

Nação e ficção no Brasil do século XIX
Jefferson Cano*

Resumo:

Este artigo discute alguns dos primeiros romances brasileiros e seus significados políticos e sociais. A fim de compreender o estatuto social dos romances e de seus escritores, ele sugere que o lugar de honra que eles ocupavam poderia estar relacionado ao papel que os romances assumiram na construção da identidade nacional, em um momento em que a produção ficcional se iniciava no Brasil.

Palavras-chave: identidade nacional; romance; romantismo.

Abstract:

This article discusses the political and social meanings in some early brazilian novels, published between 1839 and 1844. In order to understand the social status of the novel and its writers in those years, it suggests that the honourable position they held could be related to the role played by the novel in the building of national identity, at a time when fictional production had just begun in Brazil.

Keywords: national identity; novel; romanticism.

* Professor do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP.

Jefferson Cano

Recordando seus tempos de estudante no Colégio D. Pedro II, vividos na década de 1850, o Visconde de Taunay referia-se a seu mestre Joaquim Manuel de Macedo deixando um testemunho valioso sobre a importância do romance na constituição do prestígio de que gozavam os letrados na sociedade da época:

[...] com que atenção ouvíamos aquele homem rodeado da auréola então muito brilhante, de primeiro romancista brasileiro. 'O autor da Moreninha e do Moço Loiro!', dizíamos com orgulho e cheios de respeito. Pobre Macedo! [...] superior aos outros romancistas de então, Joaquim Norberto, Teixeira e Souza, Constantino Gomes, declinou rapidamente no conceito das boas rodas, quando José de Alencar subiu, quase que de repente, na opinião geral, e afirmou-se com O Guarani, chefe da nascente literatura brasileira. (TAUNAY, 1960, p.56)

Anos antes de figurar nas recordações de Taunay, era o próprio Alencar que redigia seu depoimento, recordando a adolescência passada em uma república de estudantes em São Paulo na década de 1840, quando ele ainda se encontrava longe de afirmar-se diante da "opinião geral":

Que estranho sentir não despertava em meu coração adolescente a notícia dessas homenagens de admiração e respeito tributados ao jovem autor da Moreninha! Qual régio diadema valia essa auréola de entusiasmo a girar o nome de um escritor? (ALENCAR, 1958, p.138)

Comum aos dois depoimentos, a figura social do romancista, a auréola em torno do nome do escritor é a questão que se vê em primeiro plano nesses testemunhos, que coincidiam em identificar a Macedo a personificação desse reconhecimento. O que esses depoimentos talvez não deixem perceber é que esses adolescentes, com seu entusiasmo diante da auréola de um escritor, presenciavam um fenômeno que representava, na verdade, um desenvolvimento muito recente de um processo em curso no mercado de bens culturais que tinha por centro a Corte. A Moreninha, que levava à glória o jovem Macedo, mal saído da faculdade de medicina,

foi publicada em 1844; apenas cinco anos antes, o *Jornal do Commercio* publicava um folhetim assinado por P. B. (Paula Brito), “O pontífice e os carbonários”, no qual o autor se apresentava ao público de maneira muito mais dúbia em relação à sua própria condição de autor:

Não compusemos, não traduzimos, nem abreviamos um romance, e todavia compusemos, traduzimos e abreviamos um romance; queremos dizer, o fundo da presente composição não é nosso, e muitas de suas páginas são literalmente traduzidas, porém algumas idéias são nossas. Mas que importa ao público quem é o autor da obra? O que ele quer, quando lê um romance, é que o deleitem, e se de mistura puder beber alguma instrução, ele estimará em mais a obra do que se soubesse que tinha saído da mais preciosa pena, mas que apesar disso não o deleitava nem o instrua. (*Jornal do Commercio*, 31/07/1839)

Essa avaliação que Paula Brito fazia do papel do autor e do próprio romance surgia em meio à publicação dos primeiros folhetins na imprensa do Rio de Janeiro. O surgimento do folhetim no final da década de 1830 talvez tenha sido a maior inovação de todo o século que a população da cidade vivenciou em sua relação com a cultura letrada. Originário do *feuilleton* publicado na imprensa francesa, o folhetim cruzou o oceano e aportou na imprensa carioca em 1836, quando o jornal *O Chronista* estampou um texto de seu redator Justiniano José da Rocha, que anunciava a novidade imitada dos jornais franceses (e, portanto, já conhecida dos leitores da Corte, onde esses jornais chegavam regularmente).

A existência do folhetim como um espaço físico próprio, distinto das demais colunas, já significava o estabelecimento de uma convenção, uma sinalização para o leitor, algo que deveria ajudá-lo a entender que o texto que fosse publicado naquele espaço seria diferente do resto do jornal, cumprindo uma função distinta dos noticiários ou dos editoriais, na medida em que servia, principalmente, à leitura como uma atividade de lazer, entendida como exigência da civilização moderna (CANO, 2005). Naturalmente, não se trata de tomar por uma prática de leitura aquilo que um redator projetava como a imagem de seu leitor, mas é fato que os

romances começavam a interessar ao público o suficiente para garantir seu espaço em diversos jornais, passando, por conseguinte, a atrair também os escritores, aparentemente alheio às tensões que, pela mesma época, apareciam na imprensa francesa acompanhando o sucesso do romance-folhetim.

