

ESPAÇOS ÍNTIMOS E ESPAÇOS PÚBLICOS NA NARRATIVA DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO (1820-1882)

INTIMATE SPACES AND PUBLIC SPACES IN NARRATIVE BY JOAQUIM MANUEL DE MACEDO (1820-1882)

MAIKELY TEIXEIRA COLOMBINI ¹

JOELMA SANTANA SIQUEIRA ²

¹ Mestranda em Letras na área de Estudos Literários na Universidade Federal de Viçosa (UFV), Departamento de Letras, Minas Gerais – Brasil. Graduada em Letras com Licenciatura em Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição. (e-mail: maikelycolombini@ig.com.br)

² Graduação em Letras pela Universidade Federal de Viçosa (1999), Mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2002) e Doutorado em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2008). Professora adjunta da Universidade Federal de Viçosa (UFV), Departamento de Letras, Minas Gerais – Brasil. (e-mail: jandraus@yahoo.com)

Resumo

No presente trabalho monográfico, o nosso objetivo foi analisar os espaços privados e públicos nas obras *A Moreninha* (1844) e *O Moço Loiro* (1845), de Joaquim Manuel de Macedo, como espaços fenomenológicos e sociais que demarcam modos de agir e de ser dos personagens, buscando investigar se a análise desses espaços confirma ou nega a observação recorrente sobre a pequena importância social da obra do escritor. De fato, se analisarmos o romance com os olhos críticos daqueles que buscaram ver nele o realismo da escola realista ou o da escola modernista, é possível que ele seja apontado como menor, superficial, piegas em razão do sentimentalismo, da representação dos costumes e da ausência de aprofundamento na psicologia dos personagens. No entanto, é preciso observá-lo, como disse Campedelli, na perspectiva do passado, na perspectiva da visão romântica que não se encerra na pura expressão da emoção, mas também na tomada de consciência da estilização da emoção por parte do artista.

Palavras-chave: romance romântico, espaço ficcional, Joaquim Manuel de Macedo, *A Moreninha*, *O Moço Loiro*.

Abstract

In the present monograph, our object was to analyze the private and public spaces in the Joaquim Manuel de Macedo's novels *A Moreninha* (1844) and *O Moço Loiro* (1845), as phenomenological and social spaces that highlight characters' ways of acting and being, seeking to investigate whether analysis of these spaces confirms or contradicts recurrent observation on the little social importance of the work of the writer. In fact, if we analyze the novel with the critical eyes of those who sought in it the realism of the realist school or the modernist school, it can be appointed as minor, superficial, maudlin sentimentality because of the representation of customs and the lack of insight into the psyche of the characters. Nonetheless, we must observe it, as Campedelli said, under the scope of the past, under the scope of the romantic vision that does not end in the pure expression of emotion, but also the awareness of the stylization of emotion by the artist.

Keywords: Romantic novel, fictional space, Joaquim Manuel de Macedo, *A Moreninha*, *O Moço Loiro*.

1. Introdução

No Brasil, o romance surge durante o século XVIII pela mão dos escritores românticos, mais precisamente, como ressaltou Antonio Candido (2009: 432), com as obras *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Souza, e *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo. De acordo com muitos historiadores e críticos literários, a segunda obra sobrepõe-se à primeira em matéria de realização artística e, por isso, Macedo deve ser considerado o autor do primeiro romance brasileiro.

O escritor do romance *A Moreninha* foi jornalista, professor, romancista, poeta, teatrólogo e memorialista. Formou-se em medicina, mas pouco exerceu esta profissão, tendo-se dedicado à literatura com afinco. Na biografia do autor, disponível no *site* da Academia Brasileira de Letras¹, lê-se que

¹ Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=905&sid=218>>. Acessado em 3 de novembro de 2010.

foi considerado em vida uma das maiores figuras da literatura contemporânea e, até o êxito de José de Alencar, o principal romancista. O memorialista ainda é lido com interesse nas *Memórias da Rua do Ouvidor* e *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Foi no romance, entretanto, que Macedo conseguiu perdurar. Suas histórias evocam aspectos da vida carioca na segunda metade do século XIX, com simplicidade de estilo, senso de observação dos costumes e da vida familiar.

Igualmente destacando a observação dos costumes na narrativa de Macedo, o crítico Antonio Candido (2009: 454), considerou que o “pequeno valor” de sua obra

é principalmente social, pelo fato de ele se ter esforçado em transpor a um gênero novo entre nós os tipos, as cenas, a vida de uma sociedade em fase de estabilização, lançando mão de estilo, construção, recursos narrativos os mais próximos possíveis da maneira de ser e falar das pessoas que o iriam ler.

Na historiografia literária é recorrente o destaque à importância histórica da obra *A Moreninha* apenas por ter sido o primeiro romance brasileiro. Com frequência, destaca-se na obra de Joaquim Manuel de Macedo o “realismo miúdo”, “a fidelidade ao meio” e “a idealização inverossímil”. Como destacou Leandro Thomaz de Almeida (2008: 375), Macedo “é tido como mero autor de romances sentimentais dedicados às mocinhas, o que significa ver neles sempre as mesmas tramas envoltas em um arranjo de casamento aqui, uma intriga amorosa ali, uma faceirice sem maiores consequências acolá”. Trabalhos mais recentes, no entanto, têm reavaliado a contribuição de sua obra para a tradição do romance brasileiro².

No presente trabalho, o objetivo foi investigar os espaços ocupados pelos personagens de Macedo relacionados ao privado, e, portanto, às configurações da família brasileira, a exemplo dos espaços da casa; e ao espaço público, logo, político, como os espaços da rua no período da história do Brasil denominado tradicionalmente pela historiografia como Brasil Imperial. A proposta é analisar os espaços configurados na narrativa como lugar de vida cotidiana ou, usando uma expressão de Michel Maffesoli, como “o espaço vivido em comum, o espaço onde circulam as emoções, os

² Ver a esse respeito os artigos “A moreninha e a tradição cômica do Romantismo brasileiro” e “Pela tradição interna do romance brasileiro”, de Maria Cecília Boechat.

afetos e os símbolos”³, relacionados às demais configurações do enredo, ou seja, analisando também sua funcionalidade em relação aos demais elementos da narrativa.

2. OBJETIVOS DA PESQUISA

2.1. Objetivos gerais

Analisar os espaços privados e públicos nas obras *A Moreninha* (1844) e *O moço loiro* (1845), de Joaquim Manuel de Macedo, como espaços sociais, que demarcam modos de agir e de ser dos personagens, buscando investigar se a análise desses espaços confirma ou nega a observação recorrente sobre a pequena importância social da obra do escritor. Nossa pesquisa teve como objetivo investigar se o que se sobressai nesses romances é apenas a “fidelidade ao meio” e como se dá essa fidelidade em relação aos espaços íntimos e públicos do Rio de Janeiro no Brasil do Império, atento à sua funcionalidade em relação ao desenvolvimento das ações narradas.

2.2. Objetivos Específicos

- Investigar em textos de antropologia e sociologia aspectos da sociabilidade brasileira no Rio de Janeiro do século XIX;
- Investigar o contexto de produção dos romances, mais especificamente, o período do Brasil Imperial;
- Empreender um estudo sistemático sobre o romance;
- Verificar na obra memorialística de Macedo, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862-63), como o autor retratou espaços do Rio de Janeiro de seu tempo;
- Analisar a configuração dos espaços nos romances *A Moreninha* e *O moço loiro*;
- Discutir nossos dados em confronto com outros trabalhos que analisaram os romances de Macedo e refletir criticamente sobre os resultados alcançados.

3. Justificativa

Por que propor uma pesquisa que pretende estudar os espaços no romance de Joaquim Manuel de Macedo para discutir sociabilidade? Primeiro, porque a crítica sempre tem destacado como um aspecto forte do romance macediano a representação social, mas quase sempre tem-se dedicado à análise de seus personagens. Isto posto, uma segunda resposta está em observarmos que seus romances são ricos em descrições do espaço físico e, a esse respeito, como destacou Teixeira Coelho Neto, no discurso do espaço, aqui incluímos o que o texto literário diz do espaço, não havendo lugar para o carente de significado.

³ *Apud* Fernandes (1992: 28).

No entanto, não se tratará de abordar o texto literário como mero documento, pois para lermos o literário, será necessário apreendermos, tanto quanto o seu conteúdo, a sua forma. Nesse sentido, espaço, personagem e tempo são elementos configurados, que podemos primeiramente perceber apenas como imitação, mas, se quisermos analisá-los como críticos literários, teremos de considerar que são mais do que isso, criação. A imitação deve dizer respeito à convenção artística do tempo do autor que, no caso do romance, fica melhor definida em termos de o verossímil do romance romântico, lembrando, ainda, que o romance é um gênero em constante transformação porque põe o homem no mundo de acordo com as visões de homem e mundo familiares ao escritor.

4. Revisão da literatura

4.1. O romance oitocentista no Brasil

Estudo sistemático sobre o romance romântico

Pensar o surgimento do romance é refletir sobre as condições da época em que ele se desenvolveu, levando em consideração o seu valor, não só literário, mas também social. Na Inglaterra, é, sobretudo, em inícios do século XVIII, que aparece a nova forma literária, condicionada por um novo ambiente de experiência social e moral. Este clima beneficiou ainda escritores como Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding que, embora não constituam uma escola literária, estão intimamente ligados ao gênero. A popularidade de romances como *Robinson Crusoe* (1719), *Pamela* (1740) e *Tom Jones* (1749) corroboram a aceitação destes romancistas ingleses perante um público que passava a se interessar mais e mais pela leitura.

Diante da ampliação do público leitor, uma nova literatura se desenvolvia a fim de satisfazer as necessidades dessa nova classe e, para isso, era preciso uma linguagem apropriada. A popularidade do romance também foi acessível em razão de uma tendência histórica e sociológica do gênero, o que excitou o desejo pelo comportamento das pessoas, pensadas como resultado do meio e das relações com a sociedade.

Sob um ponto de vista mais amplo, a contribuição dos historiadores do romance para determinar as características específicas do novo gênero é evidente. Em *A ascensão do romance* (1990), Ian Watt apontou que, para esses estudiosos, a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século e a prosa de ficção do passado está no “realismo”. Pensando na palavra, especificamente, o crítico literário assinalou ainda que “*réalisme*” foi usado, em um primeiro momento, para significar a “*vérité humaine*” em oposição à “*idéalité poétique*” e as principais associações do vocábulo são com a escola realista dos franceses.

Em estudos históricos do romance, é possível observar que, durante muito tempo, “realismo” foi usado como antônimo de “idealismo” e, nesse sentido, para se

considerar uma obra realista bastava que ela visse a vida pelo seu lado deturpado, feio. No entanto, Watt (1990: 13) marca que o realismo “procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta”.

Ian Watt nota no romance um problema de essência epistemológica. Trata-se da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. Para o crítico, essa questão é colocada pelo romance mais que em qualquer outra forma literária. O gênero romance, em oposição a formas literárias anteriores que aspiravam tendências gerais, reflete uma orientação individualista e inovadora, uma vez que seu critério fundamental está na fidelidade à experiência humana.

Em linhas gerais, Watt, com base nas filosofias inovadoras de Descartes e Locke, nas mudanças pelas quais passava o público leitor, na ascensão da classe média e outros fatores que marcaram a primeira metade do século XVIII da Inglaterra, busca oferecer as principais particularidades do gênero romance tendo em vista o realismo que lhe é inerente e a sua popularidade.

Em *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, Antonio Candido (2009) considerou o Romantismo e o Arcadismo períodos incisivos para a formação daquilo que denominou *sistema literário*, no qual vê a produção literária em processo contínuo, de modo a estabelecer uma tradição. Candido vai pensar o momento em que é possível falar no esboço de uma literatura propriamente dita, em razão de um caráter sistêmico que a desvendará como um movimento homogêneo e infundável. Enquanto expressão de determinado sentimento nacional, a literatura surge associada a aspectos diversos da cultura e concorre para a criação da própria identidade da sociedade brasileira.

