UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO DE
LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

LAÍS SCHALCH

UM ESTUDO DIALÉTICO DE “A CARTEIRA DE MEU TIO” DE
JOAQUIM MANUEL DE MACEDO

Versão corrigida
Exemplar original se encontra disponível no Centro de Apoio à
Pesquisa Histórica (CAPH) da FFLCH

SÃO PAULO - SP

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO DE
LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

LAÍS SCHALCH

UM ETUDO DIALÉTICO DE “A CARTEIRA DE MEU TIO” DE
JOAQUIM MANUEL DE MACEDO

Versão corrigida
Exemplar original se encontra disponível no Centro de Apoio à
Pesquisa Histórica (CAPH) da FFLCH

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de pós-graduação de Literatura
Brasileira da Universidade de São Paulo,
como parte dos requisitos para a obtenção de
título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: José Alcides Ribeiro

De acordo José Alcides Ribeiro

14/12/2012

SÃO PAULO - SP

2012

LAÍS SCHALCH

**UM ESTUDO DIALÉTICO DE “A CARTEIRA DE MEU TIO” DE
JOAQUIM MANUEL DE MACEDO**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de pós-graduação de Literatura
Brasileira da Universidade de São Paulo,
como parte dos requisitos para a obtenção de
título de Mestre em Literatura Brasileira.

Comissão Examinadora

São Paulo, SP de de

À Mafalda, Isa e Livia
André, Ricardo e Maurício
.... afetos e carinhos familiares.

AGRADECIMENTOS

São muitos aqueles que participaram desta dissertação.

Início agradecendo a José Alcides Ribeiro, orientador que sempre me puxou para análises mais densas, literárias.

Ao amigo Diogo Dias, com suas leituras e palpites. Críticas desafiadoras e sinceras.

As amigas antigas e novas. Andrea, Camila, Marina, Rita, Erikinha, Bianca, Aninha.

A Bruna, pelas divertidas conversas e pela gentil tradução de meu resumo.

A Renata, que, no último segundo do segundo tempo elucidou algumas das muitas questões deste trabalho.

Aos amigos da Fundap, que sempre me incentivaram nesta jornada.

Por último, mas não menos importante, um forte agradecimento ao Fernando, grande companheiro e amigo.

Cada um, a seu jeito, meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

Esta dissertação tem o objetivo de analisar, de maneira sincrônica e diacrônica, o livro *A carteira de meu tio* de Joaquim Manuel de Macedo. Sincrônica no sentido de aproximar a obra à produção literária do período, compreendendo o discurso literário presente, que dialoga diretamente com o movimento romântico do início do século XIX. A atmosfera cultural do momento contribuiu muito para a produção do autor, mas sem perder de vista que ele possuía características peculiares, individuais. Diacrônico no sentido de compreender como esta obra também dialoga com nosso século e, portanto, permanece atual, tanto nos aspectos temáticos quanto nos aspectos composicionais. Ademais, não se perderá de vista o meio de difusão que veiculou a primeira versão da obra, o jornal.

Palavras chave: literatura brasileira, século XIX, jornal Marmota, jornalismo, Joaquim Manuel de Macedo.

ABSTRACT

This thesis aim to analyze synchronously and diachronically Joaquim Manuel de Macedo's literary work *A carteira de meu tio*. Synchronic with the intention of approaching the text to its literary production of the period, comprising the literary speech that addresses directly the (Romantic Movement from the beginning of the XIX century) literary romance genre and the romanticism. The culture atmosphere of its time contributes to the writer's production, without losing sight of his individuals characteristics. Diachronic in the sense of comprehending this literary work in the contemporary moment, therefore remaining meaningful nowadays, in the thematic and compositional aspects. Furthermore, the means for spreading that published the first version of the literary work, the journal (newspaper), will be part of the analysis.

Key words: Brazilian literature, XIX century, Marmota journal, Journalism, Joaquim Manuel de Macedo.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	9
2. O JORNAL COMO DIFUSOR CULTURAL	13
2.1. O JORNAL A <i>MARMOTA</i>	13
3. O ROMANCE, O ROMANTISMO E SEUS ASPECTOS DE COMPOSIÇÃO FICCIONAL.....	25
3.1. MACEDO E O ROMANTISMO NO BRASIL	36
4. ANÁLISE DE A CARTEIRA DE MEU TIO DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO.....	50
4.1. A CARTEIRA DE MEU TIO	51
4.2. PERSONAGEM E FOCALIZAÇÃO	53
4.3. TEMPO DA NARRATIVA – ORDEM, DURAÇÃO E FREQUÊNCIA.....	70
4.3.1. ORDEM.....	70
4.3.2. DURAÇÃO	74
4.3.3. FREQUÊNCIA.....	77
4.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE NARRATOLÓGICA	78
5. A OBRA DE ONTEM E HOJE: UM ESTUDO DIACRÔNICO	83
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
BIBLIOGRAFIA.....	92

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe uma análise dialética da obra *A carteira de meu tio* de Joaquim Manuel de Macedo, lançada inicialmente num periódico de entretenimento, durante o Segundo Reinado.

A análise dialética foi extraída do ensaio de Umberto Eco (1979) *Retórica e Ideologia em Os mistérios de Paris, de Eugène Sue*. Nesse texto, o autor converge literatura e sociologia, propondo uma análise dialética entre essas duas disciplinas: “a obra como fato estético e a sociedade como contexto explicativo, onde o elemento social determina as escolhas estéticas, mas onde também o estudo da obra e das suas características estruturais permite melhor compreender a situação de uma sociedade”. (ECO: 1979, p. 183)

A preocupação de Umberto Eco é a de saber se essa perspectiva dialética possui utilidade para os estudos semiológicos orientados para as macroestruturas de comunicação, representadas pelos elementos do enredo. Ele mesmo dá a resposta, de maneira afirmativa: “Isolar algumas estruturas significantes numa obra é reconhecer essas estruturas como as mais pertinentes em relação às ideias que nos propomos expor sobre essa obra, é já nos situarmos dentro de uma perspectiva interpretativa [...]”. (ECO: 1979, p. 183)

Para ele, toda análise estrutural dos signos contidos na obra, torna-se a verificação de hipóteses históricas e sociológicas, e isso acontece mesmo à revelia do observador. A análise estrutural, portanto, segue um movimento circular, característico de toda investigação dos atos de comunicação. Esse método circular consiste em admitir este condicionamento, fundamentá-lo criticamente e, assim, transformá-lo em fonte de compreensão. Desta maneira, a descrição semiológica das estruturas da obra surge como um dos métodos mais eficientes para recolocar a obra em seu contexto histórico-sociológico. Através deste método, pode-se ir do contexto social (externo) para o contexto estrutural (interno) da obra analisada, elaborando a descrição dos dois, seguindo critérios homogêneos, ou seja, revelando homologias de estrutura entre o contexto estrutural da obra, o contexto histórico-social e outros contextos para os quais o estudo se oriente. O objetivo dos estudos,

nesse sentido, não é trabalhar com relações de causalidade, mas sim com a focalização das homologias.

A obra de Gérard Genette (1995), *O discurso da narrativa*, será o aporte metodológico para a análise estrutural do texto *A carteira de meu tio*.

Com relação ao contexto social em que obra está inserida e o diálogo que faz com seu tempo, serão utilizados trabalhos de Lilia Schwarcz e José Murilo de Carvalho. Ambos os autores, historiadores, se dedicam ao estudo do Segundo Reinado no Brasil. A obra analisada, nesta dissertação, elabora um discurso sobre a política desse período. No entanto, a busca pela compreensão do contexto social da obra não está isolada. Sua estrutura narrativa, ou seja, seu contexto interno é também significativo – ironia, personagens tipificadas, retrato dos costumes – e contribui para uma compreensão mais completa da obra literária. Homologias entre texto e contexto serão exploradas nesta dissertação.

Com isso, procura-se apresentar um processo de composição ficcional de Joaquim Manuel de Macedo, até então pouco explorado, compreendendo o descaso com que ele e suas obras sofreram com os cânones da crítica literária brasileira do século XX.

Apesar de essa crítica tê-lo reconhecido como um dos precursores do romantismo no Brasil, com sua obra *A moreninha* de 1844, ele não passou, sob a ótica canônica, de um autor de romances de costumes. É essa, no entanto, uma das características composicionais do romantismo, seu caráter mais popular, mais cotidiano e nacionalista.

Será explorada, mais profundamente, essa perspectiva crítica canônica do século XX, representada por Silvio Romero, José Veríssimo, Humberto de Campos, Alfredo Bosi e, em certa medida, por Antonio Candido. Nas palavras de José Veríssimo os romances de Macedo:

[...] possuem um só molde: ingênuas histórias de amor, reprodução ingênuas de uma sociedade qual era a do seu tempo, exagera a sentimentalidade até a pieguice, filosofa banalidades e moraliza impertinentemente, filosofia trivial, otimista e satisfeita, moral tradicional nos povos cristãos, sem conflitos de consciência, etc. (VERÍSSIMO: 1919, p. 232).

Apoiando-se numa crítica mais recente, buscar-se-á, como dito anteriormente, construir novas abordagens sobre a composição ficcional de Macedo. Balisado pelo tripé composicional da crítica de costumes, da comicidade (ironia) e da oralidade, o escritor constroi narrativas ricas que dialogam não só com seu período, mas também, com o período atual.

Ademais, como reforça Umberto Eco, não só porque uma obra se caracteriza como moralizante, e até mesmo não revolucionária, não significa que ela não tenha potencial contestador. Essa questão é trabalhada por Walter Benjamim no início do século XX. Ele discute o quanto a tecnologia e os meios de comunicação afetam ou não o potencial emancipador de uma obra. Outro autor que joga luz a este debate é Edgar Allan Poe:

“Há muito tempo existe em literatura um preconceito fatal e infundado, que é tarefa da nossa era destruir, a ideia de que a simples grande extensão de uma obra deve contaminar amplamente a nossa avaliação do seu mérito.” (POE APUD RIBEIRO, 2006)

Essas questões permitem uma proposição de atualização desta obra sob duas perspectivas. A primeira está ligada ao veículo de informação de massas. No século XIX o que se tinha como veículo de informação de massas era o jornal, que atingia um determinado número de pessoas. Com o avanço tecnológico, outros meios de comunicação foram criados, como a fotografia, o rádio e a televisão, o que permitiu, além de uma maior divulgação, uma inovação na linguagem, que antes era apenas escrita. Para essa discussão, nos valeremos do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Ele nos permitirá discutir os potenciais e limites que os meios de comunicação de massa veiculam. A segunda perspectiva que atualiza a obra é a temática. Inúmeras séries de televisão trabalham com a crítica do cotidiano da população, bem como com a satirização da estrutura política brasileira. Apesar de estarem separadas, essas duas perspectivas se complementam.

Assim, este trabalho está dividido em cinco seções. A primeira será dedicada à produção literária no jornal, contextualizando o jornal *A Marmota*. Este é um espaço em que a publicação da obra *A carteira de meu tio* se deu inicialmente,

trazendo para o debate, aspectos do texto literário que são influenciados pelo meio de difusão, o jornal. Uma segunda seção será destinada à contextualização do gênero romance, o romantismo, e como o autor Joaquim Manuel de Macedo se insere nesse gênero e contexto político, social e cultural. A terceira seção se debruçará sobre uma análise narratológica da obra em questão, para que os aspectos estruturais de composição ficcional dela sejam destacados, permitindo uma avaliação e diálogos com o movimento do período. Um debate das possíveis atualizações da obra, tanto em seu aspecto composicional quanto temático, sob a luz da discussão dos potenciais e limites dos meios de comunicação de massa, é o foco da quarta seção. Por fim, teremos uma seção dedicada às considerações finais deste trabalho.

2. O JORNAL COMO DIFUSOR CULTURAL

José Alcides Ribeiro tem uma preocupação frequente em analisar o texto literário e o jornalístico sob a ótica do universo da cultura. Para ele, não há separação profunda entre ambos, “*jornalistas e escritores, lidando respectivamente com cultura jornalística e literária, configuram um produto, o jornal, que traz sempre notícias nos seus gêneros variados nos séculos XIX e XX; [...]*”. (RIBEIRO: 2006, p. 18) Os mecanismos da linguagem aparecem em ambos os textos, como o caso da função testemunhal da narrativa, que baseia comentários, notas, reportagens, crônicas jornalísticas, contos e romances. O processo de composição por hipertexto – criação de um novo texto com base inicial num anterior – também é bastante característico desse entrelaçamento entre texto jornalístico e literário, construindo uma híbrida mistura de elementos noticiosos e ficcionais. Essa contaminação mútua se dá, segundo o autor, pela característica oral da nossa cultura. Além de o jornal ser o espaço de encontro entre esses tipos de texto, ele é o espaço por excelência da circulação da informação e da cultura.

Joaquim Manuel de Macedo foi um escritor que lançou inúmeras de suas obras primeiramente em jornais, como é o caso de *A carteira de meu tio*, publicada no jornal *Marmota Fluminense: jornal de modas e variedades* entre 19 de janeiro e 02 de novembro de 1855.

Esta seção se dedicará à exploração do que representou o jornal de entretenimento *A marmota*, no universo cultural brasileiro do século XIX.

2.1. O JORNAL A MARMOTA

Marmota abrange um conjunto de publicações composto por três títulos: *A Marmota na Corte* (07 de setembro de 1849 – 30 de abril de 1852), sua continuação *Marmota Fluminense: jornal de modas e variedades* (04 de maio de 1852 a dezembro de 1855; janeiro, fevereiro e outubro de 1856; janeiro a 30 de junho de 1857); finalizada com *A Marmota: folha popular* (3 de julho de 1857 a dezembro de 1861 e 10 de janeiro a abril de 1864).

Esse jornal, como os títulos sugerem, tem um caráter de entretenimento, dando ênfase a matérias ligadas à literatura e, criando espaço para os novos escritores. Nas palavras do editor do jornal quando anuncia o início de *A carteira de meu tio*:

[...] Para desenvolvimento das letras, a redação não duvida empenhar-se a fim de conseguir importantes trabalhos originais de penas brasileiras; e dá-se por feliz podendo dar hoje começo à belíssima história jocoseria da – CARTEIRA DE MEU TIO – além de novo romance do Snr. Dr. Macedo, que principiará talvez terça-feira. (n. 541, sexta-feira, 19 de janeiro de 1855).

Esse conjunto de publicações faz parte da pequena imprensa, que difere, substancialmente de jornais de grande circulação como o *Jornal do Commercio* (1827) ou o *Correio Mercantil* (1848), não só pelo conteúdo, como também pela circulação e abrangência. Esses jornais, da grande imprensa, tinham uma grande parte informativa, com notícias, seções financeiras, políticas, comerciais, anúncios entre outros; enquanto a *Marmota* dedicava-se à formação cultural do leitor, privilegiando a literatura, o entretenimento e a moralidade.

Juliana Siani Simionato (2009) faz um breve levantamento das principais revistas literárias da primeira metade do século XIX, que começaram a surgir a partir de 1808 com a instalação da Impressão Régia no país. Nesse percurso, identifica que os periódicos literários da época não dispunham:

[...] de instrumental técnico nem de recursos humanos para a produção de um discurso que pudesse interferir nos destinos políticos do país, e limitava-se a apoiar o imaginário do Segundo Reinado, então já francamente consolidado nas diversas camadas simbólicas do discurso oficial do Império Bragantino no Brasil. Dedicava-se, desse modo, a difundir a educação e a aumentar a cultura de seus leitores. (SIMIONATO: 2009, p. 15)

Especificamente sobre a *Marmota*, Simionato afirma que a diretriz editorial foi a mesma nas três publicações. Uma das razões é a presença de Francisco de Paula Brito na direção de todas elas. Outra razão é a regularidade dos números do jornal,

que permanecem contínuos, mesmo com a troca de nomes¹. E, por fim, a permanência da primeira coluna, chamada de *A Marmota* que exercia a função do que hoje conhecemos como editorial.

Juliana Simionato resgata, em sua dissertação, o primeiro número do periódico, cuja data é 7 de setembro de 1849.² Nesse número, pode-se observar as características da linha editorial que a publicação pretende seguir. No dia do lançamento do jornal, Próspero Diniz afirma:

[...] Esta folha há de ser um guisadinho saboroso, e bem temperado por tal forma que faça os leitores ou convidados dela lamberem os beiços e pedirem repetição da dose: há de ser um pudim de cousas boas; há de levar o leite da verdade, o pão da religião, os ovos das pilhérias, o cidrão da lei, as passas da poesia, a noz-moscada da crítica, e por fim a canela da decência para aromatizar o paladar das famílias, e dar uma vista agradável ao bolo. Ora pois, abram a boca e fechem os olhos para chuparem o petisco. [...] O nosso plano é reformar abusos, recrear os leitores, e ganhar a estimação das simpáticas meninas que honrarem a *Marmota* com as suas mãozinhas macias [...]. (*A marmota na Corte*, n. 1, p. 1-2, 7 setembro de 1849 APUD SIMIONATO: 2009, p. 37)

Assim, pode-se afirmar que a linha seguida pela *Marmota* era a de ser um jornal de variedades e entretenimento. Combinava-se a esses elementos outros de caráter moralizantes e formadores, que reforçavam o ideário do Segundo Reinado – catolicismo, obediência às leis do Estado monárquico e formação da família burguesa. Ademais, nesse texto, identifica-se o público que o periódico procura atingir: rapazes, patuscos, estudantes, caixeiros e simpáticas meninas, ou seja, o jornal não tem a pretensão de atingir os leitores da grande imprensa.

Lilia Schwarcz no livro *As barbas do imperador: D. Pedro II um monarca nos trópicos* analisa, detalhadamente, esse período. Segundo ela, é no século XIX e XX, junto à conformação dos padrões de etiqueta, que surge um novo gênero literário, dedicado às boas maneiras e comportamentos. Esses manuais, produzidos ou traduzidos de outras línguas, eram escritos de forma clara e didática, e

¹ Será discutido mais a frente que, apesar dos nomes serem trocados, mantém-se o substantivo *marmota* em todos eles.

² Como a própria autora ressalta, Paula Brito escolheu a data de aniversário da Independência do Brasil para o lançamento do jornal, refletindo suas preocupações nacionalistas.

apresentavam aos leitores as novas maneiras de se comportar na nova sociedade. Os jornais como *A Marmota*, junto com os manuais de etiqueta, foram os principais veículos de difusão de bons costumes e cortesia, condizentes com as novas formas de relacionamento que se instauraram, na corte carioca, após a Independência. No entanto, enquanto os manuais de etiqueta ensinavam as regras necessárias para o bom desempenho da vida social baseada na aparência e formas de apresentação social, os jornais buscavam suprir falhas na formação e instrução de seus leitores.

Na condição de meio de comunicação carioca do século XIX, a *Marmota* incumbe-se desse papel civilizador, que não abrange somente a esfera da moralidade. O propósito formador, nesse caso, se dá também por meio da busca de um estado de atualidade nos costumes, ditado, naquele momento, por Paris. (SIMIONATO: 2009, p. 45)

Apesar das alterações no nome, as três edições mantiveram o substantivo *marmota* no título. Ele corresponde ao roedor quadrúpede e é também um sinônimo de espantalho e fantasma. Além disso, no século XIX, *marmota* correspondia a um brinquedo ótico, conhecido também como cosmorama ou lanterna mágica. Trata-se de uma caixa em cujo interior eram projetadas imagens distorcidas por espelhos. Simionato ressalta que, na primeira metade daquele século, outros periódicos levaram o nome desse brinquedo: *O Cosmorama Judicial* (1836), *A Lanterna Mágica* (1844) e *O Cosmorama na Bahia* (1849). A autora, ainda, destaca um trecho de uma matéria publicada na *Marmota*, em setembro de 1859 (n. 1089, p.2): “[...] firme no seu posto, bicho dos Alpes, ou câmara ótica, a *Marmota* continuará a ser vigilante atalaia dos interesses do povo, das letras, da ciência, do comércio, da indústria e das artes”. (*Marmota* APUD SIMIONATO: 2009, p. 21)

Assim, pode-se afirmar que o título do jornal, apesar de referenciar o animal quadrúpede, liga-se mais à questão de levar ao público indagações pertinentes à política, às ciências e às letras. No entanto, as críticas políticas existentes no jornal se valiam da sátira e ironia, um recurso que permitia não criar tantos conflitos com a ordem estabelecida, dado que era um jornal da pequena imprensa e necessitava, muitas vezes, de apoio institucional e político para sobreviver. Esse recurso é presente não só na diretriz do jornal, como também na obra que será analisada de maneira mais profunda, neste trabalho.

Apesar das semelhanças nas três publicações, existem peculiaridades em cada uma delas.

A primeira fase do periódico teve como principal redator o baiano Próspero Diniz, que permaneceu na função até 1852, ano de seu falecimento. Esse período, que levou o título de *A marmota na Corte*, é marcado por crônicas com teor de denúncia, que registravam problemas da vida cotidiana e política da cidade do Rio de Janeiro. Há um grande volume de publicações divulgadas no jornal de correspondências endereçadas ao redator, além da presença de uma sessão de entretenimento e de um pequeno espaço para versos.

A segunda fase, *Marmota Fluminense*, tem Francisco de Paula Brito como diretor e redator principal. É nesse período que se incrementa a área destinada aos textos literários, publicando tanto poesias quanto textos em prosa. Ocorre um aproveitamento maior do espaço gráfico, que passa a ter três colunas de texto. Com isso, o redator e diretor cria a seção literária “Folhetim”³, que ocupa a parte inferior da página. Ocorre uma ligeira redução na publicação de notícias da cidade e das correspondências. A empresa *Dous de Dezembro*, criada por Paula Brito, tem um momento áureo com o investimento de acionistas, e passa a contar com tipografia, litografia, estamperia e oficina de encadernações. É, a partir desse momento, que as páginas do jornal passam a ter mais ilustrações e caricaturas.

No último período do jornal, intitulado *A Marmota*, conserva-se a ênfase literária, e Paula Brito permanece, num primeiro momento, como editor. No entanto, a empresa *Dous de Dezembro* já não consegue mais se manter. Francisco de Paula Brito, em 1857, emite uma circular solicitando aos leitores que o ajudassem a ampliar o número de assinantes da revista para que não necessitasse extinguir a publicação. Sem sucesso, ele cessa a publicação. No entanto, a editoração foi obrigada a continuar a *Marmota* até o fim do semestre corrente, momento em que o diretor sede sua posição de redator a um amigo, delegando-o parte de suas tarefas. Em 1859, no décimo aniversário da *Marmota*, Paula Brito afirma que o periódico ganha um benfeitor, apesar de não revelar seu nome.

³ A seção folhetim, muito tradicional da Inglaterra e França, foi introduzida no Brasil por Justiniano José da Rocha, no seu periódico *O Cronista* em 1836.

Ainda que a vida financeira da *Marmota*, muitas vezes, estivesse comprometida, é de saltar aos olhos a duração dela. *A Marmota* durou nada mais nada menos que 12 anos consecutivos, com as alterações que acabamos de verificar. Mas como? É sabido que Francisco de Paulo Brito era um tipógrafo sem muitos recursos e que *A Marmota* não era o único periódico dedicado à moda, literatura e entretenimento.

