

EVANEIDE ARAÚJO DA SILVA

**ASPECTOS DO REALISMO: EM TORNO DE
MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS**



EVANEIDE ARAÚJO DA SILVA

ASPECTOS DO REALISMO: EM TORNO DE MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa.

Orientador: Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite.

Bolsa: Capes.

ARARAQUARA – S.P.
2010

Silva, Evaneide Araújo da

Aspectos do realismo: em torno de Memórias de um sargento de milícias / Evaneide Araújo da Silva – 2010

140; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Literatura popular. 2. Literatura - História e crítica - Teoria, etc.
3. Realismo na literatura - Séc. XVIII. 4. Picaresca. I. Título.

EVANEIDE ARAÚJO DA SILVA

ASPETOS DO REALISMO: EM TORNO DE MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa.
Orientador: Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite.
Bolsa: Capes.

Data da qualificação: 03/09/2009

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite
Universidade Estadual Paulista.

Membro Titular: Professora Doutora Maria Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo.

Membro Titular: professora Doutora Maria Célia de Moraes Leonel
Universidade Estadual Paulista.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, Edésio e Derlinda, pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio e pela admiração que me fizeram desejar essa conquista;

À minha orientadora, pelo aprendizado que levarei para toda a vida;

Ao meu marido Anderson, pelo carinho, companhia e apoio nos momentos difíceis.

“A literatura é uma atividade sem sossego.”

Antonio Candido (1989, p.82)

RESUMO

Este trabalho concentra-se em levantar as possíveis características que possam ligar o romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, ao realismo literário dos séculos anteriores ao XIX, mais especificamente à literatura realista francesa do século XVIII. Pretende-se demonstrar que *Memórias* não possui traços consistentes que nos permitam ligá-lo ao romantismo ou ao realismo literário brasileiros, posição comumente adotada pela crítica em geral, mas apresenta afinidades significantes com um tipo de literatura popular que, anteriormente ao século XIX, desde sempre floresceu às margens da dita literatura oficial. Para isso, levantamos as particularidades desse realismo, tomando como base uma breve análise de um romance realista francês do século XVIII (*Histoire de Gil Blas de Santillane*, de Lesage) para que mais claramente pudéssemos observar as características dessa literatura. Após levantar essas características, procuramos analisar *Memórias* à luz de todo o estudo que fizemos sobre o realismo, para demonstrarmos que o romance de Manuel Antônio de Almeida poderia ser colocado nesse filão da literatura popular de todos os tempos. Levamos em conta também a possível aproximação de *Memórias* com a literatura picaresca, gênero originalmente espanhol, tendo em vista que a picaresca é uma das vertentes desse realismo no qual concentramos nossos estudos.

Palavras – chave: Literatura popular. *Memórias de um sargento de milícias*. Realismo do século XVIII. Picaresca. Teoria literária.

RÉSUMÉ

Ce travail a l'intention de faire une étude des caractéristiques qui peuvent lier le roman de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, au réalisme littéraire des siècles antérieurs au dix-neuvième, plus précisément à la littérature réaliste française du dix-huitième siècle. On a l'intention de montrer que *Memórias de um sargento de milícias* n'a pas d'éléments consistants qui nous permettent de le lier au romantisme ou au réalisme littéraires brésiliens, position prise d'habitude par la critique en général. Au contraire, ce roman présente des affinités avec un type de littérature populaire qui, avant le dix-neuvième siècle, a toujours eu sa place à côté de la littérature officielle. C'est pourquoi on a relevé les particularités de ce réalisme à travers l'analyse rapide d'un roman français du dix-huitième siècle - *Histoire de Gil Blas de Santillane*, de Lesage - pour qu'on puisse observer plus nettement les caractéristiques de cette littérature. Après cette relève, on a analysé les *Memórias* à la lumière de cette étude, pour montrer que le roman de Manuel Antônio de Almeida peut être placé dans les rangs d'une littérature populaire de tous les temps. On a tenu compte aussi de la liaison possible entre *Memórias de um sargento de milícias* et la littérature picaresque, genre d'origine espagnole, vu que la picaresque est une des modalités de ce réalisme dans lequel on concentre nos études.

Mots-clés: Littérature populaire. *Memórias de um sargento de milícias*. Réalisme au dix-huitième siècle. Picaresque. Théorie littéraire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O BRASIL DO TEMPO DO REI E DE MANUEL ANTÔNIO DE ALEMIDA: ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA	14
1.1 O Rio de Janeiro	17
1.2 As Memórias de um sargento de milícias.....	20
2 A FORTUNA CRÍTICA DAS MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS : DUAS TENDÊNCIAS	23
2.1 Romance picaresco ou não?.....	26
2.2 A crítica reorientada pela dialética da malandragem.....	34
3 UM PÍCARO NA FRANÇA DO SÉCULO XVIII: GIL BLAS E A TRADIÇÃO REALISTA	43
3.1 O autor e seu contexto.....	43
3.2 A situação do romance no século de <i>Gil Blas</i>	47
3.2.1 O realismo na literatura do século XVIII.....	51
3.2.2 <i>Gil Blas de Santillane</i> e a tradição realista.....	57
3.2.3 A influência da picaresca.....	67
4 O REALISMO DE <i>MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS</i>	82
4.1 O realismo na literatura: uma breve história.....	84
4.2 O realismo de <i>Memórias de um sargento de milícias</i>	95
4.2.1 <i>Memórias de um sargento de milícias</i> e o realismo das formas populares.....	95
4.2.2 A comicidade dos atos e das situações e as intrusões do narrador.....	101
4.2.3 O realismo crítico de observação de costumes	105
4.2.4 A presença de personagens-tipo	113
4.2.5 As afinidades com a literatura picaresca.....	115
5 <i>MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS</i> E <i>GIL BLAS DE SANTILLANE</i> : ALGUMAS APROXIMAÇÕES	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS.....	134
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	137

