla e é sério, porque a sociedade que formiga nas *Memórias* é sugestiva, não tanto por causa das descrições de festejos ou indicações de usos e lugares; mas porque manifesta num plano mais fundo e eficiente o referido jogo dialético da ordem e da desordem, funcionando como correlativo do que se manifestava na sociedade daquele tempo. Ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz, que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia. Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do para-

sitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo. Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX. Romance profundamente social, pois, não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores. E sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária.

Com efeito, não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício. No esquema abaixo, sejam OD o fenômeno geral da ordem e da desordem, como foi indicado; AB os fatos particulares quaisquer da sociedade joanina do Rio; A'B' os fatos particulares quaisquer da sociedade descrita nas *Memórias*:



OD, dialética da ordem e da desordem, é um princípio válido de generalização, que organiza em profundidade tanto AB quanto A'B', dando-lhes inteligibilidade, sendo ao mesmo tempo real e fictício –, dimensão comum onde ambos se encontram, e que *explica* tanto um quanto outro. A'B' não vem diretamente de AB, pois o sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia.

Neste ponto, percebemos que a estrutura do livro sofre a tensão das duas linhas que constituem a visão do autor e se traduzem em duas direções narrativas, interrelacionadas de maneira dinâmica. De um lado, o cunho popular introduz elementos arquetípicos, que trazem a presença do que há de mais universal nas culturas, puxando para a lenda e o irreal, sem discernimento da situação histórica particular. De outro lado, a percepção do ritmo social puxa para a representação de uma sociedade concreta, historicamente delimitada, que ancora o livro e intensifica o seu realismo infuso. Ao realismo incaracterístico e conformista da sabedoria e da irreverência popular, junta-se o realismo da observação social do universo descrito. Talvez fosse possível dizer que a característica peculiar das *Memórias* seja devida a uma contaminação recíproca da série arquetípica e da série social: a universalidade quase folclórica evapora muito do realismo; mas, para compensar, o realismo dá concreção e eficácia aos padrões incaracterísticos. Da tensão entre ambos decorre uma curiosa alternância de erupções do pitoresco e de reduções a modelos socialmente penetrantes --, evitando o caráter accessório de anedota, o desmando banal da fantasia e a pretenciosa afetação, que comprometem a maior parte da ficção brasileira daquele tempo.

5. *O mundo sem culpa*

Diversamente de quase todos os romances brasileiros do século XIX, mesmo os que formam a pequena minoria dos romances cômicos, as *Memórias de um sargento de milícias* criam um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão, a não ser a repressão exterior que pesa o tempo todo por meio do Vidigal e cujo desfecho já vimos. O sentimento do homem aparece nele como uma espécie de curiosidade superficial, que põe em movimento o interesse dos personagens uns pelos outros e do autor pelos personagens, formando a trama das relações vividas e descritas. A esta curiosidade corresponde uma visão muito tolerante, quase amena. As pessoas fazem coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis, mas fazem também outras dignas de louvor, que as compensam. E como todos têm defeitos, ninguém merece censura.

A madrinha levanta um falso contra José Manuel, mas para ajudar a causa simpática dos namorados; além disso José Manuel é um patife. A compensação vem com a reação dele por intermédio do Mestre de Reza –, Dom Basílio de fancaria –, que consegue destruir a calúnia. As coisas entram nos eixos, mas nós perguntamos se não teria sido melhor deixar a calúnia de pé...

Como vimos, o Compadre "se arranja" pelo perjúrio. Mas o narrador só conta isto depois que a nossa simpatia já lhe está assegurada pela dedicação que dispensou ao afilhado. Para nós, ele é tão bom que o traço sinistro não pode comprometê-lo. Tanto mais quanto o ouro mal adquirido nada tem de maldito e se torna uma das heranças que vão garantir a prosperidade de Leonardo.

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é

estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco.

Pelo que vimos, o princípio moral das *Memórias* parece ser, exatamente como os fatos narrados, uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecerem em estado de inteireza. Decorre a idéia de simetria ou equivalência, que, numa sociedade meio caótica, restabelece incessantemente a posição por assim dizer normal de cada personagem. Os extremos se anulam e a moral dos fatos é tão equilibrada quanto as relações dos homens.

De tudo se desprende um ar de facilidade, uma visão folgada dos costumes, que pode ou não coincidir com o que ocorria "no tempo do Rei", mas que fundamenta a sociedade instituída nas *Memórias*, como produto de um discernimento coerente do modo de ser dos homens. O remorso não existe, pois a avaliação das ações é feita segundo a sua eficácia. Apenas um personagem de segundo plano, o velho Tenente-Coronel, tem a consciência pesada pelo malfeito de seu filho, o Cadete, em relação à mãe do "memorando"; e esta consciência pesada fica divertida por contraste.

Se assim for, é claro que a repressão moral só pode existir, como ficou dito, fora das consciências. É uma "questão de polícia" e se concentra inteiramente no major Vidigal, cujo deslizamento cômico para as esferas da transgressão acaba, no fim do romance, por baralhar definitivamente a relação dos planos.