Dado à luz no jornal parisiense *La Presse*, em 1836, o romance-folhetim não demorou a encontrar quem se encarregasse de uma reflexão sobre a novidade da imprensa. Um dos mais prestigiados críticos do momento, Sainte-Beuve, fazia soar o alarme contra a “literatura industrial” que ganhava espaço na imprensa. Em artigo publicado na *Revue des deux mondes*, ele diagnosticava, entre irônico e angustiado, o novo fenômeno que tomava conta do campo das letras, que se via “invadido, explorado, reclamado a título de justa posse por um bando [...] com esta única divisa escrita na bandeira: Viver escrevendo” (SAINTE-BEUVE, 1839, p.679). Sainte-Beuve identificava essa invasão ao advento de uma “democracia literária”, na qual escrever e publicar deixavam de ser um traço distintivo, assim como a própria condição de autor: “Com nossos costumes eleitorais, industriais, todo mundo, pelo menos uma vez na vida, terá tido sua página, seu discurso, seu prospecto, seu toast, será autor. Daí a fazer um folhetim, não há mais que um passo” (SAINTE-BEUVE, 1839, p.681). Mas, associando-a às ideias de democracia e indústria, Sainte-Beuve denunciava a decadência da própria literatura que acompanhava esse movimento, desqualificando a produção resultante dessa submissão da escrita aos interesses financeiros de jornais e escritores:

Mas também o que esperar de um livro quando ele não faz mais do que juntar páginas escritas para encher o máximo de colunas com o mínimo de idéias? Os jornais crescendo, os folhetins se estendendo indefinidamente, a elasticidade das frases teve que se esticar, e redobraram-se as palavras vãs, as descrições ociosas, os epítetos redundantes: o estilo se estirou em todos seus fios como os tecidos muito esticados. Há autores que só escrevem seus romances de folhetins em diálogos, porque a cada frase, e às vezes a cada palavra, há um branco e ganha-se uma linha. Ora, sabeis o que é uma linha? Uma linha a menos em idéia, quando acontece

com freqüência, é uma notável economia de cérebro; uma linha a mais na conta é às vezes uma soma bem razoável. (SAINTE-BEUVE, 1839, p.684-85)

Longe de expressar tal percepção, traduzindo autores franceses ou publicando produções nacionais, os jornais da Corte pareciam enxergar no folhetim um caminho para ampliar o seu público leitor, incorporando aqueles que não tinham acesso à leitura do feuilleton dos jornais franceses que chegavam pelo pacote. E essa ampliação do público leitor deve ter sido fundamental para que ganhasse projeção a figura do autor de romances, que tinha o brilho de sua auréola garantido pelo sucesso junto ao público. Isso não é o mesmo que dizer que o escritor tivesse no mercado a garantia de uma existência profissional autônoma; pelo contrário, a recepção d'A Moreninha na imprensa quando de seu lançamento testemunha a imagem do romancista como dono de uma posição desejável, ao mesmo tempo em que a apresenta como atividade apartada da necessidade de ganhar a vida:

Se eu fosse o autor da Moreninha e tivesse com que passar, dava um pontapé nos cartapácios da medicina, ia assentar a minha morada em algum sítio aprazível e romântico, assaz perto da Corte, para poder estudar os seus costumes, assaz distante para não ser incomodado com o seu bulício; e levava todo o meu tempo a idear e escrever novelas; pois nada se me antolha mais risonho do que esse mundo fantástico que cria a poética imaginação do romancista; nada mais sedutor do que a sua contínua convivência avec des êtres selon son coeur, como disse o imortal autor da Nova Heloísa. (Diário do Rio de Janeiro, 30/09/1844)

A existência risonha e sedutora do romancista que tivesse "com que passar" constituía, portanto, uma das dimensões da sua figura pública, positivamente apresentada. No mesmo artigo, porém, o crítico expunha as diferentes concepções da escrita de romances que conviviam e disputavam espaço junto ao público e, como não poderia deixar de ser, entre os próprios homens de letras. Essa diversidade, que era apresentada de maneira caricata como se fosse a crítica de um suposto leitor d'A moreninha, revelava, por um lado, o sucesso do próprio gênero romance como uma forma de lazer,

desvinculado de maiores pretensões à ilustração ou formação do leitor, o que o próprio Macedo afirmava no prólogo ao seu romance, que teria sido escrito apenas como uma distração durante suas férias escolares. Por outro lado, a crítica antecipada junto aos elogios recebidos na imprensa ia definindo em seu reverso os parâmetros críticos de valoração de um romance:

Contudo, um sujeito disse-me que [A Moreninha] não prestava para nada, porque falava só em cousas do Brasil, cousas que de mais a mais, nada oferecem de extraordinário, e podem acontecer todos os dias. O homem gosta só de cousas que nunca acontecem. Queria sem dúvida que a travessa menina, no dia do casamento, fosse arrancada dos braços do seu amante por um poderoso rival, e, qual heroína de Anne Radcliffe, sepultada n'um subterrâneo da ilha das Cobras. Que rico assunto, para um segundo e terceiro volume! Ali, oprimida de grilhões, a desgraçada morre de saudades, en tète à tète com um pão de munição e uma bilha de água, alimento mui romântico, mas pouco confortável. Há de ali ficar a pobre Moreninha, enquanto não se dobrar ao amor do tirano, não tendo outro desfado além de escutar o rangido das fechaduras, o sibilar das cobras e o sino dos finados. Temos, no meio disso tudo, algumas almas do outro mundo, um frade de S. Bento, e meia dúzia de assassinos. (Diário do Rio de Janeiro, 30/09/1844)

A ironia com que o crítico se referia aos elementos que povoavam os romances cheios de peripécias, surpresas e inverossimilhanças reafirmava o valor que distinguia o romance de estreia de Macedo. Se o ideal do escritor que o crítico expressava era colocar a imaginação poética a serviço do estudo dos costumes, A Moreninha valia justamente na medida em que realizava esse ideal, por retratar aquilo que podia acontecer todos os dias, falando de "cousas do Brasil". O que se via então talvez fosse apenas o ponto culminante de um processo que se iniciara com a introdução do romance-folhetim na imprensa da Corte e no qual a adoção do gênero romance entre os letrados locais se consolidava e se legitimava ao mesmo tempo que a ideia de literatura nacional. Alguns textos publicados nos folhetins do Jornal do Commercio durante o ano de 1839 mostram-se reveladores das questões envolvidas nesse momento de afirmação do folhetim e da nacionalidade.