INTRODUÇÃO

Desde que surgiu, o único romance do carioca Manuel Antônio de Almeida tem provocado a crítica e os historiadores literários brasileiros. Esquecido pela elite intelectual durante a segunda metade do século XIX, *Memórias de um sargento de milícias* ressurgiu a partir do movimento realista daquele século e ganha seu merecido espaço no cenário literário brasileiro. A consagração definitiva veio quando Mário de Andrade, em um texto de 1940, reconhece o romance como um dos melhores e mais autênticos de nossa literatura, por colocar em cena uma galeria de personagens que até a publicação da obra ainda não havia entrado no roteiro das narrativas nacionais. O autor de *Macunaíma* discute a filiação do romance às estéticas literárias vigentes naquele momento para descartar a possibilidade de o romance ser um antecessor do realismo literário, hipótese levantada por José Veríssimo alguns anos antes. Além de argumentar sobre a importância do romance para a nossa literatura, Mário abre uma discussão que depois teve muitos seguidores: a de que o romance de Manuel Antônio de Almeida guardava semelhanças com o antigo gênero picaresco espanhol, em especial na figura do anti-herói Leonardo. Alguns estudiosos que vieram depois seguiram os passos de Mário de Andrade, reafirmando a possível ligação de *Memórias* a esse gênero de literatura que coloca em cena a figura do pícaro, como forma de crítica à sociedade sustentada em valores quase sempre questionáveis.

Uma quebra nessa espécie de consenso veio quando Antonio Candido publica em 1970 um ensaio consideravelmente longo dedicado ao romance, o tão bem conhecido “Dialética da malandragem”. O tom do ensaio de Candido é essencialmente o de ruptura com as opiniões anteriores, inclusive a sua: a obra de Manuel Antônio de Almeida não é genuinamente picaresca, pois as duas condições essenciais desse gênero não estão nela presentes, isto é, a forma autobiográfica e a figura do verdadeiro pícaro, que precisa vencer as adversidades para sobreviver. Em vez de picaresco, Candido prefere a designação de “romance malandro”, pois Leonardo é o primeiro malandro que entra na narrativa brasileira. Depois desse ensaio, parece ter havido um ponto final na questão, pelo menos para a crítica nacional. Só Mário González (1994) volta a ela quando elabora sua hipótese da existência da neopicaresca, termo que classificaria os

romances que guardavam alguma afinidade com o antigo gênero espanhol. *Memórias de um sargento de milícias* seria um desses romances, pois traz para o enredo a figura do pícaro na pessoa do Leonardo. Esses “pícaros modernos” são um tanto diferentes dos seus ancestrais, pois os novos anti-heróis estão colocados em outro contexto sócio-histórico e por isso mesmo não podem ser genuinamente iguais aos primeiros pícaros. Mas a essência do herói picaresco encontra-se neles, se pensarmos na função que eles cumprem dentro da obra literária: representam uma paródia da moral e dos bons costumes; são marginais à sociedade em que se inserem; seu comportamento nada tem de honrado; ao contrário, são sempre vagabundos que nos causam compaixão e nos fazem rir, ao mesmo tempo, com suas diabruras levadas a cabo para sobreviver da forma mais folgosa possível no seio de sociedades com regras hostis.

Este trabalho divide-se em cinco seções, nas quais procuramos discutir todas essas questões. Na primeira, objetivou-se fazer alguns apontamentos gerais sobre o contexto histórico que delimita a obra de Manuel Antônio de Almeida em dois sentidos: o primeiro considera o contexto histórico no qual a ação de *Memórias* se passa, qual seja, a cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, mais precisamente no período em que o rei D. João VI estabeleceu-se no Brasil com sua Corte. Nesse primeiro levantamento, apontamos algumas características sociais e econômicas da sociedade brasileira e do Rio de Janeiro do começo do século XIX. Em segundo lugar, consideramos o momento em que Manuel Antônio de Almeida escreveu sua obra, quase 35 anos depois da estadia do rei no Brasil. Fazemos este paralelo para esclarecer que, mesmo que o autor tenha deslocado a ação de sua obra no tempo, percebemos claramente que a sátira social da obra tem como alvo privilegiado a sociedade carioca do momento em que viveu o autor, já que o curto espaço de tempo que transcorre entre o período em que o rei permaneceu no Brasil e o ano em que *Memórias* foi escrito não permitiu que houvesse mudanças significativas na cidade fluminense.