A fim de aperfeiçoar a visão do nacionalismo literário no Romantismo brasileiro, após um estudo sobre a poesia, Candido vai adentrar no romance, assinalando-o como um instrumento de descoberta e interpretação do país. O crítico reconhece que, diferentemente da poesia, o romance exprimiu a realidade de um ponto de vista analítico e objetivo e, até certo modo, mais adequado às necessidades de expressão do século.

Para se entenderem aspectos específicos do romance é preciso conhecer minúcias da postura geral do realismo filosófico. Em relação a essa corrente filosófica, Ian Watt (1990: 14) pontuou que o “seu método tem consistido no estudo dos particulares da experiência por parte do pesquisador individual, que, pelo menos idealmente, está livre do conjunto de suposições passadas e convicções tradicionais”. Quanto ao *realismo* dos românticos, Candido notou que (2009: 431) “com matizes mais ou menos acentuados de fatalismo, uns e outros se aplicavam em mostrar os diferentes

modos por que a ação e o sentimento dos homens eram causados pelo meio, pelos antecedentes, a paixão ou o organismo”.

Na medida em que ordena cientemente uma realidade resultado da observação, o romance arquiteta um sistema que é fruto da imaginação. Muito mais que transfigurar e constatar a realidade da poesia e prosa, respectivamente, Candido (2009: 429) marcou que os melhores momentos do romance são aqueles em que “permanece fiel à vocação de *elaborar* conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável”.

Há no romance uma quebra com normas que até então delimitavam os gêneros e, não por acaso, Candido o destacará como complexo, amplo, aberto e pouco redutível às receitas que regiam os gêneros da tradição anterior. Para o crítico (2009: 431), sempre que o romance romântico buscou a *norma* desse gênero avesso a normas, orientou-se para a “descrição e o estudo das relações humanas em sociedade. Lugares, paisagens, cenas; épocas, acontecimentos; personagens-padrões, tipos sociais; convenções, usos, costumes – foram abundantemente levantados”.

Outro ponto a se destacar é que surge uma nova perspectiva literária para situar os agentes do enredo e o local de suas ações. Nesse sentido, o enredo deixaria de envolver tipos humanos genéricos atuando num cenário determinado pela convenção, mas, para Watt, envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas. O romance, como observou o estudioso inglês, dispensa ampla atenção à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente. A esse respeito, Candido (2009: 433) também deixa suas impressões, ao ressaltar que “o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos”.

O nacionalismo norteou todo o romantismo brasileiro. A realidade foi elaborada graças a essa posição que permitiu a criação de uma nova expressão para um país recém-independente. Nesse período, conforme afirmou Candido (2009: 432), “a imaginação e a observação de alguns ficcionistas ampliaram largamente a visão da terra e do homem brasileiro”. O crítico destacou ainda que o romance “anticlássico por excelência” é também “romântico por excelência”, na medida em que fica a dever ao Romantismo a definitiva incorporação à literatura séria.

No Brasil do século XIX, a exemplo do que ocorreu na Inglaterra em inícios do século XVIII, embora resguardadas as suas proporções, um jovem escritor chamado Joaquim Manuel de Macedo foi energicamente aclamado com o romance *A Moreninha* (1844). Para o historiador e professor de literatura Antonio Soares Amora (1963: 221), o romance de estréia do escritor pode ser considerado “um precioso documento de um estilo de vida e da linguagem coloquial do Brasil, ou da Côte, no começo do II Reinado”.

O realismo dos romances de Defoe, Richardson e Fielding, como destacou Ian Watt, repetimos, procurou retratar todo tipo de experiência humana. O realismo de Macedo, por sua vez, para muitos críticos, respeitoso ao programa nacionalista, é menor por revelar a vida carioca e fluminense da época do escritor aproximando-se essencialmente do público brasileiro. Para Antonio Candido, Macedo não resistiu a um impulso de tagarelice e, com uma linguagem coloquial, digressiva e simples, que o aproximava de alguém conversador, acabou por restringir o seu raio de observação, limitando-se a descrever o ambiente da burguesia carioca.

Macedo foi considerado superficial na figuração da realidade social. Antonio Candido (2009: 456) escreveu inclusive que o pequeno realismo do romancista contribuiu para reforçar a sua mediocridade. Ele aponta ainda que o jovem escritor “aceitou os tipos que via em torno, sem maior exigência artística, dentro das normas sumárias duma psicologia pouco expressiva.” E continua:

Nada mais revelador, neste sentido, que os seus desfechos, onde tudo se equilibra e soluciona da melhor maneira e os personagens deixam de ser maus, ou aventureiros, ou excepcionais de qualquer modo, para se nivelarem e irmanarem, inteiramente iguais, uma vez passada a agitação mais exterior que interior da narrativa. A sua psicologia revela quase sempre este caráter: os personagens são apresentados por meio de avaliações, como era corrente entre os românticos (o bom, o mau, a leviana, o tolo) e sempre foi na conversa sem responsabilidade; e tais avaliações são provisórias, desfazendo-se geralmente no fim (ainda como na prosa fiada sem conseqüências). Em lugar de análises efetua julgamentos sumários e sem matizes, pronto a reformá-las abruptamente quando as circunstâncias exigirem, e mesmo quando não exigirem, dando prova de uma boa índole que passa da vida à literatura (Candido, 2009: 457).

A partir da citação acima, pensamos que Antonio Candido parece ler os romances de Macedo buscando o que Machado de Assis, no famoso artigo *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*”, de 1873, observou que faltava no romance brasileiro: análise de paixões e caracteres. Isso nos faz pensar que o crítico possa estar lendo o romance romântico de Joaquim Manuel de Macedo com olhos no romance realista que Machado já vislumbrava em seu artigo.

Machado de Assis destaca o instinto de nacionalidade como o primeiro traço que se pode reconhecer após o exame da literatura brasileira. Segundo o escritor,

“interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional”.

Machado de Assis assinala que a criação de uma literatura mais independente era um desejo geral, no entanto, poetas arcádicos como Basílio da Gama e Santa Rita Durão, mais do que dar autonomia à literatura brasileira, ostentaram certa cor local e vestiram com as cores do país as suas obras. Para uma efetiva independência literária, Machado concorda que se alimentar dos assuntos que a região lhe oferece é importante, mas chama a atenção para o fato dessas doutrinas absolutas poderem vir a empobrecer o texto. Para ele, “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Machado de Assis, 1994: 3).

Pensar a história do romance romântico no Brasil em termos de um conhecimento progressivo do país é um equívoco, uma vez que, como observou Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira* (1994: 139-140), adotar ambientes apanhados na ficção para critério tipológico representa um estreito sincronismo na medida em que esse método não dá conta dos tempos culturais díspares que viviam cidade e campo, corte e província, no entanto, destacou que a natureza do gênero explica o desejo de ordenar os romances a partir de dados externos, já que este está “voltado como nenhum outro para as realidades empíricas da paisagem e do contexto familiar e social de onde o romancista extrai não imagens isoladas, como faz o poeta, mas ambientações, personagens, enredos”.

4.2. Sentidos sociais dos espaços da casa e da rua

Roberto DaMatta (1997: 14), em seu livro *A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, refere que, para os brasileiros, os espaços da “casa” e da “rua” são categorias sociológicas, na medida em que, muito além de espaços geográficos, representam “entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados”. Em seus estudos, DaMatta evidencia que a ideia de *casa* parece surgir como um local privilegiado e pode definir um espaço íntimo e privativo de uma pessoa ou um espaço máximo e público.

Segundo Roberto DaMatta (1997: 27) “para sentir o ar é preciso situar-se, meter-se numa certa perspectiva”. Neste caso, para melhor compreendermos a categoria “espaço”, o estudioso lançou mão de uma metáfora, ou seja, “ar” substitui “espaço” em vista de uma relação de semelhança entre os elementos que esses termos designam. Mais à frente ele esclarece que “o espaço se confunde com a própria ordem social de modo que, sem entender a sociedade com suas redes de relações sociais e valores, não se pode interpretar como o espaço é concebido” (p. 28). O espaço, nesse sentido, deixa de existir enquanto dimensão social independente e adquire novos valores.

É acertado que espaço e tempo são invenções sociais – constroem e são construídos, ao mesmo tempo, pelos homens – e, conforme assinalou Roberto DaMatta, (1997: 30) “ambas as categorias são fundamentais e houve e ainda há quem argumente que são inatas justamente porque têm um processo de construção social complexo que desafia as melhores mentes dos mais finos filósofos e pensadores”.

Os sistemas sociais exigem uma noção de tempo e uma noção de espaço e estas categorias coexistem de forma paralela. Roberto DaMatta (1997: 33) apontou que, nos países ocidentais, tempo e espaço apresentam “medidas únicas, coordenadas num sistema também oficial e universal de medidas, fazendo parte de uma ideologia igualmente dominante”. Em linhas gerais, o crítico assinalou que

Tempo e espaço precisam, para serem concretizados e sentidos como “coisas”, de um sistema de contrastes. Cada sociedade tem uma gramática de espaços e temporalidades para poder existir como um todo articulado, e isso depende fundamentalmente de atividades que se ordenam também em oposições diferenciadas, permitindo lembranças ou memórias diferentes em qualidade, sensibilidade de forma de organização (DaMatta, 1997: 34).

Quando se fala nos sentidos sociais dos espaços da casa e da rua é impraticável não pensar a família, considerando-a em sua diversidade apesar de um repertório limitado e a relação desta com estes espaços. Se para Roberto DaMatta o espaço da *casa* surge como um local privilegiado, também a família é uma instituição privilegiada, que, conforme destacou Gilberto Velho, em “Família e subjetividade” (1987: 80), “será de algum modo construída, elaborada ou desenvolvida, dependendo do ponto de partida, em função de certas agências, mediante determinadas instituições”. Nesse sentido, segundo o professor, a família possui um grau de estabilidade muito maior do que muitas vezes se supõe e, por definição, é uma agência que organiza a sociedade.

Há um discurso legal sobre a família no Brasil e este foi um dos objetos de reflexão de Leila Linhares Barsted. Para ela (1987: 112-113) “o desenho da família e a ideologia legal a seu respeito passam indiferentes às mudanças mais profundas da sociedade”. Ela notou que no Brasil há um discurso extremamente reducionista que pensa a família assentada em um modelo essencialmente patriarcal e, a esse respeito, nos diz que a questão da mudança desse modelo de família “poderia ser revigorada se a questão democrática fosse o padrão no relacionamento entre os cidadãos, e não apenas destes com o Estado”.

É acertado que a democracia implica o exercício da cidadania e, nesse sentido, as leis são instrumentos de correção ou remodelamento de práticas sociais. Mais do que

isso, Roberto DaMatta (1987: 123), em “A família como valor: considerações não-familiares sobre a família à brasileira”, apontou que “as leis são elementos do mundo da rua; as regras não escritas ou mesmo discutidas das amizades e dos parentescos pertencem ao universo da casa”. O antropólogo observou ainda que

A distância entre as leis e práticas sociais perpetua o nepotismo autoritário e sem dúvida faz com que a vida social decorra movida por duas éticas altamente diferenciadas. Uma delas aplica-se às razões de família (ou às *razões da casa*) e outra é usada para se exercer uma razão política (as *razões da rua*) (DaMatta, 1987: 124).

É mesmo natural falarmos das coisas do mundo como fatos da casa ou da rua e é interessante perceber como estes espaços interferem nas razões ou mesmo nas práticas sociais dos indivíduos. Em uma gramática social brasileira, *casa* e *rua* constituem uma oposição básica e ambos os espaços permitem leituras diferenciadas da sociedade brasileira por ela mesma. Para Roberto DaMatta (1997: 18), as leituras pelo ângulo da *casa* ressaltam a pessoa, enquanto que, sob a perspectiva da *rua*, os discursos são muito mais rígidos, ressaltando o indivíduo. Neste último caso, trata-se do “idioma do decreto, da letra dura da lei, da emoção disciplinada que, por isso mesmo, permite a exclusão, a cassação, o banimento, a condenação”.