Simionato levanta a hipótese de que mais do que valorizar e disseminar a cultura, o sucesso da *Marmota* se deu por ela ter se utilizado da cultura para existir. Ou seja, “a divulgação de poesias, de romances nacionais e de novos autores, talvez tenha sido um modo de atrair os leitores e garantir a circulação do jornal.” (SIMIONATO: 2009, p. 50)

Outra possibilidade explicativa para a longa duração de o periódico é o fato de ele manter apoio ao imperador e ao regime monárquico. Evitava temas polêmicos como a escravidão ou discussões políticas mais profundas. E, quando o fazia, utilizava-se de recursos da ironia e sátira. Esse apoio ao imperador era feito em inúmeros momentos do jornal, destacando-se as homenagens realizadas a D. Pedro e à família real, nos dias de aniversário, bem como em datas importantes para o Brasil, como a declaração da independência.

A Empresa *Dous de Dezembro*⁴ de Paula Brito buscou verbas para seu negócio mediante uma sociedade de ações, no momento de sua criação. Entre os acionistas da empresa destacam-se “*Suas Majestades Imperiais*”, que são descritos como “*protetores e primeiros acionistas*”. (Eunice Ribeiro Gondim APUD SIMIONATO: 2009, p. 59)

Essa relação pode ser descrita como um mecenato entre Pedro II e Paula Brito. *A Marmota* foi também um dos muitos veículos de legitimação do poder e dos discursos estabelecidos pelo Segundo Reinado.⁵ O período que compreende o II Reinado é caracterizado pelo fortalecimento das instituições culturais e, pela criação de uma identidade para o império, destacando uma memória e reconhecendo uma

⁴ A título de curiosidade, o nome da empresa é uma alusão à coincidência das datas de nascimento do tipógrafo e de D. Pedro II.

⁵ As barbas do Imperador, de Lilia Moritz Schwarcz, trabalha com a tese de que o Segundo Reinado é caracterizado por muitas simbologias que confluem na consolidação da imagem do monarca d. Pedro II e do fortalecimento do Estado. Esta simbologia, segundo a autora, é construída nas grandes instâncias bem como nas pequenas e cotidianas medidas.

cultura. A despeito disso, em 1838 D. Pedro II funda o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

É justamente esse recinto que abrigará, a partir da década de 40, os românticos brasileiros, quando o jovem monarca d. Pedro II se tornará assíduo frequentador e incentivador, com a maioria, dos trabalhos dessa instituição. A partir dos anos 50 o IHGB se afirmaria como um centro de estudos bastante ativos, favorecendo a pesquisa literária, estimulando a vida intelectual e funcionando como um elo entre esta e os meios oficiais. (SCHWARCZ: 1998, p. 126)

Além de reforçar a figura do imperador, a *Marmota* fez parte do projeto oficial de nacionalização da cultura brasileira, por meio da divulgação de obras e autores românticos, especialmente aqueles com os quais Pedro II matinha relações no IHGB. É sob a luz dessa discussão que se tratará do romantismo no Brasil. Isso ajudará a compreender a trajetória de Joaquim Manuel de Macedo e, mais especificamente, sua obra *A carteira de meu tio*.

Se, por um lado, tem-se o mecenato de D. Pedro II, que contribui fortemente para a permanência do periódico, por outro lado tem-se um editor e diretor bastante perspicazes, que garantiram o sucesso da *Marmota* por doze anos ininterruptos.

Muitas obras, como *A carteira de meu tio* e *O Forasteiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, foram publicadas, originalmente, na *Marmota*, antes de serem editadas em volumes. Após a primeira edição do periódico, este servia de veículo para divulgar a publicação da obra em volume, feita pela empresa de Paula Brito. No mesmo ano de publicação de *A carteira de meu tio*, foram divulgados, inúmeras vezes, os volumes impressos da obra completa. Na primeira delas:

Lançamento do livro – A Carteira de meu tio
Satyra oposicionista pelo Snr. Dr. Joaquim Manuel de Macedo; dous belos folhetos que constam de uma serie infinita de carapuças sobre tudo e para todas as cabeças, talhadas com o espirito e graça que caracterizam os escriptos da delicada pena de tão engenhoso escriptor: vendem-se, mui bem encadernados em 1 vol., por 2\$ 000 rs., nas lojas de Paula Brito, editor proprietário, praça da Constituição n. 64 e 78, onde acham também Vicentina, lindo romance para moças; e o 1º folheto do FORASTEIRO, impressos em separado, edições portáteis, para recreio das famílias, na cidade ou no campo: Vicentina, em 3 vols, e 4\$rs. Encadernada; Forasteiro, 1\$rs em

brochura. (A marmota fluminense n. 650 p. 4, 20 de novembro de 1855)

Em duas edições seguintes também se divulga a obra *A carteira de meu tio*: “*encadernada em um só volume; vende-se na loja de Paula Brito. É uma engenhosa satyra política, civil e administrativa, em interessantes diálogos entre o Sobrinho do Tio, o seu compadre Paciência, e algumas outras personagens. Preço 2\$000.*” (A marmota fluminense n. 652 p. 4, 27 de novembro de 1855)

Promovia-se, também, nova edição de uma obra no jornal, em detrimento de reeditá-la em volume. Simionato (2009) atribui essa prática a duas razões. A primeira, por ser mais econômico o custo da produção, uma vez que não haveria gasto com a impressão e encadernação do exemplar em livro. A segunda, pelo fato de a republicação, no jornal, ser apenas das obras que haviam sido bem aceitas. Nessa linha, Paula Brito reeditou obras mais antigas, como o poema épico *Caramuru*, de frei José de Santa Ríia Durão, que, inclusive, dividiu espaço com a primeira edição de *A carteira de meu tio* e *O forasteiro* de Macedo, no ano de 1855.

Outra situação era a publicação de “amostras” de obras. Ou seja, trechos eram publicados, as pessoas compravam a folha para inteirar-se do lançamento e, caso o trecho despertasse interesse, iriam à loja de Paula Brito adquirir o exemplar. Paula Brito ainda alcançou o público de fora da corte, enviando a *Marmota* em forma de brochuras mensais. Isso mostra que não havia de fato conteúdo noticioso nesse jornal, pois permanecia interessante mesmo passado um mês da publicação, além é claro, de mostrar o interesse do diretor do jornal de ampliar cada vez mais a circulação deste.

A publicação corrente da *Marmota* era bissemanal:

Publica-se às terças e sexta-feiras, na Empreza Typ. – DOUS DE DEZEMBRO – de Paula Brito, Impressor da Casa Imperial, praça da Constituição n.64 onde se assina a 5\$ réis por seis mezes, pagos sempre adiantados. Ns – avulsos, 80 réis; musicas, e figurinos coloridos, grátis aos assignantes. (n. 541, sexta-feira, 19 de janeiro de 1855).

Seus exemplares eram compostos, na maioria dos dias, por 4 páginas, no formato 32x23 cm, mas apresentavam algumas variações. Não havia nomes

definidos para as seções, com exceção da primeira coluna *A Marmota* e o *Folhetim*, a partir d' *A Marmota Fluminense*.

Simionato faz uma descrição da disposição dos conteúdos, na *Marmota*. Segundo a autora, na primeira página, além da coluna *A marmota* e a seção *Folhetim*, eram divulgados

[...] esclarecimentos de acionistas da Empresa Dous de Dezembro, algumas transcrições de correspondências destinadas a Paula Brito, notícias sobre a família real, comentários acerca de alguma data comemorativa nacional, novidades na corte, artigos sobre moda, textos religiosos e literários e até notícias de falecimento. (SIMIONATO: 2009, p. 23)

Na segunda página, tinha-se normalmente a continuação do *Folhetim*, e de alguns artigos iniciados na primeira, seguindo a mesma linha da página anterior. A terceira era “*destinada a versos: glosas de motes propostos, colaborações habituais, traduções ou mesmo uma nova divulgação de poemas conhecidos.*” (SIMIONATO: 2009, p. 24)

A última página era igualmente dedicada aos versos, além de máximas, charadas, logogrifos, anedotas, epigramas e metagramas e respostas dos desafios anteriores. Ademais, era nessa página de fechamento que vinham anúncios vários:

[...] estabelecimentos comerciais, médicos, peças de teatro, outros periódicos, salões de cabeleireiros, colégios para moças, aulas particulares, modistas e alfaiates. Paula Brito aproveitava para anunciar seus produtos – obras editadas em sua tipografia, chá vendido em sua loja, cartões litografados e álbuns – além de vagas disponíveis nas suas oficinas. (SIMIONATO: 2009, p. 27)

Como dito anteriormente, *A Marmota* foi dirigida todos os anos de sua existência por Francisco de Paula Brito, um dos maiores editores do período. Foi assim que Machado de Assis o descreveu no *Diário do Rio de Janeiro*, em razão de sua morte, no ano de 1861: “*Paula Brito foi o primeiro editor digno desse nome que houve entre nós.*” (Diário do rio de Janeiro, 3 de janeiro de 1865, Machado de Assis, Crônicas, vol. 2, p. 264 APUD SIMIONATO: 2009, p. 63)

Apesar da proximidade existente entre Machado de Assis e Paula Brito, o primeiro autor que escreveu uma biografia do tipógrafo foi Manuel Duarte Moreira de Azevedo. No *Correio Mercantil*, publicou o artigo *Biografia do Sr. Francisco de Paula Brito*, que saiu na seção “Publicações a Pedido”, no ano de 1862. Nas palavras de Moreira de Azevedo: “O modesto impressor chegou a ser pelo seu trabalho, perseverança e estudo, o mais importante editor do país; aquele, que começara como um simples prelo chegou a montar o nosso mais belo estabelecimento tipográfico” (MOREIRA DE AZEVEDO APUD SIMIONATO: 2009, p. 67)

Foi, no entanto, no ano de 1965 que surgiu a primeira obra, inteiramente dedicada ao tipógrafo Francisco de Paula Brito, a saber: *Vida e Obra de Paula Brito: Iniciador do Movimento Editorial no Rio de Janeiro (1809-1861)*, por Eunice Ribeiro Gondim. A autora afirma que Paula Brito foi um grande incentivador de jovens iniciantes na literatura, que mais tarde se tornaram autores consagrados. Por essa razão, o tipógrafo é associado aos grandes nomes da literatura, especialmente àqueles pertencentes ao período romântico e, à literatura nacional, de uma maneira mais abrangente.

Paula Brito iniciou sua carreira como aprendiz de artes gráficas na Tipografia Imperial e Nacional. Depois trabalhou na Tipografia de R. Ogier, para então iniciar suas atividades como redator na Tipografia de Pierre Plancher que publicava o *Jornal do Commercio*. No ano de 1831, Paula Brito adquiriu de seu primo um ponto comercial na praça da Constituição, quando deu início a seus trabalhos tipográficos. Vale dizer que o tipógrafo escreveu diversos sonetos, realizou dezenas de traduções, mas que, com exceção de sua biógrafa, não tem o reconhecimento de ter sido expoente para a literatura do período em que viveu. Apesar disso, é considerado um editor bastante importante para a vida cultural brasileira.

Nesse sentido, Paula Brito trabalhou ferrenhamente para sua empresa ser um negócio bem sucedido. Em 1850, lança a empresa *Dous de Dezembro*, momento em que Brito aumentou o número de estabelecimentos que dirigia.

Além dos nº 64 e 66 da praça da Constituição, foram incorporados também os nº 68 e 78; havia outro ponto na rua da Lampadosa, nº 35 e 37; a litografia passou a funcionar na rua dos Ciganos, nº 28, em 1855; e na rua dos Ourives, nº 21, estava em atividade a Tipografia de Paula Brito. (SIMIONATO: 2009, p. 81)

Depois da liquidação da empresa *Dous de Dezembro*, vários dos pontos de Paula Brito foram fechados, permanecendo apenas o que ficava na praça da Constituição nº 64, até o falecimento de seu proprietário, no ano de 1861.

Além da produção de seus periódicos, como *A Marmota*, Paula Brito oferecia serviços gráficos a qualquer folha que quisesse contratá-lo. Foi também Paula Brito, segundo Gondim, que criou a Biblioteca Guanabarensis, no ano de 1849. Essa biblioteca era composta por uma coleção de obras do período, que eram editadas pela empresa *Dous de Dezembro*, comercializada com a revista mensal *Guanabara*, uma das principais publicações associadas ao início do romantismo no Brasil.

É, na história da imprensa brasileira, que Paula Brito se insere com mais presença, apesar de ela ainda não ter sido explorada e estudada à exaustão. Foi ele, como se disse, anteriormente, que reuniu⁶ intelectuais jovens que foram proeminentes na literatura brasileira. Foi um dos primeiros editores que encorajou a literatura brasileira, publicando autores contemporâneos em regime de subscrição. Arcou sozinho, inclusive, com as despesas de edições literárias.

Francisco de Paula Brito produzia e publicava para o leitor comum, diferentemente de outros editores de sua época que se concentravam em títulos de apenas uma área.

Foi um editor bastante engajado no desenvolvimento cultural, especialmente no desenvolvimento de uma literatura brasileira, intrinsecamente relacionada com o desenvolvimento cultural, ocorrido no II Reinado.

Segundo Simionato, Paula Brito foi um empreendedor, pois

[...] conseguiu enxergar o que se passava na corte, viu que havia espaço para o comércio de textos literários, especialmente de autores brasileiros, divisou a possibilidade de lançar seus próprios periódicos de variedades para a burguesia interessada em cultura e assim o fez. Assim, ofereceu ferramentas a muitos jovens aspirantes à produção literária. (SIMIONATO: 2009, p. 106)

O jornal, especialmente o de entretenimento, teve um papel determinante na sociedade brasileira do século XIX. Além de difusor de regras de etiqueta, foi o

⁶ Francisco de Paula Brito organizou a Sociedade Petalógica, que consistia em reuniões literárias com intelectuais e pessoas que possuíam tal interesse.

espaço para a construção de um imaginário para a nova sociedade que estava sendo formulada. Foi também o veículo de informação que permitiu a democratização da literatura, tornando-a acessível a um público maior. Essa característica está intimamente vinculada, não só ao veículo (jornal), como também, ao fato de o gênero romance ter sido um dos principais do romantismo. É, esse, um dos aspectos a ser levantado, no capítulo seguinte.

3. O ROMANCE, O ROMANTISMO E SEUS ASPECTOS DE COMPOSIÇÃO FICCIONAL

O período literário que compreende toda a produção de Joaquim Manuel de Macedo é o romantismo. Nele temos a consolidação do gênero romance, do qual Macedo é considerado o precursor no Brasil. No entanto, pode-se atribuir ao movimento romântico, datado do final do século XVIII, o resgate desse gênero, que até então era marginalizado. É nele que o romance tomou importância e tornou-se a forma mais complexa de expressão literária dos tempos modernos. A temática do romance, como afirma Vitor Manuel Aguiar e Silva (1983), varia, desde a narrativa de entretenimento⁷ até os estudos da alma humana e das relações sociais, reflexões filosóficas, reportagem, testemunho, etc. A palavra romance, na Idade Média, designava a língua vulgar, a língua românica que, apesar de derivada do latim, era bastante diferente deste. Nesse mesmo grande período, a palavra *romance* ganhou sentido literário, relativo a composições redigidas em língua vulgar, que não condiziam com a língua latina dos clérigos. Apesar dessas divergências, “o vocábulo *romance* passou a denominar sobretudo composições literárias de cunho narrativo.” (SILVA, 1983: p. 248)

É, ainda, na Idade Média que surgem duas grandes correntes de composição romanesca, frequentemente em verso: o romance de cavalaria e o romance sentimental. O primeiro apresenta uma temática sobrevalorizada de aventuras e peripécias motivadas pelo amor ou relacionadas a ele. Sob o ponto de vista técnico, destaca-se a alta capacidade de desenvolvimento de suas sequências narrativas, sendo comum as “continuações” ou “novas aventuras”. Já o romance sentimental não apresenta, sob o ponto de vista técnico, essa capacidade de expansão de sua sequência narrativa. A temática apresenta um cunho mais marcadamente erótico ou acentuadamente sentimental, caracterizando-se sempre por uma sutil análise do sentimento amoroso. Os finais do romance sentimental são usualmente trágicos, enquanto os de cavalaria apresentam uma solução ditosa dos amores narrados. Ainda, nesse período, uma forma literária considerada “menor”, a novela, também

⁷ Aqui não nos deteremos nessa discussão, mas, como lembra Umberto Eco no estudo de *Os mistérios de Paris* de Eugène Sue, uma narrativa de entretenimento, com estruturas do romance de consolação, não deixa de ter sua ideologia, que, apesar de reformista na ideologia, teve impacto importante no momento da recepção, contribuindo para a revolução de 1848.

coexistiu com os romances. Tecnicamente, é uma narrativa curta, sem estrutura complicada e avessa às descrições, cujo foco é contar um fato ou incidente impressionante.

No período renascentista (séculos XVI e XVII), observa-se o surgimento do romance pastoril, uma forma narrativa impregnada da tradição bucólica, no qual se mesclam prosa e verso. Tem uma marca fortemente culta, uma vez que seus pastores movem-se, numa natureza idealizada ou fabulosa, e a ela se ligam, apenas nominalmente.

É no período barroco, ainda no século XVII, que o romance se expande. Liga-se ao romance medieval, uma vez que “*caracteriza-se geralmente pela imaginação exuberante, pela abundância de situações e aventuras excepcionais e inverossímeis [...]*” (SILVA: 1983, p. 252) Ademais, o romance barroco corresponde ao gosto do público do período por narrativas complicadas e longas de aventuras sentimentais. Dentro desse período, a literatura espanhola se destaca na criação romanesca. Um dos expoentes dessa literatura é o anti-romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. É uma espécie de crítica aos romances de cavalaria, representando uma sátira desse mundo romanesco, quimérico e ilusório, muito característico da época barroca. Tem-se, ainda, o romance picaresco, cuja origem liga-se à *Vida de Lazarillo de Tormes* (1554), que exerceu ampla influência nas literaturas européias, “*encaminhando o gênero romanesco para a descrição realista da sociedade e dos costumes contemporâneos*”. (SILVA: 1983, p. 253) O romance moderno liga-se, profundamente a essa narrativa picaresca, que confronta o indivíduo com a sociedade em que vive, que desafia o cânone dominante e narra sua vida “mesquinha e reles”. O romance moderno não seria mais apenas uma “história”, mas “observação, confissão, análise” da vida humana, descobrindo os mecanismos das sociedades e desmascarando seus problemas.

O romance ascende, definitivamente, no século XVIII, quando os valores estéticos clássicos passam a perder sua homogeneidade. Ele deixa de ser o relato de situações fabulosas, transformando-se em análise das paixões e dos sentimentos humanos, em sátira social ou política ou em escritos de intenção filosófica. Com o advento do romantismo, no final desse século, o romance já havia conquistado seu espaço, e já se falava em tradição romanesca. E é no século XIX, como afirma Silva, dialogando com escritos de Baudelaire, que

[...] a narrativa romanesca afirma-se como uma grande forma literária, capaz de exprimir os multiformes aspectos do homem e do mundo. O romance assimilara sincreticamente diversos gêneros literários, desde o ensaio e as memórias até a crônica de viagens; incorporara múltiplos registros literários, revelando-se apto quer para a representação da vida quotidiana, quer para a criação de uma atmosfera poética, quer para a análise de uma ideologia. (SILVA: 1983, p. 259)

Não podemos deixar de passar, ainda que brevemente, pelo movimento romântico que abraçou esse modelo literário como nenhum outro movimento antes o fizera. Isso, porque o romance respondia diretamente às ideologias surgentes, nesse movimento: individualismo, crítica às desigualdades sociais, etc.

O romantismo foi, segundo J. Guinsburg (2005), uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito, e, “*provavelmente tudo isto junto e cada item separado*” (GUINSBURG: 2005, p. 13). Ele designa não só uma peculiaridade de estilo e forma - e isso sendo apenas “*uma alavanca de apoio à compreensão*”, uma vez que muitos afirmam que houve tantos romantismos quanto românticos –, mas designa também uma emergência histórica, ou seja, está inserido no processo real da história europeia e ocidental.

Foi na Alemanha, ainda no século XVIII, que se sentia o prenúncio de uma nova concepção estética. Friedrich Schiller (1971), um dos precursores do romantismo naquele país, foi quem produziu uma espécie de tratado sobre essa nova concepção estética que estava emergindo.

Na obra *Poesia ingênua e sentimental*, Friedrich Schiller⁸, afirma que a tarefa suprema do homem é seu aprimoramento através do belo e da arte (educação estética). Mais do que educar a sensibilidade para o fim supremo do belo, trata-se da possibilidade de criar as condições para que este seja realizado no mundo, ou seja, assuma a perfectibilidade humana de modo ativo. O artista, portanto, tem esse dever imposto, trata-se de um dever moral. Schiller, segundo Márcio Suzuki, busca explicitar a missão do gênio nesse processo. O gênio moderno (sentimental) apresenta a natureza humana em sua idealidade e pureza moral, assim como o gênio antigo (ingênuo) o faz. No entanto, enquanto este último o faz de maneira

⁸ Análise feita por Márcio Suzuki, na introdução do livro *Poesia ingênua e sentimental* 1971.

inocente e ingênua – perfeição finita –, o moderno o faz de maneira deliberada e refletida – aperfeiçoamento infinito.

O criador ingênuo (antigo) é considerado por Schiller um gênio de execução muito mais do que um gênio de invenção, se limitando a obedecer à natureza. O instinto é seu orientador, e, após a criação, o gênio não pode explicar o como realizou a obra; o gênio, portanto, *“permanece eternamente mistério”* (SCHILLER APUD SUZUKI: 1991, p. 18). Uma das preocupações centrais de Schiller é a de compreender essa mudança do plano criativo para o plano da compreensão do processo criativo, em geral. O gênio sentimental (moderno) tem, portanto, a característica de desenvolver a atividade reflexiva, mesmo que reclame para si o sentimentalismo. Isso é o que diferencia o poeta sentimental do poeta impulsivo do *Sturm und Drang*, movimento que antecedeu o romantismo na Alemanha.

Assim, o romantismo assinala a relevância da compreensão do processo criativo e da consciência histórica, bem como a importância do ser ativo, do aperfeiçoamento infinito na realidade e não só na ideia. Ademais, como ressalta Guinsburg, o romantismo altera a concepção clássica da história. Em suas palavras: *“O discurso histórico deixa de ser meramente descritivo e repetitivo, para se tornar basicamente tanto interpretativo quanto formativo, genético”* (GUINSBURG: 2005, p. 15).

Com a conscientização histórica “conglomerados geoculturais” passam a ser integrados, historicamente. Guinsburg dá o exemplo das *Lições da Filosofia da História*, de Hegel, no qual o autor divide o mundo em oriental, Greco-romano e moderno ou germânico. Junto a isso, grupos na “Jovem Europa” recuperam, no plano “etnopolítico”, determinantes nacionais de sua ideologia. Estes fatores serão reagentes de importância na formação das ideias de nacionalidade, bem como das correntes do nacionalismo moderno.