Nisto e por tudo isto, as *Memórias de um sargento de milícias* contrastam com a ficção brasileira do tempo. Uma sociedade jovem, que procura disciplinar a irregularidade da sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo, desenvolve normalmente certos mecanismos ideais de contensão, que aparecem em todos os setores. No campo jurídico, normas rígidas e impecavelmente formuladas, criando a aparência e a ilusão de uma ordem regular que não existe e que por isso mesmo constitui o alvo ideal. Em literatura, gosto acentuado pelos símbolos repressivos, que parecem domar a eclosão dos impulsos. É o que vemos, por exemplo, no sentimento de conspurcação do amor, tão freqüente nos ultra-românticos. É o que vemos em Peri, que se coíbe até negar as aspirações que poderiam realizá-lo como ser autônomo, numa renúncia que lhe permite construir em compensação um ser alienado, automático, identificado aos padrões ideais da colonização. N'*O Guarani*, a força do impulso vital, a naturalidade dos sentimentos, só ocorre como característica dos vilões ou, sublimados, no quadro exuberante da natureza —, isto é, as forças que devem ser dobradas pela civilização e a moral do conquistador, das quais D. Antônio de Mariz é um paradigma e o índio romântico um homólogo ou um aliado. (Lembremos o "índio tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz", do *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade). Repressão mutiladora da personalidade é ainda o que encontramos noutros romances de Alencar, os chamados urbanos, como *Lucíola* e *Senhora*, onde a mulher opressa da sociedade patriarcal confere ao enre-

do uma penumbra de forças recalcadas. Em meio de tudo, a liberdade quase feérica do espaço ficcional de Manuel Antônio, livre de culpabilidade e remorso, de repressão e sanção interiores, colore e mobiliza o firmamento do Romantismo, como os rojões do "Fogo no Campo" ou as baianas dançando nas procissões.

Graças a isto, se diverge do superego habitual de nossa novelística, efetua uma espécie de desmistificação que o aproxima das formas espontâneas de vida social, articulando-se com elas de modo mais fundo. Façamos um paralelo que talvez ajude.

Na formação histórica dos Estados Unidos houve desde cedo uma presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e os indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior de pecado. Daí uma sociedade *moral*, que encontra no romance expressões como *A Letra escarlate*, de Nathanael Hawthorne, e dá lugar a dramas como o das feiticeiras de Salem.

Esse endurecimento do grupo e do indivíduo confere a ambos grande força de identidade e resistência; mas desumaniza as relações com os outros, sobretudo os indivíduos de outros grupos, que não pertencem à mesma *lei* e, portanto, podem ser manipulados ao bel-prazer. A alienação torna-se ao mesmo tempo marca de reprovação e castigo do réprobo; o duro modelo bíblico do povo eleito, justificando a sua brutalidade com os não-eleitos, os *outros*, reaparece nessas comunidades de leitores quotidianos da Bíblia. Ordem e liberdade – isto é, policiamentos internos e externos, direito de arbítrio e de ação violenta sobre o estranho –, são formulações desse estado de coisas.

No Brasil, nunca os grupos ou os indivíduos encontraram efetivamente tais formas; nunca tiveram a

obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. As formas espontâneas da sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência.

As duas situações diversas se ligam ao mecanismo das respectivas sociedades: uma que, sob alegação de enganadora fraternidade, visava a criar e manter um grupo idealmente mono-racial e mono-religioso; outra que incorpora de fato o pluralismo racial e depois religioso à sua natureza mais íntima, a despeito de certas ficções ideológicas postularem inicialmente o contrário. Não querendo constituir um grupo homogêneo e, em conseqüência, não precisando defendê-lo asperamente, a sociedade brasileira se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos. E ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência.

O sentido profundo das *Memórias* está ligado ao fato de não se enquadrarem em nenhuma das racionalizações ideológicas reinantes na literatura brasileira de então: indianismo, nacionalismo, grandeza do sofrimento, redenção pela dor, pompa do estilo etc. Na sua estrutura mais íntima e na sua visão latente das coisas, este livro exprime a vasta acomodação geral que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das idéias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de terra-de-ninguém moral, onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vem da norma e vai ao crime. Tudo isso porque, não manifestando estas atitudes ideológicas, o livro de Manuel Antônio é talvez o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante.