A segunda parte é dedicada ao levantamento da principal fortuna crítica de *Memórias de um sargento de milícias*. Consideramos as duas principais tendências que guiaram os críticos da obra. A primeira, que defende a hipótese de ela ser herdeira da antiga literatura picaresca; e a outra, mais moderna, embasada nas ideias de Antonio Candido, que atenua ou mesmo rejeita a hipótese anterior.

A parte três do trabalho concentra-se em tecer algumas considerações sobre a vida e a produção literária de Lesage e logo depois em fazer alguns apontamentos sobre a situação do

romance no século XVIII. Essas considerações serviram de base para mostrar as tensões entre os romances realistas do século e os tradicionais romances de amor e de aventuras. Serviram ainda para analisarmos as técnicas e procedimentos desses romances realistas, em oposição aos tradicionais, relatando como o romance de Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, utiliza essas técnicas. Consideramos ainda os procedimentos da narrativa picaresca mais recente como uma das maneiras de esse romance retratar criticamente a sociedade de seu tempo, e como Lesage se apropriou desses procedimentos. Essa breve análise da obra francesa serviu-nos de base para demonstrar as principais características do romance realista no século XVIII, já que este trabalho busca essencialmente ligar *Memórias de um sargento de milícias* a esse tipo de realismo.

Na quarta parte, consideramos as distâncias que separam *Memórias* das duas principais correntes literárias do século XIX brasileiro: o romantismo e o realismo. Procuramos demonstrar que a obra não pertence nem a uma nem a outra tendência literária, como a crítica vem colocando. Fazemos também um breve relato sobre o realismo na literatura, baseando-nos principalmente nas ideias de Auerbach (2007), Bakhtin (1988) e Compagnon (2001). Não pertencendo nem ao romantismo nem ao realismo do século XIX, supomos que a obra filia-se à tradição realista do século XVIII. Tendo já levantado as principais características desse romance realista quando falamos de *Gil Blas* (na parte três), procuramos apontar como esses procedimentos se apresentam em *Memórias*.

A quinta e última parte é dedicada a uma breve comparação entre os dois romances que constituem o *corpus* do trabalho. Essa comparação tem o objetivo principal de dar maior sustentação à hipótese que pretendemos defender, já que, observadas as semelhanças de *Memórias* com um romance realista do século XVIII, torna-se mais evidente a ligação da obra brasileira com o tipo de realismo que nos interessa.

Para demonstrar a possível ligação de *Memórias de um sargento de milícias* com a tradição realista-popular, em especial com suas manifestações literárias do século XVIII, nos serviremos do método comparativo, ao fazer um breve paralelo entre um romance realista do século XVIII (*Gil Blas de Santillane*) e a obra brasileira; e também da análise formal do romance brasileiro à luz das teorias sobre a literatura realista de estilo popular. Seguiremos assim o caminho que é necessário aos estudos literários, que contam sempre com a teoria e as análises críticas já constituídas para fazer as reflexões necessárias, bem como para propor novas maneiras

de pensar a obra literária. O embasamento teórico será, então, constituído principalmente pelas teorias sobre o realismo enquanto procedimento literário, além dos textos críticos a respeito de *Memórias de um sargento de milícias*.

1 O BRASIL DO TEMPO DO REI E DE MANUEL ANTÔNIO DE ALMEIDA: ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA

No século XIX, o mundo passou por uma intensa transformação: efetivaram-se definitivamente as ideias que a Revolução Francesa proclamou em 1789 e pôs em prática. Sabe-se que a França dominou politicamente o cenário internacional desde meados do século XVIII. E Napoleão Bonaparte veio logo em seguida para definitivamente legitimar o poder político da nação francesa sobre todo o mundo ocidental. No começo do século XIX, a figura do imperador francês era absoluta no Velho Continente; todos os países europeus foram subjugados por Bonaparte; a única exceção foi a Inglaterra que, em 1805, na batalha marítima de Trafalgar venceu a esquadra de Napoleão e legitimou sua independência e seu domínio nos mares. Excetuando os ingleses, os exércitos napoleônicos “[...] haviam colocado de joelhos todos os reis e rainhas do continente, numa sucessão de vitórias surpreendentes e brilhantes”. (GOMES, 2007, p. 33). Por vingança, no mesmo ano de 1805, Napoleão decretou o famoso bloqueio continental, impedindo que qualquer país da Europa mantivesse relações comerciais com a Inglaterra.

A única Corte europeia do período que não acatou a decisão do bloqueio imposta pelo imperador francês foi a portuguesa, e não podia mesmo fazê-lo: Portugal e Inglaterra eram velhos parceiros; os portugueses não podiam se colocar contra os ingleses, sob pena de serem massacrados pelos exércitos da Inglaterra. Então, ou Portugal aderiria ao bloqueio e seria atacado pelos ingleses, ou não o faria, e seria invadido pelas tropas napoleônicas. A única solução foi aderir aos **conselhos** dos líderes ingleses e deixar Portugal com todos os membros importantes da nação portuguesa, como os políticos e comerciantes influentes de Lisboa. Foi essa a decisão que o então príncipe regente D. João VI (que entrou para a história como um líder inexperiente e

medroso) tomou, embarcando para o Brasil na manhã de 29 de novembro de 1807, acompanhado de mais de 10 mil pessoas, segundo dados apurados pelo jornalista Laurentino Gomes (2007).