Guinsburg ainda lembra que, se por um lado, o romantismo está envolto de mitopoéticas, ou seja, em buscas que estão à frente ou atrás, dentro ou fora, mas nunca no aqui e agora, por outro, *“efetua uma descida na escala metafísica, aproximando-se, ainda que por cima, idealisticamente, do mundo das ‘realidades’ no espaço e no tempo, mas não apenas das secas realidades racionais do universo físico-matemático [...]”* (GUINSBURG: 2005, p. 17).

É no romantismo que a história se faz realidade e deixa o tempo cada vez menos mítico ou idealizado. É, nele, que se têm, como ressaltou Guinsburg, a integração historiográfica de estudos dos desenvolvimentos dos povos, de suas culturas eruditas e de seu saber popular (folclore). Também, de sua personalidade coletiva ou espírito nacional, de suas instituições jurídicas e políticas, de suas práticas típicas, de seus modos de produção e existência material e espiritual.

Mais uma vez, pode-se resgatar Schiller, que, ao discorrer sobre a poesia sentimental, diz que é característica desta, a reflexão sobre a realidade e sobre si mesma. Afirma que se pode avançar em direção à realização do gênero humano pleno. Nesse sentido, a reflexão, por um lado, pode progredir infinitamente, mas, por outro, é o próprio sinal de nossa limitação.

Houve fortes repercussões dessa escola alemã, também na França e na Inglaterra. Diderot, na França, é o marco para a queda do clássico com obras como: *Jacques, o Fatalista, O sobrinho de Rameu, O filho natural, Pai de família*. Ainda, na França, Rousseau, com *Julia ou A nova Heloísa* – escrita em 1757 e publicada apenas em 1760 –, atribui significativa importância no desenvolvimento da ficção narrativa, do século XVIII. Além disso, mostra forte aproximação com o romance *O jovem Werther* de Goethe, não só na temática, como também, no gênero. Ambos são epistolares. O pensamento rousseuniano influenciou, sobremaneira, a literatura romântica brasileira. Mme. De Staël é outra forte representante do movimento romântico na França, tendo sido responsável por levar o conceito alemão para o romantismo francês. Destacam-se ainda: *Chateaubriand, Lamartine, Vitor Hugo, Vigny, Musset, Georg Sand e Alexandre Dumas*.

Em *Imagens do romantismo no Brasil*, Alfredo Bosi chama a atenção para o fato de que nem sempre natureza e eu romântico se encontram simetricamente: “*Nem sempre o céu é testemunha confidente ou reflexo da alma*”. (BOSI: 2005, p. 245) Resgata Friedrich Schiller, para reforçar a ideia da perda da ingenuidade na poesia romântica, ou seja, a perda do nexos imediato com a origem das sensações que fizera das literaturas antigas modelos de clareza e vigor, para tornar-se sentimental, dobrar-se sobre si mesma e alargar o hiato entre a consciência e o mundo. Segundo Bosi, o subjetivismo e a ironia preencheriam esse intervalo. A dissociação entre eu e natureza tende a produzir duas assimetrias fundamentais. A primeira é o reconhecimento do sujeito como finito perante o infinito do universo, um

modo elegíaco de tratar a vida breve oposta à natureza perene. A segunda é a proclamação da própria eternidade e a atribuição de limites fatais à existência objetiva, na qual se evoca um mundo que some e morre e o espírito sobrevive.

Aparentemente, ainda segundo Bosi, o sujeito do discurso lírico romântico só pode subsistir em dimensão temporal, ou no passado da poesia nostálgica ou no futuro da poesia utópica. Mas, cai na angústia da finitude quando a natureza deixa de ser a sua grande testemunha, e as suas figuras descolam do mito da queda. A variante humorística que parece suspender a confissão desse estado, é um jogo de perspectiva que o reflete de viés. O humor nos dá a experiência extrema do romantismo: sobrevém à desunião das partes de um todo que se mostra então instável e heterogêneo. O humor é a condição de possibilidade de certo metarromantismo que não se formaria sem a ruptura moderna do sujeito e objeto e, em outro tempo, sem a cisão do próprio sujeito.

Mathiassen (2008) afirma que, na obra romântica, manifesta-se tanto a atenção do autor ao ato de criação e suas aspirações a uma conciliação da arte e da vida, como a sua autoanálise, o interiorar-se do eu. Nesse sentido, a ironia se torna o instrumento que o autor romântico usa para expressar tanto sua frustração artística frente aos desafios e a sua autocrítica, como a sua distância em relação à obra. O autor irônico coloca seu cunho pessoal no texto por diferentes interferências, uma vez que, considera sua obra como criação própria, e não imitação. Ele é o governador soberano do mundo imaginado. O narrador romântico transfere ao leitor não apenas sua história e a sua interpretação, mas revela também o seu sentir, seus credos e sua crítica. E é essa presença, no texto, que dá ao autor/narrador romântico a melhor possibilidade de uso da ironia.

Ainda, segundo essa autora, o discurso irônico denuncia-se, sobretudo, na existência de vários pontos de vista, da tensão entre dois planos: o do discurso e o da história contada. O narrador apresenta, pois, seu ponto de vista que se diferencia do das personagens que se patenteiam como porta-vozes de cânones sociais que o autor quer crucificar. No capítulo seguinte, um dos aspectos, a ser explorado, sobre a obra *A carteira de meu tio*, será a construção de vários pontos de vista, mediante a construção de personagens, para o autor atingir a comicidade e crítica irônica.

Muecke (1995) afirma, sobre essa mesma questão:

Os artistas incorporam sua própria subjetividade numa personagem ou num ponto de vista a que a plateia supostamente é simpática, no entanto, apesar de ter assumido os sentimentos delas, é ao mesmo tempo destacado delas todas e plana livremente acima dos temas de suas peças, de tal forma que elas não exprimem sua própria subjetividade mas coletivamente expressam o mundo todo, sendo, segundo Goethe, a marca do verdadeiro artista. (MUECKE: 1995, p. 43)

Philippe Hamon (1996) afirma que a ironia é perpassada por uma eventual distinção entre ironia semiótica e ironia referencial. Evocações dessa ironia referencial fazem apelo voluntário a figuras retóricas mais visíveis como a antítese, ou mais artificiais como a alegoria.

A noção de contraste, ou inversão, parece estar, à primeira vista, ao centro dos efeitos irônicos ‘factuais’. Simples contrastes semânticos entre realidade, objetos, pessoas, entre outros, já estão inseridos no contexto de uma ficção, que dialoga, implicitamente, seja com um ‘pré-texto’ seja com um modelo literário, anterior. A ironia é dificilmente conceituada com tabelas habituais, sendo necessário, portanto, segundo Hamon, uma *“aproximação mais globalmente pragmática”* (HAMON: 1996, p. 19). Apesar do debate, na maior parte das vezes, estar polarizado entre o sentido literal e o figurado, a noção de contrários, uma noção simples, parece assegurar a compreensão eficaz e rápida de inúmeros textos irônicos.

Ainda para Hamon, todo texto escrito, ironicamente, é a “menção” ou o “eco” de um texto anterior, uma vez que nem sempre um enunciado irônico é a simples referência a uma inadequação do real. O autor retoma, então, o discurso epidíctico, referente ao discurso irônico da retórica clássica. Nesse gênero, segundo sua tradição retórica do elogio ou da censura, não há, inicialmente, oposição. A ironia, portanto, reúne as duas “subespécies” de epidíctico. Na medida em que é um discurso no qual o orador insulta seu adversário, censura-o parecendo elogiá-lo. Ou melhor, é um discurso pelo qual censura elogiando o adversário e, admirando-o, o depreca. Pode-se ainda afirmar, segundo Hamon, que a ironia é um discurso misto, que reúne eufemismo e blasfêmia. Vale ressaltar que, por se tratar de uma comunicação complexa, a ironia, na literatura, expressa a complexidade da literatura, em geral.

Muecke (1995) afirma que é a partir do século XVIII e início do XIX que a palavra ironia assume inúmeros significados novos. Esses novos significados acrescentam, segundo ele, “*uma transformação tão radical do conceito de ironia quanto o foi o romantismo na visão de mundo dos séculos anteriores.*” (MUECKE: 1995, p. 34) Muecke afirma que a ironia deixa de ser essencialmente intencional e instrumental para ser, também, algo observável, e, portanto, representável na arte. Ou seja, passa a ter uma natureza dupla, ora instrumental, ora observável; deixa de ser praticada apenas local ou ocasionalmente, e se torna generalizada, encarando o mundo todo como um “*palco irônico e toda humanidade como se fossem atores simplesmente*” (MUECKE: 1995, p. 35). Deixa de ser um ato finito para ser, também, um cometimento permanente e autoconsciente. “*O ironista ideal seria sempre um ironista, atento mesmo à ironia de ser sempre um ironista; em suma, a ironia pode ser encarada como obrigatória, dinâmica e dialética.*” (MUECKE: 1995, p. 35)

Assim, o conceito de ironia, no romantismo, ampliou-se de ironia meramente Instrumental, para a Ironia Observável (coisas vistas ou apresentadas como irônicas) – ironias de eventos, de personagem, de situação, de ideias. Estas, segundo Muecke, seriam o desenvolvimento da Ironia Cósmica ou Geral, a ironia do universo que tem como vítima o indivíduo. Muecke afirma que Friedrich Schlegel acrescentaria, ao conceito, um desenvolvimento posterior, relacionado à situação básica, metafisicamente irônica do homem: ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto, incompreensível. Ainda segundo Schlegel, a característica mais proeminente da natureza é uma energia vital transbordante e inesgotável. Ela não é um ser, mas um tornar-se, um caos infinitamente fervilhante, um processo dialético de contínua criação e des-criação. O homem, sendo quase a única dessas formas criadas, que logo serão des-criadas, deve reconhecer que não pode adquirir qualquer poder intelectual ou experimental permanente sobre o todo. Ele é impelido a compreender o mundo, a organizá-lo, reduzindo-o à ordem e coerência. Qualquer expressão de seu entendimento será limitada, não só porque ele é finito, mas, também, porque o pensamento e a linguagem são inerentemente sistemáticos e fixativos, enquanto que a natureza é inerentemente elusiva e protéica. Segundo Muecke, a originalidade de Schlegel reside na compreensão desse fato, na vida, como um processo dialético. E, em sua insistência em dizer que o comportamento humano é plenamente humano, somente

quando exhibe, também, um dualismo dinâmico aberto. A ironia, afirma Schlegel, é a forma do paradoxo e paradoxo é a *conditio sine qua non* da ironia, sua alma, sua fonte e seu princípio. A ironia é uma análise da tese e da antítese.

Schlegel, segundo Muecke, afirma que a criação artística tem duas fases contraditórias, mas complementares. Uma, denominada fase expansiva, na qual o artista é ingênuo, entusiasta, inspirado, imaginativo; mas seu ardor descuidado é cego e, assim, sem liberdade. Na segunda fase, denominada contrativa, ele é reflexivo, consciente, crítico, irônico. Ambas as fases são necessárias, pois o artista deve ser “*amavelmente entusiasta e imaginativamente crítico*”. (SCHLEGEL APUD MUECKE: 1995, p. 41) Esse equilíbrio de alternância perene de entusiasmo e ironia produz uma obra que contém em si mesma seu próprio vir-a-ser. O artista será como Deus ou a Natureza imanente em cada elemento criado e finito. Mas, o leitor também terá consciência de sua presença transcendente, enquanto atitude irônica frente à sua própria criação. Essa superação criativa da criatividade é a Ironia Romântica. Ela ergue a arte a uma força superior, enxerga-a como um modo de produção que é artificial, no mais alto sentido, porque plenamente consciente e arbitrário. E, natureza também, porque a natureza é, semelhantemente, um processo dinâmico que cria eternamente e, eternamente, vai além de suas criações.

Verifica-se, com isso, que a ironia, apesar de sempre existente na literatura, recebe novas leituras, e passa a ser incorporada, no processo de composição ficcional dos autores, como maneira de buscar a perfectibilidade humana.

Outra característica, bastante influente no processo de composição romântica, foi a passagem do mecenato aristocrático para a figura do editor. É, nesse período, que nasce, inicialmente na Inglaterra e na França, o gênero de romances seriados e os folhetins publicados, em jornais. Nesse sentido, levanta-se uma questão importante: a conexão ligeiramente apresentada no capítulo 1 entre a criação literária e os meios de difusão de informação. José Alcides Ribeiro, baseado em Paul Valéry, expõe que “*este tipo de atividade artística apresentava elementos de indústria cultural com os quais o produtor era obrigado a conviver diretamente, mais distantes de um trabalho artesanal para a publicação de um livro.*” (RIBEIRO: 1996, p. 11) Assim, é evidente que fatores de mercado possam influenciar a produção artística condicionada ao seu meio, não significando, no entanto, a produção de romances de leitura fácil, sem complicações e de consolação.

O romance-folhetim emerge com o interesse de uma camada da população sem formação clássica, no início do século XIX. Essa camada se interessava pelo melodrama, canções chorosas, lanternas mágicas, livros de cordel, romances de assinatura de fascículos, ou seja, gêneros de entretenimento que precederam o romance-folhetim.

Honoré de Balzac, Eugène Sue, Victor Hugo e Frédéric Soulié, apesar de bastante conhecidos à época, se valeram desse tipo de produção ficcional. Outros autores tiveram suas carreiras literárias lançadas nesse veículo de informação: Paul Féval, Xavier de Montépin, Ponson du Terral. Estes dois últimos, segundo Régis Messac, se dedicaram, assim como outros, apenas a esse tipo de produção, ocasionando uma separação entre o autor de romance-folhetim e o autor que publicava em livro.

Ribeiro (1996), após denso estudo acerca da recepção crítica do romance-folhetim francês, sistematiza um conjunto de técnicas, as mais representativas de construção ficcional da convenção narrativa folhetinesca. O autor levanta 30 aspectos. Apresentados, abaixo, os que estiverem presentes na obra estudada, serão a ela correlacionados, no capítulo seguinte.

- estética divergente e centrífuga: exploração de uma multiplicidade de pontos de interesse na intriga, não convergindo os elementos narrativos para apenas um único ponto;
- fisionomia interior dos personagens delineada com traços fixos, exagerados, que permanecem inalterados;
- ausência de análises psicológicas sobre os personagens;
- temática explorada: aspectos da vida criminoso e miserável: assassinatos, envenenamentos, raptos, reconhecimento das origens de nascimento e outros; aspectos da vida urbana selvagem; maniqueísmo na contraposição entre o bem e o mal: o herói e a sociedade, a felicidade e a desgraça, amor puro ou selvagem, ódio unilateral, a virtude, os vícios e outros; o poder dado àquele que é mais forte, mais hábil, mais audaz;
- ideologia explorada tendencialmente consoladora e mistificante a respeito de situações sociais insatisfatórias;

- didatismo narrativo: retomada de relatos interrompidos com resumos do que havia acontecido até então, chamadas, anúncios do que vai acontecer, coincidências sublinhadas.

Essas características, de acordo com Ribeiro, eram combinadas com o objetivo de tornar a narrativa mais atraente para o público que consumiria essas obras.

Segundo Strzoda (2010), dentre as maiores contribuições do romance no Brasil estão: a democratização da leitura e a explosão jornalístico-literária, na imprensa carioca.

A democratização da leitura vincula-se a uma característica dos romances, seu contato com o público mediante a inserção da temática popular, a incorporação de expressões e falares do povo e o retrato do período. Com isso, a população se reconhecia nas publicações.

A ampliação do público leitor, no entanto, não se deu apenas pelo estilo literário. A difusão da imprensa foi o mecanismo que permitiu a democratização do acesso à leitura. Ora, os romances, crônicas e textos literários eram bastante caros à época, e o veículo mais acessível era o jornal. Isso só foi possível com a vinda da família real para o Brasil e acentuou-se após a Independência. Sabe-se que até esse período não existia a imprensa no Brasil, sendo bastante difícil a circulação de textos. Com a Independência o número de periódicos cresce, dando início a uma literatura de massa.

A combinação do romance, que passou a fazer parte da literatura brasileira no romantismo e o advento da imprensa permitiu um amplo desenvolvimento da formação da autonomia nacional. Inevitavelmente, essa autonomia passava pela cultura escrita, pois não havia outros meios de comunicação no período, além da cultura oral.

Ainda, sobre o romance, segundo Alfredo Bosi (1994), dentre os gêneros literários do romantismo é ele o de maior repercussão no nível estético.

Os romances foram formas acessíveis ao novo público leitor composto principalmente de jovens e mulheres, e ansioso de encontrar na literatura a projeção dos próximos conflitos emocionais. O romance foi, a partir do romantismo, um excelente índice dos interesses da sociedade culta e semiculta do ocidente. A sua relevância no século XIX se compararia, hoje, à do cinema e da televisão. (BOSI: 1994, p. 96)

As técnicas e características destacadas aqui serão identificadas no romance de Joaquim Manuel de Macedo, que foi considerado o precursor do gênero romance no Brasil, com grande parte de sua produção difundida, primeiramente, em jornais no formato de folhetins.

3.1. MACEDO E O ROMANTISMO NO BRASIL

Joaquim Manuel de Macedo é considerado, pela crítica, como um dos precursores do romantismo no Brasil. Como visto anteriormente, o romantismo é um movimento literário advindo, inicialmente, da Alemanha e França, chegando ao Brasil no ano de 1836, com o lançamento de *Suspiros poéticos* de Gonçalves de Magalhães. No entanto, a criação do romance brasileiro é atribuído a Joaquim Manuel de Macedo, com o livro *A moreninha* em 1844.

Essa chegada só se tornou possível com a vinda da corte portuguesa e de D. João VI, em 1808. É a partir daí que se tem o início de uma história institucional local. Nessa época, instalaram-se os primeiros estabelecimentos de caráter cultural – a Imprensa Régia, a Biblioteca, o Real Horto e o Museo Real –, instituições que, segundo Lilia Moritz Schwarcz (2008), transformavam a colônia não apenas na sede provisória da monarquia portuguesa, mas também num centro produtor e reproduzidor de sua cultura e memória. Ainda segundo a autora, formava-se em paralelo uma “*classe ilustrada nacional*” que dependia das instituições criadas com o fim de garantir o melhor controle português. Esse processo, iniciado com D. João VI e interrompido com sua volta inesperada a Portugal, teve continuidade com seu filho D. Pedro. E, assim, logo após a independência, ocorreu a fundação de novas instituições de saber. Esse é o caso da fundação, em 1827, das duas escolas de direito – Olinda e São Paulo. Criadas cinco anos após o rompimento com Portugal, tinham como meta a elaboração de um código único e desvinculado da tutela

colonial. Objetiva também a formação de uma elite intelectual nacional mais autônoma. D. Pedro II deu continuidade a essa perspectiva de consolidação e criação de uma identidade nacional, com maior afinco.

Em 1838, funda-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que assumia *“a responsabilidade de criar uma história para a nação, inventar uma memória para um país que deveria separar, a partir de então, seus destinos dos da antiga metrópole europeia.”* (SCHWARCZ: 2008, p. 24). Essa instituição seguia o mesmo objetivo de outras instituições criadas à época: a emancipação política do país.

O romantismo brasileiro emerge, paralelamente a essa situação política pós-independência. A literatura é uma das “instituições” que mais contribuiu/pesou na constituição da história do Brasil, como país independente.

Maria Eunice Moreira afirma que:

[...] a história da literatura se institui no momento em que as nações emergentes conformam-se e procuram meios de se consolidar, proclamando seus atributos individuais, de modo a se distanciar do modelo ou da nação na qual emergiram. No plano das ideias, vigora a teoria romântica, pela qual cada nação possui suas peculiaridades históricas, geográficas e culturais diferentes, sendo a literatura o espelho e o retrato dessa nova ordenação social (MOREIRA: 2003, p. 60)

No entanto, como ressalta Karin Volobouef (1999), *“a despeito de certos ideais comuns, [o romantismo] é um movimento que pôde adaptar-se às condições e circunstâncias particulares dos diversos países em que se manifestou, criando formas particulares e específicas.”* (VOLOBOUEF: 1999, p. 15)

Apesar das diferenças, é certo que a união existente entre história e literatura no Brasil resultou de uma influência europeia, também marcante nas Histórias Literárias do decorrer de todo o século XX no Brasil. Como afirma Almeida:

[...] a historicização da literatura brasileira, grosso modo, nunca perdeu definitivamente as marcas românticas de sua origem: a sucessão de autores e obras em uma linha cronológica, que tem como ponto de apoio o epíteto ‘brasileira’, permaneceu inabalável por todo o século XX, não obstante as sugestões revisionistas

perceptíveis pela influência das vanguardas modernistas. (ALMEIDA: 2008, p. 59)

Ainda segundo este autor, baseado na crítica de João Alexandre Barbosa, o que está ausente nas Histórias da Literatura de Alfredo Bosi e Massaud Moisés (mais vanguardista em relação a Bosi):

[...] é a própria discussão acerca do discurso histórico-literário com tanta intensidade problematizado pelas vanguardas. Os autores terminam, assim, por assumir uma posição conservadora quanto aos métodos histórico-literários, escrevendo suas histórias literárias nos limites de um naturalismo crítico tradicional, em que nem mesmo os esforços analíticos individuais [...] fazem-nas escapar da repetição e do lugar-comum historiográfico. (BARBOSA apud ALMEIDA: 2008, p. 59)

Trata-se de uma ausência de “metalinguagem”, ou seja, uma ausência de reflexão sobre o próprio empreendimento de escrita da história, percebido nas Histórias Literárias produzidas no século XX. Barbosa afirma que isto indica, ainda, que os autores não problematizaram o modo predominante de se construir uma História da Literatura. Isso resultou numa repetição, uma espécie de padrão:

[...] mesmos autores, mesmas obras, na sucessão de quadros canônicos seculares, acrescidos, aqui e ali, mas sem maiores repercussões de análise literária, pelo próprio tempo histórico, e em decorrência dos métodos historiográficos adotados. (BARBOSA apud ALMEIDA: 2008, p. 60)

É dentro dessa perspectiva que as obras de Joaquim Manuel de Macedo são recebidas pela crítica canônica do século XX, que gerou a construção de um discurso pronto, e que aos poucos vem sendo desconstruído.

Dentre os principais representantes da crítica canônica destacam-se Silvio Romero, José Veríssimo, Humberto de Campos, bem como Alfredo Bosi e, mais adiante, apesar de divergências, Antonio Candido.

A obra de Joaquim Manuel de Macedo foi pouco analisada pelos críticos literários brasileiros. A começar por Silvio Romero que, numa das primeiras versões de *História da Literatura Brasileira*, não cita Macedo, e quando escreve sobre ele

leva em conta apenas seu teatro. Sua avaliação é positiva sobre o teatro porque, para Romero, Macedo correspondia ao que a crítica, denominada realista-naturalista, previa.