E a palavra nacional, nesse caso, deve ser entendida em dois sentidos: por um lado, no sentido de particularizar e individualizar uma identidade que se afirmava por oposição à Europa; por outro lado, no sentido de generalizar, sobrepor-se às particularidades, construindo uma ideia de nacional em oposição, não só ao estrangeiro, mas ao local ou provincial. Afinal, não podia ser unívoco o uso da literatura para afirmar-se como brasileiro, em um momento em que o próprio Brasil como unidade era em parte ainda um projeto, em parte uma realidade já ameaçada.

Ainda que essas histórias mobilizassem diferentes elementos na composição do enredo, ficava claro, para o leitor da época, que um traço importante da narrativa devia ser a originalidade, pretensão que o autor fazia questão de ressaltar ao contrastar sua obra com os romances europeus, como se via na maneira como Paula Brito descrevia a personagem de seu folhetim *A mãe irmã*:

Alzira tinha dezesseis anos: não era uma dessas fisionomias que tanta bulha fazem nos romances que nos vêm da velha Europa: era cá da América, e era bela quanto podia ser: não tinha essa cor de leite, que tanta gente faz entusiasmar, mas tinha um moreno agradável, próprio dos trópicos: (...) seus olhos não eram azuis como o céu do meio-dia, mas eram negros como o azeviche: (...) seus cabelos não eram da cor do ouro, não caíam em anéis sobre ombros jaspeados, mas eram finos, mui lisos, em muita quantidade, e mais pretos e luzidos que o preto ébano [...]. (Jornal do Commercio, 10/04/1839)

Por meio dessa descrição de Alzira, contrapondo Europa e América, loura e morena, Paula Brito simbolizava a afirmação do romance nacional, que no caso era realização sua. E fazer notar esse contraste com a Europa talvez fosse também uma estratégia para se afirmar como escritor diante do público que tinha que ser disputado aos romances traduzidos do francês. Em *O Enjeitado*, folhetim publicado no mês seguinte no *Jornal do Commercio*, Paula Brito voltaria a usar da mesma estratégia, só que agora carregada de ironia: afetando uma falsa modéstia, ele reconhecia a singeleza de sua narrativa, em comparação com as que vinham da Europa, as quais, no entanto, não passavam de mesmice e repetição:

Jefferson Cano

Quando os livros que nos remete a velha Europa não são senão recordações de velhas idades; quando depois de nos ter feito aborrecer os Godos, os Vândalos e os condes do feudalismo, hoje nos mimoseiam com Vândalos e Godos, e feitos do feudalismo; quando, depois de tantos sermões contra as cruzadas, que tantos sermões tiveram em seu favor, Walter Scott, e penas, senão de igual pulso, pelo menos de avantajada fama, nos aquecem nossas imaginações com os heróis da Palestina, custará a crer que nos apresentemos ao público com tão singelas narrações. (Jornal do Commercio, 28/05/1839)

A moda dos romances medievais, que dominava a Europa, não poderia ser seguida no Brasil, um país ainda jovem, “cuja vida é de ontem, cuja história é toda contemporânea”. Não que isso nos diminuísse diante da Europa. Para Paula Brito, não faltava grandeza a essa história, ainda que fosse mais recente; faltavam, sim, os elementos fantasiosos que faziam a moda literária e que constituíam o lugar comum dos romances:

É certo que também temos nossas tradições, nosso calendário também está cheio de feitos heróicos de acrisolado patriotismo, cada pedra de Pernambuco nos prestaria matéria para um poema; as arriscadas viagens dos Paulistas a nossos sertões, cada uma formaria, sem mais atavios, um romance; porém, faltam-nos dourados salões, subterrâneos imensos, portas de segredo, altos torreões dominando léguas de campinas a meias pontes levadiças, vassalos e pajens e toda a magna comitante caterva, cujas descrições enchem páginas e páginas, e que hoje são da essência. (Jornal do Commercio, 28/05/1839)

Além do mais, o fato de não poder contar com heróis medievais para compor seus romances podia significar até uma vantagem para o escritor brasileiro, dando-lhe uma característica mais realista: “contamos só o que vemos e ouvimos”. E o que se poderia ver e ouvir de grandioso para ser contado não eram os castelos e torneios da Idade Média, mas a natureza tropical, a qual não estava sendo retratada, como devia, pela literatura da época, o que ele notava sempre em tom irônico:

A natureza é grande entre nós, suas infinitamente variadas cenas se prestam a infinitamente variados episódios; mas o sublime da

arte agora não é esse, são necessários acontecimentos horríveis e inesperados, homens sem tipo em a natureza, bruxas, fantasmas, espectros; fora deste caminho não há salvação. Ora isto não temos nós. (Jornal do Commercio, 28/05/1839)

Assim, nos primeiros momentos do romance folhetim, Paula Brito já ia definindo uma espécie de pauta que devia ser seguida pelos autores que quisessem produzir um romance brasileiro, diferente daquele que se importava da Europa. Nessa pauta, a maior originalidade consistiria em valorizar a natureza local, principal (senão o único) elemento que abasileirava as tramas. O enredo de *O Enjeitado*, por exemplo, não devia constituir por si só nada muito original, trazendo um mistério em torno de uma paternidade que impedia a felicidade de um casal apaixonado.