Foi a partir deste fato que a história da maior e mais importante colônia portuguesa tomou rumos diferentes, a partir da chegada da Corte em suas terras. O Brasil foi a única colônia do mundo que hospedou durante anos seu rei, e certamente esse acontecimento extraordinário contribuiu definitivamente para a introdução de mudanças que viriam melhorar a situação da colônia, pelo menos para aqueles que faziam parte da elite da sociedade colonial. Nesse sentido, o século XIX foi aquele das mudanças radicais também para o Brasil, com a vinda da Família Real portuguesa, seguida pela proclamação da Independência e, a partir daí, pela formação sofrida e lenta de um novo país, alavancada por uma pequena burguesia em formação, em tudo dependente das relações com a Inglaterra e mesmo com Portugal.

No Brasil do tempo do rei (1808-1822), além das novidades introduzidas pela presença da Corte, descortinaram-se crises financeiras sérias. Toda a produção nacional, quase que totalmente dependente do comércio com Portugal e Inglaterra, destinava-se principalmente a sustentar os luxos e caprichos da Corte instalada na colônia. O Brasil vivia afundado em dívidas, principalmente com os ingleses; toda a riqueza produzida, que poderia ser utilizada em melhorias públicas, era destinada a pagar as dívidas de Portugal e financiar as despesas do rei e seus aliados, que não eram poucas. Como destacou Laurentino Gomes (2007, p. 189), “era uma corte cara, perdulária e voraz”. É certo que mudanças positivas foram introduzidas com a chegada da Família Real: a implantação do ensino superior, a construção das primeiras indústrias, a abertura de novas estradas, facilitando a comunicação entre as Províncias, a criação da Biblioteca Nacional com um rico acervo trazido de Portugal, e das primeiras instituições financeiras, como o Banco do Brasil, entre outras. Mas o Brasil não se desenvolvia de forma significativa; como toda a riqueza produzida era essencialmente destinada a cobrir os gastos feitos pela Corte e pagar as dívidas contraídas com a Inglaterra, a colônia permanecia com seus sistemas comercial e econômico atrasados, sempre dependentes das relações com portugueses e ingleses. Por conta de sua condição de colônia, o Brasil não desenvolvia relações internacionais, as decisões econômicas estavam sempre ligadas aos interesses dos portugueses; enfim, toda a dinâmica nacional era regida em favor da nação lusitana.

Essa situação de atraso começou a desagradar a classe dos ricos produtores e comerciantes burgueses que criaram suas raízes em terras brasileiras. Em toda a Europa, a burguesia erguia a

bandeira do liberalismo e do nacionalismo, pois não era mais possível aceitar desmandos externos; os países deveriam criar sua própria dinâmica interna, fortalecendo-se política e economicamente. Essas ideias burguesas-liberais chegaram ao Brasil, e de certa forma forçaram a Independência em 1822. O rei D. João VI, quando percebeu que a situação política, tanto no Brasil quanto em Portugal tornava-se insustentável, tratou de proclamar a Independência e de instituir seu filho D. Pedro I como o primeiro imperador do Brasil. Foi uma decisão inteligente, pois teoricamente o Brasil tornava-se um país livre, conquistando sua tão aclamada condição de nação, o que momentaneamente acalmava as tensões, já que atendia a uma reivindicação imposta pela nova classe de ricos burgueses formada no país. Mas, na prática, o país ainda era um anexo de Portugal, já que toda a sua dinâmica econômica não deixou de ser dependente da nação portuguesa.

O período em que Manuel Antônio de Almeida viveu e escreveu seu único romance (1831-1861) foi um dos mais conturbados e tensos em todos os níveis. O autor de *Memórias de um sargento de milícias* é, portanto, homem desse século de mudanças e, apesar de ter vivido pouco, esteve colocado no olho mesmo do furacão: nascido no Rio de Janeiro em 1831, morto em 1861, em Campos, na costa da mesma Província, o jovem escritor viveu em um tempo e um espaço muito singular para a história do Brasil: foi na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, que a esquadra de D. João e da Família Real portuguesa desembarcou no começo da tarde de 7 de março de 1808 (GOMES, 2007, p. 139). Quando o autor de *Memórias* nasceu, D. João VI não estava mais no Brasil; o rei português já havia partido, deixando para trás um país mudado, mas ainda muito pobre, economicamente dependente dos ingleses e dos portugueses e com uma situação política tensa.