Schwarcz (2008) apresenta o contexto em que Silvio Romero viveu e produziu sua crítica literária. Ele se autodenominou, junto a Tobias Barreto, “os reformadores” da escola de Direito do Recife. Na década de 70, segundo Schwarcz, objetivaram eliminar antigos padrões, sempre em nome da civilização: “*Longe da metafísica, distantes do subjetivismo, viviam esses intelectuais a certeza de estarem construindo não somente novas teorias, mas também uma nova nação*” (SCHWARCZ: 2008, p. 149).

Evolucionismo, determinismo, darwinismo social, positivismo passam a ser a moda e os instrumentos para a atividade crítica no Brasil, no final do século XIX e início do XX. É com grande apego aos novos ideários deterministas e evolutivos que os intelectuais em Recife, dentre eles Silvio Romero, aplicaram as máximas destas teorias na literatura, crítica e poesia:

Tomados por uma ira feroz ao romantismo, vários intelectuais desse centro em nome de uma crítica literária ‘realista’ utilizarão dos mesmos métodos científicos cada vez mais exatos, só que, dessa feita, para a literatura: uma literatura naturalista. (SCHWARCZ: 2008, p. 149).

Assim, a literatura se aproximava e se subordinava à ciência, já que era regida pelas mesmas leis e princípios, nas palavras de Romero, em “*O naturalismo em literatura*”:

[...] a lei que rege a literatura, é a mesma que dirige a história em geral: a evolução transformista... Se ao poeta não cumpre fazer sciencia, deve ao menos apoderar-se dela para ter a nota de seu tempo... O poeta deve da sciencia ter suas conclusões e os fins para não escrever tolices. (ROMERO APUD SCHWARCZ: 2008, p. 151).

Silvio Romero afirma que a verdadeira literatura é aquela que está atrelada à ciência, logo, tem mais interesse nas obras cujas características se aproximam mais do realismo-naturalismo, do que nas obras de caráter romântico.

Com esse caminho delineado, em que os critérios biográficos, históricos e sociológicos eram exclusivos para a apreciação da obra literária, a ênfase saía do texto para recair no contexto.

É com essas diretrizes que Romero exalta Macedo:

Se o supremo grau a que se pode chegar o artista e poeta é a criação de seres que se incorporem à vida, como se fossem reais, Macedo foi o único no Brasil a atingir esse alvo. (ROMERO APUD SERRA: 2004, p.83)

Serra (1994) também faz um resgate à crítica de Silvio Romero, e afirma que este foi bastante favorável às comédias românticas de Macedo e cita:

[...] as comédias de Macedo são superiores aos seus dramas, como crítica dos costumes, como documentos da vida nacional. Por elas é que o autor fluminense se prende a Martins Pena e toma lugar distinto entre os escritores nacionalistas. (ROMERO APUD SERRA: 1994, p.87)

Apesar dessa crítica favorável, ressalta-se que, ao passo que as peças de Martins Pena eram muito encenadas na metade do século XX, isso não acontecia com as de Macedo. Tal descaso, supõe Tânia Serra, advém “*da posição da crítica ‘fin de siècle’, que arrastou Macedo inevitavelmente para o campo do banal, segundo o qualificou Joaquim Nabuco*” (SERRA: 1994, p. 87)

Romero não estende para as outras obras de Macedo os elogios que fizera ao seu teatro. A hipótese de Serra é que este não conheceu estas produções.

É nessa tradição de banalização das obras de Macedo que José Veríssimo se insere. Para ele, Macedo é o criador do romance brasileiro, um dos principais fomentadores do nosso teatro e o autor de um poema romântico: “*um dos tipos mais vivos da nossa literatura*” (VERÍSSIMO: 1919, p. 232). Apesar disso, para Veríssimo os romances de Macedo possuem um só molde:

[...] todas giram em torno de ingênuas histórias de amor, senão de namoro; filosofia trivial, otimista e satisfeita; de moral recebida por tradição dos povos cristãos, despida de dúvidas e conflitos de consciência, sem que a prejudiquem pequenos abusos, tudo articulado no sentido de conduzir ao casamento ou acabar

invariavelmente nele, para completa satisfação dos bons costumes; de infalíveis categorias de personagens, como a moça apaixonada, amorosa ou namorada; intrigante ou invejosa [...] (LINHARES: 1959, p. 97)

Sobre as peças de teatro de Macedo, tão reconhecidas por Sílvio Romero, Veríssimo afirma que aquele teve “*vocação decidida para o gênero fácil e boa veia cômica. Na comédia acha-se ele melhor, em um mundo mais natural, mais espontâneo e que lhe é mais familiar e conhecido que o dos seus dramas.*” (VERÍSSIMO: 1919, p. 235).

Nessa linha, Humberto de Campos inicia seu artigo, dedicado a Macedo para a Revista da Academia Brasileira de Letras, afirmando:

[...] Antes de ser pedra preciosa, o diamante foi carbono. Antes de ser metal consolidado, o ouro foi lava em ebulição. Antes de ser a obra perfeita de Machado de Assis, de Coelho Netto, de Afrânio Peixoto, o romance foi, no Brasil, a novela de Joaquim Manuel de Macedo. (CAMPOS: 1920, p. 6).

Para esse crítico, Macedo era um fixador de figuras e costumes e eram realmente os costumes e figuras de seu tempo. Seus romances, segundo Campos, são interessantes, característicos e “flagradamente” documentais. Isso porque, diferentemente, dos romancistas contemporâneos a Campos, a “machina” da visão de Macedo não determina um homem, por exemplo, mas, sim, um grupo todo, apanha “multidões”. Trata-se de um mérito para Macedo. Para Campos, no tempo de Macedo a missão do romancista era registrar a forma aparente dos personagens e não a psique, e, portanto, Macedo era um retratista. Os romances de Joaquim Manuel de Macedo teriam, para Campos, um valor de documento da província da vaidade humana. Nota-se que esses críticos formam um bloco denominado de tradição “*romero-verissiano*”. Alfredo Bosi não atribui a Macedo grandes méritos, muito pelo contrário, afirma que não houve progresso na técnica literária ou na compreensão do que deveria ser um romance. Bosi relata que Machado de Assis, na resenha sobre o romance de 1865 *O culto ao dever*, de Macedo, nota uma carência de realidade moral não compensada pela cópia de traços pitorescos e pelas digressões sentimentais. Para Machado, segundo Bosi, a notação de Macedo não é realismo, mas minúcia de crônica. Macedo seria um sub-romancista pela

pobreza da fantasia, sub-romântico pela míngua de sentimento. Nas palavras de Bosi:

A sua adesão a um tipo de verossímil imediato, peculiar à crônica e às memórias, prejudica-o (Macedo) sempre que o enredo, saltando para o romance de personagem, não se esgota na mistura desses dois gêneros. (BOSI: 1994, p. 131).

Representando outro momento da nossa historiografia, distanciando-se da escola realista, mas sem a perder totalmente de vista, preocupado em aliar estética a questões sociais, Antonio Candido aponta a comodidade, a despreocupação com a técnica, o fraco sentimento de beleza e o realismo estreito de Macedo. Além disso, discorre sobre a escassa densidade das personagens macedianas, ou seja, ressalta apenas os aspectos negativos.

Ao definir dois grupos de romancistas, um no qual o escritor impõe seus padrões e outro no qual se adéqua aos padrões correntes, Antonio Candido classifica Macedo como o grande representante desse segundo grupo. Destaca que essa divisão não acarreta numa divisão entre grandes romancistas, no primeiro, e medíocres no último. Atribui características semelhantes às obras de Macedo, afirmando que eram cheias de bonomia e otimismo. E que em sua obra, tudo se resolve, explica e perdoa; o vício, privação momentânea da virtude; a pobreza, suspensão da abundância, entre outros. No entanto, Candido chama a atenção, dá glória a este autor, pois de fato, como já havia sido dito por outros críticos, foi com Macedo que a ficção brasileira foi lançada, e que, ademais:

[...] um sentimento mais vivo da realidade social e espiritual coava por entre essa pastosa mediocridade e ele compreendia não só a condição desumana do escravo, mas no início da carreira, a dura sorte do homem pobre. (CANDIDO, 1993: p. 128)

A crítica literária, no entanto, nem sempre foi assim. Leandro Tomaz de Almeida (2008), em sua dissertação de mestrado, recolhe material bastante rico acerca da crítica literária contemporânea a Joaquim Manuel de Macedo, que foi bastante elogiosa. Almeida fez um levantamento bibliográfico no *Jornal do Commercio* de 1844 (publicação do romance *A moreninha*) a 1872 (ano de

falecimento do autor). Analisando esse material, Almeida notou a disparidade entre a recepção crítica oitocentista e a crítica presente nas *Histórias da Literatura* que floresceram no século XX.

Almeida analisa, então, quais os critérios que envolviam essas duas críticas tão díspares sobre um mesmo autor. Os juízos de valor emitidos no periódico elogiavam os romances de Macedo por terem

[...] cenas e enredos que contribuem para a defesa da moralidade, apresentam linguagem acessível, são precisos na descrição de costumes, contribuem para a formação de uma literatura nacional distinta daquelas produzidas em outros países. (ALMEIDA: 2008, p. 11)

Essa disparidade de análises é fruto de critérios distintos de avaliação. O que está em voga no período de Macedo, para tal análise, são três elementos: os retóricos, existentes nos manuais oitocentistas de retórica; os de fundo moralizante que aparecem nos enredos que premiam a virtude e condenam o vício; e por fim, os elementos sobre a nacionalidade do assunto, a pintura da cor local ou a competente distribuição de uma cena de costumes. Os juízos presentes nas *Histórias da Literatura*, por outro lado, avaliam as obras de Macedo de maneira majoritariamente negativa. Os aspectos ressaltados são problemas como puerilidade, ingenuidade das histórias e mera descrição de costumes.

Tendo toda essa discussão em mente, vale aqui reforçar a opção metodológica deste trabalho. Não se trata de analisar a obra sob a ótica oitocentista, muito menos sob a ótica canônica! Lança-se mão de outro critério para analisar Joaquim Manuel de Macedo, e, mais especificamente, a obra *A carteira de meu tio*. Nesta, propõe-se uma dialética entre os estudos de sociologia e literatura considerando os aspectos composicionais da narrativa e suas homologias com o contexto social. Apesar de a crítica canônica não ter sido simpática a Macedo, tem-se uma perspectiva mais elogiosa e atual, iniciada por Temístocles Linhares. Esse crítico é considerado o divisor de águas da crítica literária brasileira sobre as obras de Joaquim Manuel de Macedo. Ele dedica dois artigos a Macedo na Revista do Livro. Ambos são intitulados *Macedo e o Romance Brasileiro*. Neles, reconhece que Macedo não foi um escritor admirável, mas que nem por isso sua obra deixou de

ocupar espaço na história do romance brasileiro. Afirmar, ainda, que se as opiniões apresentadas acima (José Veríssimo, Silvio Romero e Humberto de Campos), não são precipitadas, são, no mínimo, por falta de leituras diretas.

Segundo Linhares, se Macedo é considerado o precursor do romance brasileiro, não se poderia desdenhar seus escritos, apesar de quando comparado a literaturas maiores possa-se concordar com José Veríssimo e seus seguidores. No entanto, Linhares afirma que é necessário admitir duas coisas. A primeira é que “a galeria” citada por Veríssimo – que se refere aos romances: *Moço loiro*, *Os dois amores*, *Rosa*, *Vicentina*, *Nina*, *A namorada*, *Os quatro pontos cardeais*, *A misteriosa*, *A baronesa do amor* e outros mais – não era pobre e nela estava refletida boa parte dos representantes da sociedade brasileira, na primeira metade do século XIX. A segunda é que em outros livros notam-se algumas mudanças, não só quanto aos temas como aos próprios personagens, como por exemplo, em *A carteira de meu tio*, *Memórias do sobrinho de meu tio*, *A luneta mágica* e *O rio do quarto*.

A carteira de meu tio e *Memórias do sobrinho de meu tio*, em que Macedo faz a apresentação da política brasileira, nunca havia aparecido antes, muito menos os personagens que se encontram nessas narrativas. Linhares destaca ainda que o que se torna curioso nessas obras é que Macedo tenha traçado a psicologia do político brasileiro com bastante segurança. Esses livros, no entanto, não se abstêm para o conhecimento de nossa vida política e seu mecanismo burocrático. Foram também obras de imaginação. Obras que ensinam que fazem compreender e sentir. Isso para mais largamente instruírem acerca de muitos fenômenos que, por serem mesquinhos e desprezíveis, escapam à visão cotidiana de tanto vê-los repetidos. Dada tal importância a esses livros, é curioso notar que não houve estudos profundos acerca deles, com exceção de Flora Sussekind. A autora publica *Memórias do sobrinho de meu tio* com uma breve introdução, ressaltando aspectos relevantes para a compreensão da obra.

Tania Rebelo Costa Serra afirma que obras como *Memórias do sobrinho de meu tio* e *Voragem* (1868 e 1867), inauguram um novo aspecto estilístico, na obra de Macedo. Não havia aparecido antes: a ironia e a narrativa digressiva.

Críticos como Antonio Soares Amora, *O romantismo* (1977), Affonso Romano de Sant’Anna, *Análise estrutural de romances brasileiros* (1973) e Wilson Martins,

História da inteligência brasileira (1977) reconhecem Macedo pelo seu valor popular. Essa é uma grande mudança em relação à crítica anterior, pois estes, apesar de apontarem os defeitos do autor, não eliminam suas qualidades.

Esses críticos apreciam o romance *A moreninha* com as chaves da contemporaneidade e por sua linguagem coloquial, nas palavras de Sant'Anna:

[...] uma obra popular, onde a ideologia da comunidade se reencontra, além de opor uma estética nacional, indianista e sertaneja a uma estética europeia, civilizada e ariana. Macedo (...) foi quem primeiro tornou clara a questão, criando um tipo ausente de nossa ficção. (SANT'ANNA APUD SERRA: 2004, p. 45)

Na linha cronológica da tradição crítica brasileira sobre Joaquim Manuel de Macedo, não podemos deixar de destacar Tânia Rebelo Costa Serra, que edita em 1994 sua tese de doutorado sobre o escritor carioca: *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos: A luneta mágica do Segundo Reinado*. Essa pesquisadora é uma grande especialista da obra macediana. A contribuição de seu trabalho aos estudos macedianos foi decisiva, graças à extensão do *corpus* examinado, e à relevância dos temas abordados. Ela, além de apontar as prováveis influências do escritor fluminense, situa-o no cenário de seu tempo.

O escopo de sua análise está na constatação do contraste entre duas fases do autor. A primeira fase, que compreende desde o romance *A moreninha* de 1844, até o *Culto ao Dever* de 1865, estaria, segundo Serra, em sincronia com a emergência, formação e cristalização da classe média brasileira, cuja maior característica literária foi a prosa de evasão típica do romantismo, o chamado “Macedo das Mocinhas”. A segunda fase, que se inicia com *Voragem*, de 1867, e permanece até seu último romance *A baronesa do amor*, de 1876, é uma transição para o Realismo, em certa sincronia com a literatura “meio naturalista” de Bernardo Guimarães, Francis Távora e Taunay. Nela, Macedo buscou mudar de público, passando a visar à mulher madura e seu marido, assim como a elite cultural, o chamado *Macedo dos Adultos*. É curioso observar, como demonstra Serra, que essa última fase não obtém sucesso, tanto que Macedo não vê esses romances reeditados em vida.

Tânia Serra ressalta que o grande rival de Macedo foi José de Alencar, não só na literatura, mas também na política. Outra hipótese, inspirada na questão de que Macedo, apesar de ter sido secretário do IHGB e bastante vinculado a D. Pedro II, quando lança seu texto *Vítimas Algozes*, repudiando a escravidão, destoa do grupo romântico, que tinha por temática o indianismo e a construção da identidade brasileira. Antonio Candido, em *O romantismo*, afirma que o contexto intelectual do período era marcado pela ambiguidade. A antiga insistência na questão da escravidão, presente nas páginas da Revista Niterói, considerada um marco do romantismo brasileiro – cujo lema era Tudo pelo Brasil e para o Brasil –, fora substituída pela estrutura oficial do indianismo. Temos aí pistas sobre a construção de uma verdadeira política literária. Nas palavras de Schwarz:

[...] o romantismo no Brasil não foi apenas um projeto estético, mas também um movimento cultural e político, profundamente ligado ao nacionalismo. Diferente do movimento alemão de finais do século XIX, tão bem descrito por Elias, o nacionalismo brasileiro, pintado com as cores do lugar, partiu sobretudo das elites cariocas, que, associadas à monarquia, esforçavam-se em chegar a uma emancipação em termos culturais. Os temas eram nacionais, mas a cultura, em vez de popular, era cada vez mais palaciana e voltada para uma mera estetização da natureza local. (SCHWARCZ: 1998, p. 139)

Esse resultado pode ser percebido pela análise que Antonio Candido produz sobre José de Alencar, no livro *Formação da literatura brasileira*, no capítulo *Os Três Alencares*. O espaço dedicado a Macedo dá créditos apenas ao romance *A moreninha*. No capítulo dedicado a Alencar produz uma longa observação, chamando a atenção para o fato de que este autor produziu uma variedade muito ampla de tipos ficcionais, e o classifica em três fases.

A primeira seria a construção do herói nacional, um aspecto muito significativo para o romantismo brasileiro. Os heróis encontrados nas obras de Alencar (Peri, Ubirajara, Estácio Correia, Manuel Canho, Arnaldo Louredo), segundo o crítico, nascem como respostas ao desejo ideal de heroísmo e pureza a que se apegava, a fim de poder acreditar em si mesma, uma sociedade mal ajustada, presa a lutas recentes de crescimento político. Alencar teria sua força no fato de ser o único escritor de literatura nacional a criar um mito heroico, o de Peri. Com isso ele fixou

um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal, elaborado por Gonçalves Dias, mas lançado por ele, na própria vida cotidiana. Antonio Candido observa que os nomes dos heróis de Alencar permanecem vivos no cotidiano, uma vez que são nomes comuns nos registros civis.

O segundo seria o “Alencar das mocinhas” – criador de mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons, que dançam aos olhos do leitor uma branda quadrilha, ao compasso do dever e da consciência, mais fortes que a paixão.

O terceiro, o “Alencar dos adultos”, é formado por uma série de elementos pouco heroicos e pouco elegantes. Denota um senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e de mulher. Exploração da alma. E, ao mesmo tempo desejo de coisa nova, de liberdade de gestos que levaram Alencar a buscar meios, os mais diversos, para o cenário de sua obra. O mais importante, para além dos ambientes, são as relações humanas que estuda em função deles. “*Como em quase todo romancista de certa envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito*” (CANDIDO: 1993, p. 204).

Candido aprecia a diferença de situação como elemento dinâmico na psicologia e na própria composição literária e peculiar a toda a obra de Alencar, ultrapassando os limites dos romances urbanos e de fazenda. Outro fator dinâmico na obra de Alencar, segundo Candido, é a desarmonia, o contraste de uma situação de uma pessoa ou de um sentimento normal, e tido por isso como bom, com uma situação, pessoa ou sentimento discordante. Para Antonio Candido, Alencar possui uma percepção complexa do mal, do anormal ou do recalque, como obstáculo à perfeição e como elemento permanente na conduta humana. O autor comenta que a dialética do bem e do mal percorre a ficção romântica. Em Bernardo Guimarães, afirma ele que a dialética se atenua, sob a influência de um otimismo natural e sadio. Já, em Teixeira e Sousa e em Macedo, aparece como luta convencional dos contrários, para atingir, em Alencar, um refinamento que pressagia Machado de Assis.

Isso tudo, segundo Candido, não quer dizer apenas que Alencar foi melhor romancista ao criá-los, pois a simplificação dos demais corresponde a outro tipo de ficção; mas que foi capaz de fazer literatura de boa qualidade, tanto dentro do esquematismo psicológico, quanto do senso da realidade humana.

Se observarmos sob a ótica de Antonio Candido, nota-se que, de fato, o ambiente dos romances de Macedo é sempre urbano. Não há a construção de romances indianistas nem regionalistas, o que foi a grande marca da literatura romântica a qual Macedo fazia parte. No entanto, não poderia ser analisado apenas como criador do primeiro romance romântico brasileiro, uma vez que há outras obras, do período classificado por Tânia Serra de “Macedo dos Adultos”. Nessas obras o escritor fluminense avança, no processo não só criativo, mas de conteúdo e crítica social.

Segundo Tânia Serra, a ironia é algo que existe desde os primeiros escritos do autor. Mas, é na segunda fase que ela aflora com mais força. O “Macedo dos Adultos” faz inovações estilísticas como o tom jocoso, as digressões e o abandono da linguagem excessivamente adjetivada.

Para Serra, a maior influência de Macedo foi a do romance-folhetim de Eugène Sue que, durante muito tempo, foi classificado como gênero menor. À luz dessa hipótese, podemos resgatar Umberto Eco, que faz uma análise sobre *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, numa perspectiva inovadora, uma vez que, apesar dos limites ideológicos, a obra não deixou de ser contestadora de seu tempo.

Como visto anteriormente, o romance-folhetim possuía um padrão mínimo narrativo, que nos ajudará a compreender a produção de Macedo.

É sob a chave da produção em folhetim que Ana Luiza Reis Bedê, no artigo “Joaquim Manuel de Macedo como folhetinista panfletário: uma leitura de *A carteira de meu tio*”, procura analisar *A carteira de meu tio*. Segundo Bedê, por Macedo ser um escritor de “segundo plano”, acabou por desencorajar a leitura de outras obras. Em suas palavras: “*Afinal, trata-se de um autor folhetinesco para mocinhas bem comportadas do século XIX, ávidas de aventuras e suspenses, e dispensaria maior aprofundamento.*” (BEDÊ: 2008, p. 1) No entanto, quando se depara com *A carteira de meu tio*, observa um notável analista da política do Segundo Império, que é pouco ou nada conhecido. Ao final da análise dessa obra, Bedê ressalta:

É difícil reconhecer nessa passagem o conformado Dr. Macedinho da tradição carinhosa. A carteira de meu tio não atingiu seu objetivo precípua: agradar ao público. Revela, porém, uma faceta desconhecida do autor, cujo estudo contribui para mitigar algumas

ideias feitas sobre o romantismo brasileiro. O Macedo das mocinhas transformou-se aos poucos em um autor engajado *malgré lui*. (BEDÊ: 2008, p. 6)

É importante destacar que a obra analisada por Bedê foi, primeiramente, lançada em formato de folhetim, em 1855, no jornal *A Marmota*. Seu objetivo é entender que o folhetim, foco de discussão interminável sobre o conflito entre os meios de difusão cultural e o discurso literário ficcional, tem, também, uma faceta panfletária e de luta. Mas, neste artigo, importa ressaltar:

Apesar da tímida recepção de *A carteira* entre seus contemporâneos, para o estudioso de hoje, essa obra desfruta mais do que um interesse documental. De fato, as citações e as alusões estrangeiras, o humor que varia da chacota à ironia, além das longas digressões sobre os interesses dissimulados, conferem a Macedo um certo caráter inovador. (BEDÊ: 2008, p. 6)

Ainda, sob a chave da produção de Macedo, em jornais, o crítico Antonio Soares Amora fez um estudo aprofundado, valorizando o aspecto jornalístico do autor:

[...] E, de fato, quadros do Rio de Janeiro e adjacências pintou-os muitos e sempre, com leve e bom espírito crítico, e com vivo sentimento do pitoresco e humorístico. A tais quadros (que são o duradouro de sua obra de ficção) limitou-se em alguns livros que tiveram êxito e conservaram quase o mesmo interesse (*A carteira do meu tio*; *Memórias do sobrinho do meu tio*; *Um passeio pela cidade do rio de janeiro*); e ainda a eles voltou, no fim da vida, quando era, melancolicamente, um romancista esquecido, e na sua pintura demonstrou (refiro-me a *Memórias da rua do Ouvidor*, publicadas em 1878) que ainda conservava, apesar de tudo, as qualidades de memorista e cronista, que lhe permitiram criar um romance de costumes cariocas com interesse [...] e que, no fundo, essas qualidades eram aquelas que haveriam sempre de distingui-lo. (AMORA apud STRZODA: 2010, p. 85)

Assim, buscar-se-á, no próximo capítulo, desvelar tais características que nos permitirão aprofundar o conhecimento sobre a produção ficcional de Joaquim Manuel de Macedo e a estrutura interna da obra *A carteira de meu tio*.