Para cada espaço há um modo particular de observar o mundo e, no que diz respeito aos espaços da casa, a rua é outro mundo. Roberto DaMatta (1997: 44) mostra que fazem mais do que separar contextos e configurar atitudes, afinal, constituem visões de mundo ou éticas particulares. Para o sociólogo, estes espaços constituem a própria qualidade e permitem normalizar e moralizar o comportamento a partir de perspectivas próprias. Em outras palavras,

Embora existam muitos brasileiros que falam uma mesma coisa em todos os espaços sociais, o normal – o esperado e o legitimado – é que casa, rua e outro mundo demarquem fortemente mudanças de atitudes, gestos, roupas, assuntos, papéis sociais e quadro de avaliação da existência em todos os membros de nossa sociedade (DaMatta, 1997: 44).

As mudanças de conduta resultam das diferentes abordagens destes espaços, esferas de significação. No que diz respeito aos códigos da casa e da rua, Roberto DaMatta (1997: 45) observou que, avesso à mudança e à história, à economia, ao individualismo e ao progresso, o código da casa é diferente, mas não hegemônico em

relação ao código da rua, aberto ao legalismo jurídico, ao mercado, à história linear e ao progresso individualista. No espaço da casa, DaMatta (p. 45) notou que há um discurso “pré-político ou politicamente ‘alienado’ ou meramente ingênuo”, enquanto que no espaço da rua há uma fala totalizada, fundamentada em mecanismos impessoais onde as leis são pontos dominantes.

Em artigo intitulado “A sociologia dual de Roberto DaMatta: Descobrimos nossos mistérios ou sistematizando nossos auto-enganos?”, Jessé Souza desenvolve um conceito crítico da perspectiva de DaMatta e propõe uma nova interpretação à sociologia dual do autor. Jessé Souza ressalta a relevância da obra damattiana para a ciência social brasileira e reconhece a necessidade de uma explicação mais ajustada em relação aos tipos de relações (o indivíduo das relações impessoais e a pessoa das relações de compadrio e de amizade) que compõem, de maneira antagônica, a dualidade que marca a gramática social profunda da sociedade brasileira, proposta por DaMatta.

Em um primeiro momento, Jessé Souza (2001: 48) assinalou a dualidade entre a casa e a rua como “decorrentes da oposição entre indivíduo e pessoa na medida em que indicam ‘espaços’ privilegiados onde cada uma dessas modalidades de relações sociais se realizariam”. E, mais à frente, aponta que é a partir dessa oposição que os nossos rituais são analisados e compreendidos. Para ele, em *A casa e a rua*, a dimensão espacial da dualidade ganha evidência e diferente do que pensa DaMatta,

os poderes impessoais que criam o “indivíduo” não limitam sua extraordinária eficácia ao mundo da rua. Eles adentram dentro da casa de cada um de nós e nos dizem, em grande medida, como devemos agir, o que devemos desejar e como devemos sentir. Ao contrário do que supõe a dualidade damattiana, os poderes impessoais (que criam o “indivíduo”) do mercado e do Estado não são instituições que exercem seus efeitos em áreas circunscritas e depois se ausentam nos contatos face a face da vida cotidiana. Eles jamais se ausentam e na verdade penetram até nos mais recônditos esconderijos da consciência de cada um de nós. A dualidade damattiana pressupõe a perda da eficácia específica das instituições que criam o mundo moderno. O vínculo fundamental entre eficácia institucional e predisposição valorativa individual não é levado em conta no raciocínio do autor. Os valores são percebidos como tendo existência independente da vida institucional (Souza, 2001: 53).

Partindo desse ponto de vista, Jessé Souza (2001: 53) esclarece que ao se referir a indivíduos que se contrapõem em “espaços” distintos, carentes de qualquer determinação estrutural, o conceito de cidadania do autor acaba por sofrer implicações. Se por um lado, como destacou DaMatta (1987: 100), no universo da casa o indivíduo é um supercidadão com direitos e nenhum dever e no espaço da rua encontra-se o subcidadão com deveres e obrigações estabelecidas pelas regras universais da cidadania, por outro, Jessé aponta que estas lógicas antagônicas independem do espaço social onde os indivíduos se encontram. A este respeito, Jessé Souza, com base em um exemplo sugerido por Marcelo Neves, nos diz que “seria razoável supor que uma operária negra e pobre da periferia de São Paulo que, depois de trabalhar o dia inteiro e ter efetivamente fartas experiências de subcidadania na “rua”, apanha do marido em “casa” e sente-se uma supercidadã?” (2001: 53). Deve-se, de fato, pensar até que ponto o universo da casa pode ser avaliado como um espaço em que as relações se regem pelo respeito e afetividade, pura e simplesmente.

Cabe assinalar que DaMatta, em *A casa e a rua* (1997: 50), reconhece que a oposição *casa/rua* apresenta aspectos complexos, uma vez que ela nada tem de estática e de absoluta; sendo, portanto, dinâmica e relativa. Estes espaços se reproduzem de forma mútua na gramaticidade dos espaços brasileiros “posto que há espaços na rua que podem ser fechados ou apropriados por um grupo, categoria social ou pessoas, tornando-se sua ‘casa’, ou seu ‘ponto’”. A esse respeito, Jessé Souza observou que, na análise de DaMatta, “a não referência à estratificação social de acordo com classes e grupos específicos cria uma ilusão de ‘espaços’ com positividade própria” (Souza, 2001: 54). O que a seu ver é uma característica típica de sociedades tradicionais e patrimoniais é a confusão entre as esferas públicas e privadas, ou casa e rua, para usar a terminologia de DaMatta. Em toda sociedade moderna e complexa,

Estado e mercado não são o mundo da rua que pára na porta das nossas casas. Eles entram na nossa casa; mais ainda, eles entram na nossa alma e dizem o que devemos querer e como devemos sentir. É enganoso separar casa e rua (sendo a rua percebida como o mundo impessoal do Estado e do mercado, como vimos), como é enganoso supor a permanência atávica de relações personalistas numa sociedade estruturada por Estado e mercado. (Souza, 2001: 62)

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (2008: 23), propõe que a casa é um ser privilegiado desde que considerada em sua unidade e complexidade, integrando valores particulares em um valor fundamental. Bachelard vai trabalhar com a fenomenologia do espaço, observando valores de intimidade do espaço do morar. Nesse

sentido, esse espaço interior, mais do que um objeto passivo de abstração, é o “nosso canto do mundo”, “o nosso primeiro universo”, afinal, a noção de casa está em todo espaço realmente habitado e muitos são os valores oníricos destes ambientes.

A finalidade de Bachelard (2008: 26) é desvendar que “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”. Assim, o espaço da casa, “o primeiro mundo do ser humano”, é também um corpo de imagens que dá ao homem razões ou ilusões de estabilidade.

4.3. Fortuna crítica

No que tange à observação da sociedade nos romances macedianos, tem-se destacado que o escritor seleciona quase todas as suas personagens no pequeno grupo das famílias senhoriais. Porém, além de observarmos que, no Brasil do começo do século XIX, como ressaltou Maria Ângela D’Incao (2004: 224), “com fraca diferenciação e estratificação social, a cidade é habitada por uma população homogênea: pessoas ricas parecem não se distinguir, pela maneira de viver, de outras mais pobres com as quais se relacionam”, há a presença dos escravos nos primeiros romances do autor como personagens periféricas, mas nem por isso sem importância para a análise e interpretação de sua narrativa.

Muitos críticos da obra de Macedo se prendem à análise de seus personagens para realçar a falta de realismo em seus romances, embora reconhecendo a presença do social. É preciso, porém, considerar que o gênero romanesco, como escreveu Antonio Candido (2009: 429), tem como fundamento “a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida”. É nesse elo entre o externo e o interno que o crítico deve operar. E, no que tange à obra de Macedo, os críticos, mesmo Antonio Candido, têm dado atenção restritiva aos personagens esquecendo-se da ocupação dos espaços pelos mesmos personagens, até mesmo quando consideram, como o fez Alfredo Bosi (1994: 131), que, em Macedo, o modelo é importado, mas “são nossos os ambientes, as cenas, os costumes, os tipos, em suma o *documento*. O que não quer dizer: realismo”.

Se, por um lado, a crítica considera o romance *A Moreninha* superficial na figuração da realidade social, por outro, com frequência, ressalta o aspecto documental de sua obra. Propomos analisar seus romances tendo em vista o realismo do romance romântico, que, embora assumido como superficial pelo escritor do final do século XIX, foi o criador do romance realista ou naturalista, mas que, por sua vez, também foi considerado um realismo limitado pelos escritores modernistas do século XX. Daí, combatendo a ideia de “realismo superficial” por preferirmos falar em “realismo formal”, observando que, como destacou Ian Watt (1990: 32), em *A ascensão do*

romance, “há diferenças importantes no grau em que as diferentes formas literárias imitam a realidade”, mas há também diferenças importantes no modo como, em diferentes contextos, a forma romanesca se comunica com a realidade.

De todas as categorias da narrativa, o espaço tem sido sistematicamente o menos estudado. Algumas vezes, os críticos estão tratando do espaço, mas não discriminam em suas pesquisas esse fato e isso traz prejuízo, por não permitir que a análise se estenda a outras relações, por exemplo, às dos estudos comparativos entre literatura e urbanismo.

O escritor Joaquim Manuel de Macedo passou a lecionar Geografia e História no Colégio Pedro II um ano depois de publicar *A Moreninha* (1844) e no mesmo ano em que publicou *O Moço Loiro* (1845). Ele também é autor de duas obras de crônicas que constituem acervo importante para os estudiosos da história social da cultura brasileira no que tange às figurações do Rio de Janeiro do século XIX: *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862-63) e *Memórias da rua do ouvidor* (1878). Estas obras são posteriores aos romances citados, mas são fontes de consulta importantes para os estudiosos de sua obra, pois o autor recupera o Rio de Janeiro do seu passado, como na passagem abaixo sobre o momento em que a Rua do Ouvidor tornou-se o lugar da moda:

Rompera, enfim, a época da real e crescente celebridade Rua do Ouvidor pela dominação da Moda de Paris, essa rainha despótica que governa e floresce decretando, modificando, reformando e mudando suas leis em cada estação do ano, e sublimando seu governo pelo encanto da novidade, pela graça do capricho, pelas surpresas da inconstância, pelo delírio da extravagância, e até pelo absurdo, quando traz para o rígido verão do nosso Brasil as modas do inverno de Paris (Macedo, 2005: 106).

Se em suas *Memórias*, ao tratar da Rua do Ouvidor, Macedo acusa o absurdo de se adotar a moda parisiense sem restrições, vale observar que no romance *A Moreninha*, sobre uma das personagens femininas, o narrador nos informa que “quase nem podia sentar-se, tão atrapalhada se achava com a coleção de saias, saiotes, vestidos de baixo, e enorme variedade de enchimentos”, acusando, assim, em sua ficção o desconforto das jovens brasileiras para seguir a moda francesa.

Cotejando os romances de Macedo com textos da história cultural do Brasil do Império é possível perceber o quanto ele foi arguto observador da vida cotidiana e introduziu, na descrição dos personagens, espaços e costumes, muito do que observou

na elite carioca do seu tempo. Nossa pesquisa buscou aproximar, em certa medida, o romancista do memorialista.

No prefácio da obra *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*⁴ (p. 16), editada pelo Senado Federal, Astrojildo Pereira, comentando a abundância de referências ao teatro na obra de Macedo, assim a explica:

Fora do teatro, a sociedade só podia normalmente se divertir dentro de casa, nos saraus e partidas familiares, então muito mais numerosos e freqüentes do que hoje, ao que suponho, e com certeza muito diferentes, sob vários aspectos, dos de hoje. Dançava-se a quadrilha, a valsa de corrupção, a polca de sapateado.