Socialmente, o Brasil continuou sustentando a já velha desigualdade social. A maioria da população constituía-se de escravos que viviam nas piores condições físicas e morais; o analfabetismo atingia quase 90% da população; a saúde era precária; enfim, em relação ao estado social, o país era um caos, e continuou sendo mesmo depois de D. João VI. Outra parcela importante do corpo social eram os chamados homens livres, que não eram nem os ricos fazendeiros comerciantes e donos de escravos, nem eram escravos; constituía uma camada social que vivia de pequenos negócios (pequeno comércio, religião, aposentadoria pública, etc.) ou muito comumente do compadrio, o que identificava essa classe com uma espécie de malandragem social.

No setor econômico, as principais atividade nas terras brasileiras continuaram sendo o comércio, tanto de escravos quanto de produtos e bens, este último feito principalmente com a Inglaterra, já que a Corte portuguesa e junto com ela o Brasil estavam praticamente dependentes dos ingleses em todos os sentidos após a invasão napoleônica na Europa.

O ambiente político continuou instável por muito tempo, mesmo com a Independência em 1822, pois não era fácil para o novo imperador D. Pedro I atender a todos os interesses da classe dominante.

Dois partidos políticos entram em cena em 1838, já no Segundo Reinado, considerando-se também o período regencial: o Liberal e o Conservador, além do chamado Poder Moderador, cuja representação máxima era a figura do Imperador D. Pedro II. A partir desse período e até a proclamação da república em 1889, o Brasil enfrentaria várias revoltas populares e oscilações de poder entre os partidos políticos constituídos.

1.1 O Rio de Janeiro

Neste tópico relataremos rapidamente, apoiando-nos principalmente no livro *1808*¹, do jornalista Laurentino Gomes, a situação geral do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, pois é nesse período histórico que a ação de *Memórias de um sargento de milícias* se ambienta. Conhecer a situação geral da cidade carioca (ou fluminense, termo utilizado na época) desse período importa muito a este trabalho, pois pretende-se, em consequência do estudo sobre o realismo, considerar o diálogo da obra de Manuel Antônio de Almeida com seu tempo; mesmo tendo seu tempo de ação deslocado para o **tempo do rei**, esse diálogo não deixa de existir, já que genuinamente nada mudara no Rio de Janeiro no que diz respeito aos costumes sociais e aos modos de vida dos fluminenses mais pobres (que a narrativa vai focalizar) nesse curto espaço de tempo que transcorre entre a ação do livro (o tempo do rei - 1808-1821) e o seu período de produção (1852-1853). Possivelmente, Manuel Antônio de Almeida desloca a ação da obra no tempo apenas por uma questão de conveniência pessoal: evitar dissabores com políticos e literatos da época, uma vez que o tom crítico de seu livro poderia incomodar pelas inconveniências do conteúdo e da forma. Alguns estudiosos de *Memórias* compartilham essa

¹Mesmo não se tratando de um livro de história do Brasil, optamos por utilizar a obra do jornalista Laurentino Gomes, por se tratar de um trabalho atualizado, que retrata com muita riqueza de detalhes a situação do Brasil no século XIX, em especial o período que D. João VI esteve no país.

opinião, como é o caso de Reginaldo Pinto de Carvalho (1999, p. 88), que vê na obra uma sátira social feita pelo autor ao seu próprio tempo: “o recuo da história ao tempo do rei, portanto, um recuo de aproximadamente quarenta anos, já que o **tempo do rei** compreendia o período que vai de 1808 a 1821, revela a intenção do autor de evitar a crítica direta ao seu próprio tempo”. A mesma opinião formula Néelson Sodré, quando diz: “a antecipação histórica, aliás, poderia ter sido uma saída natural e intencional do autor, para fazer crítica – e há muita crítica transparente nas páginas do livro – e não chocar os criticados”. (SODRÉ apud CARVALHO, 1999, p. 88).

Socialmente, entre 1852-1853, a situação do Rio de Janeiro permanecia praticamente a mesma; nada mudara desde a época em que a Família Real estivera no país. Os costumes e os modos de vida da população geral continuavam os mesmos, uma vez que a chegada do rei só mudou mesmo a vida das famílias descendentes dos ricos portugueses que aqui se estabeleceram. De resto, tudo ficou mais ou menos igual, e em alguns aspectos até piorou: os pobres ficaram ainda mais pobres, os que já eram ricos aumentaram seus ganhos, os escravos continuaram nas mesmas condições desumanas; os homens pobres e livres continuavam com sua vida pacata, baseada no sistema de favores e compadrio, hábito que se instaurou na época do rei e permaneceu por muito tempo como uma das marcas da sociedade do século XIX. Muitos artistas e estudiosos desse século retrataram essa prática social através da figura dos agregados, personagens recorrentes nas obras de Machado de Assis, por exemplo, e mencionados também em *Memórias de um sargento de milícias*.