Nesse folhetim, Emília era uma jovem que se casara aos quatorze anos por imposição dos pais – casamento infeliz, apesar de seu comportamento de esposa exemplar – e enviudara aos vinte. Ela se apaixonava então por Júlio, que corresponde à paixão, mas não admite unir-se à amada enquanto não descobrir sua própria origem, a que classe pertence, ou se seu nascimento carrega a mancha de alguma relação proibida. Desvendado o mistério de sua origem, Júlio descobre ser, de fato, filho do adultério da tia de Emília, que é na verdade sua prima. Não é o grau de parentesco que impede a união dos dois, mas o fato de a família de Emília ter assassinado o pai de Júlio e encarcerado sua mãe. Ao saber da verdade, Júlio abandona Emília e entra para um convento, onde faz os votos religiosos, só reencontrando a antiga amada ao ministrar-lhe os sacramentos no leito de morte, poucos dias antes de morrer ele próprio, pelo choque desse encontro. As viravoltas do enredo, as revelações inesperadas e até a infeliz aprisionada por causa de seu amor evocam os elementos ironizados pelo crítico leitor d'A Moreninha anos mais tarde. Naquele momento, porém, ainda que mobilizasse lugares comuns do gênero, importava sobretudo recorrer aos elementos que valorizavam o romance como produto nacional. Assim, quando Júlio, desesperado, decide fugir para nunca mais reencontrar Emília, não será a Europa o seu destino, por concluir que o velho mundo não podia lhe “oferecer as necessidades de seu coração”:

Jefferson Cano

Foi para as províncias do interior que guiou seus passos; foi em nossos povoados desertos que buscou alguma tranqüilidade a seu espírito. De dia se entranhava por essas solidões, por essas matas, onde nunca chegou a mão do homem; por essas serras, a par das quais são pequenos outeiros os Alpes e os Pirineus; pelas margens desses rios, alguns dos quais quase nem tem nome, e que todavia são incomparavelmente maiores que o Tejo e o Tibre, o Sena e o Tâmis. Seu coração se dilatava ao contemplar essa natureza virgem, grande em toda a sua pompa; sua mente passava das cousas criadas ao Criador, e pensamentos de verdadeira religião se levantavam em sua alma, quando contemplava essa majestosa variedade de substâncias e de formas. (Jornal do Commercio, 29/05/1839)

Afinal, se era essa a necessidade do coração, a contemplação da natureza virgem, era isso também o que havia de realmente grandioso no Brasil, de uma grandiosidade até divina, que inspirava naturalmente o sentimento religioso, elevando o pensamento até Deus. Nesse ponto, então, o Brasil superava a Europa, culminando a exaltação da natureza na exaltação da nação, servindo a primeira para caracterizar e individuar a segunda. A mesma função era cumprida no romance pelas referências à cultura do povo. Em sua peregrinação pelo interior, Júlio “preferia o prato de canjica, a cuia de mate, o beiju, a tigela de leite e a farinha de milho aos mais delicados manjares que lhe poderiam ser oferecidos nas mesas dos ricos”. Do mesmo modo, seu coração não era tocado pelo som de uma harpa ou pelo canto de uma brasileira que fazia “caretas e contorções para arremedar os cantores dos teatros da Itália”, mas sim quando ouvia “suaves modinhas e lundus acompanhados com a viola” (Jornal do Commercio, 29/05/1839).

Assim, desde o primeiro momento em que o romance adentrava o espaço do folhetim dos jornais cariocas, já era investido da função de construir a imagem da nação, revelando sua identidade própria. Valorizando literariamente a natureza e a cultura do país, nacionalizava-se um gênero importado, como era o romance, legitimava-se a prática da escrita de romances pelos letrados locais e reforçava-se, por meio dessa escrita, a própria ideia de nacionalidade.

Nesse sentido é relevante considerar outro folhetim do *Jornal do Commercio*, publicado anonimamente por Araújo Porto Alegre, intitulado *A Ressurreição de Amor* (crônica riograndense).¹ Esse romance fala de mais um amor impossível entre dois jovens, amor proibido pelos preconceitos sociais. A ação se passa no século XVIII, no Rio Grande do Sul, onde Francisco é impedido por seu irmão, que era o governador da capitania, de se casar com Amália, moça de família abastada, mas sem nobreza. Quando a narrativa começa, Amália já está morta e Francisco, no seu desespero por ver uma última vez sua amada, viola o seu túmulo; enquanto Francisco beija o que supõe ser o cadáver de Amália, ela recobra os sentidos, porque não estava morta de fato, mas apenas sofria de uma “terrível moléstia”, que a deixava naquele estado, de “viver para si e morrer para o mundo, sentir, ter vontade e não poder operar”. Os dois, então, fogem para o interior, onde passam a viver clandestinamente, sem o conhecimento da família que havia impedido o casamento. Um dia, porém, Francisco morre de uma febre e Amália se revela a seu cunhado governador, que a acolhe; antes, porém, de revelar-se à sua própria família, acontece um encontro inesperado de Amália com sua mãe, que a supunha morta; do choque provocado por esse encontro repentino resultará a morte de ambas.