As reuniões dentro de casa são, também, bastante frequentes nos romances de Macedo, preferencialmente relacionadas às festividades da elite. Em *O moço loiro*, registra-se nos saraus a presença da polca, gênero musical europeu, mas também o lundu e a modinha: “Depois do chá, D. Inácia cantou uma modinha, D. Rita um romance, e Brás-mimoso um lundu” (Macedo, 2004a: 139). Os três gêneros citados na narrativa foram considerados por Mário de Andrade (1987: 180) exemplos da música popular brasileira, pois, no último quarto do século XIX, no Brasil, apareceram com mais frequência “produções já dotadas de fatalidade racial”, entre as quais o Romance é o exemplo na lírica, e o Lundu e a Modinha os exemplos, em geral, de caráter urbano. Em *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, Macedo em seu perambular ao Passeio Público nos diz que

Nas noites de brilhante luar, dirigiam-se alegremente para o Passeio Público numerosas famílias, galantes ranchos de moças, e por consequência, cobiçosos ranchos de mancebos; e todos, depois de passear pelas frescas ruas e pelo ameno e elegante terraço, iam, divididos em círculos de amigos, sentar-se às mesas de pedra, e debaixo dos tetos de jasmims odoríferos ouviam modinhas apaixonadas, e lundus travessos, cantados ao som da viola e da guitarra, rematando sempre esses divertimentos com excelentes ceias dadas ali mesmo (Macedo, 2004b: 127)

Ao propormos o estudo do espaço no romance, nossa contribuição envolve a aproximação entre os estudos literários e a história cultural, pois estamos analisando os

⁴ Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/sf000070.pdf>>. Acessado em agosto de 2011.

modos de ocupação dos espaços tanto na ficção quanto na história da sociedade brasileira. Nesse sentido, vale observar, por exemplo, que as festas no interior das residências da elite eram um fenômeno da vida urbana, historicamente relacionado ao desenvolvimento das cidades e da vida burguesa no século XIX, e que

influiu na disposição do espaço no interior da residência, tornando-a mais aconchegante; deixou ainda mais claros os limites do convívio e as distâncias sociais entre a nova classe e o povo, permitindo um processo de privatização da família marcado pela valorização da intimidade.

Essa interiorização da vida doméstica, no entanto, deu-se ao mesmo tempo em que as casas mais ricas se abriam para uma espécie de apreciação pública por parte de um círculo restrito de familiares, parentes e amigos. As salas de visita e os salões – espaços intermediários entre o lar e a rua – eram abertos de tempos em tempos para a realização de saraus noturnos, jantares e festas. (D’Incao, 2004: 228).

Além de alguns espaços públicos, como a Rua e o Teatro, é o interior da república dos estudantes e das casas ricas da elite do Rio de Janeiro e redondezas que Macedo nos apresenta em seus romances.

5. Análise e discussão dos resultados

Desde o seu surgimento, o romance procurou atribuir autenticidade às ações dos personagens. No século XIX essa autenticidade foi alcançada, muitas vezes, por meio da descrição do personagem e do espaço onde a ação se desenrola. Atendendo ao modelo do romance oitocentista, Joaquim Manuel de Macedo traz para o leitor de seu tempo a sua própria época na medida em que resgata assuntos e lugares importantes do Brasil Imperial.

Muitos são os espaços íntimos e espaços públicos ocupados pelos personagens de Macedo. Em *A Moreninha*, o autor não se restringe aos espaços relacionados ao privado e cita, por exemplo: o Teatro São Pedro de Alcântara, nomeado Teatro João Caetano a partir de 1953; a Academia de Belas Artes, que se prolonga em atividade até os dias de hoje, como na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; a Assembléia Provincial; o Largo do Paço, atual Praça 15 de Novembro; o morro do Corcovado, mirante que possibilita a apreciação de um dos mais lindos cartões-postais do Rio de Janeiro, o Cristo Redentor e a Rua do Ouvidor, que liga o Largo de São Francisco à rua 1º de Março.

No primeiro romance do autor, o personagem Fabrício relata ao amigo Augusto um episódio que se passou no mais antigo teatro da cidade do Rio de Janeiro, o Teatro João Caetano

Nessa noite fui para o superior; eu ia entabular um namoro romântico, e não podia ser de outro modo. Para ser tudo à romântica, consegui entrar antes de todos; fui o primeiro a sentar-me; ainda o lustre monstro não estava aceso; vi-o descer e subir depois, brilhante de luzes; vi se irem enchendo os camarotes; finalmente eu, que tinha estado no vácuo, achei-me no mundo: o teatro estava cheio (Macedo, 2008: 16).

O Teatro São Pedro de Alcântara e a Rua do Ouvidor foram também mencionados por Joaquim Manuel de Macedo em *O moço loiro*. No primeiro parágrafo, o narrador faz referência ao Pão de Açúcar (2004a: 13) “com sua cabeça desnublada, e livre da tal carapuça de fumo, com que se agasalha, quando prevê mau tempo” e antes de descrever a cena seguinte, passada em um hotel, apresenta a rua em que o mesmo se encontra estabelecido, assim cita a rua Direita criticando-a ao destacar que “por se chamar – Direita –, efetivamente representa a antítese do próprio nome”. Essa citação legitima o pensamento de Roberto DaMatta (1997: 28), que, em relação à Rua Direita, apontou que “são muitas as cidades brasileiras que possuem a sua ‘rua Direita’”. O crítico chama a atenção para a cidade do Rio de Janeiro com a sua Rua Direita localizada à direita do largo do Paço e para outras tantas ruas que denunciam com seus nomes as atividades que nelas se desenrolam. Em *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (2004b: 30), Joaquim Manuel de Macedo também cita esta ilustre rua, posteriormente chamada dos Contos e por tempos depois ainda assim denominada pelos mais velhos. Em nota, Macedo nos mostra que a Rua Direita se refere à Rua Primeiro de Março e recebeu este nome em 1870, indicando a última vitória brasileira na Guerra do Paraguai (Batalha de Aquidabã).

Joaquim Manuel de Macedo, em *O moço loiro*, também faz menção ao cais da Rua Fresca (Macedo, 2004a: 88), depois à Rua Clapp, esquina do Largo do Paço⁵. Neste espaço foi instalado o hotel Pharoux, uma das mais conhecidas criações do século XIX carioca. Louis Pharoux⁶, o fundador, acabou por dar nome ao cais de desembarque (Cais

⁵ Em *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (2004b: 27), Joaquim Manuel de Macedo inicia a crônica referente ao Palácio Imperial apontando para a sua localização no Largo do Paço, atual Praça XV de Novembro. Macedo faz também menção ao bairro de São Cristóvão (p. 79) e ao Convento do Carmo (p. 72).

⁶ Louis Pharoux, nascido em Marselha, desembarcou no Rio de Janeiro em meados dos anos 1810 e representou umas das forças originais na transformação dos costumes locais pela introdução de uma cultura mais metropolitana. O hotel Pharoux ofereceu serviços em nível compatível com os

Pharoux) que ficava aos fundos do hotel. Outros espaços públicos são mencionados ainda, tais como: os bairros históricos de São Cristóvão e São Domingos; a Praia do Gravatá fixada no bairro Saquarema; a Ponte do Aterrado, que liga os bairros Aterrado e Niterói, e a Praia Grande. Todos estes pontos importantes do Rio de Janeiro, reconhecidos do ponto de vista histórico ou através do turismo.

No primeiro capítulo de *A Moreninha*, o personagem Filipe, estudante de medicina, entra despindo a casaca, com alguns amigos em sua república de estudante. Mais à frente, em hábitos menores, em seu discurso de costume, descreve os amigos Leopoldo e Augusto, este último, “em ceroulas, com as fraldas à mostra, estirado em um canapé em tão bom uso, que ainda agora mesmo fez com que Leopoldo se lembrasse de Bocage” (Macedo, 2008: 7). É com uma linguagem brincalhona que o romance nos dá a ver os espaços ocupados pelos personagens e revela a maneira como alguns estudantes se portam quando estão reunidos no espaço da república, revelando assim a intimidade destes jovens. É nesse ambiente descontraído que Augusto fará uma aposta imprudente que norteará todo o romance.

Ian Watt, no já citado *A ascensão do romance*, destacou como critério fundamental do romance a fidelidade à experiência individual. Uma leitura do romance *A Moreninha* tendo em vista esse critério nos faz perceber a importância do personagem Augusto como autor do romance para a compreensão do projeto artístico de Macedo em função de um aspecto fundamental do gênero romanesco: a percepção individual da realidade. A narrativa nos permite ver um mundo sob a ótica do personagem, que é um estudante dado às brincadeiras da juventude. O romance é resultado de uma atitude lúdica, uma aposta entre amigos, e é com o olhar no aspecto jocoso da narrativa que devemos buscar analisá-la, como discutiu Maria Cecília Boechat em “A moreninha e a tradição cômica do Romantismo brasileiro” e Joelma Santana Siqueira em “Travessuras de um narrador romântico”.

Na narrativa, observam-se comportamentos e costumes patriarcais da elite jovem, envolvida em festas na corte e amores juvenis. Pelo olhar do estudante Filipe, Macedo emprega uma linguagem coloquial bastante próxima da fala e descreve com ironia o ambiente desorganizado das repúblicas:

Oh! V. S.^{as} tomam café! ... Ali o senhor descansa a xícara azul em um pires de porcelana... aquele tem uma chávena com belos labores dourados, mas o pires é cor-de-rosa... aquele outro nem porcelana, nem labores, nem cores azul ou de rosa, nem xícara... nem pires... aquilo é uma tigela em um prato... (Macedo, 2008: 7).

Observa-se como o jovem Filipe ri da situação de arranjo dos objetos domésticos da república de estudantes, diferente da elegante casa de Dona Ana, a avó de Filipe: “imagine-se uma elegante sala de cinquenta palmos em quadro; aos lados dela dois gabinetes proporcionalmente espaçosos (...)” (Macedo, 2008: 23). Pelas observações das descrições dos espaços, é válido destacar o que escreveu Antônio Soares Amora sobre Macedo ser um bom memorialista e cronista carioca. Para ele, a sociedade carioca retratada era a do Rio de Janeiro dos meados do século, um Rio de Janeiro então cidade com sua prosápia de Côte, a modernizar-se com o que então reputava padrões de *civilização e progresso*: a iluminação pública, o trem de ferro, a imprensa diária, o chiquismo da classe média, os grandes negócios, os êxitos espetaculares das carreiras política e profissional, o mundanismo que se divertia e se mostrava nos teatros, nas festas públicas, nas casas de jogo e nos clubes elegantes, como o Cassino e o Fluminense (Amora, 1963: 223).

No segundo capítulo, o narrador descreve com minúcias um quarto de república de estudante:

É inútil descrever o quarto de um estudante. Aí nada se encontra de novo. Ao muito acharão uma estante, onde ele guarda os seus livros, um cabide, onde pendura a casaca, o moringue, o castiçal, a cama, uma, até duas canastras de roupa, o chapéu, a bengala e a bacia; a mesa onde escreve e que só apresenta de recomendável a gaveta, cheia de papéis, de cartas de família, de flores e fitinhas misteriosas; é pouco mais ou menos assim o quarto de Augusto (Macedo, 2008: 14).

Observa-se como o narrador constrói de modo sintético a ideia que se tem de um quarto de república de estudante do século XIX. Na passagem “- Ó moleque! - prosseguiu Filipe, voltando-se para o corredor. - Traze-me café, ainda que seja no púcaro em que o coas; pois creio que, a não ser a falta de louças, já teu senhor mo teria oferecido” (Macedo, 2008: 8), vê-se Filipe dirigindo-se ao escravo que se encontra no fundo da casa, e mais uma vez fazendo referência à pobreza de objetos domésticos da república de Augusto.

Se por um lado Joaquim Manuel Macedo desconsiderou traços de individualidade nos escravos, reduzindo-os a *boçais* ou *ladinos*, meros “criados de servir”, como ressaltou Luiz Roncari, por outro, como diz Siqueira (2013: 199), ele apresenta o escravo doméstico (nomeadamente, “moleques” e “amas”) em situações e modos diversos, vistos pela elite. Vejamos o exemplo do escravo Tobias:

Considerado por Fabrício “um maldito crioulo”, Tobias é, para a família de dona Joanhina, um “alfenim da casa”, um “São Benedito da família”, e, na narrativa, um indiscreto que tira proveito do que sabe para conseguir uns trocados no leva e traz de cartas de amor entre os jovens da sociedade.