O modo de vida, os costumes, as festas religiosas, enfim, a aparência geral da cidade carioca era praticamente a mesma entre os anos de 1808 e 1853. A capital da colônia, que depois se tornou império, era uma cidadezinha tranquila e pacata, cuja população era majoritariamente construída por escravos e homens livres e pobres. Tirando a parte rica da cidade, a maioria das ruas era úmida e suja, resultado da falta de coleta de lixo e de limpeza urbana. Desse modo, os hábitos dos moradores eram muitas vezes registrados de forma pejorativa pelos viajantes europeus: geralmente os habitantes do Velho Mundo costumavam taxar os brasileiros de preguiçosos e deselegantes. Os homens das classes menos abastadas andavam de chinelos, calças leves e jaquetas de chita. As mulheres, sempre muito religiosas, andavam sempre “envoltas em rosários de onde pendiam santinhos”. (GOMES, 2007, p. 158). Sentadas na frente de suas casas, as donas de casa da classe média pobre costumavam reunir-se em rodas, e aconchegadas em esteiras, “costuravam, faziam meias, rendas, bordados e outros trabalhos manuais”, (GOMES,

2007, p. 159); ou muito comumente, conversavam, falavam de acontecimentos cotidianos, dos casamentos, dos namoros, dessa ou daquela ação policial, das festas ou das procissões religiosas, do sermão do padre na última missa.

Durante a semana, o Rio de Janeiro era uma cidade movimentada e barulhenta, com ruas repletas de muares, carroças ruidosas puxadas por bois. Centro naval e comercial do império, mais de um terço das exportações e importações da colônia passava por seus portos. Era também o maior mercado de escravos da América, um dos fatores que chamavam a atenção dos viajantes. Um número muito grande de negros e escravos tomava conta das ruas, especialmente em dias de feira (GOMES, 2007, p. 156, 163). A saúde era precária, pois não havia médicos formados em universidade; era muito comum os barbeiros exercerem a profissão, sem nenhum preparo científico (GOMES, 2007, p. 165). Nos finais de semana, o que predominavam eram as celebrações religiosas, ocasião em que as famílias, acompanhadas de seus escravos (se os tinham), iam à Igreja.

Ressalte-se mais uma vez que, no tocante aos costumes e hábitos dos moradores mais pobres, bem como à aparência geral da cidade carioca, praticamente nada havia mudado entre o tempo que compreende a ação da obra (tempo do rei) e o período em que ela foi escrita (1852-53). Mesmo com algumas transformações, a chegada da Família Real ao Rio de Janeiro não mudou muita coisa para as pessoas da classe média pobre, que compõem a ação de *Memórias de um sargento de milícias*, e muito menos para os escravos. Se a vinda da Corte portuguesa trouxe algum benefício de nível econômico e social, este se limitou às elites brancas, descendentes de portugueses. As instituições já eram e continuaram corruptas e mal formadas; a Igreja continuava cometendo abusos; a população geral continuava analfabeta, com um sistema de ensino precário e atrasado. De fato, para a elite rica, novos bairros foram criados com melhor infra-estrutura, possibilitando um sistema sanitário mais moderno; a arte e a arquitetura ficaram mais “refinadas”, mais próximas dos padrões da Europa, graças aos artistas desse continente, principalmente franceses, atraídos pela presença da Família Real portuguesa.

Em contrapartida, o número de escravos aumentou assustadoramente, e com isso as epidemias, as mazelas sociais, os abusos. O Brasil continuava na verdade sendo um país atrasado. Como destaca Laurentino Gomes (2007, p. 227), “transformar o Brasil seria uma tarefa muito mais árdua do que se poderia imaginar observando as lojas e a pompa das famílias [ricas] nas ruas da nova sede da corte portuguesa”.

1.2 *Memórias de um sargento de milícias*

De fato, a falta de mudanças significativas permitiu a Manuel Antônio de Almeida fazer uma crítica direta e bem humorada à sociedade de seu tempo, por meio da correspondência com outro período histórico do Rio de Janeiro (o tempo do rei). O narrador de *Memórias de um sargento de milícias* desloca a ação da obra no tempo para zombar de uma sociedade que genuinamente permanecia a mesma; uma sociedade que se queria polida e refinada por ter hospedado o rei e sua Corte, mas que guardava os velhos hábitos, nem sempre tão louváveis e elegantes como se pretendia que fossem.

Nesse sentido, *Memórias de um sargento de milícias* (1852-1853) é um dos únicos romances de seu período (o século XIX), se não o único, que manifesta um diálogo crítico, pela veia da sátira e da comicidade, portanto realista, com esse período tão singular e tão intenso da história do Brasil, mais especificamente do Rio de Janeiro, capital do país e palco de todas as importantes transformações que o atingiam.

Quando Manuel Antônio de Almeida escreveu sua obra mais conhecida, com apenas 21 anos de idade, o Brasil, como vimos, ainda se formava como nação, já que o país se ligava a Portugal por vários motivos, tanto econômicos quanto políticos. Jarouche (2002) salienta que, ao se tornar independente, façanha conquistada pelas elites em 1822, uma figura portuguesa continuava mandando e desmandando no cenário político brasileiro: o imperador Dom Pedro II impunha sua vontade em todos os setores sociais através do exercício do Poder Moderador. Quando lhe interessava, ele dissolvia o gabinete ministerial e destituía quem estivesse no poder, fosse o Partido Liberal ou o Conservador, as duas forças políticas da época, que ora eram inimigas, ora aliadas, segundo os interesses do momento.