Mais uma vez, estamos longe daquilo que pudesse “acontecer todos os dias”. Mas é significativa a maneira como, ao representar a natureza, Araújo Porto Alegre se distanciava do procedimento de Paula Brito. Não era a intenção de Porto Alegre fazer uso da natureza tropical para enfatizar as diferenças em relação à Europa e afirmar a identidade brasileira. Essa diferença, que no texto de Paula Brito resultava até mesmo em uma superioridade nacional, tende a ser suavizada no texto de Porto Alegre, cuja descrição da província gaúcha aproximava-a justamente dos “climas

¹ A autoria seria reconhecida muito mais tarde pelo próprio Araújo Porto Alegre, que, em carta publicada na *Revista do Parthenon Litterario*, em 1874, se referiu aos romances que representavam costumes e paisagens gaúchas como uma extensão da escola que ele mesmo teria iniciado com *A Ressurreição de Amor*. Cf. LAZZARI, 2004, p.73.

Jefferson Cano

mais suaves e férteis da bela Europa". Na paisagem descrita, os elementos naturais ajudavam a compor a descrição da capital da província, mas não era por eles que importava a descrição, uma vez que não serviam para definir uma identidade a partir da diferença, ganhando outro sentido a comparação com a Europa:

(...) Parthenope do Brasil, ela contempla a majestade de cinco rios transparentes, que beijam a base de seu trono e a refletem em suas águas, formando uma nova cidade, cidade encantada que parece flutuar no azul do espaço.

O paralelo dos edifícios naturais e refletidos, a variedade dos contornos, a alvura de suas habitações, se assemelham a um candelabro de mármore, do século de Péricles, deitado sobre a relva do Acrópolis, ou nas margens do Ilisso, debaixo do céu de Atenas.

Se há um ponto no mundo que apresente a fusão a mais perfeita da zona tórrida e temperada, quer no clima, quer nos produtos, é aquele lugar: a Europa e a América ali se acham representadas pelos seus vegetais. (Jornal do Commercio, 23/02/1839)

Na verdade, a própria natureza permitia perceber a existência de uma fusão entre Europa e América, não de um contraste. Enquanto essa fusão perfeita da zona tórrida com a temperada se revelava na observação da natureza, outra fusão ocorria, entre a natureza local e a civilização europeia, o que se via representado na imagem dos rios majestosos na base do trono de uma cidade cuja caracterização ressaltava todos os sinais de uma civilização clássica. Para Araújo Porto Alegre, não se tratava de afirmar a superioridade da natureza brasileira sobre a europeia, mas de caracterizar o Brasil, principalmente, pela capacidade da cultura submeter a natureza, da cidade sobrepor-se à majestade da paisagem. Dessa maneira, afirmava-se a igualdade da cultura brasileira frente à europeia, já que também aqui haveria semelhanças com a Atenas de Péricles. Toda essa obra de civilização, porém, se encontraria ameaçada, como se via ao fim da descrição acima, quando o narrador passava do elogio ao desencanto diante de uma terra, "que hoje mãos fratricidas regam com o próprio sangue, arredando para longe sua glória e seu futuro!"

Tudo isso tinha um sentido muito preciso naquele momento, pois as “mãos fraticidas” a que ele se referia eram aquelas que vinham sustentando, desde 1835, uma guerra civil. Ao publicar, então, *A ressurreição de amor* em um jornal da Corte, o seu significado mais transparente para seus leitores seria a sua mensagem política, condenando a revolta que se arrastava já por quase quatro anos e que aparecia no folhetim como um entrave ao desenvolvimento da civilização. E tanto a natureza rica e fértil, na qual se fundiam Europa e América, quanto a cidade que evocava a Acrópole ateniense serviam de contraste à esterilidade e à destruição provocadas pela guerra civil:

Vastas campinas, onde outrora pastavam milhares de manadas que fertilizavam o país e o resto do império, hoje são habitadas por corvos que pairam sobre glebas funerais, isoladas aqui e ali: corvos que partem com a velocidade do raio para onde a voz do canhão os chama, para onde cheira a sangue, para onde cheira a morte. Essas campinas eram matizadas de ricas habitações; debaixo de seus tetos soavam os cânticos de Rossini e de Cimarosa (ninguém o diria), e hoje se acham taladas, seus pomares incendiados, seus jardins reduzidos a pó, e seus pastos à cor de ferrugem. Dir-se-ia que um cometa infernal por ali passara, levando a devastação em sua órbita, e deixando o cunho funesto, não do vandalismo, mas da guerra civil, dessa política média que devora os próprios filhos, que salpica o túmulo dos passados e o berço dos vindouros com o sangue de uma geração, que abafa com sua toga infernal todos os sentimentos mais nobres do coração humano, e que transmuta as produções da indústria e das belas artes nessas ruínas que esconderam a pátria de Homero e dos Faraós. (Jornal do Commercio, 23.02/1839)

Por fim, o narrador se apresentava ao leitor: ele próprio era natural daquela terra, que trocara pelo Rio de Janeiro. Surgia, então, no seu texto, uma comparação entre a província e a Corte, na qual a natureza dessa última vinha desempenhar o seu papel, indicando sua superioridade frente ao Rio Grande do Sul, e não a superioridade do Brasil frente à Europa:

Leitor! Eu nasci naqueles lugares, mas hoje não pertenço a eles. Troquei de bom grado o salso do Guaíba pelo aderno do Paraíba;

Jefferson Cano

troquei essas verdes campinas, esses rios cristalinos, essas montanhas de pórfiro e de mármore, hoje um vasto cemitério, pelo Pão d'Açúcar, pela Gávea, pela Tijuca, pelo Corcovado e pela Serra dos Órgãos, por todos esses colossos de granitos que fendem orgulhosamente as nuvens, e que parecem, coloridos através da atmosfera, templos de ultramar, colunas de púrpura sustentando a cúpula risonha de um céu sem igual.