4. ANÁLISE DE A CARTEIRA DE MEU TIO DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO

Este capítulo tem por objetivo desvelar características do processo de composição ficcional de Joaquim Manuel de Macedo, contribuindo para a compreensão do discurso literário do período correspondente, bem como o diálogo temático e ideológico, contemporâneo ao autor.

José Alcides Ribeiro afirma que, dentro das narrativas da imprensa periódica brasileira, podem-se notar duas grandes constantes: técnicas de construção ficcional, resultantes da contaminação da atmosfera de linguagem e do meio técnico do jornal; e a presença da comicidade, cujo alicerce principal é a ironia, apesar de esta última tornar complexa a decodificação do leitor. (RIBEIRO, 2006, p. 132)

Neste capítulo, procurar-se-á desvelar um “tripé” composicional: oralidade; valorização da cultura popular e comicidade. O objetivo é o de decodificar um discurso literário pertencente a um período e a um homem específico. Para tanto, realizar-se-á uma análise narratológica da obra *A carteira de meu tio* de Joaquim Manuel de Macedo, mediante o arcabouço metodológico desenvolvido em *O discurso da narrativa* por Gérard Genette.⁹

Nesta obra, Genette se vale de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, para desvelar suas estruturas narrativas particulares, sempre dialogando com as estruturas gerais. É fundamental compreender as três noções distintas advindas da palavra narrativa, que Genette explicita. A primeira, classificada com o nome original narrativa, designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos. A segunda noção é a de história e designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. Por fim, uma terceira noção se liga ao ato de narrar, tomado em si mesmo, chamado de narração. Uma noção não existe sem a outra, portanto, a análise do discurso narrativo, para Genette, é o

⁹ Neste trabalho nos deteremos nesta única obra de Genette que ao nosso julgamento é bastante rica e oferece subsídios para o desenvolvimento do tema proposto, apesar de outros trabalhos do autor, como *Figures III*.

estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração e entre história e narração. Dado os postulados de sua análise, Genette a desenvolverá mediante três categorias da narrativa: tempo (ordem, duração e frequência), modo (focalização) e voz.

Antes de iniciar a análise, torna-se fundamental apresentar a resenha de *A carteira de meu tio*.

4.1. A CARTEIRA DE MEU TIO

Lançada no ano de 1855 – iniciando em 19 de janeiro com conclusão em 02 de novembro – *A carteira de meu tio* tem como personagem principal um jovem que, financiado pelo tio, realiza uma viagem à Europa por motivos de estudo. Mas, o rapaz se preocupa apenas em aproveitar a vida e faz tudo, menos estudar. Na volta, quando seu tio o questiona sobre seu futuro, decide tornar-se político, uma maneira, a seu ver, de enriquecer sem ter de trabalhar. O tio reconhece que o sobrinho tem as características fundamentais para exercer essa profissão. É impostor e atrevido. Mas, exige que antes de entrar na vida pública, ele viaje a cavalo pelo Brasil para conhecer seu povo e suas necessidades. E aí a narrativa passa a relatar a viagem com as impressões ricas e bem-humoradas da política e dos políticos do Brasil do Segundo Império.

A obra é dividida em 4 capítulos, além de uma introdução intitulada de *Introdução ET Cetera*. Ao contrário da introdução, os capítulos não levam títulos. Mas todos eles são iniciados por um sumário (resenha), uma espécie de prefácio, anunciando o que acontecerá nele. Esse recurso pode ser classificado como didatismo narrativo, bastante presente nas publicações realizadas em jornais do século XIX. Ele permite anunciar o que vai acontecer, sem eliminar o suspense.

Em que se prova (além de muita coisa, que quem lê saberá) que o cavalo de meu tio é incompatível com algumas estradas provinciais do Rio de Janeiro, e quase que se encontra um grande pensamento político chafurado em um lamarão. (p.23)¹⁰

¹⁰ Não faremos a citação completa quando dizer respeito a obra *A carteira de meu tio*, nos detendo apenas na página, tendo em vista que a edição é da L&PM de 2001.

Em 19 de janeiro de 1855, o número 541 de *A Marmota Fluminense: jornal de modas e variedades* apresenta, no início da página, como nota editorial em *A nossa folha*:

[...] Para o desenvolvimento das letras, a redação não duvida empenhar-se a fim de conseguir importantes trabalhos originaes de pennas brasileiras; e dá-se por feliz podendo dar hoje começo à bellissima história jacoseria da – CARTEIRA DE MEU TIO – além de novo romance¹¹ do Snr. Dr. Macedo, que principiárá talvez terça-feira.

Os segmentos dessa obra aparecem, durante longo período, na primeira página do jornal, na parte superior, dividindo espaço, também na primeira página, com o romance, do mesmo autor, *O forasteiro*. A publicação da obra dura um ano (1855), iniciando, como dito anteriormente, em janeiro, e tendo sua conclusão em novembro desse mesmo ano. Fica sem ser publicado por alguns períodos, como, por exemplo, entre 22 de maio a 15 de junho de 1855. Nesse período edita-se *Caramuru* de Frei Santa Rita Durão e, a partir de então, *A carteira de meu tio* passa a ser publicada, na segunda página. A publicação do romance *O forasteiro* é mantida na primeira, na parte inferior, na seção do folhetim.

O texto em questão é considerado por alguns autores como uma crônica satírica. Outros, já a classificaram como sendo romance quixotesco. Diante de tal dificuldade de classificação dentro de um gênero, será considerado, num primeiro momento das análises, de uma maneira abrangente: gênero narrativo. Sabe-se que dentro dessa ampla classificação, encontram-se tanto o romance quanto a crônica que são escritos em prosa, além de outros gêneros, inclusive, alguns em verso.

As citações da obra *A carteira de meu tio* ao longo deste trabalho foram extraídas da edição da L&PM de 2001. Esta escolha deu-se por dois motivos. O primeiro por ser uma edição crítica e fiel ao texto original. O segundo pela linguagem atualizada que facilita a leitura.

¹¹ Trata-se do romance *O forasteiro*, que, no entanto, é publicado inicialmente apenas no número 548 do dia 04 de fevereiro de 1855, ou seja, 7 números após o lançamento de *A carteira de meu tio*. Este romance ocupa a parte inferior do jornal, no espaço chamado *Folhetim*.

4.2. PERSONAGEM E FOCALIZAÇÃO

Flora Sussekind afirma, na introdução da 5ª edição de *Memórias do sobrinho de meu tio*¹², que Joaquim Manuel de Macedo é interlocutor fundamental de Machado de Assis, principalmente, no que diz respeito ao método narrativo. Isso, pelo fato de utilizar um narrador em primeira pessoa, que se prefere, aqui, chamar autodiegético. O narrador se aproxima do leitor, mas se mantém distanciado. Essa perspectiva de Sussekind dialoga com a proposição que Temístocles Linhares, já em 1958, faria:

[...] quem pode negar tenha Macedo se antecipado ou aberto caminho ao autor de *Memórias póstumas* nesses divertimentos ou processos de higiene mental destinados a fazer rir ao mesmo tempo que a fazer sentir a fragilidade do homem e de toda uma organização social e política? (nº 14, p. 97-103). (LINHARES apud Serra, 2004, p. 142)

Dar-se-á início à análise narratológica, tendo em vista, essa consideração. Busca-se, portanto, desvelar as características do narrador, das personagens e dos pontos de vista, de maneira a destacar as características de composição ficcional do autor que dialogam com as características de seu tempo, e do veículo de informação que foi inicialmente divulgado.

Segundo Gérard Genette, em *O discurso da narrativa*, os enunciados não são decifrados sem considerar aquele que o enuncia, bem como a situação em que o enuncia. “[...] a história não se dá aqui sem uma parte de discurso [...]” (GENETTE: 1995, p. 211) No entanto, a importância ou pertinência dessas implicações é variável, sendo que algumas obras nos interessam pela história, não importa quem é que a conta, onde e quando, enquanto outras obras nos interessam pelo narrador:

É esse gênero de incidências que vamos considerar sob a categoria da voz: (quem é o narrador)¹³ ‘aspecto – diz Vendryès – da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito’ – não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a ação, mas

¹² Essa obra foi escrita entre os anos de 1867 e 1868, sendo considerada continuação de *A carteira de meu tio* de 1855.

¹³ Explicação minha retirada de Genette que não faz parte do original.

também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa atividade narrativa. (GENETTE: 1995, p. 212)

A personagem é um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca. Roland Barthes observa que não existe narrativa sem ela, pois *“a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou referência dessas ações a uma personagem ou a um agente.”* (BARTHES apud SILVA, p. 264)

São nas primeiras linhas da introdução – *Introdução et cetera* – que o autor apresenta a personagem principal que é, também, o narrador da história:

Eu...

Bravo! Bem começado! com razão se diz que – pelo dedo se conhece o gigante! – Principiei tratando logo da minha pessoa; e o mais é que dei no vinte, porque a regra da época ensina que – cada um trate de si antes de tudo e de todos. (p.9)

Usando a tipologia de Gérard Genette, pode-se afirmar que se trata de um narrador intradieético, ou seja, uma narrativa introduzida diretamente, sem intermediação de nenhuma outra – classificada como de primeiro grau. Ademais, o tempo da narração é simultâneo ao da ação, ocorrendo uma coincidência rigorosa da história e da narração. Trata-se de um narrador cuja voz é simultânea.

Ainda, através desse trecho inicial, identifica-se que esse narrador é homodieético, pois está presente na história narrada. No entanto, não se trata de uma personagem qualquer que narra a história, e sim, do “herói”¹⁴, a personagem central do romance, correspondendo à categoria de narrador autodieético.

Com esses elementos, observa-se que Joaquim Manuel de Macedo, dentre duas opções de narrativa que tinha, optou por contar sua história por uma das personagens e não por um narrador estranho a essa história, sendo a pessoa gramatical – 1º pessoa – apenas uma consequência mecânica dessa opção.

¹⁴ Utiliza-se aqui a tipologia de Vitor Manuel, no entanto entende-se que se trata mais de um modelo do anti-herói.

Um pouco mais adiante, interpelando o narratário¹⁵ o narrador afirma:

Senhores, eu sou sem mais nem menos o sobrinho de meu tio: não se riam, que não há razão para isso: queriam o meu nome de batismo ou de família? não valho nada por ele, e por meu tio sim, que é um grande homem. Estou exatamente no caso de alguns candidatos ao parlamento e a importantes empregos públicos, cuja única recomendação é neste o ser filho do Sr. Fulano, naquele ser neto do Senhor Beltrano, e até às vezes naquele outro ser primo da Sra. D. Sicrana. (p. 11)

Apesar de os acontecimentos e episódios serem observados de dentro da narrativa, mediante a voz de um narrador homodiegético e autodiegético, eles são comentados e submetidos a rigorosos pontos de vista, com profunda visão crítica, mediante a sátira e a ironia.

Aqui já se tem uma primeira característica do processo de composição do autor. Valendo-se do recurso da ironia e da sátira, o autor constroi uma narrativa que expõe a contradição da sociedade. A crítica irônico-satírica é como afirma José Alcides Ribeiro, um recurso bastante frequente, na literatura brasileira do período.

Para compreender esse recurso utilizado por Macedo, recorre-se à categoria proposta por Genette, a de modo narrativo. Muitas vezes, o modo narrativo – também classificado de focalização (qual a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa? Quem vê?) – é confundido com o elemento narrativo voz, que corresponde à análise realizada, anteriormente, sobre quem é o narrador.

Genette afirma que *“pode-se contar mais ou menos aquilo que se conta, e contá-lo segundo um ou outro ponto de vista; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria de modo narrativo.”* (GENETTE: 1995, p. 160) Para ele o ato de narrar é em si mesmo uma mimese, a mimese do verbo. Portanto, a problemática gira em torno da avaliação dos graus de diegese.

Genette diferencia 3 tipos de focalização: narrativa não focalizada ou de focalização zero; narrativa de focalização interna; e narrativa de focalização externa.

¹⁵ É um elementos estrutural importante em toda narrativa, que será analisado mais detalhadamente.

Atenta que o partido tomado pela focalização não é, necessariamente, constante, em toda a extensão de uma narrativa.

A carteira de meu tio é uma narrativa construída em torno de uma viagem que o narrador (sobrinho do tio) fará pelo Brasil, para ver a situação de seu país, e daí poder retornar, receber a herança do tio e se tornar político, como era seu desejo. Ao longo dessa narrativa, o narrador detecta uma série de episódios que delatam a política do período.

O próprio narrador, o sobrinho do tio, faz uma autoavaliação de sua personalidade e da própria política:

No pronome Eu se resume atualmente toda a política e toda moral. É certo que estes conselhos devem ser praticados, mas não confessados; bem sei, bem sei, isso é assim: a hipocrisia é um pedaço de véu furtado a uma virgem para cobrir a cara de uma mulher devassa; tudo isso é assim, mas o que querem? ... ainda não sou um espírito forte completo, ainda não pude corrigir-me do estúpido vício da franqueza.

Eu digo as coisas como elas são: há só uma verdade neste mundo, é o Eu; isto de pátria, filantropia, honra, dedicação, lealdade, tudo é peto, tudo é história, ficção, parvoíce; ou (para me exprimir no dialeto dos grandes homens) tudo é poesia. (p. 9)

Esse trecho revela a estrutura satírica que permeia toda a obra. O narrador inicia resumindo a política e a moral numa única categoria: o pronome Eu. Afirma, então, que os processos daquele período são individualistas, sem preocupações com o coletivo, com o bem comum. Segue, no entanto, dizendo que apesar de praticado e existente, não pode ser confessado. Apresenta, desta forma, uma contradição existente na sociedade: uma conduta realizada por todos, mas que deve ser negada. É nomeada pelo narrador de hipocrisia. Ele ainda se vale de uma comparação do roubo do véu de uma virgem para cobrir uma mulher devassa. Uma contradição do ser e fazer. O narrador conclui, admitindo que ainda não perdeu a franqueza e, por isso, diz as coisas tal como elas são. Novamente, com o recurso da ironia, se vale de palavras que apresentam essa franqueza como um estúpido vício que deve algum dia, ser corrigido. Essa passagem ainda marca um descrédito na política do país pelo narrador.

Nesse trecho, identifica-se também o retrato da personagem. O retrato é um elemento relevante na estrutura de um romance, pois pode dizer respeito à fisionomia, ao vestuário, temperamento, caráter, modo de vida, entre outros. O narrador, nessa obra, e mais especificamente nesse trecho, nos informa sobre seu caráter – adepto da filosofia do Eu, que desconsidera a honra, dedicação, lealdade, etc. Logo em seguida se apresentará formalmente, revelando seu nome e o modo de vida que estava habituado a levar.

O nome é um elemento importante na caracterização da personagem, *“funciona como um indício, como se a relação entre significante (nome) e significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc) da personagem fosse motivada intrinsecamente.”* (SILVA: 1983, p. 275) Ora, o nome que o narrador se dá em *A carteira de meu tio* já diz muito de sua personalidade e de seu caráter como já observamos, na sua apresentação, e na continuação do último trecho citado, justificando o porquê de seu nome ser *sobrinho de meu tio*:

Quererão observar-me, que, em vez de me declarar sobrinho de meu tio, deveria antes apresentar-me, como filho de meu pai?... eis aí uma asneira como tantas outras! Eu gosto de cingir-me aos usos de minha terra, e há nela muita gente, mesmo, ou principalmente entre os senhores fidalgos, que costuma esquecer-se do modo o mais completo, de quem fora seu pai: a moda é esta; agora a razão de tão inocente capricho, que a digam os excelentíssimos esquecidos. (p. 11)

Justificando seu nome, o narrador passa por uma crítica à política de favores, novamente de maneira irônica. Afirma que não caberia se apresentar como filho de seu pai, por exemplo. A relação de compadresco é um fato real, que pode ser negado por não soar bem, no entanto, ela não só existe como persiste.

Ainda, buscando traçar o retrato das personagens, com todos esses elementos de caráter e vida postos, pode-se observar uma manutenção de tais características ao longo de toda a narrativa, sendo reforçada ao final, quando o sobrinho do tio, por conta da prisão do compadre Paciência, afirma:

Ah, que se ele não fosse compadre de meu tio, não me causaria dó nem piedade a sua sorte. Os tais senhores liberais e preconizadores

do progresso são verdadeiros condutores de peste, e devem por isso mesmo ser recolhidos à cadeia, espécie de lazaretos muito convenientes para se guardarem em quarentena os patriotas. (p. 162)

Esse tipo de personagem, que não se transforma ao longo de toda a narrativa, é chamado de personagem plana, dentro da categorização proposta por E.M. Forster¹⁶. Isso significa que são definidas linearmente apenas por um traço, por um elemento característico básico que as acompanhará durante toda a obra. São personagens que tendem para a caricatura, uma forma paródica de trabalhar com os tipos humanos da sociedade em questão. Mais uma vez, podemos observar o recurso satírico na composição ficcional de Macedo, que se vale dessas construções tipificadas para criticar a sociedade.

Aqui se pode detectar uma característica presente no processo de composição ficcional do romance-folhetim, como levantado no capítulo anterior:

- fisionomia interior dos personagens delineada com traços fixos, exagerados que permanecem inalterados;
- ausência de análises psicológicas sobre os personagens.

Ademais, pode-se dizer que o narrador é ideológico, uma vez que ele imputa seus julgamentos sobre o objeto desde o primeiro momento, ainda que de maneira irônica.

Fazendo a crítica ferrenha à política de seu país, conclui-se que a atitude dessa focalização é extremamente pessimista, pois, para o narrador, não há solução para ela. E assim, ao longo de toda a narrativa, o sobrinho do tio buscará provar que a política é como é, e que não há perspectiva que possa animar.

Segundo Silva (1983), as personagens de um romance compreendem um herói (protagonista, personagem principal) e os comparsas (personagens secundárias).

O narrador é a personagem principal e representará uma perspectiva dentro da narrativa que predominará. No entanto, podemos afirmar que apesar de

¹⁶ Informação extraída da obra de Vitor manuel de Aguiar e Silva, 1983.

predominante, temos uma focalização interna variável, pois temos uma personagem focal inicial, que passa a ser outra, e depois volta para a primeira, sinalizando um contraponto à focalização do narrador. Os personagens que ficam com essa função são o tio do sobrinho e o compadre Paciência.

O primeiro aparece apenas no início da narrativa, quando o tio questiona que vida seu sobrinho quer seguir, depois de ter “estudado” na Europa, em que ele próprio confessa:

[...] Estudei com efeito muito em Paris, onde assentei a fateixa: oh! sim, estudei muito! passei pelos boulevards; fui aos teatros; apaixonei-me loucamente por vinte grisettes; tive dez ou doze primeiros amores; por me faltar o tempo não pude ver uma só biblioteca; por me acordar sempre tarde nunca frequentei aula alguma [...] (p. 12)

Além de dizer que não havia aproveitado os estudos, afirma aos leitores que até o momento da indagação do tio não havia pensado sobre qual carreira seguir, mas depois de refletir decide:

[...]
 - O que queres ser então? [tio]
 - Político, meu tio.
 Com efeito, do mesmo modo que sucede a todos os vadios de certa classe, a primeira idéia, que me sorria tinha sido a política! (p. 14)

Sabendo que seu sobrinho era um “atrevido e impostor” o tio afirma que para seguir essa carreira, cumpria ainda estudar. O sobrinho anima-se, esperando retornar à Europa para concluir os estudos. Mas, logo descobre que esses estudos seriam concluídos no Brasil, em um grande livro, um livro diferente que “*só se pode ler viajando e observando*” (p. 15). E o tio afirma, iniciando o contraponto de perspectiva sobre a política:

[...] - Concordo pois com a tua sábia resolução: serás político; mas com a condição de fazeres o contrário do que fazem os grandes estadistas de nossa terra.
 - Então que é que eles fazem, e que é que eu devo fazer, meu tio?
 - Eles empregam no Brasil uma governação que aprendem nos livros da França e da Inglaterra; improvisam no mundo novo as instituições

do mundo velho, algumas das quais têm tanta relação com as nossas circunstâncias como um ovo com um espeto!

- E eu?...

- E tu estudarás o que convém ao teu país, no que se passa nele, e nos costumes do nosso povo.

- E, portanto?...

- E, portanto, já amanhã te hás de pôr a caminho.

- Misericórdia! ... amanhã, já?!

- Sem dúvida. O melhor político é aquele que acorda mais cedo. Irás viajar por tua terra; dar-te-ei para isso o meu cavalo ruço-queimado.

- Outra vez misericórdia, meu tio! O seu cavalo ruço-queimado é ronzeiro diabólico! Anda mais devagar do que as obras da nação.

- Por isso mesmo: quero que a tua viagem seja vagarosa e demorada, para que melhor observes. (p. 15)

O tio dá ao sobrinho sua carteira, para que escrevesse suas impressões de viagem e tivesse uma companheira para seguir viagem: *“Constituição do Império do Brasil – 25 de março de 1824 – Typographia de Seignot-Plancher”*. (p.20)

Segundo o tio, a constituição estaria *“encerrada num túmulo extremamente pequeno, que teria quando muito, um palmo de comprido, quatro polegadas de largo.”* (p. 19)

- Vejo sobre este túmulo uma pintura rude, que representa uma lindíssima donzela escorregando de um berço para uma cova: é célebre! ... a desgraçada ainda está com metade do corpo no berço, e já tem os pés metidos dentro da cova! [...] [sobrinho]

Li o epitáfio; cotinha apenas cinco palavras; era o seguinte:

‘AQUI JAZ QUEM NUNCA VIVEU’ [...]