Nesse período político conturbado, ainda segundo Jarouche (2002), os jornais eram os principais meios de comunicação; e não deixavam de claramente aliar-se a um ou outro partido político, defendendo de forma aberta seus interesses. Nesse sentido, a imprensa exercia um papel essencial na vida política do país. Os jornais eram verdadeiros cabos eleitorais dos partidos, e pelo seu poder de comunicação, exercido principalmente entre os setores mais abastados da sociedade que sabiam ler e tinham condições financeiras de adquirir o jornal, manipulavam ao bel prazer o cenário político de acordo com seus interesses e os interesses daqueles a quem apoiavam.

Assim procedia um dos jornais cariocas mais importantes da época de Manuel Antônio de Almeida, o *Correio Mercantil*, que circulou no Rio de Janeiro entre 1848 e 1868, segundo informações apuradas por Mamede Mustafá Jarouche (2002). Em 1848, Dom Pedro II derrubou o gabinete formado pelo Partido Liberal, no poder desde 1844, e convocou os Conservadores para formarem uma nova organização política. Esse fato provocou a ira dos liberais, que viu o poder político lhes sendo tirado sem maiores explicações. A partir de então, em uma luta verbal que duraria anos, o Partido Liberal atacava o Imperador e o seu partido aliado, os Conservadores, de todas as formas possíveis, formas essas que iam desde discursos políticos afiados e bem construídos até ofensas chulas dos mais variados tipos.

De todos os jornais aliados ao Partido Liberal, o *Correio Mercantil* era sem dúvida o mais bem organizado, contando com uma boa equipe de redatores e um número considerável de assinantes. Segundo Jarouche (2002, p. 18), o jornal “era publicado quase todos os dias, com exceção das segundas-feiras, e contava pouco mais de dois mil assinantes em todo o Império”, um número bastante considerável para um período em que quase 90% da população fluminense não tinha acesso à leitura por conta do analfabetismo.

Além das tradicionais seções com textos que versavam sobre assuntos da vida cotidiana brasileira, sobre a situação política do Brasil e sobre acontecimentos europeus, entre 1852-1854 o *Correio Mercantil* trouxe aos seus leitores uma novidade: aos domingos, uma seção humorística chamada “Pacotilha” dominava quase todas as páginas do jornal, trazendo aos seus leitores os mais variados textos, geralmente ligados ao humor e à galhofa. A Pacotilha tinha de tudo: “poesias criticando a Câmara Municipal, crônicas xingando os policiais de ciganos, chamando os membros do Partido Conservador de idiotas, corruptos etc., tudo no mais completo espírito de caçoada”. (JAROUCHE, 2002, p. 18).

Foi justamente nesse ambiente de “licença cômica” que surgiu pela primeira vez *Memórias de um sargento de milícias*. Publicado entre os anos de 1852-1853 em forma de folhetim na Pacotilha do jornal *Correio Mercantil*, *Memórias* se tornaria posteriormente um dos primeiros romances brasileiros, talvez o mais importante da época, pela sua originalidade. Sem dúvida, quem lê a obra e a compara com outros romances da mesma época (os de Alencar ou Macedo, por exemplo), percebe que ela possui um estilo e um conteúdo muito diferentes dos romances desses autores consagrados pela crítica e pelo público. Por conta do estilo inesperadamente inovador e inquietante revelado em *Memórias de um sargento de milícias*,

Manuel Antônio de Almeida morreu no anonimato por não se enquadrar nos moldes da literatura romântica, e sua obra só alcançou o valor merecido já no final do século XIX, quando o realismo e o naturalismo despontam como correntes literárias. Como notou Josué Montello (1955, p. 38), “[...] as *Memórias de um sargento de milícias* teriam de ser, fatalmente, uma obra deslocada”, num “ambiente de aplauso à literatura romântica”.

Em *Memórias de um sargento de milícias* não encontramos personagens honrados e virtuosos; nem o amor divino, a descrição exótica da paisagem, ou mesmo o interesse por situações dramáticas e apaixonantes, mas uma ação toda ela construída pela pintura verossímil do ambiente, dos costumes e dos gostos da classe social representada. Nessa mesma tendência, encontramos um narrador lúcido e realista, que a todo momento faz intervenções judiciosas sem, no entanto, dar um tom fatalista aos fatos que critica. Suas observações revestem-se sempre de bom humor, uma vez que o ambiente criado pela ação da obra é construído para dar a ideia de neutralidade, ou seja, não há má ação que não seja compensada por outra melhor. Mas esse clima de mundo sem culpa não anula a função da pintura satírica das ações: edificar pelo contra-exemplo, corrigir, moralizar, mesmo que de forma bem humorada e sem fatalismo, através da representação de ações reprováveis do ponto de vista da moral estabelecida; mostrar o ridículo de “um país atrasado, de pessoas ignorantes, com instituições corruptas e despóticas” (JAROUCHE, 2002, p. 39). E como na época em que o livro foi escrito era muito perigoso criticar instituições oficiais e mais ainda os descendentes portugueses, Manuel Antônio de Almeida preferiu deslocar a ação de sua obra para minimizar o peso da mesma. Não só pela temática, calcada na crítica bem humorada da sociedade, mas pelo próprio estilo, a obra era mesmo um incômodo, uma espécie de peixe fora d’água, uma vez que sua principal característica é a apresentação esteticamente verossímil da realidade.