Troquei os meus rios e suas águas cristalinas por esta majestosa baía onde o cruzeiro se balança, refletido em suas vagas; por esta terra pitoresca onde o manancial da Carioca, costeando as montanhas e atravessando os ares, como uma serpente de alvenaria, todo perfumado pela floresta das Paineiras, pela baunilha do Corcovado e pelas flores da montanha de Santa Thereza, vem saciar minha sede. (Jornal do Commercio, 23/02/1839)

Porém, assim como esse folhetim carregava uma mensagem política bem explícita naquele momento de guerra civil, também o reconhecimento da superioridade da Corte diante da província não podia limitar-se à natureza, levando à exaltação da sua sociedade e das suas instituições; da mesma maneira que, na província, a cidade se assentava em um trono, aos pés do qual se prostravam os rios majestosos, a exaltação da civilização da Corte servia para representar a adesão daquele autor, também gaúcho, à unidade imperial e à supremacia do poder central:

Troquei a minha vida de nulidade por uma vida de poesia, por uma vida de voluptuosidade espiritual; os muros da minha pequena cidade pelos muros desta capital, onde o fraco som da minha voz acha um eco, e não se perde como o suspiro do deserto; onde minha alma acha uma fonte reboadora (...).

O Rio de Janeiro, hoje, é a maior torrente de emoções no Brasil: a sua alfândega, os seus mercados, as suas paisagens e os seus jornais, as fornecem ao negociante, ao economista, ao artista, ao estudante e ao homem da política!... (Jornal do Commercio, 23/02/1839)

Assim, as diferenças que observamos entre os romances de Paula Brito e Araújo Porto Alegre acabavam assumindo, na verdade, uma função complementar, pois, enquanto o primeiro buscava distinguir a nacionalidade

em relação à Europa, por meio da valorização da natureza, o segundo buscava realçar o que aproximava o Brasil da Europa não a natureza, mas a civilização – denunciando o que impedia o desenvolvimento dessa civilização, a dissidência política. De diferentes maneiras, ambos procuravam valorizar, através da ficção, a imagem de uma unidade, fosse da nação independente, representada pela ideia de uma natureza própria, fosse do Estado imperial, que detinha e transmitia os valores da civilização, ante a barbárie das províncias separatistas. No primeiro caso, o contraste que se queria ressaltar era entre a América e a Europa; no segundo, era entre a Corte, sede do Império, e a província. De ambos, podia-se tirar um denominador comum: a crença de que a literatura, no momento em que ganhava espaço na imprensa e ampliava o seu público, devia assumir uma missão política.

Passados cinco anos, o artigo que saudava o aparecimento d'A Moreninha, ressaltando, entre as suas qualidades, o fato de falar de "cousas do Brasil", repunha a contraposição aos romances europeus, reafirmando a nacionalidade como valor literário, ao lado de um procedimento realista baseado na suposta quotidianidade da ação.

Tudo começava com uma aposta entre quatro amigos, todos estudantes: Augusto, que tem por princípio não amar mulher alguma por mais de quinze dias, é desafiado por Felipe, que aposta que seu amigo se apaixonará em um fim de semana que passará com sua família em uma ilha próxima à Corte. Dito e feito, Augusto se apaixona pela irmã do amigo, a moreninha Carolina, mas aí surge um obstáculo. Embora não se reconheçam mais, um dia Augusto e Carolina se encontraram quando eram crianças, juraram se casar e depois se separaram, trocando como prova do noivado as prendas de que dispunham, um camafeu e uma esmeralda. Preso a esse juramento de infância, Augusto havia decidido então que não amaria outra mulher, o que dera causa a sua inconstância. Quando finalmente se apaixona por Carolina, Augusto quebra o juramento ao mesmo tempo em que se mantém fiel a ele, já que aquela era a sua antiga amada, sem que ele o soubesse. Isso garante o final feliz para a história, mas só depois que ocorre

o reconhecimento entre os dois jovens, por causa das joias trocadas no passado, que eles ainda traziam consigo.²

Dessa maneira, Macedo se valia de recursos romanescos muito semelhantes àqueles já presentes em narrativas anteriores – como o desencontro entre os amantes, o obstáculo erguido por um enigma do passado e a revelação final –, mas, em termos de verossimilhança, talvez ele tenha obtido um efeito mais convincente sobre seu leitor ao diluir os lances dramáticos que resultariam desses recursos ao longo de uma narrativa mais distendida, cujo eixo principal não se encontrava apenas na história resumida acima, mas numa sucessão de diálogos que, na maior parte do tempo, não ia além dos divertimentos de moças e rapazes em um fim de semana. Mas se isso causava um efeito de realidade que colaborava para a recepção positiva do romance, esse efeito, por sua vez, era fundamental para transmitir ao leitor, de maneira eficaz, o sentido de nacionalidade que o romance elaborava, também a partir de elementos comuns à ficção que então se formava.