Olhei para meu tio: o nobre velho tinha os olhos cheios de lágrimas; depois de um curto silêncio, disse-me:

- Eis ai, pois, a Santa Mártir, meu sobrinho: quando ela nasceu, um povo inteiro saudou-a, como fonte inesgotável de toda sua felicidade; [...] Não a deixaram nunca fazer o bem que pode: apunhalaram-na, apunhalaram-na ainda hoje todos os dias, e entretanto cobrem-se com o seu nome, e fingem amá-la, os mesmo sacrílegos que a desrespeitam, que a ferem, que a pisam aos pés! ... [...] (p. 19)

Assim, é com a esperança de resgatar os ideais da constituição que o tio concede o desejo do sobrinho de se tornar político. Ora, o tio representa um grupo da sociedade que acredita que a constituição é a salvação da situação política, e que o bom uso dela resultaria, quase que automaticamente, no sucesso.

Uma pequena digressão sobre a constituição é importante para a compreensão do contexto da obra e desse grupo representado pelo tio, e, mais para frente, pelo compadre Paciência.

A constituição de 1824, lançada dois anos após a independência do Brasil, foi encomendada pelo imperador D. Pedro I.

Segundo Flora Süssekind, *A carteira de meu tio* teria sido dedicada por Macedo à crítica da política de conciliação do marquês de Olinda e do marquês de Paraná, e à defesa da Constituição de 1824 e das Leis do Império. Constituição que estava, a seu ver, esquecida pelos políticos, presidentes de província e homens públicos, em geral.

A política de conciliação iniciou-se no ano de 1853, mediante a formação do Ministério da Conciliação. Honório Carneiro Leão, conhecido também como Marquês de Paraná, foi quem iniciou tal política. Tratava-se de um acordo entre liberais e conservadores, que se alternavam no poder, perpetuando uma mesma política.

O Segundo Reinado é marcado também pelos salões, que adquiriram, segundo Schwarcz, uma feição não só social como política, pois era nos salões que o debate e a conciliação entre os partidos aconteciam.

[...] ‘não se faz política sem bolinhos’, dizia Cotegipe, e nisso parecia acreditar também Nabuco, que entre 1851 e 1852, enquanto foi

presidente da província de São Paulo, reunia em seu palácio Saqueremas e Luzias – conservadores e liberais – para bailes, recepções e partidas. (SCHWARCZ: 1998, p. 113)

D. Pedro II detinha o poder Moderador, ou seja, possuía a primazia do veto em várias instâncias, e contava com uma elite bastante homogênea. Em meados do século XIX, podia-se ouvir expressões de que os dois partidos – Saquaremas (conservadores) e Luzias (liberais) – eram tão parecidos que não havia nada mais semelhante a um Saquerema que um Luzia e vice-versa. Essas expressões estavam ligadas, pois nenhum dos partidos possuía um programa oficial. No entanto, além da diferença básica de que os Luzia defendiam a descentralização enquanto os Saquarema defendiam a centralização, José Murilo de Carvalho arrisca uma outra distinção:

O partido conservador representaria a aliança da burocracia com o grande comércio e a grande lavoura de exportação, enquanto o partido liberal unia profissionais liberais urbanos com a agricultura de mercado interno e de áreas mais recentes de coligação. São justamente esses fatores e tal composição que gerariam a tendência do partido conservador à defesa da centralização, por oposição ao grupo liberal. (CARVALHO APUD SCHWARCZ, 1998, p. 122)

Apesar dessas divergências, os contemporâneos ironizavam a ausência dos programas oficiais dos partidos, a bajulação ao imperador e a prática espetacular da política.

Tendo em vista a atmosfera cultural presente no jornal *A marmota*, pode-se afirmar que apesar de desempenhar uma crítica ao Segundo Reinado, com um tom jocoso, Macedo não aponta para transformações radicais, mas sim, para reformas que visam o cumprimento da lei. Trata-se aqui de um pessimismo ou de uma credibilidade forte ao Segundo Reinado?

[...] Paula Brito contava apenas catorze anos quando Pedro I outorgou a primeira Constituição do Brasil, em março de 1824, após dissolver a Assembléia Constituinte com o apoio dos militares. A Constituição de 1824 – que vigorou com algumas alterações até o final do Império – definia o governo como monárquico, hereditário e constitucional. Entre outras regulamentações, ela institui o Poder Moderador, segundo o qual o soberano poderia nomear senadores,

dissolver a Câmara, sancionar as decisões desta e do Senado, entre outros pontos. Logo, naquele momento, o imperador dominava a cena política do país. (SIMIONATO: 2009, p. 72)

É a essa constituição que o tio do sobrinho faz referência na obra *A carteira de meu tio*. Mais uma vez, pode-se concluir que a obra em questão não pretende revolucionar o poder do imperador, mas, sim, reformá-lo. Ou seja, o problema estava na moral dos homens que faziam política, e não na política em si. O que se pode afirmar sobre isso é que Macedo combina uma ideologia consoladora – retomada dos ideais da constituição e da monarquia – com o tom jocoso, irônico, tornando-a mais crítica.

A segunda personagem que assume um ponto de vista diferente do sobrinho do tio é o compadre Paciência. Essa personagem aparece ao final do primeiro capítulo, e é apresentada formalmente, no segundo. O sobrinho, já no início de sua viagem, atolou numa estrada, e, após ter saído da barreira, se deparou com um homem de botas que lhe informou que haveria um “atalho” que o desviaria do atoleiro. Depois de tomar o atalho, encontra o personagem que estava do outro lado da margem:

- Obrigado; mas realmente não sei como agradecer tão assinalado favor feito a um estranho e desconhecido.
- Não havia nisso de que se admirar: faça de conta que estamos em uma época de virtude evangélica, na qual se fazem favores e presentes aos adversários, quanto mais aos desconhecidos! Entretanto, fique sabendo que eu sei quem é o senhor; e o que vem fazer por aqui. [...]
- O senhor é o sobrinho de seu tio, e vem estudar no livro da sua terra.
- Pois meu tio...
- É um compadre deste seu criado, a que ele encarregou de fazer-lhe companhia nesta viagem.
- Ainda bem! ... O seu nome?
- Conhecem-me menos pelo meu nome do que pela minha alcunha.
- Venha um, ou outra!
- Lá vai a alcunha: chamam-me Paciência. (p. 56)

Algumas ponderações devem ser feitas. Essa personagem faz coro com o tio, uma vez que foi ele quem o encarregou de acompanhar o sobrinho na viagem. Ademais, faz um contraponto ao sobrinho, no que diz respeito ao caráter das pessoas. O sobrinho fica espantado com a ajuda e atenção dada a ele, imaginando

serem desconhecidos. No entanto, o compadre Paciência adverte que, mesmo tendo sido enviado pelo tio, teria ajudado a qualquer um que necessitasse, por isso não deveria causar estranhamento tal atitude. Ou seja, aí já se nota que essa personagem é dotada de uma virtude diferente da do sobrinho, que só acredita no Eu (individualismo) e que acha qualquer ato que não implique num ganho individual, estranho.

Reforça tal caráter a apresentação desse personagem não pelo nome, mas pela *alcunha* – nome fundado numa particularidade física ou moral do indivíduo ao qual se atribui: Paciência por ser de fato um homem equilibrado e paciente.

Apesar de tais divergências morais e políticas, não se coloca em questão a própria Constituição. Compadre Paciência e o tio a defendem, considerando a não utilização da mesma, o motivo dos abusos de poder. Tampouco o sobrinho a critica, apenas diz que a defunta não conhece outros três poderes que existem: o patronato, a polícia e o fisco.

Além do sobrinho e do compadre Paciência, que estão presentes ao longo de toda a narrativa, outras personagens aparecem na obra.

A começar pelo ruço-queimado, cavalo que o tio dá ao sobrinho para a viagem e a mula ruça, égua do compadre Paciência. Com relação ao primeiro, o narrador afirma que irá immortalizar seu ruço-queimado, afirmando que tal feito “*é grande, assombroso, e digno de um gênio como o meu! E, portanto, não há mais que hesitar, immortalizarei também o estacionário cavalo de meu tio!*” (p. 30)

Nesse trecho já se observa um tom irônico, pois immortalizará algo que é estacionário, ou seja, algo que, dentro do sentido da palavra immortalização, não caberia.

Afirma, no entanto, que fácil é immortalizar beldades e amantes, como “*Que o Tasso immortalizasse Eleonora, que Pretarca immortalizasse a sua Laura, Gonzaga a sua Marília, Byron suas trinta mil namoradas [...]*” (p. 29) E que difícil “[...] *é ver immortalizar a fumaça de uma candeia e o pé de uma laranja, como o fez aquele mesmo Gonzaga [...]. [...] e finalmente a Cervantes para tornar imorríveis o Rocinante de D. Quixote e o burro de Sancho-Pança*” (p. 30).

Vale, ainda, destacar outras personagens. O cobrador da estrada, chamado também de *machacaz* – indivíduo espertalhão. Aparece no início da narrativa e não

recebe longas descrições. Mas, devido a sua atitude, após receber a cobrança da barreira, desencadeia uma reflexão acerca da situação das estradas, no Brasil:

O cobrador retirou-se, dando uma risada, mas eu não fiz caso: estava então convencido de que quem paga o tributo da barreira de uma estrada adquire o direito de achar uma estrada boa, a menos que o governo, que levanta a barreira, não queria passar por estelionatário: pobre tolo! (p. 32)

Na cena em que ocorre um incêndio na casa de uma família pobre, outra personagem aparece. O narrador descreve a família que vivia na casa incendiada: *“Perto da casinha incendiada viam-se em desordem os velhos e pobres trastes da família que nela morara [...]”* (p.66)

Essa família, e mais especificamente o homem, chefe da família, explica o porquê daquela situação:

[...] Sou pobre, e pensava que tinha direitos civis e políticos, assim como os ricos; sou enfim um estúpido e mais nada. [...] Vão em breve fazer-se as eleições primárias, e eu não me quis sujeitar a votar em uma chapa que o dono desta terra, onde morei até hoje, e do qual sou foreiro, me mandou impor pelo seu feitor; despeitado por isso, ordenou-me que me mudasse logo e logo; e como eu pedi que me pagasse primeiro as benfeitorias, ele cortou a questão, incendiando-me a casa. (p. 67)

Diante de tal situação, há um embate entre as posições políticas do sobrinho do tio e do compadre Paciência. O primeiro:

[...] - Também, como se pode aturar a teima de um farroupilha?... – pensei eu comigo mesmo. – Ora que a gentinha miúda suponha que em eleições pode ser mais alguma coisa do que portadora de listas!... é um desaforo! Não se deve entender a lei com a peble, quando a lei fala de direitos. (p. 68)

Enquanto que o segundo afirma: *“É um crime! – disse o compadre. – O senhor deve ir participar o ocorrido ao delegado de polícia.”* (p. 68)

No entanto, o homem relata que não pode ir à delegacia, uma vez que é o próprio delegado o autor do atentado. O compadre Paciência sugere, então, falar com o subdelegado, que já havia sido procurado pelo dono da casa incendiada e que o aconselhou a “deitar” água. O compadre Paciência insiste que deve haver alguém para ajudar o pobre homem que tinha sido desrespeitado: *“Miséria e indignidade!... E não há por aqui perto alguma outra autoridade pública a quem se possa recorrer?”* (p. 68) E o homem responde:

Oh! Pois não!... Excelente conselho teima ainda o senhor em dar-me!... Mora ali adiante o inspetor de quarteirão: mas se eu lá for queixar-me deste atentado, o homem, que é dos de papo amarelo, ou me despedirá com duas gargalhadas e uma descompostura, ou me mandará recrutar, como vadio; ou enfim me fará morar alguns dias na cadeia, enquanto passa a eleição, porque a chapa que eu rejeitei chama-se chapa governista [...] (p. 68)

O compadre ainda insiste, dizendo ao homem que ele tem a favor o direito que lhe confere a lei, e o homem responde que tem um adversário, que é a pobreza, uma “eterna suspensão de garantias”. O sobrinho apenas intervém com uma reflexão: “O meu compadre, apesar da alcunha de Paciência, estava furioso como um possesso; mas eu, fiel aos meus princípios, achei a coisa muito natural” (p. 69)

O sobrinho do tio expõe argumentos que invalidam a liberdade do voto e, mais ainda, o direito do voto dos pobres:

E mesmo dado o caso em que se pudesse admitir essa miserável utopia [voto livre]: fora prudente conceder aos pobres o direito de votar de um modo diverso daquele por que votam os ricos proprietários, em cujas terras moram?... se passasse um tão perigoso precedente, também os empregados públicos quereriam votar livremente e com consciência; e então, adeus as minhas encomendas. [...] (p.69)

E encerra a discussão, para seguir viagem:

Profundamente convencido destas verdades indestrutíveis, obriguei o meu compadre Paciência a pôr-se a caminho, deixando entregue a seus pesares o pateta e atrevido que tinha a ideia de querer votar

livremente, e a velha e a moça, que continuavam a derramar um dilúvio de lágrimas. (p. 70)

Uma outra personagem, alvo de inúmeras reflexões políticas do sobrinho, é o dono da estalagem onde jantam e passam a primeira noite da viagem: o Sr. Constante. O nome, que de adjetivo transformou-se num substantivo próprio, é explicado pelo sobrinho:

O estalajadeiro entrou logo atrás de nós e foi nos dizendo que se chamava Constante, e que não só era constante no nome, como também nos princípios, porque nunca tinha mudado de partido: realmente o homem tinha razão de falar assim, pois que o compadre Paciência asseverava que ele era sempre governista, governassem embora gregos e troianos. (p. 83)

Esse trecho nos permite identificar um recurso que o autor lança mão para tratar de suas personagens. Utiliza adjetivos que correspondem à personalidade do personagem para nomeá-los. Apesar de, no caso do compadre Paciência, estar claro ser a alcunha, no caso do Sr. Constante não se diz que é alcunha. Outro recurso, que também explicita o processo de composição do autor é a utilização de substantivos simples para a nomeação de personagens, transformando-os em substantivos próprios.

[...] E vi, dirigindo-se para uma praça, uma procissão imensa, e por todas as razões, extraordinária. Quem rompia a marcha era um rapagão de maneiras muito corteses, e que trazia sempre um doce sorriso nos lábios, posto que tivesse o coração cheio de fel: o único defeito físico que lhe achei foi ter os olhos meio vespgo: chamava-se o senhor Engodo, e caminhava adiante trazendo uma bandeira erguida, na qual se lia em caracteres brilhantes a frase brilhante do marca-de-judas: Progresso material! Logo atrás do Sr. Engodo, marchava um grande número de raparigas, todas elas irmãs e primas umas das outras, e cada qual mais namorada e provocadora: chamavam-se as senhoras Empresas, e cada uma trazia sua bandeirola com a competente divisa; em uma bandeirola lia-se Estrada de ferro, em outra Navegação a vapor, em outra Companhia da iluminação a gás, em outra, ainda, Colônias, e assim por diante. (p. 109)

Por fim, um último personagem que surge na narrativa é o escrivo da cadeia na qual acontece o último episódio da narrativa. Este não recebe nome, mas tem o

papel de provocar o compadre Paciência e colocá-lo na prisão. A cena se dá quando o sobrinho do tio e seu compadre decidem assistir um júri popular. Depois de longa conversa sobre as leis do Império, crítica do lado do sobrinho, esperança do lado do compadre, eles descobrem que naquele dia haveria um julgamento, na vila em que se encontravam. Os dois se dirigem à enxovia para visitar os presos que seriam submetidos ao júri. Lá, o sobrinho encontra algumas páginas da constituição e de outras leis soltas, no chão. Quando vai começar o júri, e todas as figuras necessárias a ele – juiz de direito, promotores, advogado, escrivão e jurados – estavam reunidas, ocorre que os sorteados para serem jurados não estavam presentes e a sessão é transferida para o dia seguinte. Nisso, o escrivão começa a xingar o júri: “*O júri é uma inspiração do demônio das revoluções, ou um parto de cabeças desmioladas [...]*” (p. 153) O compadre Paciência responde: “*O senhor escrivão não deve caluniar assim uma das mais santas instituições do país.*” (p. 154) E daí inicia-se um embate, o compadre Paciência de um lado, defendendo o júri, e o escrivão o atacando, até a confusão tomar proporções maiores. Ao final, o escrivão, notando a força do compadre, grita: “*Ah quem d’El-Rei! Querem assassinar-me!... Ah quem d’El-Rei!*” (p. 161) Três meirinhos que estavam lá se aproximaram para verificar o que estava ocorrendo e escutam do escrivão: “*- Senhor subdelegado, prenda aquele revolucionário!*” (p.161). O desfecho é breve: o compadre é preso e o escrivão não.

Assim, o escrivão é quem representa um contraponto ao ponto de vista do compadre Paciência e, no fim, quem se dá mal é este último, de maneira a reiterar a posição e visão política do sobrinho do tio.

Todas essas personagens produzem uma narrativa marcada pela mudança da focalização. Através de diálogos, o narrador dá voz a outras personagens que colocam seus pontos de vista, que na verdade são reflexos de tipos existentes na sociedade.

Essa existência de vários pontos de vista possibilita, como afirmou Mathiassen (2208), uma tensão entre dois planos: o do discurso e o da história contada. Retomando o que foi dito na seção anterior, o narrador apresenta seu ponto de vista que se diferencia do das personagens que, no caso analisado, se patenteiam como porta-vozes de cânones sociais que o autor quer crucificar. A

construção de diferentes pontos de vista é um dos recursos que permite ao autor atingir a comicidade e crítica irônica.

Outro personagem que se pode elencar é o narratário. Enquanto o narrador é quem produz o discurso narrativo, o narratário constitui o receptor dele. É na *Introdução et cetera* que o narrador solicita o leitor virtual, um narratário extradiegético. Fica clara a interpelação com o narratário e sua evocação na seguinte passagem:

Aquele que enrugou a fronte com esta minha franqueza ou é um velhaco ou um tolo: se for velhaco, não espere que eu lhe dê satisfações; pode ir seguindo a sua derrota; abra as velas do seu barco, faça boa viagem, pois que lhe sopra vento galerno e propício, e não se importe comigo. Agora, se for tolo, o remédio é antigo e sabido: - peça a Deus que o mate, e ... et cetera. (p. 9) (grifo nosso)

O trecho acima nos mostra que o leitor escolhido pelo narrador para ser seu narratário não é qualquer leitor. O narrador fixa apreciações sobre o narratário, excluindo aqueles que não se identificam com a afirmação feita na primeira linha.

Ao longo de toda a narrativa o narrador irá fazer interpelações e requisitará o leitor virtual:

As primeiras duas horas da minha viagem pertenceram exclusivamente ao domínio das reflexões sobre as circunstâncias em que me achava, e sobre o que me cumpria fazer. Larguei a rédea no pescoço do ruço-queimado: abri o paletó, e tirei do bolso do peito ... o quê? ... adivinhem lá.

- A sua companheira de viagem, a Constituição do Império – pensarão alguns.

Pois não, senhores: o que tirei do bolso, e consultei antes de tudo, foi a bolsa que meu tio me dera ao despedir-se: eu sigo sempre as lições dos grandes mestres: A constituição contém letras mortas, e a bolsa contém letras vivas, e portanto, quando se trata da bolsa, que é negócio sério, põe de lado não só a Constituição, como todas as leis do Império, que são coisas de pouco mais ou menos. Contei o dinheiro e achei seicentos mil-réis justinhos. (p. 24)

Esse recurso de interpelar frequentemente o narratário é outro aspecto da composição ficcional do autor. Vale-se dele para captar a atenção do leitor. É um recurso típico em narrativas folhetinescas, que necessitam de explicações ao leitor

virtual, de maneira a mantê-lo sempre interessado, mesmo nos volumes seguintes. Aqui, não se fará a análise da primeira versão, lançada em jornal. No entanto, aponta-se para uma rica análise, ao perceber como é feito esse corte que deverá captar, na edição seguinte, o leitor que iniciou a leitura.

4.3. TEMPO DA NARRATIVA – ORDEM, DURAÇÃO E FREQUÊNCIA

Genette, no *Discurso da narrativa*, se propõe analisar as relações entre tempo da história e tempo da narrativa. E, para tanto, se vale de 3 categorias temporais, sendo elas: ordem, duração e frequência.

4.3.1. ORDEM

Anacronia é a palavra utilizada por Genette para identificar as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e da narrativa. Isso significa que, para se estudar a ordem temporal de uma narrativa, é necessário confrontar a ordem dos acontecimentos temporais, existentes no discurso narrativo, com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos, na história. Essa identificação pode ser explicitada pela própria narrativa, mas pode estar com indícios indiretos; outras vezes, no entanto, essa reconstituição não é possível. Na obra *A carteira de meu tio* tem-se indicadores da ordem temporal, tais como no diálogo entre o sobrinho e seu tio sobre a viagem que ele começará:

- E tu estudarás o que convém ao teu país, no que se passa nele, e nos costumes do nosso povo.
- E, portanto?
- E, portanto, já amanhã te hás de pôr a caminho.
- Misericórdia! Amanhã, já?! (p. 15)

O indicador temporal amanhã, por exemplo, permite que se localize e meça a anacronia narrativa. Esse indicador permite supor, juntamente com o discurso direto (diálogo), aquilo que Genette classifica de “grau zero” entre a narrativa e a história. Ou seja, a narrativa e a história não possuem distância. No entanto, como afirma o

autor, esse grau zero é mais hipotético que real, a história nunca alcança a narrativa. Pode-se verificar tal discordância em *A carteira de meu tio*. No exemplo dado acima, os diálogos – discurso direto – combinados com verbos no presente mostram, num primeiro momento, um encontro perfeito entre narrativa e história. Mas, quando se observa a continuação do trecho citado, pode-se perceber que a história é colocada um pouco atrás do momento da narrativa:

Ao romper da aurora, veio logo o velho chamar-me; almoçamos juntos, e logo depois recebi de suas mãos uma bolsa recheada, e um enorme cartapácio, que ele chamava – sua Carteira – e onde eu deveria escrever minhas impressões de viagem.
- Agora, vem cá – disse-me com ar grave. (p. 18)

Trata-se de um jogo entre passado e presente bastante próximos, e um futuro tão próximo quanto o passado. Uma narrativa típica de diário de viagem. O narrador relata os acontecimentos passados e, no entanto, estes acontecimentos não aconteceram num passado longínquo. Essa é uma característica constante na obra em questão.

Genette afirma que a tradição literária ocidental é inaugurada com um efeito de anacronia. Um ponto de partida no presente, apontando um problema, e em seguida, a narrativa que regressa dias, meses ou anos para explicar o que aconteceu para se chegar nesta situação presente. Esse é o caso do 8º verso de *A Ilíada*, cujo ponto de partida é a querela entre Aquiles e Agamémnon, que é explicada com uma regressão de dezenas de dias. É um início em *media res* que é seguido de um “voltar atrás” explicativo. Esse é um método que se transformou num dos tipos mais formais do gênero épico, permanecendo tradicional até o século XIX.