Este fato é evidenciado pelo seu estilo, que se afasta da linguagem preferida no romance de então, bus-

cando uma tonalidade que se tem chamado de coloquial. Pelo fato de ser um principiante sem compromissos com a literatura estabelecida, além de resguardado pelo anonimato, Manuel Antônio ficou à vontade e aberto para as inspirações do ritmo popular. Esta costela trouxe uma espécie de sabedoria irreverente, que é pré-crítica, mas que, pelo fato de reduzir tudo à amplitude da "natureza humana", se torna afinal mais desmistificadora do que a intenção quase militante de um Alencar –, mareada pelo estilo de classe. Sendo neutro, o estilo encantador de Manuel Antônio fica translúcido e mostra o outro lado de cada coisa, exatamente como o balanceio de certos períodos. "Era a comadre uma mulher baixa, excessivamente gorda, bonachona, ingênua ou tola até um certo ponto, e finória até outro". "O velho tenente-coronel, apesar de virtuoso e bom, não deixava de ter na consciência um sofrível par de pecados". Daí a equivalência dos opostos e a anulação do bem e do mal, num discurso desprovido de maneirismo. Mesmo em livro tão voluntariamente crítico e *social* quanto *Senhora*, o estilo de Alencar acaba fechando a porta ao senso da realidade, porque tende à linguagem convencional de um grupo restrito, comprometido com uma certa visão do mundo; e ao fazê-lo, sofre o peso da sua data, fica preso demais às contingências do momento e da camada social, impedindo que os fatos descritos adquiram generalidade bastante para se tornarem convincentes. Já a linguagem de Manuel Antônio, desvinculada da moda, torna amplos, significativos e exemplares os detalhes da realidade presente, porque os mergulha no fluido do populário –, que tende a matar lugar e tempo, pondo os objetos que toca além da fronteira dos grupos. É pois no plano do estilo que se entende bem o desvinculamento das *Memórias* em relação à ideologia das classes dominantes do seu tempo –, tão presente na retórica liberal e no estilo florido dos "beletristas". Trata-se de uma libertação, que funciona como se a neutralidade moral correspondesse a uma neutralidade social, misturando as pretensões das ideologias no balaio da irreverência popularesca.

Esta se articula com uma atitude mais ampla de tolerância corrosiva, muito brasileira, que pressupõe uma realidade válida para lá, mas também para cá da norma e da lei, manifestando-se por vezes no plano da literatura sob a forma de piada devastadora, que tem certa nostalgia indeterminada de valores mais lídimos, enquanto agride o que, sendo hirto e cristalizado, ameaça a labilidade, que é uma das dimensões fecundas do nosso universo cultural.

Essa comicidade foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares. Ela se manifesta em Pedro Malasarte no nível folclórico e encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes, que reaparecem de modo periódico, até alcançar no Modernismo as suas expressões máximas, com *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. Ela amaina as quinas e dá lugar a toda a sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas; mas que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente aberto.

Com muito menos virulência e estilização que os dois livros citados, o de Manuel Antônio pertence a um entroncamento dessa linha, que tem várias modalidades. Nem é de espantar que só depois do Modernismo encontrasse finalmente a glória e o favor dos leitores, com um ritmo de edições que nos últimos vinte e cinco anos ultrapassa uma por ano, em contraste com o anterior, de uma cada oito anos.

Na limpidez transparente do seu universo sem culpa, entrevemos o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia. Na sociedade parasitária e indolente, que era a dos homens livres do Brasil de

então, haveria muito disto, graças à brutalidade do trabalho escravo, que o autor elide junto com outras formas de violência. Mas como ele visa ao tipo e ao paradigma, nós vislumbramos através das situações sociais concretas uma espécie de mundo arquetípico da lenda, onde o realismo é contrabalançado por elementos brandamente fabulosos: nascimento aventuroso, numes tutelares, dragões, escamoteação da ordem econômica, inviabilidade da cronologia, ilogicidade das relações. Por isso, tomemos com reserva a idéia de que as *Memórias* são um panorama documentário do Brasil joanino; e depois de ter sugerido que são antes a sua anatomia espectral, muito mais totalizadora, não pensemos nada e deixemo-nos embalar por essa fábula realista composta em tempo de *allegro vivace*.

Degradação do Espaço

1. *Os excursionistas*

Tencionando analisar a correlação dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assommoir* (1877), começo por mencionar que este romance é amarrado ao espaço restrito de um bairro operário de Paris, onde decorre toda a ação, presa a algumas ruas e algumas casas, sobretudo o cortiço enorme da Rua de La Goutte d'Or. Mas há um instante em que os personagens parecem romper o confinamento e se difundir no espaço da cidade: descem as avenidas, cruzam as praças centrais, percorrem parques e museus, depois voltam para o seu canto, onde ficam até o fim. É o capítulo III, que narra o casamento do folheiro Coupeau com a lavadeira Gervaise (que havia sido abandonada com dois filhos pelo amante, o chapeleiro Lantier), terminando num pátio de restaurante pelo baile popular que parece quadro de Manet ou Renoir.

Estamos, pois, ante uma exceção na economia do romance, uma aparente inclusão que todavia é bastante operativa, na medida em que estabelece o contraste necessário para ressaltar o confinamento do pobre nos lugares menosprezados. A exceção confirma a norma e ajuda a compreendê-la. Não apenas norma social refletida na ficção, mas norma literária que manifesta a estrutura do livro.

O capítulo III traz de fato a descrição sucessiva de ambientes *normais* da civilização urbana, dos quais