Estes personagens serviçais, ora escravos de ganho, ora escravos domésticos, são ora aproveitadores, ora prestativos. Em *A Moreninha*, Paula é uma pobre mulher, apreciada por todos, principalmente de Carolina, que adora sua ama querida. Esta personagem muito se assemelha a Lúcia, de *O moço loiro*. Macedo nos dá uma sucinta ideia da mãe Lúcia, como Honorina a chamava,

era uma mulher de mais de quarenta anos, alta, gorda, cheia de saúde e vivacidade, havia nascido longe da corte, e perto de uma das fazendas do pai de Hugo, por quem fora convidada para servir de ama-de-leite ao pequeno Lauro de Mendonça. Lúcia, que nada tinha de seu, e aos vinte anos de idade, que então fazia, acabava de perder, quase ao mesmo tempo, o marido, que a amparava, e uma filhinha de três meses, que ternamente amava, aceitou sem hesitar o convite; prudente, sossegada e carinhosa, amamentou com tanto amor, com tantos desvelos o pequeno Lauro, que mereceu e teve a gratidão e amizade da família dele. Graças à solicitude de Raul de Mendonça (pai de Hugo), casou-se Lúcia pela segunda vez, e, dando à luz uma menina exatamente na mesma época em que nasceu Honorina, soube com esta repartir o leite de seu filho; mas, roubando-lhe a morte também este, concentrou todos os seus cuidados e amor na menina que a seus seios confiaram. Alguns anos depois ficou de novo viúva, e só no mundo; e então a família Mendonça a recebeu para sempre em sua casa. Tanta amizade, tanta confiança merecia essa mulher de toda a família, que a muitos parecia uma parenta dos Mendonça; a sua voz é naquela casa atendida, os seus desejos estudados e sempre satisfeitos (Macedo, 2004a: 81).

Em *A Moreninha*, há ainda uma preta vendedora de empadas que se encarrega das cartas de D. Gabriela; e Rafael, um moleque que oferece serviço a Augusto,

Eram dez horas da noite, e nada do moleque. Augusto via-se atormentado pela fome, e Rafael, o seu querido moleque, não

aparecia... O bom Rafael, que era ao mesmo tempo o seu cozinheiro, limpa-botas, cabeleireiro, moço de recados e... e tudo mais que as urgências mandavam que ele fosse (Macedo, 2008: 14).

Na passagem seguinte há referências não só ao escravo, mas também às regras de uso do espaço público pela população a partir do toque de recolher:

_Vejam isto!... já tocou a recolher e Rafael está ainda na rua!! Se cai nas unhas de algum beleguim, não é decerto, o Sr. Fabrício quem há de pagar as despesas da Casa de Correção... Pobre do Rafael! que cavaco não dará quando lhe rasparem os cabelos! (Macedo, 2008: 15).

Para Affonso Romano de Sant'Anna (1979: 89), no livro *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, o romance *A Moreninha* está atado entre o mito e a literatura. A esse respeito observou que a gruta é um espaço “diferente do espaço onde transcorrem as outras cenas”, sendo “o espaço mítico por excelência” (1979: 89). É nesse espaço que Augusto revelará à Sra. D. Ana um interessante episódio da sua vida, que diz respeito à “história de seus amores”. Para o crítico, este é

o lugar da revelação, onde há uma abertura para um contato do homem com as formas mágicas do universo. Repete-se aqui um *topos* comum nas narrativas românticas e míticas: o personagem se retira para um lugar sagrado e ouve, recebe e conhece os fatores determinantes de sua vida e seu futuro. Aí os personagens isolam-se da realidade e de outras testemunhas (exceto a Moreninha, que furtivamente escuta a estória. Ela pode participar desse segredo porque também habita o espaço da exceção do mito e da lenda) (Sant'Anna, 1979: 89).

Muito mais que um espaço mítico, a gruta é um espaço essencial para o cruzamento entre a história de amor de Augusto e a lenda do índio Aioitim, muitas vezes realçado pela crítica, mas também como espaço que aciona a dialética interior e exterior, contribuindo para que o falso Augusto do começo do romance (o da aparência) revele aos poucos o Augusto verdadeiro (o da essência). Macedo narra detalhadamente este espaço de grandes revelações:

Era uma gruta pouco espaçosa e cavada na base de um rochedo que dominava o mar. Entrava-se por uma abertura alta e larga,

como qualquer porta ordinária. Ao lado direito havia um banco de relva, em que poderiam sentar-se a gosto três pessoas; no fundo via-se uma pequena bacia de pedra, onde caía, gota a gota, límpida e fresca água que do alto do rochedo se destilava; preso por uma corrente à bacia de pedra, estava um copo de prata, para servir a quem quisesse provar da boa água do rochedo (Macedo, 2008: 48).

O espaço da praia também apresenta uma densa significação simbólica, afinal, é nesse ambiente à beira mar que Augusto e Carolina se encontram pela primeira vez. E ainda sobre o espaço da gruta e do rochedo, Sant'Anna em seu ensaio destacou que,

As estórias dos índios e dos amantes se encontram na imagem da gruta e do rochedo, posto que este espaço continua sendo o espaço da realização do mito. Foi ali que Augusto se abriu à D. Ana e é ali que vai reencontrar a menina do breve branco quando os dois revelam a sua verdadeira identidade (Sant'Anna, 1979: 93).

Um ponto que merece atenção em nossa análise do espaço é o fato do escritor não ter desvendado o nome da ilha em *A Moreninha*. Ao encobrir esta informação é possível que Macedo tenha suscitado a curiosidade do leitor. Ainda mais se tratando de um lugar que beira o paradisíaco, um espaço onde quase não há desordens; muito pelo contrário, tudo caminha na mais perfeita harmonia. A descrição da casa de D. Ana, localizada na ilha, é oposta à república de estudantes:

Seriam pouco mais ou menos onze horas da manhã, quando o batelão de Augusto abordou à ilha de... Embarcando às dez horas, ele designou ao seu palinuro o lugar a que se destinava, e deitou-se para ler mais à vontade o *Jornal do Commercio*. Agora, outras duas palavras sobre a casa: imagine-se uma elegante sala de cinquenta palmos em quadro; aos lados dela dois gabinetes proporcionalmente espaçosos, dos quais um, o do lado esquerdo, pelos aromas que exala, espelhos que brilham, e um não sei quê, que insinua, está dizendo que é o gabinete de moças. Imagine-se mais, fazendo frente para o mar e em toda a extensão da sala e dos gabinetes, uma varanda terminada em arcos; no interior meia dúzia de quartos, depois uma alegre e longa sala de jantar, com janelas e portas para o pomar e jardim, e ter-se-á feito da casa a ideia que precisamos dar (Macedo, 2008: 23).

Em *O moço loiro*, Joaquim Manuel de Macedo encobre também o nome de ruas e, ao mesmo tempo, demonstra a perspicácia dos jovens namoradeiros da época. Vejamos:

— Aí está, meu paizinho, por que eu digo, que vir ao teatro tem seus prazeres, e seus desgostos; é na verdade um desgosto ter de ir a tais horas, e a pé, à rua de... onde nós moramos.

E apenas acabou, olhou para Otávio, e sorriu-se. O moço tirou de seu álbum e escreveu — rua de... A senhora idosa, a quem nada escapava, bateu com o leque no ombro da filha, e disse-lhe ao ouvido:

— Tu és a minha glória! honras a bela árvore de que és *vergôntea* (Macedo, 2004a: 21).

Em *A Moreninha*, o autor soube captar os espaços interiores da casa, a exemplo dos gabinetes onde geralmente os homens se dirigiam quando queriam se achar em plena liberdade. Havia ainda os quartos, a sala de jantar, os salões de festas e o toucador das moças, onde as donzelas se reuniam com a finalidade de se produzirem e trocar segredos, caso que acontece no capítulo XII “Meia hora embaixo da cama”, no qual Augusto, escondido, escuta a conversa das jovens sobre seus namoricos, vindo a descobrir segredos. Em *O moço loiro*, Macedo também capturou espaços da casa, como vemos na passagem a seguir:

Conceba-se agora uma espaçosa sala, em que se deve dançar, uma outra mais curta, onde se joga, um gabinete onde se há de tocar, uma escada gostosamente iluminada, pela qual sobem as senhoras para o toailete, uma sala que deverá ser a de jantar, e que ora nela se servem refrescos, e enfim ao lado dela um agradável terrado, cujos parapeitos estão cobertos de lindos vasos de flores, das quais se pode gozar o aroma, sentado em bancos crivados de conchinhas brancas; e ter-se-á feito uma justa idéia da casa de Venâncio (Macedo, 2004a: 89).

Mais que beleza e formosura, as personagens femininas dos dois romances esbanjam uma imensa “coleção de saias, saiotes, vestidos de baixo e enorme variedade de enchimentos que lhe faziam de suplemento à natureza” (2008: 82). Joaquim Manuel de Macedo chama a atenção para as saias de grande volume, sinônimo de prestígio para mulheres cuja classe social estava em ascensão. Antonio Soares Amora observou que *A Moreninha* “é também um bom livro pelo espírito com que o Autor viu essa realidade:

um espírito crítico, independente e sutil”. (1963: 221) Para ele, entre as principais mazelas da época estava

o ridículo de uma postura sentimentalidade amorosa “romântica”, aprendida pelos jovens nos romances europeus e considerada por eles a última moda; moda que seguiam, imitando tipos convencionais (a donzela loura, de olhos azuis e idealistas; a donzela pálida, de cabelos negros e alma romântica; o rapaz janota, galanteador e sentimental), ou cumprindo as regras próprias do jôgo amoroso romântico (a galanteria e suas finezas; a linguagem das flôres, dos lenços e das fitas). (Amora, 1963: 221).

O narrador de *A Moreninha* sabe fazer rir da adesão à moda bem como da adesão a uma forma de viver a experiência amorosa no contexto do Romantismo. O personagem Fabrício nos faz pensar o namoro como puro jogo de forças entre o homem e a mulher que tem por fim o altar, a exemplo do que disse:

- Bravo! bravo! foi muito bem respondido, mas, palavra de honra, que tenho dó de ti! Vejo que em matérias da natureza de que tratamos estás tão atrasado como eu em fazer sonetos. Apesar de todo o teu romantismo ou, talvez, principalmente por causa dele, não vês o que se passa a duas polegadas do nariz. Pois meu amigo, quero te dizer: a teoria do amor do nosso tempo aplaude e aconselha o meu procedimento; tu verás que eu estou na regra, porque as moças têm ultimamente tomado por mote de todos os seus apaixonados extremos, ternos afetos e gratos requebros, estes três infinitos verbos: iscar, pescar e casar. Ora, bem vês que, para contrabalançar tão parlamentares e viscosas disposições, nós, os rapazes, não podíamos deixar de inscrever por divisa em nossos estudos os infinitos destes três outros verbos: fingir, rir e fugir. Portanto, segue-se que estou encadernado nos axiomas da ciência (Macedo, 2008: 32).

Como enfatizou Siqueira (2013: 202), “a fala de Fabrício ilustra uma análise fria do namoro puramente casamenteiro, que ele ironicamente chama de ‘teoria do amor do nosso tempo’”.

O riso na obra estende-se também aos costumes e crenças dos mais velhos. Desde a sua descoberta, o Brasil incorporou a sua cultura a tradição mezinheira. Essa prática de recorrer à cura pelos remédios caseiros era muito comum no Rio de Janeiro

do século XIX. Em *A Moreninha*, há uma passagem em que Kleberc embebeda Paula, ama de Carolina. Nesse episódio houve grande algazarra e muitos se arriscaram em diagnosticar a pobre moça, “– Isto foi o jantar que lhe deu fraqueza – gritou uma avelhantada matrona, que se supunha com muito jeito para a medicina -; é fraqueza complicada com o tempo frio...” (Macedo, 2008: 90). D. Violante, personagem descrita como uma feia e abusada senhora de sessenta anos, e outras senhoras intrusas também deram os seus palpites

– São maleitas! – exclamava D. Violante, com toda a força de seus pulmões... – são maleitas!... Quem lhe olha para o nariz diz logo que são maleitas! Eu já vi curar-se uma mulher, que teve o mesmo mal, com cauda de cobra moída, torrada e depois desfeita num copo d’água tirada do pote velho com um coco novo e com a mão esquerda, pelo lado da parede. É fazer isto já.

- São lombrigas! – gritava uma terceira.

- É ataque de estupor! – bradava a quarta senhora.

- É espírito maligno! – acudiu outra, que foi mais ouvida que as primeiras... – é espírito maligno que lhe entrou no corpo! Venha quanto antes um padre com água benta e seu breviário (Macedo, 2008: 90).