Joaquim Manuel de Macedo se vale desse recurso da anacronia. Principalmente, no início de sua obra, quando de certa forma, explica quem é o sobrinho, o que fez até então, e como chegou à situação que será alvo da história a ser narrada. Primeiramente, volta-se a alguns anos para explicar a vida que levou até aquele momento:

Aos vinte anos de minha idade parti para a Europa, a fim de completar os meus estudos (à custa de meu tio, já se sabe). Estudei

com efeito muito em Paris, onde assentei a fateixa: oh! Sim, estudei muito! Passeei pelos boulevards, grisettes; tive dez ou doze primeiros amores; [...] (p. 12)

Mais adiante, a narrativa se aproxima do momento presente, de alguma forma se confundindo com ele:

Meu tio ficou quase doido de alegria com a minha chegada: abraçou-me, deu-me beijos, chorou, ria-se, e fez-me trezentas perguntas, que eu muito naturalmente satisfiz com trezentas mentiras: fiquei um mês em companhia do velho para matar-lhe a saudade.
[...] Passou enfim o mês consagrado a matar as saudades de meu tio, e em uma tarde, em que eu me achava à janela do meu quarto saboreando um primoroso havana da Bahia, e lembrando da minha boa vida de Paris, entrou o velho e veio sentar-se defronte de mim.
(p. 12) [grifo nosso]

A narrativa primeira é a da viagem do sobrinho do tio pelo Brasil. Há uma distância, ainda que ínfima, entre ela e os acontecimentos anteriores. Pode-se dizer que o alcance, definição dada por Genette para dizer se uma anacronia está mais ou menos perto do momento presente, é bastante curto. Não há, nessa narrativa, anacronias com longo alcance.

As anacronias se encaixam nas seguintes categorias: analepse e prolepse.

Analepse diz respeito a uma evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está. Pode-se dizer que se trata de uma analepse o trecho que o narrador explica sua viagem à Europa, e depois sua chegada ao Brasil, ao momento presente com seu tio. Dentro dessa categoria temporal existe uma subclassificação: analepse interna, externa, ou mista. A analepse externa não compromete a narrativa primeira, sendo apenas um complemento ou esclarecimento ao leitor sobre algum acontecimento anterior. O exemplo da viagem à Europa novamente pode ser classificada como uma analepse externa. A interna, por sua vez, pode comprometer a narrativa primeira, uma vez que se insere nela, correndo o risco de uma colisão ou redundância. Na obra *A carteira de meu tio* não há casos de analepses internas.

Genette ainda distingue as analepses externas com relação à amplitude: parcial – quando o voltar atrás é seguido de um salto a frente, de uma elipse, que deixa na sombra toda uma longa fração da vida do herói – ou completa – religa-se à

narrativa primeira, sem solução de continuidade entre os dois segmentos da história. Na narrativa de *A carteira de meu tio* não há longa amplitude, sendo reduzido o número de analepses.

Outra categoria de anacronia é a prolepse, que consiste numa antecipação do acontecimento futuro. Genette afirma que, mesmo que as três grandes epopeias antigas – *Ilíada*, *Odisseia* e *Eneida* – comecem com um sumário antecipado, esta prática não é muito frequente na tradição narrativa ocidental, uma vez que nelas, especialmente no século XIX, há uma frequente preocupação de suspense narrativo própria da concepção clássica do romance. Vê-se, no entanto, que a narrativa *A carteira de meu tio*, com exceção da *Introdução et cetera*, possui uma espécie de resumo, sumário dos acontecimentos de cada capítulo:

Em que se prova (além de muita coisa, que quem lê saberá) que o cavalo de meu tio é incompatível com algumas estradas provinciais do Rio de Janeiro, e quase que se encontra um grande pensamento político chafurdado em um lamarão. *Capítulo I.* (p. 23)

Nesse sumário tem-se o conteúdo do capítulo em questão. Todavia, o suspense permanece. Ou melhor, nesse sumário o pensamento político não é revelado. Isto é, aquilo que Genette atentou, acerca do suspense, não é perdido, mesmo com o recurso da prolepse, bastante frequente, inclusive, nas narrativas folhetinescas do século XIX.

Ainda, nessa categoria, tem-se a prolepse interna e externa, com características bastante semelhantes da analepse. A externa tem a função de um epílogo, sendo o exemplo a citação dada anteriormente. A interna põe o problema da interferência, do eventual duplo emprego da narrativa primeira e daquela que assume o segmento proléptico. Assim, como a categoria da analepse, a prolepse pode ser completiva – preenche de antemão uma posterior lacuna – ou repetitiva – de antemão. Dobra, por pouco que seja, um segmento narrativo a vir. Ela desempenha um papel de anúncio, e sua forma canônica é: *como havemos de ver* ou *veremos*. Genette afirma que o recurso do anúncio cria uma expectativa no espírito do leitor, e que pode ser resolvida, num curto alcance ou prazo, apesar de algumas vezes ser resolvida em largo alcance. É o caso do pequeno sumário dos acontecimentos relatados anteriormente, no início de cada capítulo.

Assim, as prolepses são mais que breves alusões. Elas se referem, atenciosamente, a um acontecimento que será, a seu tempo, contado de uma ponta à outra.

A categoria de ordem é apenas um dos aspectos que contribuem na caracterização temporal de uma narrativa. Por isso, faz-se necessário adentrar a outros aspectos referentes à temporalidade: duração e frequência.

4.3.2. DURAÇÃO

Segundo Genette, a duração de uma narrativa é uma constante de velocidade, uma relação entre tempo e espaço. Mais especificamente, na narrativa, o tempo é medido em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, relativos à história; e o espaço é a extensão do texto, medido em linhas e páginas.

Da mesma maneira que há um suposto “grau zero” entre a história e a narrativa, há também um “ponto zero”. Há uma isocronia narrativa com relação à duração, correspondente à velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos. Uma relação entre duração de história e extensão narrativa constante. Essa situação é também impossível de existir em qualquer narrativa, ou seja, não há narrativa sem *anisocronias*, ou então efeitos de ritmos.

Um exemplo retirado da obra *A carteira de meu tio*:

As primeiras duas horas da minha viagem pertenceram exclusivamente ao domínio das reflexões sobre as circunstâncias em que me achava, e sobre o que me cumpria fazer. Larguei a rédea no pescoço do ruço-queimado: abri o paletó, e tirei do bolso do peito... o quê? ...adivinhem lá. (p. 24)

Esse trecho inicia-se na página 24 e só termina na página 31. Isso, depois de longas reflexões e descrições de seu ruço-queimado, rumo à sua imortalização. O narrador afirma: “*Oh! Bem diz o antigo anexam que devagar se vai ao longe: saí da casa de meu tio às seis horas da manhã, e ao meio dia já tinha vencido não menos de duas léguas!*” (p. 31)

Mais um indicador da duração da narrativa, que difere em absoluto do ritmo adotado no trecho em que o narrador relata sua estadia na Europa. Relato que ocupa cerca de 2 páginas apenas, sendo que o ocorrido, certamente, não durou somente algumas horas. Isso quer dizer que a velocidade varia de acordo com os interesses do narrador, de acordo com suas prioridades.

Genette descreve as velocidades narrativas da seguinte forma: *“Existe uma gradação contínua desde a velocidade infinita que é a da elipse, em que um segmento nulo de narrativa corresponde a uma qualquer duração de história, até à absoluta lentidão que é da pausa descritiva, em que um qualquer segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula”* (GENETTE: 2005, p. 93) Com isso, Genette afirma que a tradição narrativa e, mais especificamente, a romanesca, elegeu, dentre todos os ritmos possíveis, quatro relações que se tornaram canônicas do tempo romanesco (movimento narrativo). As duas primeiras são bastante extremas: elipse e pausa descritiva; as duas últimas são intermediárias: cena e sumário.

O sumário, como o nome sugere, é uma narração feita em alguns parágrafos ou páginas que correspondem há vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras. Esse é o caso, por exemplo, do sobrinho do tio relatando sua estadia em Paris.

O ritmo canônico romanesco, ainda segundo Genette, é a alternância entre sumários, que não são dramáticos e relatam os tempos fracos de maneira resumida a traços largos e de longe, com as cenas dramáticas, cuja função de ação decisiva é fundamental.

A narrativa de Macedo, em alguns momentos, segue esse modelo canônico, mas isso não é preponderante.

Macedo se vale mais da pausa descritiva, relação rítmica canônica do tempo romanesco. Esse modelo é fixado pelos romances balzaquianos. Como apresentado anteriormente, o narrador anuncia que as próximas duas horas serão deixadas sob o domínio de suas reflexões e de fato as desenvolve:

[...] Se não fosse a mentira, como é que um ministro de Estado poderia explicar e defender muitos de seus atos na presença do

parlamento? ... e como é que o político astuto e ambicioso havia de subir ao poder, enganando aos papalvos que lhe servem de escada?

...

Se não fosse a mentira, como se arranariam certos generais para dar conta das batalhas que perdem?

Como é que os estudantes lograriam alcançar um aumento de mesada, ou um crédito suplementar dos pais menos condescendentes e cegos, se não fosse a mentira?... (p. 26)

Apesar de pontuar o momento presente no meio de suas reflexões:

Caindo das nuvens de minhas reflexões, achei-me na terra, montado no terrível ruço-queimado, que caminhava de tão má vontade, como um jurado para o nobre e alto tribunal, de que é membro, pela graça da sorte! (p. 28)

O narrador continua, mudando das questões sobre a mentira para a descrição e *imortalização* de seu cavalo, o ruço-queimado, descrita no item anterior. Trata-se de uma pausa descritiva, bastante comum, no romance balzaquiano.

Pensando que Balzac foi um escritor que tinha como temática os problemas da nova burguesia francesa do início do século XIX, um dos recursos mais utilizados para desenvolver tais temáticas era o aprofundamento de questões psicológicas mediante a pausa descritiva. Esse modelo foi bastante utilizado por Joaquim Manuel de Macedo, especialmente em *A carteira de meu tio*.

Por fim, a categoria de elipse é pouco utilizada por Macedo. Primeiramente, por não haver, na obra em questão, grandes saltos ou retornos temporais, como ditos anteriormente. Assim, não há elipse nem explícita, nem implícita, muito menos hipotética no texto.

O narrador se vale justamente dessa viagem para refletir. Daí combinar as cenas, momentos relatados no presente, ou anunciar um futuro próximo: “*Dentro em cinco minutos estou rente com ele: devo, entretanto, empregar estes cinco minutos em alguma observação filosófica [...]*” (p.42)

Trata-se de um diário de viagem, um gênero de testemunho crítico. O narrador não só relata a situação do Brasil daquele período, como também, faz juízos de valores sobre essa situação.

Toda a obra tem uma duração relativamente implícita, ou ainda, hipotética, pois sabemos que a narrativa acontece em alguns poucos dias, nos quais o narrador relata sua viagem. No entanto, por conta das pausas descritivas esses poucos dias ocupam muitas páginas, aproximadamente 163 páginas da edição L&PM de 2001.

4.3.3. FREQUÊNCIA

“Um acontecimento não só pode produzir-se: pode também reproduzir-se, ou repetir-se: o sol nasce todos os dias”. (GENETTE: 2005, p. 113) Essa é a classificação dada à categoria de frequência de Genette. Para ele, a narrativa pode ter 4 tipos de relações de frequência: contar uma vez o que se passou uma vez – narrativa singulativa – é a forma mais corrente; contar *n* vezes o que se passou *n* vezes – liga-se e reduz-se à primeira e, portanto, continua sendo singulativa, mudando apenas o número de vezes; contar *n* vezes o que se passou uma única vez – narrativa repetitiva –, podendo ter a variação estilística e de ponto de vista; por fim, contar uma vez o que se passou *n* vezes – narrativa iterativa: segunda, terça, quarta, etc, pode ser substituída pela expressão *todos os dias*. Este último tipo de narrativa – iterativa – é uma narração sintética dos acontecimentos produzidos e, reproduzidos, no decorrer de uma série iterativa composta por certo número de unidades singulares.

A forma narrativa de Macedo distancia-se do modelo sintético de narração. Nele, como visto, há uma aproximação ao modelo canônico fixado pelos romances de Balzac. O livro se propõe como um diário de viagem, mas tem aproximadamente 225 páginas correspondendo, na verdade, a um dia e meio de viagem. Além disso, a personagem, ao longo da viagem, ao invés de descrever a paisagem, faz longas pausas com reflexões políticas e filosóficas. Estas são desencadeadas por acontecimentos vivenciados na viagem: o pedágio pago para caminhar pela estrada; o encontro com o compadre Paciência; o desvio/atalho pego para atravessar um trecho da viagem; o incêndio na casa de uma família que se recusou a vender o voto; a noite na hospedaria do Sr. Constante; e, por fim, a cena que desencadeou a prisão do compadre Paciência – discussão com o escrivão sobre o júri. Como se nota, não há muitas cenas, e todas elas são marcadas, principalmente, pelas

reflexões. Tudo isso, torna a narrativa lenta. O próprio autor reconhece, ao final do texto:

E enquanto o pássaro não sai da gaiola, tratarei de ver se engordo o ruço-queimado e a mula ruça do meu compadre, para continuar em breve e menos vagarosamente esta importantíssima viagem, e encher com observações novas a Carteira de meu tio. (p. 163)

São, no entanto, essas longas reflexões que, apesar de desacelerarem o ritmo da narrativa, permitem o desenvolvimento denso de uma análise política e social. E o narrador, para tanto, se vale dos recursos da ironia e da sátira.

4.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE NARRATOLÓGICA

Feita essa análise, pormenorizada das categorias narrativas da obra, pode-se considerar que *A carteira de meu tio* se aproxima do romance de viagem proposto por Mikhail Bakhtin no texto *O romance de educação na história do realismo*. Nele, o autor se propõe a uma descrição da tipologia histórica do romance. Classifica seus gêneros a partir dos princípios estruturais da imagem do herói principal. Ele tipifica o romance em quatro gêneros: romance de viagem, romance de provas, romance biográfico e romance de educação ou formação.

O romance de viagem data desde o naturalismo antigo, com Petronio e Apuleio. Passa pelo romance picaresco do século XIV e XV, o picaresco de aventura do século XVII e XVIII, estrutura que permanece no romance picaresco do século XIX. Para Bakhtin, esse gênero é marcado por um herói carente de traços particulares, como é o caso do sobrinho do tio, que apesar de receber uma construção de seu caráter, ele não é exclusivo do sobrinho, mas dialoga com uma característica da própria sociedade. Ademais, esse gênero possui uma concepção mais espacial do que temporal, sendo o tempo da aventura predominante em detrimento de outros tempos, como o tempo biográfico do herói. As formas que caracterizam o tempo da aventura são: “no mesmo instante”, “um segundo depois”, “adiantando-se uma hora”, “no dia seguinte”, “um minuto mais cedo ou mais tarde”

etc., bastantes presentes na narrativa de *A carteira de meu tio: na manhã seguinte, estes 5 minutos que se passaram* etc.

Essa característica acaba destacando uma particularidade desse tipo de romance: o grupo social, etnia, país, costumes, que são registrados, num espírito exótico. A obra em questão registra alguns tipos sociais, caracteriza o país e os costumes políticos mediante as cenas e personagens que aparecem ao longo da viagem.

Ademais, Bakhtin afirma que a imagem do homem, nesse tipo de romance, é estática, como é também o mundo que o rodeia, ignorando um devir ou uma transformação/modificação deste. É justamente o que acontece com o sobrinho do tio, que permanece com sua visão de mundo do começo ao fim da narrativa: o completo descaso e impossível sucesso da política em seu país.

Nota-se, ademais, que as escolhas do narrador e do modelo de narração confluem para a produção de uma narrativa irônico-satírica dos costumes do período. E mais: essa atitude narrativa de contar a história por meio de uma das personagens revela uma função testemunhal do narrador e da narrativa. Apesar de não se trabalhar com nomes reais – sobrinho do tio e compadre Paciência, por exemplo -, permite identificar diálogos com a realidade do período. Exemplo disso é quando o tio do narrador fala sobre a constituição do império. Ou ainda, quando temos a descrição de algumas instituições públicas, como o júri, que aparece no último capítulo da obra.

Ribeiro (2007), ao avaliar a seção folhetim do *Jornal do Commercio*, detém atenção aos diálogos entre literatura e jornalismo. O autor afirma que a função testemunhal do texto vincula-se ao eixo jornalístico. No texto que é analisado nesta dissertação, o narrador, apesar de longos elogios à mentira, faz um pacto com o leitor e afirma que atenderá ao pedido do tio e fará a viagem. Relatará em sua carteira os acontecimentos. Mesmo a narrativa sendo totalmente ficcional, o narrador adquire um perfil de testemunha da situação do Brasil, naquele período. Isso além de a própria narrativa estar vinculada também, em alguma medida, ao gênero epistolar, e este ser um registro contínuo de testemunhos.

Ainda, nesse eixo jornalístico, vincula-se a temática da atualidade do período: a política do Segundo Reinado.

Mediante a análise de uma das muitas propagandas que se fez no jornal *A marmota fluminense: jornal de modas e variedades* da obra *A carteira de meu tio* depois que ela fora inteiramente publicada: “A CARTEIRA DE MEU TIO (*obra que será sempre nova*)”, nota-se como a obra foi descrita no período: “sempre nova”, quer dizer, atual por seu tema. Essa propaganda pode ser considerada funcional até os dias de hoje. Têm-se, na atualidade, aspectos políticos muito semelhantes aos descritos e relatados no romance – corrupção política, clientelismo, não cumprimento da lei, etc. Diante disso, o aspecto temático será mais bem desenvolvido, no capítulo seguinte. Buscar-se-á um diálogo diacrônico com a obra trabalhada.

A Carteira de Meu Tio revela um jogo entre a ação das personagens apresentadas e o registro das percepções e pensamentos do narrador sobre a política e as relações humanas, de forma geral. É, nesse jogo, que a temática é trabalhada.

Com relação à parte do jogo, relativa à ação das personagens, nota-se que elas apresentam pontos de vista ora semelhantes ao do narrador, ora divergentes. Transformam a narrativa numa disputa ideológica. Essa disputa é permitida por conta da focalização múltipla, dando uma grande liberdade de visão crítica e satírica.

Já com relação à parte do jogo que diz respeito ao registro das percepções e pensamentos do narrador, ou seja, às reflexões e emissões de juízos de valor, pode-se observar que elas não envolvem ações, como mostra o trecho a seguir.

Sei muito bem que, segundo o uso de todos meus colegas viajantes, e conforme os conselhos da boa razão, era do meu dever começar a importantíssima historia da viagem, que já estou fazendo, pela determinação do ponto de onde parti; mas a casa de meu respeitável tio é uma espécie de velho castelo encantado, cuja situação geográfica não me é possível assinalar precisamente; eu podia sem dificuldade declarar que ela demora aos tantos graus, minutos e segundos de longitude tal, e tantos e quantos de latitude; entretanto, procedendo assim, não faria mais do que pregar uma tremenda peta aos meus queridos leitores: não desconheço que as narrações de todos os meus colegas viajantes, e principalmente as daqueles, que têm andado pela nossa boa terra, contêm mais patranhas e mentiras do que os artigos de certos jornais políticos, e os programas de todos os ministérios; estou, porém, decidido de pedra e cal a seguir os conselhos de meu tio, escrevendo na Carteira, que ele me confiou, verdades e só verdades. (p. 23)

Nesses dois pólos da narrativa tem-se uma característica básica: a sátira e a ironia. Se entre as personagens ela se manifesta através dos discursos, nas reflexões se manifesta através de máximas que não ocorrem na realidade. Essa última característica faz parte da cultura oral. Ribeiro (2007) afirma que as frases feitas foram montadas há muito tempo pela comunidade falante, e expressam no seu contexto de origem, uma teoria do conhecimento popular.

De uma maneira geral, o gênero romance de viagem se aproxima de diário de viagem. No entanto, o autor, ao mesmo tempo em que se aproxima de um gênero, pontua uma crítica a ele, mais especificamente aos diários dos viajantes estrangeiros que chegaram ao país, na primeira metade do século XIX. Vinham ao Brasil para pesquisar e descrever a fauna, flora e costumes dessa nova nação. Segundo o autor, esses viajantes não passavam de mentirosos, que, mal saindo do gabinete, descreviam coisas jamais vistas.

Ora, aqui pode-se inferir que a proposta do texto é justamente ironizar esse tipo de empreendimento. Uma literatura de viagem, ou ainda, uma literatura de testemunhos, com o objetivo de registrar e observar a situação do Brasil. O sobrinho deveria conhecer as reais necessidades de sua pátria, como disse seu tio. Na seção anterior (capítulo 2), segundo Philippe Hamon, todo texto escrito ironicamente é menção ou eco de um texto anterior. É justamente o caso dessa passagem, que faz referência, ainda que não explícita, a textos anteriores de viajantes que se propuseram a descrever o Brasil, da maneira que o sobrinho o faria.

Um pouco mais adiante, corroborando com as questões anteriores, o narrador afirma que, tendo contado o dinheiro dado por seu tio, pensou em partir para a corte, se hospedar num hotel famoso, se divertir em bailes, teatros e passeios. Viver a vida de maneira regalada e, nas horas vagas, improvisar mentiras para encher a carteira: *A carteira de meu tio*. Continua afirmando que essa sua ideia não é original:

Esta pouca vergonha não teria nada de original, e não podia espantar a ninguém: alguns dos meus colegas viajantes, e principalmente os franceses, que são incomparáveis nesta, como em muitas outras espécies de charlatanismo, já tem feito o mesmo, que eu estive quase não quase a praticar. Uns sem sair do Pharoux já tem passeado por Minas, Goiás e Mato Grosso, e milagrosamente escapado de serem lambidos por bugres e pelas onças; outros, depois de devorar um lauto jantar, e de escorrupichar algumas

garrafas de bourdeaux e de champagne, juram ter no mesmo dia e à mesma hora estado a ponto de morrer de febre e de sede nos campos de S. Paulo, onde os caipiras negam pão e água aos estrangeiros. (p. 25)

Assim, vai desfiando seu longo relato. Inicia, inclusive, uma exaltação à mentira:

Se não fosse a mentira, como é que um ministro de Estado poderia explicar e defender muitos de seus atos na presença do parlamento?... e como é que o político astuto e ambicioso havia de subir ao poder, enganando aos papalvos, que lhe servem de escada? ... (p. 26)

Essa análise permite identificar alguns dos aspectos do processo de composição do autor, que dialoga diretamente com seu veículo de difusão e com o período no qual foi escrito. Um romance seriado, de costumes, que se vale da ironia e paródia para fazer a crítica a esses costumes.

O final da narrativa é ainda uma ironia com relação aos finais conciliadores usuais do romance de costumes. O compadre, ao invés de aceitar o ponto de vista que predominou na narrativa e foi, a todo o momento confirmado, o negou. Foi preso, sendo dado ao sobrinho o troféu de vencedor. No entanto, a narrativa não deixa de incitar uma crítica que pode instigar o leitor a questionar a própria situação do Brasil, mesmo não tendo a solução. Esse é um final bastante perigoso, mas que tem potencial transformador. A essa discussão, refere-se à *Retórica e ideologia nos mistérios de Paris*, de Umberto Eco, que afirma que mesmo um romance com final conciliador, como o é *Os mistérios de Paris* de Eugène Sue, pode ser questionador de seu tempo.