Entre esses elementos se encontravam, por exemplo, os costumes e as referências culturais que, sem grande alarde, o autor engastava na narrativa de modo a dar ao romance uma “cor local”, e essas referências ganhavam importância na medida em que se ligavam aos destinos dos protagonistas da história. Assim, quando Augusto conta à sua anfitriã as desventuras que o tornaram inconstante no amor (cap.VIII), ele ressalta a lição recebida de uma senhora sob a forma de um lundu, “quadrinhas musicadas no gosto nacional”, que falava da falsidade do amor das mulheres. Em seguida, é a anfitriã dos estudantes, avó da moreninha, que conta a Augusto uma lenda indígena sobre o amor entre a virgem Ahy e o guerreiro Aoitin, antigos habitantes daquela ilha (cap.IX). Ao recorrer à temática indianista, por meio de uma lenda, Macedo associava, em uma linha de continuidade, o passado ancestral representado por aqueles

² No caso desse romance, não remetemos as citações a uma edição em particular, e sim ao capítulo, a fim de facilitar sua localização nas várias edições disponíveis, inclusive na internet.

primeiros habitantes da ilha (e do país) à nação civilizada representada por seus personagens. A continuidade entre passado e presente era garantida ainda pela identidade entre as histórias dos casais Ahy-Aoitin e Carolina-Augusto, não só por representarem os amantes apaixonados no passado e no presente, mas também porque, naquela passagem da narrativa, a própria moreninha reproduzia a imagem de Ahy, entoando a cantiga que Ahy cantara para seu amado, no mesmo lugar em que ela a cantara (cap.X).

Por fim, nesse esforço de expressão da nacionalidade por meio de seus elementos simbólicos, Macedo ressignificava também a ideia de natureza, que assumia outro papel naquela história: não mais como elemento mediador na representação da relação entre Europa e América, mas na construção de um sentido moral para a narrativa cuja antítese principal poderia ser localizada na relação entre natureza e sociedade, termos aos quais se associavam os significados de espontaneidade e artifício, simplicidade e opulência, como se via desde a descrição física de Carolina, que se distingue das demais por sua naturalidade, sobrepujando os artificios das outras e fazendo dela “a princesa daquela festa”:

Enquanto as outras moças haviam esgotado a paciência de seus cabeleiros, posto em tributo toda a habilidade das modistas da rua do Ouvidor e coberto seus colos com as mais ricas e preciosas jóias, d. Carolina dividiu seus cabelos em duas tranças, que deixou cair pelas costas; não quis adornar o pescoço com seu adereço de brilhantes nem com seu lindo colar de esmeraldas; vestiu um finíssimo, mas simples vestido de garça, que até pecava contra a moda reinante, por não ser sobejamente comprido. Vindo assim aparecer na sala, arrebatou todas as vistas e atenções. (cap.XVI)

Nesse sentido, boa parte do romance pode, de fato, ser lida como um desenvolvimento do tema da falsidade e da artificialidade nas relações sociais, que se encontravam presentes nas práticas mais comuns, não necessariamente vistas como viciosas, tornando-se quase uma prenda de sala. Era essa a ideia, afinal, que se encontrava por trás de certo humor, como o da cena em que Augusto se vê obrigado a aturar a conversa de uma convidada amoladora, velha e feia, a qual ele não deixa de galantear, e de

quem se livra, enfim, por um (falso) diagnóstico de hemorroidas (cap.III). E o mesmo humor se encontrava também nos jogos em que representavam moças e rapazes, quando era de regra o galanteio destes, assim como a fingida inocência e ingenuidade daquelas.

Na verdade, o próprio personagem Augusto era caracterizado pelo jogo entre verdadeiro e falso que constituía sua relação com as mulheres. Por um lado, ele fazia questão de ser inconstante, apaixonando-se por todas as moças como divertimento ou passatempo; por outro, ao não amar de verdade mulher alguma, ele se mantinha sempre constante e fiel ao idealizado amor de infância. Carolina, por sua vez, aquela por quem ele se apaixona duas vezes, mesmo sem o saber, é a única personagem que escapa à falsidade generalizada dos galanteios e cortesias de sala, revelando-se, sob a aparência de menina travessa e irredutível aos modos das outras moças, a mulher também constante e fiel ao seu amado desde a infância. Mas a própria moralidade embutida nas relações amorosas, pautada pelas ideias opostas de naturalidade e artifício, sinceridade e falsidade, constância e inconstância, remetia a uma referência mais ampla do que a própria relação amorosa, explicando-se também por uma oposição entre o campo e a cidade. Esse tema pode ser visto na fala em que Leopoldo explicava a seu amigo Augusto a diferença entre as moças da Corte e as da roça, quando a idealização do amor se completava pela idealização na própria natureza:

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?... [...] A moça da Corte escreve e vive comovida sempre por sensações novas e brilhantes, por objetos que se multiplicam e se renovam a todo momento, por prazeres e distrações que se precipitam; ainda contra a vontade tudo a obriga a ser volúvel: [...] depois, tem o baile com sua atmosfera de lisonjas e mentiras, onde ela se acostuma a fingir o que não sente, a ouvir frases de amor a todas as horas, a mudar de galanteador em cada contradança; depois tem o teatro, onde cem óculos fitos em seu rosto parecem estar dizendo – és bela! – e assim enchendo-a de orgulho e muitas vezes de vaidade; finalmente ela se faz por força tão inconstante como a sociedade em que vive, tão mudável como a moda dos vestidos. Quereis agora ver o que se passa com uma moça de roça?... [...] sua alma é sempre

tocada dos mesmos objetos: ao romper d'alva, é sempre e só a aurora que bruxuleia no horizonte; durante o dia, são sempre os mesmos prados, os mesmos bosques e árvores; de tarde, sempre o mesmo gado que se vem recolhendo ao curral; à noite, sempre a mesma lua que prateia seus raios à lisa superfície do lago! Assim ela se acostuma a ver e amar um único objeto; [...] sua alma, quando chega a amar, é para nunca mais esquecer, é para viver e morrer por aquele que ama. (cap.XIX)