No mesmo episódio, Fabrício, um jovem estudante de medicina, toma a palavra e entre argumentos sugestiona “quebrai vossas lancetas, senhores! Para curar o mundo inteiro basta-vos uma botica homeopática, com o Amazonas ao pé!...” (Macedo, 2008: 92). Nessa passagem, Macedo faz referência às “boticas”, hoje as atuais farmácias. Entre tantos diagnósticos, houve aqueles que recorreram ainda às sangrias e escalda-pés. Não é inopinadamente que o professor Antônio Soares Amora proclama a inteligência crítica do escritor Macedo:

Com igual espírito crítico viu o Autor a facúndia estéril dos deputados, o pernosticismo e a linguagem cabalística dos médicos; as modas da Medicina (as sangrias, a homeopatia); a mania das senhoras em matéria de medicina caseira ou mezinheira; o perigo dos escravinhos de estimação, “alfinins da casa”, na verdade demônios familiares, pouco depois estudados por Alencar, numa comédia; a futilidade, a leviandade e as tiranias das mças casadoiras; a cábula dos estudantes; as solicitações mundanas da

vida da Côte, em oposição à vida pacata e moralmente sã da província (Amora, 1963: 221).

Em *A Moreninha*, no pitoresco e poético cenário da ilha, homens e mulheres jovens e adultos se encontram para um final de semana de namoros e muita recreação. Esses personagens, pertencentes à principiante burguesia carioca, por vezes, distraem-se com os mais variados tipos de jogos: gamão, jogos de prendas, voltarete, bonecas, jogo da palhinha, entre outros. A narrativa é também um jogo divertido já que é fruto de uma aposta.

Em *O moço loiro*, Macedo também chama a atenção para jogos como o *écarté* e o dominó. Outra brincadeira era “estalar balas” com a ponta dos dedos. Para o personagem Brás-mimoso, quinquagenário enamorado das donzelas, (Macedo, 2004a: 101), “a invenção das balas de estalo era o último apuro do engenho humano”.

Além da gama de jogos e brincadeiras, havia também os saraus que eram acontecimentos bastante comuns no século XIX. Na obra *A Moreninha*, seleta sociedade foi conduzida à ilha em busca de diversão. O narrador descreve esse espaço de expressão essencialmente artística:

Um sarau é o bocado mais delicioso que temos, de telhado abaixo. Em um sarau todo o mundo tem que fazer. O diplomata ajusta, com um copo de champanhe na mão, os mais intrincados negócios; todos murmuram e não há quem deixe de ser murmurado. O velho lembra-se dos minuetes e das cantigas do seu tempo, e o moço goza todos os regalos da sua época; as moças são no sarau como as estrelas no céu; estão no seu elemento: aqui uma, cantando suave cavatina, eleva-se vaidosa nas asas dos aplausos, por entre os quais surge, às vezes, um bravíssimo inopinado, que solta de lá da sala do jogo o parceiro que acaba de ganhar sua partida no *écarté*, mesmo na ocasião em que a moça se espicha completamente, desafinando um sustenido; daí a pouco vão outras, pelos braços de seus pares, se deslizando pela sala e marchando em seu passeio, mais a compasso que qualquer de nossos batalhões da Guarda Nacional, ao mesmo tempo que conversam sempre sobre objetos inocentes que movem olhaduras e risadinhas apreciáveis. Outras criticam de uma gorducha vovó, que ensaca nos bolsos meia bandeja de doces que veio para o chá, e que ela leva aos pequenos que, diz, lhe ficaram em casa. Ali vê-se um ataviado *dandy* que dirige mil finezas a uma senhora

idosa, tendo os olhos pregados na sinhá, que senta-se ao lado. Finalmente, no sarau não é essencial ter cabeça nem boca, porque, para alguns é regra, durante ele, pensar pelos pés e falar pelos olhos. (Macedo, 2008: 106).

Neste momento a orquestra assinalou o começo do sarau. É preciso antecipar que nos não vamos dar ao trabalho de descrever este; é um sarau como todos os outros, basta dizer o seguinte:

Os velhos lembraram-se do passado, os moços aproveitaram o presente, ninguém cuidou do futuro. Os solteiros fizeram por lembrar-se do casamento, os casados trabalharam por esquecer-se dele. Os homens jogaram, falaram em política e requestaram as moças; as senhoras ouviram finezas, trataram de modas e criticaram desapiedadamente umas das outras. As filhas deram carreirinhas ao som da música, as mães, já idosas, receberam cumprimentos por amor daquelas, e as avós, por não ter que fazer nem que ouvir, levaram todo o tempo a endireitar as toucas e comer doces. (Macedo, 2008: 108).

Interessante observar aqui a intromissão irônica do narrador. Após longa digressão sobre o que vem a ser o sarau, nos diz que é preciso antecipar que não se vai dar ao trabalho de descrever o sarau que tem à frente, pois é, como todos os outros, pura futilidade, mas é preciso desconfiar dessa informação, pois ali se discutia política e se faziam arranjos sociais.

Em *O moço loiro*, o sarau é apontado como um espaço onde a batalha é geral e os triunfos estão na imaginação daquelas mocinhas que julgam ter agradado.

Elas pelejam mostrando-se; no teatro elas pelejam, mas no teatro só são vistas por metade; no passeio elas pelejam, mas no passeio só de relance se mostram; seu grande campo é pois a noite de sarau. Então desde a flor do cabelo até o bico do sapato, tudo se ostenta. Então se luta; luta-se uma noite inteira espírito contra espírito, gracejo contra gracejo, ironia contra ironia; então se opõe seda a seda, jóia a jóia, brilhantismo a brilhantismo; então se dança e se canta, se olha e se sorri, se fala e suspira com estudo, com arte e intenção. Uma flor vale ali uma espada, uma amiga serve às vezes de escudo, um leque pode falar de longe, um lenço branco vale mais que tudo isso (Macedo, 2004a: 88).

É possível notar que Joaquim Manuel de Macedo descreveu uma Itaboraí exótica, em *A Moreninha*, oscilando entre a fantasia e o meio observado. Não foi por acaso que Antonio Candido (2009: 434) destacou que “no Brasil, riqueza e variedade foram buscadas pelo deslocamento da imaginação no espaço, procurando uma espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor”. No romance essa visão exuberante do país pode ser notada quando Augusto chega à ilha para passar a véspera e dia de Sant’Ana:

No entanto, Augusto pagou, despediu o seu bateleiro, que se foi remando e cantando com os seus companheiros. Leopoldo deu-lhe o braço, e, enquanto por uma bela avenida, orlada de coqueiros, se dirigiam à elegante casa, que lhes ficava a trinta braças do mar, o curioso estudante recém-chegado examinava o lindo quadro que a seus olhos tinha e que, para não ser prolixo, daremos ideia em duas palavras.

A ilha de... é tão pitoresca como pequena. A casa da avó de Filipe ocupa exatamente o centro dela. A avenida por onde iam os estudantes a divide em duas metades, das quais a que fica à esquerda de quem desembarca está simetricamente coberta de belos arvoredos, estimáveis, ou pelos frutos de que se carregam, ou pelo aspecto curioso que oferecem. A que fica à mão direita é mais notável ainda: fechada ao lado do mar por uma longa fila de rochedos e no interior da ilha por negras grades de ferro, está adornada de mil flores, sempre brilhantes e viçosas, graças à eterna primavera desta nossa boa terra de Santa Cruz. De tudo isto se conclui que a avó de Filipe tem no lado direito de sua casa um pomar e no esquerdo um jardim. (Macedo, 2008: 23)

Sobre o realismo na obra, Luiz Roncari (2002: 532) observou que o caminho escolhido por Macedo restringiu-se na “superfície das suas observações, limitando-se ao pitoresco da vida estudantil”. O crítico aponta que Macedo poderia optar por um caminho em que os novos costumes fossem observados, “uma vez que o ensino universitário no Brasil era um fato recente, do segundo quartel do século, eram novos a vida livre do estudante, aberta a novas idéias e ideais, e os seus atritos com um meio rústico, fechado e conservador.” (Roncari, 2002: 531). Entretanto, é possível que o leitor atento reconheça na obra novos costumes decorrentes da liberdade concedida aos jovens que deixavam a fazenda para estudar na Corte.

Os estudantes Filipe, Fabrício, Leopoldo e Augusto, em *A Moreninha*, parecem até certo ponto desatados de seus pais e livres para expressarem novas filosofias de vida (apesar de Filipe ainda cultivar o hábito de ir aos finais de semana à casa da avó, a Sra. D. Ana). Quanto aos atritos com um ambiente grosseiro, isso se observa nos desentendimentos entre Augusto e o seu pai, homem de negócios ainda subordinado a uma sociedade de estruturas arraigadas. Em *O moço loiro*, os personagens Ema e Raul de Mendonça, ambos a seu modo, também apresentam um discurso moralizante. No entanto, ao fim da narrativa, D. Ema descobre-se enganada por suas ideias tradicionais. Ela é quem mais se aproxima de uma sociedade subordinada a tradições do passado. O narrador descreve essa senhora como uma “estátua do século passado; uma mulher de setenta anos, gorda, respeitável, coroada por seus cabelos brancos, com o rosário na mão direita, trajando as vestes negras da viuvez, e com uma expressão de bondade misturada com orgulho em sua fisionomia” (Macedo, 2004: 46). Em contrapartida, Hugo de Mendonça, pai de Honorina, é apontado como um representante da nova época, o “primeiro que de sua família abandonara antigos hábitos e velhas idéias” (Macedo, 2004a: 46). As enormes diferenças nos modos de pensar faziam de Hugo “o contraste de sua mãe, pois pensava, falava e vestia-se segundo a ordem do dia” (Macedo, 2004a: 46).

Em *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos*, Tania Rebelo Costa Serra (2004: 23), declara que toda a obra de Joaquim Manuel de Macedo “apareceu no âmbito do II Reinado, período de estabilização política e de formação cultural no Brasil”. E mais à frente completa que desde “a vinda da família real em 1808, o país vem presenciando uma mudança nos costumes, fruto de gradual desenvolvimento político e econômico”. Em vista das transformações por que vinha passando o país, é natural que uma sociedade acostumada aos antigos hábitos não reagisse, de imediato, da melhor maneira. Em *O moço loiro*, Ema é uma personagem que bem atende a esse modelo de pouca aceitação aos novos costumes. Há uma passagem em que ela deixa clara a sua indignação com Napoleão Bonaparte,

Enfim, forçados pelo império das circunstâncias, nós que jamais havíamos deixado nossa pátria, viemos buscar seguro asilo na terra de Santa Cruz, fugindo dos horrores, da destruição, e da impiedade, que a todos os cantos da Europa levava a espada terrível de um monstro que se chamou Bonaparte (Macedo, 2004a: 62).

Na passagem acima, Ema faz referência à vinda da família real portuguesa ao Brasil em fuga das tropas francesas comandadas por Bonaparte. Indigna-se não só com

o líder da Revolução, mas com esta propriamente dita. Para ela, liberdade e igualdade, alusão ao lema da Revolução Francesa, eram palavras mentirosas e, ao mesmo tempo, de fogo. A liberdade de imprensa e a constituição também significaram mudanças no comportamento das pessoas. Há no romance (Macedo, 2004a: 76) uma passagem que narra: “- As crianças deste tempo, disse D. Mafalda, são todas vivas, e maliciosas logo que nascem; desde que se proclamou a constituição não se vê mais criança tola”. Ema, em completa liberdade com Honorina, diz à neta:

Tudo mudou. Os meninos deixaram de aprender a rezar para ler periódicos, e discutir presumidos direitos do homem; os operários abandonaram suas fábricas para cuidar em eleições; a plebe imunda e perigosa agitou-se radiosa e triunfante em todas as nações.

A peste chegou até ao Brasil: esta nação, criança, que ainda mal andava sustida pelos bracinhos, levantou orgulhosa a cabeça, dizendo, que era um gigante, que não corria porque lhe atavam as pernas; que era uma águia, que não voava porque lhe prendiam as asas; que queria, que havia de caminhar só e livre; e, o que é mais, Honorina, um príncipe, um homem, em cujas veias corria o sangue mais nobre do mundo, foi o mesmo que cheio de mal empregado entusiasmo, e bravura, tomou a dianteira ao povo, e bradou — independência ou morte!