5. A OBRA DE ONTEM E HOJE: UM ESTUDO DIACRÔNICO

A literatura produzida em jornais é bastante frequente no século XIX. Foi mediante esse veículo, juntamente com um estilo literário mais próximo da população, que ocorreu a ampliação do público leitor, democratizando, assim, o acesso à leitura. Como afirmou Bosi (1994), a relevância do romance, no romantismo, se compara com a relevância do cinema e da televisão nos dias atuais. Ademais, a literatura romântica se vale do recurso da ironia, o que dá uma grande liberdade de visão crítica e satírica.

A crítica canônica do século XX, em certa medida, desconsiderou a literatura produzida em jornais, não havendo uma tradição de estudos profundos sobre ela. Machado de Assis, por exemplo, é analisado, majoritariamente, sob o viés do realismo, apesar de iniciar sua produção no meio jornalístico, ainda no período romântico.

O jornal, no século XIX, pode ser considerado um veículo de difusão de massa. Embora a escrita não seja acessível para todos, dada a necessidade do domínio da leitura para se apropriar, o jornal é o embrião dos veículos de massa mais potentes, como o é, hoje, a televisão.

Se por um lado ele limita o acesso aos bens culturais, dado o crivo do domínio da leitura, por outro ele facilita este acesso, por ser um veículo de difusão mais barato que o livro.

Walter Benjamin (1994) no estudo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* afirma que a reprodução técnica da escrita, a imprensa, “é apenas um caso especial, de importância decisiva de um processo histórico mais amplo” (BENJAMIN: 1994, p. 166). Esse processo histórico mais amplo se refere à inovação dos métodos de reprodução da arte, iniciado com a xilogravura, litogravura e, depois, com a fotografia e o cinema. Para ele, esse tipo de reprodução técnica com a qual um público grande teria acesso à produção artística, permitiria uma politização da arte, como resposta à estetização da política realizada pelo fascismo. Aqui nos interessa essa dinâmica da ampliação do público que acessa os bens culturais. Ora, durante muito tempo, como Edgar Allan Poe já havia alertado no século XIX, o veículo pelo qual o texto era publicado, muitas vezes dava a entender

que o texto não era bom. Esse tipo de análise que reduz a qualidade do texto literário por conta do veículo de informação que é publicado empobrece a crítica.

O jornal *A Marmota Fluminense*, onde Macedo lançou *A carteira de meu tio*, foi um jornal de entretenimento, destinado a ensinar a moral e os bons costumes. No entanto, simultaneamente a esse processo de manutenção da ordem, o texto que estudamos faz uma crítica feroz ao Segundo Reinado. Não se sabe, ao certo, qual o objetivo da obra, se era um texto que buscava uma transformação da atual situação brasileira de maneira mais profunda, ou se se tratava apenas de tentar corrigir uma “doença” da sociedade, sem profundas transformações. A obra dá indícios de que a monarquia e a constituição são boas, mas que a moral dos cidadãos, que assumem os papéis de condutores da política, precisa ser melhorada. *“Nesse sentido, ordem, etiqueta, cortesia, civilidade e política pareciam se articular para garantir o equilíbrio social e podem ser entendidas como parte de um mesmo processo de construção de imagem da nova nação”* (SIMIONATO: 2009, p. 39)

Ainda, de acordo com Simionato:

A presença de artigos moralizadores já podia ser detectada desde o número de estréia da Marmota, que publicou o texto “Variedade – Os Hipócritas”, em cujas primeiras linhas lê-se ‘É hipócrita o mercador que dá esmola em público e leva usuras em ocultos; é hipócrita a viúva que sai mui sisuda no gesto e no hábito e dentro de casa vive como ela quer e Deus não manda. (A Marmota na Corte, n.1, p. 1, 7 de set. 1849 APUD SIMIONATO: 2009, p. 40)

Aqui se vê que não se trata de questionar o porquê de a viúva ter que parecer sisuda, mas sim o que ela aparenta ser e não é. Pode-se aproximar isso do texto sobre o qual se dedica este trabalho. Macedo parece ser mais moralista, pois não questiona o porquê da distribuição do poder ser feita através da lista tríplice, tendo o imperador o poder de dar a palavra final. A discussão é apenas moral. Afirma que os políticos brasileiros só pensam nos interesses particulares. Pouco se importam com a essência do fazer político voltado para o coletivo, público.

Como Umberto Eco (1979) afirmou sobre o livro *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, não significa que um romance conciliador, ou seja, com final conciliador não tenha potencial de questionar o que está posto na sociedade.

Uma série de questões pode ser levantada sobre isso. O amplo alcance dos jornais, no período, permite compreender que a obra atingiria um número grande de pessoas. No entanto, vale lembrar o limite desse veículo de informação, a leitura. O texto literário daquele período se vinculava à oralidade. Somente com os novos meios de comunicação, é que se dá a ampliação do acesso à informação. Com os avanços tecnológicos, surgem o cinema, o rádio e a televisão que permitem ampliar o acesso a outras linguagens.

Combinando o aspecto de veiculação com a temática da obra ora estudada pode-se fazer alguns diálogos entre ela e algumas séries televisivas.

Hoje, existe o discurso de que a televisão massifica a população, pois não oferece conteúdo de qualidade aos espectadores. Esse discurso é muito semelhante ao discurso do século XIX que desvalorizava as obras literárias publicadas em jornais.

Tendo essa discussão como pano de fundo, pode-se pensar numa atualização da obra *A carteira de meu tio*, nos dias de hoje. A obra de Macedo, como se viu, é uma crítica à política do Segundo Reinado. Esse período é marcado pela monarquia constitucional. A crítica do texto, no entanto, não recai no sistema político adotado, mas sim na maneira que utilizam esse sistema. Ou seja, o texto não propõe a república como regime político. Ele simplesmente propõe o uso correto das leis estabelecidas. É claro que não se trata aqui de julgar a posição política do autor, dado que ele era um homem de seu tempo, que, assim como tantos outros, enxergava na monarquia o estabelecimento da ordem e bom andamento da política brasileira.

Assim, se por um lado a obra é moralista, no sentido de defender a permanência de um determinado regime político – o tio acredita que o problema está naqueles que fazem a lei, e não na organização política do segundo reinado; por outro, é uma forte crítica à sociedade do período. As instituições criadas para assegurar a lei, a sociedade regida pelo compadresco – ser filho ou sobrinho de alguém com posses permite um crescimento político e social muito maior que a via do trabalho. Crítica pelo exacerbado individualismo superior ao bem coletivo – política do EU, exaltação à mentira. Essas críticas recaem no questionamento das condutas individuais e, também, das instituições públicas do período. Pode-se notar

que desde a primeira página até a última as frases e parágrafos são dedicados à temática do individualismo e da mentira.

[...] Se não fosse a mentira, como é que um ministro de Estado poderia explicar e defender muitos de seus atos na presença do parlamento? ... e como é que o político astuto e ambicioso havia de subir ao poder, enganando aos papalvos que lhe servem de escada? ... (p. 26)

Com relação às instituições, duas passagens são significativas: o júri, cena que encerra a obra, e o incêndio na casa da família do homem que se negou a vender seu voto.

Com relação ao júri, enquanto o compadre Paciência o defende, o escrivão se coloca contra, apresentando o quão problemático é o júri:

- Sustento e juro que esta coisa chamada júri é prejudicial e inconveniente mesmo para os desgraçados réus. Olhe, senhor liberalão, olhe ali para aquela cadeia e saiba que dentro dela existem alguns acusados que esperam há três anos pelo seu julgamento, e que por isso amaldiçoam comigo esse tribunal funesto, que nem se reúne no tempo determinado pela lei! (p. 156)

Ao passo que o compadre Paciência responde:

- E de quem é a culpa? ... – perguntou o compadre. – O senhor e os presos a quem devem maldizer eram a autoridade que tinha obrigação de convocar o júri, e que o não fez: e quer saber por que isto acontece? ... é porque os magistrados em vez de permanecerem nas suas comarcas e vilas administrando a justiça, fazem-se deputados gerais, e provinciais, e além do tempo das sessões das câmaras, passam também fora dos seus lugares de magistratura longos meses de licença gozada em detrimento do serviço público: olé! Mas a pepineira está por um triz: já temos as relativas, senhor escrivão, e as absolutas hão de vir correndo, como os rios correm par ao mar; [...] (p. 156)

Esse trecho deixa clara a disputa ideológica existente no texto, criticando fortemente as pessoas que trabalham nas instituições existentes para garantir a

execução da lei. Há um tom bastante moralizador, que foca toda a problemática na conduta imoral dos homens. Ainda, num outro trecho, o compadre Paciência afirma:

Quando o progresso material de um país não se mostra a par do progresso moral do povo, não exprime senão uma prosperidade fictícia. Riqueza material cobrindo miséria moral é o mesmo que uma árvore que apresentasse a casca verde e que tivesse o miolo podre: é a alegria da embriaguez durante dez ou vinte anos, para ser logo depois seguida de séculos inteiros de humilhação e vergonha. [...] (p. 131)

Alguns dos programas televisivos contemporâneos possuem como temática o questionamento das instituições públicas. Esse é o caso da série *Os aspones*, televisionada entre novembro e dezembro de 2004, que teve como temática central uma repartição pública sem função. *Aspones* significa “assessores de porcária nenhuma”. Trata-se de uma crítica ao funcionalismo público extremamente burocrático, que acaba criando cargos e trabalhos “inúteis”. É uma perspectiva bastante pessimista, diante do funcionalismo público, e das instituições que devem existir para fazer valer a lei.

Outra série de televisão, esta mais famosa e duradoura que a primeira, é *A grande família*. Essa série existiu entre 1972 e 1975, e desde o ano de 2001 está sendo refilmada. Vianinha foi quem escreveu as séries iniciais. Ele é parceiro de Dias Gomes, que escreveu entre outras obras, o *Roque Santeiro*. Esta é, também, obra de forte caráter crítico à sociedade.

Dentre os inúmeros focos narrativos de *A grande família* o que nos chama a atenção, no que concerne à temática, é o Lineu Silva e o Luis Carlos “Mendonça”. Ambos são funcionários públicos. Mas, fazem um jogo “ideológico”. Enquanto Lineu representa o funcionário público ideal, que não é corrompido pelo sistema, Mendonça é o inverso: sempre busca, mediante a repartição, tirar proveito individual.

A primeira série – *Os aspones* – com uma perspectiva mais pessimista, sem grandes contrapontos ideológicos, não deixa de ser questionadora da política institucional brasileira. Já *A grande família* apresenta um jogo ideológico, pois possui personagens com visões de mundo diferentes. Ambas, no entanto, são bastante moralistas, no sentido de não apresentar perspectivas de mudança, mas contribuem, ao mesmo tempo, para a crítica às instituições políticas.

As obras questionam a política brasileira, especificamente a moral dos políticos e do corpo de trabalhadores que trabalham para ela. Com isso, pode-se afirmar que o tema de sátira e crítica à política é recorrente, na literatura e nas séries televisivas. Isso é o que o discurso comum afirma. Os políticos são todos corrompidos. Não se tem cidadania no Brasil porque os políticos e o sistema são perversos, dentro da lei máxima: *para os amigos tudo, para os inimigos, a lei!* Esse foi o mote da obra de Macedo. E, em alguma medida também o é, na série *Os aspones* e no núcleo do Lineu com o Mendonça, em *A grande família*.

Sobre a temática da cidadania brasileira José Murilo de Carvalho dedica seu livro *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. O autor traça a trajetória da cidadania no país, chamando a atenção para o fato de que o conceito de cidadania inclui várias dimensões e não apenas o exercício do voto e a liberdade de pensamento. Baseado na teoria de T. A. Marshall, que desenvolveu a distinção entre as várias dimensões da cidadania – direitos civis, políticos e sociais –, Carvalho faz a avaliação ao longo da história brasileira de como esses direitos foram sendo inseridos. Faz isso, de forma a compreender os tortuosos caminhos, que a cidadania tem seguido, no Brasil.

O trabalho de Carvalho nos permite avaliar algumas semelhanças, mas também algumas rupturas entre a política do Segundo Reinado com a política atual, evidenciando homologias temáticas entre as obras televisivas e literárias.

Entre as semelhanças, pode-se detectar as dificuldades que a lei, ainda impõe aos brasileiros, na luta por igualdade. Aqueles que possuem mais dinheiro têm mais facilidade de utilizar a lei a seu favor.

Entre as diferenças destacam-se uma série de conquistas nos direitos sociais, políticos e civis, como o direito universal ao voto.

Outra homologia possível de se fazer entre as obras do século XIX de Macedo e as séries televisivas de agora é o recurso da ironia. Ironizar com a repartição pública, sua burocracia, tanto que muitos autores já a apelidaram de “burocracia”. Machado de Assis também escreveu muitos contos com essa temática.

Por fim, Macedo era um autor popular, assim como as obras televisivas citadas, também o são.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se propôs a estudar a obra *A carteira de meu tio* de Joaquim Manuel de Macedo de maneira sincrônica e diacrônica, sob uma perspectiva dialética.

Para a compreensão da obra dentro do momento em que foi produzida, foi fundamental o estudo do jornal como meio de difusão de massas, e a literatura como gênero, presente no jornal. Dentro dessa discussão mais abrangente, o jornal *A Marmota* foi revisitado por este trabalho, compreendendo seu papel social, no período. É um jornal de entretenimento com inúmeros romances publicados, dentre eles *A carteira de meu tio*. Com essa discussão, adentrou-se ao universo literário, no gênero característico do período romântico, o romance, e seu vínculo com o jornal. É, com isso, que se pode compreender algumas características de Joaquim Manuel de Macedo, que publicou a maior parte de suas obras em jornais. Sua relação com o conteúdo que dialoga com o cotidiano e costumes do período e sua linguagem popular são algumas das características da obra de Macedo, decorrentes da produção em jornal. Além disso, a compreensão do período romântico, seu caráter de construção de uma identidade nacional e do romance permitiu que outras características fossem levantadas, dentre elas a ironia e as técnicas de composição de romance-folhetim.

Este trabalho percorreu, ainda, a crítica literária de Macedo, detectando que, se os cânones da literatura brasileira não o valorizaram no século XX, essa perspectiva está mudando. Isso porque na crítica literária, estão surgindo novos procedimentos de análise que questionam os antigos paradigmas. Um desses vieses é o de analisar Macedo como jornalista. Durante muito tempo, o estudo dos textos jornalísticos dos autores não foi ressaltado, como no caso de Machado de Assis, que iniciou sua carreira literária, ainda no romantismo, em jornais do período.

Estas análises e contextualizações permitiram o encontro de homologias entre as características e técnicas literárias, com o contexto social em que a obra foi produzida, sob a luz da teoria de Umberto Eco (1979). Para avaliar a estrutura narrativa da obra, contou-se com o aporte metodológico de Gérard Genette. Com

ele, foi possível detectar as características das personagens, a focalização múltipla da obra, além da análise do tempo da narrativa (ordem, duração e frequência).

A escolha do narrador (autodiegético) e do modelo de narração, por exemplo, confluem para a produção de uma narrativa irônico-satírica dos costumes do período. Além disso, contar a história por meio de uma das personagens dá um caráter testemunhal ao narrador e à narrativa, apesar de o texto ser totalmente ficcional. A narrativa é caracterizada pela focalização múltipla. Apesar de haver um narrador, outras personagens ganham espaço para expor seus pontos de vista, fazendo contrapontos à voz principal da narrativa: a do sobrinho do tio. Essa focalização múltipla dá uma liberdade de visão crítica e satírica. A ironia, além de aparecer na relação entre as personagens, aparece nos momentos de reflexão do narrador. Nesses momentos, o narrador detecta máximas que não ocorrem na realidade. Esse aspecto também demonstra a vinculação entre oralidade e conhecimento popular do período.

As categorias temporais como ordem, duração e frequência trabalhadas por Genette, contribuem para a compreensão da obra de Macedo. Indicadores de ordem temporal apresentam uma espécie de grau zero, que Genette diz ser mais hipotético que real, entre a narrativa e a história. Os diálogos (discurso direto) contribuem para essa aproximação entre passado, presente e futuro. Esse recurso aproxima a obra das narrativas de diários de viagem. A relação entre tempo e espaço, duração da obra, também revela uma duração implícita ou hipotética, de poucos dias sendo narrados em inúmeras páginas. Isso ocorre por conta das análises filosóficas que o narrador se propõe a todo momento. Por fim, a frequência da narrativa não é sintética: 225 páginas para narrar um dia e meio de viagem.

Assim, os marcadores como ordem, duração e frequência trabalhados por Genette indicam poucas cenas e movimentos temporais, na narrativa de Macedo. Obra que é caracterizada, principalmente por longas reflexões que, se por um lado desaceleram o ritmo da narrativa, por outro permitem o desenvolvimento denso de uma análise política e social.

Com esta análise, combinada com a compreensão do contexto social do período, desvela-se o tripé composicional sugerido por Ribeiro: oralidade, valorização da cultura popular e comicidade. Esses elementos permitiram

decodificar um discurso literário pertencente ao período do Segundo Reinado, relacionado ainda com o seu autor, Joaquim Manuel de Macedo.

Realizou-se ainda uma proposta de atualização da obra. Hoje em dia, o veículo de difusão de massas é a televisão. Veículo de comunicação que passa pelo mesmo preconceito que a literatura de jornal sofria, no século XIX: a ideia de que a televisão é alienante e não apresenta nenhum potencial questionador. No entanto, quando se observa séries televisivas brasileiras recentes, percebe-se que elas possuem um potencial crítico, como os textos literários de jornais possuíam no passado. São exemplos disso as séries *Os aspones* e *A grande família*. Estas séries ainda se aproximam da obra de Macedo, no caráter temático: crítica às instituições políticas brasileiras.

A metodologia da busca por homologias entre as estruturas composicionais, e o contexto histórico de um texto, proposta por Umberto Eco, foi utilizada. Para a análise estrutural da obra Gérard Genette e suas categorias foram fundamentais. Esse método permitiu resgatar Joaquim Manuel de Macedo sob uma nova perspectiva: um autor popular, crítico da sociedade do Segundo Reinado, que se vale do jornal para divulgar suas obras. Assim, este trabalho contribuiu para questionar a visão canônica da literatura brasileira sobre o autor.

Ademais, este trabalho mostrou a atualidade da obra, oferecendo um diálogo com séries televisivas do século XX e XXI. Isto não significa que novas análises não possam ser feitas. Afinal, o texto não é fechado em si mesmo.

Este mesmo método pode ser usado em outras análises literárias, enriquecendo os estudos das obras, tanto em seu tempo, quanto em sua atualização.

Por fim, observou-se, com este trabalho, uma série de permanências e rupturas na literatura brasileira. Caberá, pois, à pesquisadora e a outros estudiosos desvelá-las, reinventando, a todo o momento, novas abordagens e conexões de leitura e de produção de textos.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Leandro Thomaz de. *Trajetórias da recepção crítica de Joaquim Manuel de Macedo*. Campinas, SP: [s.n.], 2008.
- BAKHITIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BEDÊ, Ana Luiza Reis. *Joaquim Manuel de Macedo como folhetinista panfletário: uma leitura de A carteira de meu tio*. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008. http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/075/ANA_BED E.pdf
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERLIN, Isaiah. A apoteose da Vontade Romântica. In: *Estudo sobre a Humanidade. Uma Antologia de Ensaio*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMPOS, Humberto de. As modas e os modos no romance de Macedo. In: *Revista da Academia Brasileira de Letras*, vol. VIII, nº 15. Rio de Janeiro, outubro de 1920.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.
- ECO, Umberto. Retórica e Ideologia em Os Mistérios de Paris de Eugène Sue. In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perceptiva, 1979.
- Espelho. Revista semanal de literatura, modas, indústria e artes. – Ed. Fac-similar. – Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Veja, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, 1995 (3ª edição).
- GUINSBURG, J. (org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire*. Paris: Hachette, 1996.

- LEMOS, Maria José Cardoso. Memórias de um narrador distanciado: diálogos entre Machado e Macedo. UERJ artigo disponível em http://www.filologia.org.br/machado_de_assis/Mem%C3%B3rias%20de%20um%20narrador%20distanciado%20di%C3%A1logos%20entre%20Machado%20e%20Macedo.pdf
- LINHARES, Temístocles. Macedo e o romance brasileiro. In: *Revista do Livro*, ano III, nº 10, Rio de Janeiro, junho de 1958.
- _____. Macedo e o romance brasileiro (segunda parte). In: *Revista do Livro*, ano IV, nº 14, Rio de Janeiro, junho de 1959.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A carteira de meu tio*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- _____. *A carteira de meu tio*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Garnier, 18XX.
- _____. *Memórias do sobrinho de meu tio*. São Paulo: Cia. da Letras, 1995.
- MARMOTA *Fluminense*. Rio de Janeiro, Empresa Tipográfica Dous de Dezembro, 1852-1857.
- MATHIASSEN, Ann-Marie. *A ironia romântica na obra de Alexandre Herculano*. Oslo, 2008. Disponível em <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/por/Mathiasen.pdf>
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- MUCCI, Isaias L. *Literatura, literalmente*. Disponível em <http://www.confrariadovento.com/revista/numero10/ensaio02.htm>
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- QUEIROZ, Juliana Maia de. *Memórias do sobrinho de meu tio: inovação na prosa ficcional de Joaquim Manuel de Macedo*. Publicado na revista eletrônica *Falla dos Pinhaes*, Espírito Santo do Pinhal, SP. v.4, n.4, Jan./Dez.2007. Disponível em www.unipinhal.edu.br/ojs/falladospinhaes/include/getdoc.php?id.
- RIBEIRO, J. Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX – Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.
- _____. *Transdisciplinaridade: literatura brasileira e jornalismo – Jornal do Commercio*. Botucatu: Fernando Bilah, 2007.

- _____. *Transdisciplinaridade: literatura brasileira e jornalismo – Correio Mercantil*. Botucatu: Fernando Bilah, 2006.
- _____. Raul Pompéia e a ficção nos jornais: ironia, humor e visualidade. In: *Revista USP nº 72– ar/fogo* – São Paulo, SP: USP, 2006/2007.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHWARCZ, L. Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- _____. *As barbas do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.
- SERRA, Tânia Rebelo Costa. *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos: A luneta mágica do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Editora Almedina, 1983, 5ª edição.
- SIMIONATO, Juliana Siani. *A Marmota e seu perfil editorial: contribuição para edição e estudo dos textos machadianos publicados neste periódico (1855-1861)*. São Paulo: [s.n.], 2009.
- STRZODA, Michelle. *O rio de Joaquim Manuel de macedo: jornalismo e literatura no século XIX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- SUSSEKIND, Flora. (org.) *Memórias do sobrinho de meu tio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1996.
- VENTURA, R. *Estilo Tropical: história cultura e polêmicas literárias no Brasil – 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Letras & Letras, 1998.
- VOLOBOUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1999.