Por fim, ao lado da nacionalidade e da moralidade, um terceiro aspecto que nos permite buscar o significado desse romance é a sua relação com a experiência estética do seu público leitor. N'A moreninha, Macedo situava-se também quanto à recepção de um conjunto de concepções e procedimentos genericamente identificados pela rubrica de "romantismo". Para além das características que podemos encontrar no romance, era o próprio romance, pela voz de seus personagens, que descrevia a sua relação com o romantismo, como se vê do diálogo entre Augusto e Fabrício, em que o primeiro tentava convencer seu amigo das belezas de uma "paixão romântica", único modo de amar digno de "um jovem de letras e de espírito":

O estudante deve considerar o amor como um excitante que desperte e ateie as faculdades de sua alma: pode mesmo amar uma moça feia e estúpida, contanto que sua imaginação lha represente bela e espirituosa. Em amor a imaginação é tudo: é ardendo em chamas, é elevado nas asas de seus delírios que o mancebo se faz poeta por amor. [...] E depois, como é sublime deitar-se o estudante no solitário leito e ver-se acompanhado pela imagem da bela que lhe vela no pensamento, ou despertar ao momento de ver-se em sonhos sorvendo-lhe nos lábios voluptuosos beijos. (cap.II)

Fabrício, por sua vez, tinha sua própria teoria sobre o amor e, embora entendesse que "uma namorada é traste tão essencial ao estudante, como o chapéu com que se cobre ou o livro com que estuda", não se deixava convencer pelas imagens de poesia e sonho com que Augusto pintava o romantismo:

Jefferson Cano

[...] porque eu sempre acho muito mais apreciável sorver os beijos voluptuosos por entre postigos de uma janela, do que sorvê-los em sonho e acordar com água na boca: beijos por beijos, antes os reais que os sonhados. (Cap.II)

No interior do romance, então, os próprios personagens ficcionais definiam o romantismo a partir de uma oposição entre o real e o imaginário, estando ao alcance da ficção guardar maior ou menor distância com uma realidade que ela retratava. O romantismo seria a tendência a descolar-se do real por um exagero de imaginação, levando a uma idealização que mascarava as coisas ou, no mínimo, trocava os nomes que lhes cabiam, como dizia ainda Fabrício a propósito da namorada que conquistara sem muita convicção:

Vocês, com seu romantismo a que me não posso acomodar, a chamariam "pálida". Eu, que sou clássico em corpo e alma e que, portanto, dou às coisas o seu verdadeiro nome, a chamarei sempre "amarela". Malditos românticos, que têm crismado tudo e trocado em seu crismar os nomes que melhor exprimem suas idéias!... O que outrora se chamava, em bom português, moça feia, os reformadores dizem: menina simpática!... O que em uma moça era antigamente desenhamento, hoje é ao contrário: sublime languidez!... Já não há mais meninas importunas e vaidosas. As que forem, chamam-se agora espirituosas! A escola dos românticos reformou tudo isso, em consideração ao belo sexo. E eu, apesar dos tratos que dou à minha imaginação, não posso deixar de convencer-me que a minha linda prima é (aqui para nós) amarela e feia como uma convalescente de febres perniciosas. (Cap.II)

Assim, Macedo explicitava, no interior da narrativa, o lugar a partir do qual falava e a consciência dos parâmetros a partir dos quais ela se construía, mantendo a referência a um modelo estético, o romântico. Mas, ainda mais do que essa consciência, a auto-ironia que ela engendrava, deixando o leitor perceber que ele tinha em mãos uma obra literária que ria de seus próprios modelos, poderia ser identificada como um elemento que lhe dava uma face até certo ponto moderna, o que talvez explique o seu êxito diante de outros romances e outros autores que constituíram a história da adoção do gênero pelos literatos brasileiros do século XIX.

Neste processo, não podem ser dissociados os diferentes significados assumidos pela atuação desses letrados e por sua produção ficcional. Sobretudo porque, no caso brasileiro, o momento das origens e da consolidação do gênero romance como uma prática digna da atenção dos homens de letras coincidia com o momento de afirmação da própria ideia de literatura nacional, de maneira que a escrita ficcional se abria como mais uma frente na disputa simbólica em que se criava e se valorizava uma imagem da nação. Assim, o momento de transformações que se espelhavam em um modelo francês, em que a imprensa investia em um novo uso da leitura e a penetração do romance nos jornais levava à popularização do gênero, à ampliação do público leitor e à redefinição da prática da escrita e do próprio escritor, perdia desse lado do Atlântico o significado que ganhara em sua matriz europeia, de profanação ou decadência da literatura, constituindo-se em momento originário – do gênero romance e da própria literatura nacional.

Bibliografia

- ALENCAR, José de. "Como e porque sou romancista". *Obra Completa* – vol. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.
- CANO, Jefferson. "Justiniano José da Rocha, cronista do desengano". In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida Souza & PEREIRA, Leonardo A. de M. (org.). *História em cousas miúdas: capítulos da história social da crônica no Brasil*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.
- LAZZARI, Alexandre. *Entre a grande e a pequena pátria: literatos, identidade gaúcha e nacionalidade (1860-1910)*. Tese de doutorado em História, Unicamp, 2004.
- SAINTE-BEUVE. "De la littérature industrielle". *Revue des deux mondes*, t. 19, 1839, p.675-691.
- TAUNAY, Alfredo d'Escragnole. *Memórias*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1960.