Portanto, a embriaguez se tornou mais notável. As idéias deste século pervertido são contagiosas: povos inteiros padeceram o mesmo mal; o brasileiro não podia formar exceção.

E pois não se falou mais aqui, senão em liberdade, câmaras, deputados, e constituição...

Os velhos se tornaram crianças... os meninos não tomaram mais a bênção a seus pais... as moças desprezaram os véus da modéstia, e a vida sossegada da solidão, para ir, com o rosto bem à mostra, e carregadas de adornos e de modas indecentes, dançar em saraus, onde a licença e o desregramento tomaram o nome de civilização e de progresso! (Macedo, 2004a: 64).

Em *A casa e a rua*, Roberto DaMatta (1997: 45) notou que no caso da sociedade brasileira, “as camadas dominadas, inferiorizadas ou ‘populares’, tenderiam a usar como fonte para sua visão de mundo a linguagem da casa”, com um discurso

fundamentalmente moral ou moralizante. A personagem Ema, não sendo de uma camada dominada economicamente, é portadora de um discurso puramente moralizante.

A partir da leitura do artigo intitulado “Quando se pode amar as formas do romance e do drama em Joaquim Manuel de Macedo”, de Rodrigo Cerqueira (2010), vê-se, a exemplo do que acontece em *Rosa e O cego*, ambas de 1849, a função dirigente das personagens mais velhas nos romances *A moreninha* e *O moço loiro*. Estas personagens, afeitas às normas da boa sociedade, guardam suas semelhanças nos romances citados, o que corrobora com o comentário crítico feito por José Veríssimo (2007: 231), já citado por Cerqueira, de que os “romances de Macedo são todos talhados por um só molde. São ingênuas histórias de amor, ou antes, de namoro, com a reprodução igualmente ingênuas de uma sociedade qual era a do seu tempo, chã e matuta”. Se lidas sem observar os aspectos cômicos deliberados, podemos concordar com essa visão.

Em *A Moreninha* e *O moço loiro*, temos as personagens femininas Sra. D. Ana e Ema respectivamente, ambas pertencentes a uma classe privilegiada. A respeito da Sra. D. Ana, temos:

A Sra. D. Ana, este o nome da avó de Filipe, é uma senhora de espírito e alguma instrução. Em consideração a seus sessenta anos, ela dispensa tudo quanto se poderia dizer sobre seu físico. Em suma, cheia de bondade e de agrado, ela recebe a todos com o sorriso nos lábios; seu coração pode-se talvez dizer o templo da amizade cujo mais nobre altar é exclusivamente consagrado à querida neta, irmã de Filipe; e ainda mais: seu afeto para com essa menina não se limita à doçura da amizade, vai ao ardor da paixão. Perdendo seus pais, quando apenas contava oito anos, a inocente criança tinha, assim como Filipe, achado no seio da melhor das avós toda a ternura de sua extremosa mãe (Macedo, 2008: 24).

Muitos são os valores que contribuem na formação do caráter desta personagem. Em relação à Ema, de *O moço loiro*, nela encontramos atitudes mais controladoras, embora ambas sejam bastante vividas e amorosas para com seus netos. Para ela o tempo das palavras é um tempo de escândalo, de irreligião e de liberdade; “tantas leis, tantas constituições tantas câmaras, e para quê?” (Macedo, 2004a: 53).

Essas transformações também eram percebidas a partir da velocidade com que os fatos aconteciam: um personagem que ficara dez meses fora do Rio de Janeiro não sabia o que ia se passando naquela cidade. Ainda mais uma vez, citando Ema, há uma

passagem em que esta aconselha Honorina acerca das mudanças que aconteceram na época passada.

O mundo, minha filha, passando estava e está passando por uma revolução espantosa; revolução que nada respeita, desde a política e a religião até mesmo as mais nobres e generosas crenças e idéias individuais. Demônios eloqüentes, penas temperadas no fogo do inferno, tinham anos antes espalhado, e pregado, segundo mil vezes me repetiu o meu santo confessor, princípios fatais à humanidade, desorganizadores dos tronos e do altar; máximas ardentes e perigosas eram oferecidas ao povo, e como incensavam a sua vaidade, foram bebidas e aceitas com entusiasmo por muitos; um vulcão se preparava, vulcão horrível, que rebentou primeiro na América, que logo depois prorrompeu em França, e do qual se ressentiu o mundo todo; depois adiante da infernal propaganda, na frente da ímpia cruzada, apareceu esse flagelo inqualificável, essa vingança de Deus, chamada Bonaparte, que fez estremecer os templos do Senhor, e os tronos dos reis; que regou com ondas de sangue humano a árvore da impiedade: enfim, esse homem sucumbiu, depois de triunfar mil vezes, porém as idéias que ele replantou com a ponta de sua espada germinaram, e vegetam ainda hoje (Macedo, 2004a: 63).

Em *O moço loiro*, o personagem Lauro de Mendonça - o moço loiro - é “horrível e injustamente lançado fora da casa de seus pais” (Macedo, 2004a: 47) após ser culpado de haver furtado a cruz da família. Em *A casa e a rua*, Roberto DaMatta (1997: 49) assinala que a gramática social da casa brasileira superabunda em expressões relacionais como “vá para a rua!” ou “vá para o olho da rua!”, que revelam a ligação dramática da casa com a rua. Para DaMatta (1987: 49), tais expressões “denotam o rompimento violento com um grupo social, com o consequente isolamento do indivíduo, agora situando-se diante do mundo “do olho da rua”, isto é, de um ponto de vista totalmente impessoal e desumano”. Em carta ao tio Hugo de Mendonça, Lauro escreve:

Eu me lembro perfeitamente, do que então se passou. Meu avô disse: – Vai-te para sempre de meus olhos! e se tens piedade de nós, muda teu nome.

Minha avó disse: – Torne-se em pedra o pão que comprares com o dinheiro, pelo qual vendestes os brilhantes da cruz da família. O ladrão não me faça corar de vergonha, aparecendo ainda diante de mim.

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

E minha mãe disse: – Vai-te, meu filho; mas volta um dia com o rosto descoberto para provar tua inocência (Macedo, 2004a: 48).

Quando expulso de casa, Lauro, de fato, rompeu com a sua família, cumprindo e executando as ordens e vontades que recebeu de seus maiores. Roberto Da Matta (1997: 50) apontou que se “‘estar em casa’ ou sentir-se em casa, fala de situações onde as relações são harmoniosas e as disputas devem ser evitadas”; “ser posto para fora de casa” significa alguma coisa violenta, uma vez que o indivíduo é privado de “um tipo de espaço marcado pela familiaridade e hospitalidade perpétuas que tipificam aquilo que chamamos de ‘amor’, ‘carinho’ e ‘consideração’”. Para DaMatta,

Metáforas e símbolos onde a casa é contrastada com a rua são, pois, abundantes numa sociedade onde a casa é concebida não apenas como um espaço que pode abrigar iguais (como é o caso da família norte-americana) e está sujeita às normas vigentes na rua, mas como uma área especial: onde não existem indivíduos e todos são pessoas, isto é, todos que habitam uma casa brasileira se relacionam entre si por meio de laços de sangue, idade, sexo e vínculos de hospitalidade e simpatia que permitem fazer da casa uma metáfora da própria sociedade brasileira. (DaMatta, 1997: 49)

Se por um lado a rua individualiza as pessoas, por outro, a casa as personifica. DaMatta (1997: 51) defende que “é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral – ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família”. Ele concorda que a rua é local de individualização, luta e malandragem. Em *O moço loiro*, quando acusado de ladrão, Lauro é posto imediatamente para fora de casa. Em carta ao tio, Lauro diz (Macedo, 2004a: 47): “há sete anos que eu sofro em silêncio todos os meus infortúnios; há sete anos que engulo meus gemidos”. E mais a frente diz: “quando eu saí da sala ouvi as maldições de meus maiores; quando eu me aparteí da casa vi que as portas se fecharam para mim”. Essas passagens marcam a posição de “subcidadania” que Lauro passa a ocupar após ser vítima de uma calúnia infame. Neste caso, as portas

marcam a fronteira entre os espaços da casa e da rua, de “supercidadania” para a “subcidadania” (Macedo, 2004a: 48).

Para muito além dos espaços íntimos e espaços públicos do Rio de Janeiro, Joaquim Manuel de Macedo, em *O moço loiro*, resgata outras cidades, outros países. O personagem Lauro, por exemplo, quando se viu só no mundo, abandonou a corte e foi em direção à cidade da Bahia. Este é, sem dúvida, um avanço em relação ao primeiro romance do autor, em que Macedo se restringiu ao Rio de Janeiro.

O espaço é funcional no romance *O moço loiro*. Joaquim Manuel de Macedo não está preocupado simplesmente com o uso de tipologias da casa, mas com a funcionalidade destes espaços para o desenvolvimento do romance. Não é por acaso que Félix, guarda-livros de Hugo de Mendonça, vive em um sobrado da casa comercial, pelo contrário, o fato deste tipo de edificação residencial apresentar mais de um piso explica, de certo modo, como foi possível a Lauro desvendar um interessante episódio que se passou entre Félix e Otávio e que influiria decisivamente para que ele, enfim, pudesse provar sua inocência e para o aspecto enigmático do romance.

A função metalinguística também se faz presente nos romances macedianos, em que se percebem leves doses de ironia, ou seja, o escritor tece comentários sobre a própria linguagem. Em *O moço loiro* (Macedo, 2004a: 161), há passagens em que o narrador dialoga com o seu leitor, por exemplo, “Mas quem é esse mancebo?... donde veio?... o que pretende?... por que se esconde?... pouco nos é dado dizer a semelhante respeito; nada adiantaremos ao que já qualquer que ler este livro terá compreendido”.

Não há como negar o que a mestre em literatura brasileira Samira Youssef Campedelli escreveu:

Joaquim Manuel de Macedo faz a sua primeira investida no que é local. Registra o cotidiano da Corte, onde os rapazes de boa família estudavam ou medicina ou direito; as moças tocavam piano ou bordavam seus enxovais; as senhoras conduziam os lares (devidamente escoradas por escravos); os senhores administravam seus negócios. Havia também a ópera e o teatro, ao qual se comparecia para assistir aos dramas de João Caetano. O baile era sempre um acontecimento – lugar de possíveis encontros para compromissos mais sérios. Dançava-se a quadrilha, a valsa e a polca. E, afora o teatro e o baile, a sociedade só podia normalmente se divertir dentro de casa, nos saraus, onde se jogava vultarete, ou gamão, ou écarté. Namorava-se, furtivamente, nas janelas dos sobrados, com a cumplicidade de amas e mucamas. Trocavam-se bilhetinhos de amor. Marcavam-se encontros na Rua

do Ouvidor, e os sinos davam o sinal de recolher às vinte e duas horas (Campedelli, 1987: 165).

Mais que divertir um público mediano, os romances de Joaquim Manuel de Macedo apresentam um grande valor documentário que não reduz o seu valor literário. Daí, falarmos não em um realismo pequeno ou miúdo, conforme afirmou Antonio Candido, mas em um realismo formal de uma narrativa que oscila entre narrar os costumes e criticá-los, pondo em exercício a ironia romântica no sentido de que a narrativa mostra-se autorreflexiva.

Antonio Candido referiu que, no período romântico, a sociedade brasileira era pouco urbanizada, estando ainda em “fase de estabilização”, o que impedia o romance de “jogar-se desde logo ao estudo das complicações psicológicas”. Como escreveu:

Na sociedade brasileira, até o começo do século XIX, a estratificação simples dos grupos familiares, regidos por padrões uniformes e superpostos à escravaria e aos desclassificados, não propiciava, no interior da classe dominante, a multiplicidade das dúvidas e opções morais (Candido, 2009: 432).

Na obra *O Romantismo*, Antonio Soares Amora (1963: 218) observou que, na medida em que buscava reproduzir a sua realidade, Macedo exprimia “a vida do Rio de Janeiro, de 1843, tal qual cada leitor poderia ver e viver, e com episódios passados com pessoas e em lugares que facilmente se identificariam”. Ele notou ainda como segunda grande novidade da obra o fato de “o autor e suas personagens falarem uma língua igual à que falavam os leitores, sem tirar nem mesmo expressões corriqueiras, modismos e gírias.” Porém, pouco se tem observado sobre os aspectos irônicos da narrativa, presentes, por exemplo, nos momentos em que o narrador expõe o ato narrativo, cumprindo um exercício de, ao mesmo tempo, representar e criticar, como na passagem abaixo:

São seis horas da manhã e todos dormem ainda a sono solto.
Um autor pode entrar em toda parte e, pois... Não, não, alto lá! no gabinete das moças... não senhor; no dos rapazes, ainda bem. A porta está aberta. Eis os quatro estudantes estirados numa larga esteira; e como roncam!... Mas que faz o nosso Augusto? Ri-se, murmura frases imperceptíveis, suspira... Então que é isso lá?... dá um beijo em Fabrício; acorda espantado e ainda por cima empurra cruelmente o mesmo a quem acaba de beijar... (Macedo, 2008: 100)

Como escreveu Joelma Santana Siqueira (2013: 202), “ironicamente, o narrador está gracejando sobre o processo de composição da narrativa que estamos lendo, pois, nela, o personagem é também o autor”.

6. Conclusão

Em sua *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, Antonio Candido (2009: 433) alegou que “o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país... Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social.” Ao analisar os espaços configurados nas narrativas de Macedo como lugares de vida cotidiana e o narrador que, com a pena da galhofa, mostra e faz rir de muitos aspectos da nossa vida íntima e pública, destacamos a importância de sua obra para a história do romance brasileiro.

Em *Literatura Brasileira: Dos primeiros cronistas aos Últimos Românticos* (2002), Luiz Roncari conclui assim seu comentário e análise do primeiro romance de Macedo:

Com *A Moreninha*, o romance começa no Brasil pela sua pior vertente, que depois será a dominante das telenovelas, criando uma falsa imagem do país e de sua formação social: tudo é mostrado assepticamente, limpo, ordenado, sem grandes conflitos e problemas. Se por ventura algum surge, será facilmente contornado e “arranjado”, para que tudo termine num final feliz, como no romance, mas de forma muito diferente da nossa experiência do mundo (Roncari, 2002: 535).

A partir da análise e comentário do professor Luiz Roncari outro ponto merece a nossa atenção: a ironia presente no romance, cujo final feliz não termina em casamento, mas na revelação de que o romance que estamos lendo se confunde com o romance que o personagem Augusto deveria escrever para pagar a aposta realizada com seus amigos. Em outras palavras que a literatura é literatura e não puramente imitação da realidade.

Antonio Candido (2009: 430) afirmou que “o eixo do romance oitocentista é pois o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa”. De fato, ao trabalhar com um sujeito em um tempo, o romance sugeriu uma semelhança com a verdade, seguindo a uma lógica do meio, no entanto, é preciso considerar que o conceito de verossímil não é limitado, muito pelo

contrário, uma vez que diz respeito à convenção da forma e à ideologia relacionadas à história da arte e à história do pensamento.

Na visão de Candido (2009: 429), o romance oscila entre o sonho e o documentário e, dessa forma, “os seus melhores momentos são, porém, aqueles em que permanece fiel à vocação de *elaborar* conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável.” É justamente isso que destacamos no romance *A Moreninha* (1844), que termina fazendo-nos pensar no arranjo da intriga, observando um jogo de esconder e mostrar o autor.

No decorrer da pesquisa confrontamos o nosso trabalho com o de outros autores e após um estudo sistemático realizado sobre o romance pudemos observar que *A Moreninha* é, para alguns críticos, um romance menor por causa do seu “realismo miúdo”.

Concordamos com o pensamento do professor Antonio Soares Amora de que *A Moreninha* é uma feliz travessura literária. É certo que a crítica considerou pouco originais alguns aspectos dos romances macedianos, mas, nem por isso o romance deixou de ser, ainda hoje, uma “novidade desconcertante”, para usarmos a expressão de Amora ao se referir à recepção da obra por seus primeiros leitores.

Muitos escritores, atendendo ao apelo nacionalista, escreveram sobre coisas locais visando à criação de uma literatura nacional, em face da recente independência política do país. Logo, torna-se fácil entender porque Candido considerou o romance uma “verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país” (Candido, 2009: 432)

Macedo pode ter atendido a esse apelo, ao retratar aspectos da vida na Corte e descrever uma ilha que beira o paradisíaco, mas não há como negar a parcela de crítica que se vem juntar aos aspectos descritivos de sua narrativa, a exemplo do que se observa, em *A Moreninha*, na fala do personagem Leopoldo sobre a diferença entre a moça da corte e a moça da província, a primeira “tão inconstante como a sociedade em que vive, tão mudável como a moda dos vestidos”; e a segunda, “talvez menos alegre, porém, certamente, mais livre” (Macedo, 2008: 128).

Em *A Moreninha*, o autor soube captar os espaços interiores da casa, a exemplo dos gabinetes, dos quartos, da sala de jantar, dos salões de festas. Em *O Moço Loiro*, em contrapartida, os espaços públicos, das ruas, por exemplo, são mais bem apreendidos e com isso se alarga a representação social.

O romance brasileiro deve muito a Macedo, logo é mesmo desonesto desconsiderar a sua contribuição. Mais que reconhecer que o escritor irrompeu com assentadas estruturas enraizadas, Samira Youssef Campedelli observou que

Embora não se possa considerar *A Moreninha* uma obra-prima, igualmente não se deve julgar o romance como apenas uma data-marco do início da ficção brasileira. Macedo tem seus méritos, e seria até pedante enxergá-lo com os olhos irônicos de leitores da virada do século XX. Propomos que seja visto na perspectiva do passado, de um escritor tentando oferecer ao brasileiro de seu tempo (e de outros tempos) um registro de sua época, através de uma história de amor (Campedelli, 1987: 166).

Diríamos, para completar, de uma história cômica de amor. De fato, se analisarmos o romance com os olhos críticos daqueles que buscaram ver na obra o realismo da escola realista ou o da escola modernista, é possível que ele seja apontado como menor, superficial, piegas em razão do sentimentalismo, da representação dos costumes, da ausência de aprofundamento na psicologia dos personagens. No entanto, é preciso observá-lo, como disse Campedelli, na perspectiva do passado, na perspectiva da visão romântica que não se encerra na pura expressão da emoção, mas também na tomada de consciência da estilização da emoção por parte do artista, ou seja, a ironia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Do autor:

- Macedo, Joaquim Manuel de (2008). *A Moreninha*. São Paulo: Nobel. (1ª Ed. 1844). Também se encontra disponível, em outra edição, em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00132a.pdf>. Acesso em 03/11/2010.
- Macedo, Joaquim Manuel de (2004a). *O moço loiro*. São Paulo: Ática. (1ª Ed. 1845). Também se encontra disponível, em outra edição, em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000095.pdf>. Acesso em 03/11/2010.
- Macedo, Joaquim Manuel de (2004b). *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional (Biblioteca invisível; 2) (1ª Ed. 1962-63). Também se encontra disponível, em outra edição, em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/sf000070.pdf>. Acesso em 03/11/2010.
- Macedo, Joaquim Manuel (2005). *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Edições do Senado Federal. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/sf000051.pdf>. Acesso em 03/11/2010.

Teóricos e críticos:

- Almeida, Thomaz Leandro (2008). Recepção crítica da prosa ficcional de Joaquim Manuel de Macedo. In: Márcia Abreu (Org.). *Trajetórias do romance - circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas - SP: Mercado de Letras.
- Amora, Antônio Soares (1963). *A Literatura Brasileira - O Romantismo*. São Paulo: Cultrix.
- Andrade, Mário de (1987). *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Argan, Giulio Carlo (1995). *História da Arte como história da cidade*. Trad. Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes.

- Assis, Machado de (1994). Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade. In: Machado de Assis. Obras Completas, vol. III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Auerbach, Eric (2004). Mimesis. São Paulo: Perspectiva.
- Alencastro, Luis Felipe de (1997). História da vida privada no Brasil. Império – a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bachelard, Gaston (2008). A Poética do Espaço. Rio de Janeiro: Eldorado.
- Barsted, Leila Linhares (1987). Permanência ou mudança? O discurso legal sobre a família. In: Ângela Mendes de Almeida et al. Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo UFRJ.
- Boechat, Maria Cecília (2005). A moreninha e a tradição cômica do Romantismo brasileiro. Revista do Centro de Estudos Portugueses, v. 25, nº 35 (jan-dez 2005). Belo Horizonte: UFMG: 123-129.
- Boechat, Maria Cecília (2008). Pela tradição interna do romance brasileiro. In: Alcmeno Bastos et al. Estudos de literatura brasileira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG: 37-51.
- Bosi, Alfredo (1994). História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix.
- Cerqueira, Rodrigo (2010). Quando se pode amar as formas do romance e do drama em Joaquim Manuel de Macedo. In: Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo. Dossiê Escritas da Violência II. (Julho de 2010): 14-28. ISSN 1679-849X. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie03/RevLitAut_art03.pdf>. Acesso em 03/11/2010.
- Campedelli, Samira Youssef (1987). Entre a candura e a travessura. In: Joaquim Manuel de Macedo. A moreninha. São Paulo: Círculo do Livro.
- Candido, Antônio (2009). Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880. (12ª edição). Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: FAPESP.
- Netto, José Teixeira Coelho (2009). A construção do sentido na arquitetura. São Paulo: Perspectiva.
- Donato, Hernani (2005). História dos usos e costumes do Brasil – 500 anos de vida cotidiana. Rio de Janeiro: Melhoramentos.
- DaMatta, Roberto (1987). A família como valor: considerações não-familiares sobre a família brasileira”. In: Ângela Mendes Almeida et al. Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo UFRJ.
- DaMatta, Roberto (1997). A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense.
- D’Incao, Maria Ângela (2004). Mulher e família burguesa. In: História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto.
- Fernandes, Antônio Teixeira (1992). Espaço social e suas representações. Comunicação apresentada no VI Colóquio Ibérico de Geografia. Porto, 14-17 de Set. de 1992. Disponível em <ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6661.pdf>. Acesso em 03/11/2010.
- Goeze, Joann Melchior (2009). Breves mas necessárias considerações sobre Os sofrimentos do jovem Werther e uma resenha do mesmo. In: Franco Moretti. A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify.
- Lima, Adson Cristiano Bozzi Ramatis (2008). A relação entre a arquitetura e a literatura a partir da crítica, da história e da teoria. Arquiteturarevista, Vol. 4, nº 2 (jul.-dez. 2008): 8-16. Disponível em <<http://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/5467>>. Acesso em 03/11/2010.
- Pesavento (1999). O imaginário da cidade. Porto Alegre: UFRGS.
- Pedruzzi, Tiago (2007). O Rio de Janeiro sob a pena de Joaquim Manuel de Macedo. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Vol. 3, n.º1. Dossiê: a cidade na crônica (jan-jul 2007). Porto Alegre: UFRGS. Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/4902/2811>. Acesso em 03/11/2010.
- Roncari, Luiz (2002). Literatura brasileira. Dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Edusp.
- Sant’Anna, Affonso Romano de (1979). Análise estrutural de romances brasileiros. São Paulo: Vozes.
- Serra, Tania Rebelo Costa (2004). Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos. A luneta mágica do II Reinado. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Siqueira, Joelma Santana (2013). Travessuras de um narrador romântico. In: Revista O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira, Vol. 22, Nº 2: 191-206. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5389/4793>. Acesso em 28/09/2010.
- Souza, Jesse (2001). A sociologia dual de Roberto da Matta: descobrindo nossos mistérios ou sistematizando nossos auto-enganos? In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 16, Nº 45 (fev. 2001):

47-67. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092001000100003&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 28/09/2010.

- Todorov, Tzvetan (2003). Poética da prosa. São Paulo: Martins Fontes.
- Velho, Gilberto (1987). Família e subjetividade. In: Ângela Mendes de Almeida et al. Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo UFRJ.
- Veríssimo, José (2007). História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). (7ª ed.). Rio de Janeiro: Topbooks.
- Watt, Ian (1990). A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.

Recebido: 7 de Abril de 2014.

Aceite: 8 de setembro de 2014.