A correspondência com o real evidencia-se pela forma e pelo conteúdo do romance. Na forma, temos as descrições rápidas e sucintas de costumes, a linguagem coloquial, os diálogos construídos muito próximos do real modo de falar dos homens livres e pobres, a construção de personagens-tipo, que representam grupos sociais integrantes daquela sociedade; o desenrolar da ação em um tempo e espaço típicos, facilmente identificáveis para um leitor familiarizado; um narrador que se identifica muito com o contador de histórias, dando aos fatos um tom levemente folclórico. No conteúdo, temos a pintura de ações comuns do dia a dia: intrigas, festas religiosas, as procissões dos dias santos, as ações dos malandros e da polícia, as peraltices de um herói

desajustado socialmente, a inatividade dos velhos aposentados, as fofocas de vizinhança, em suma, a vida algo desocupada de uma classe social pobre do Rio de Janeiro, cujas principais atividades eram as demandas e o compadrio.

2 A FORTUNA CRÍTICA DE *MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS*: DUAS TENDÊNCIAS

Pelo seu caráter notadamente inovador, desde que surgiu, o romance de Manuel Antônio de Almeida vem provocando entre os críticos divergências de todos os tipos. Afinal, como rotular um livro tão singular para sua época? Romance de costumes? Antecipador do realismo literário? Romance representativo? Romance picaresco? De fato, não é fácil classificar *Memórias de um sargento de milícias*, pois se trata mesmo de uma obra singular no panorama da literatura brasileira. Sua publicação coincide com o momento literário em que o Romantismo se estabelece como estética literária no Brasil, e é sob o Romantismo que se introduz o gênero romance em terras brasileiras. Até então, o que de mais significativo se construía no meio literário nacional estava restrito ao campo da poesia: primeiro, com os poetas árcades ou neoclássicos Cláudio Manuel da Costa² e Basílio da Gama³; depois com os já românticos Gonçalves de Magalhães⁴, que publica *Suspiros poéticos e saudades* em 1836, e Gonçalves Dias⁵ com os *Primeiros cantos* em 1846.

Segundo Alfredo Bosi (2006, p. 92), Manuel Antônio de Almeida fez parte da gama de escritores que formaram a “inteligência brasileira”, a qual “contou com os filhos de famílias abastadas do campo, que iam receber instrução jurídica (raramente médica) em São Paulo, Recife e Rio [...]”. O autor de *Memórias de um sargento de milícias*, e também Teixeira e Souza, não faziam parte da elite econômica do país; foram, segundo Bosi, um dos raros exemplos de autores de origem humilde da época romântica. E o primeiro romance brasileiro é devido, segundo consenso da crítica, a um desses “modestos homens das letras”: Teixeira e Souza, pela primeira vez, publica um romance, *O Filho do Pescador*, em 1843. Antes dele, no campo da prosa, apenas

²Cláudio Manuel da Costa (Vargem de Itacolomi, Minas Gerais, 1729 – Ouro Preto, 1789).

³José Basílio da Gama (Tiradentes, Minas Gerais, 1741 – Lisboa, 1795).

⁴Domingos José Gonçalves de Magalhães (Rio de Janeiro, 1811, - Roma, 1882).

⁵Antônio Gonçalves Dias (Caxias, Maranhão, 1823, - Costas do Maranhão, 1864).

algumas novelas históricas tinham surgido, em geral como adaptações dos folhetins franceses.

Apesar de reconhecer em sua obra o primeiro romance brasileiro, Bosi (2006) prefere não colocar Teixeira e Souza no mesmo nível dos outros ficcionistas do século XIX, como Alencar ou o próprio Manuel Antônio. Segundo ele, o autor de *O filho do pescador*, julgando-se o valor estético de suas obras, é muito inferior ao próprio Joaquim Manuel de Macedo. Se Gonçalves de Magalhães e Porto Alegre sofreram influências de Victor Hugo ou Lamartine, em Teixeira e Souza verifica-se que “é a subliteratura francesa que, no original ou em más traduções, vai sugerir a um homem semiculto, como [ele], os recursos para montar as suas sequências de aventuras e desencontros”. (BOSI, 2006, p. 102).

Ainda segundo Alfredo Bosi, depois de Teixeira e Souza, percebe-se certa evolução no romance brasileiro. Já com Macedo, temos a representação de personagens mais complexos, o tratamento mais elaborado dos temas e um enredo com menos peripécias e aventuras. Mas continua o gosto do público pela velha estrutura dos romances românticos, herança remota dos lacrimosos romances de cavalaria. De modo que, mesmo com algum aprimoramento estético, o que encontraremos nos romances de Macedo ou do Alencar da primeira fase é o gosto pela aventura, pelo mistério, pelo pitoresco dos costumes e das paisagens. E, até o surgimento da estética realista, é mesmo esse tipo de romance que o público esperava dos nossos literatos, e estes, segundo Bosi (2006, p. 129) “respondem, cada um a seu modo, às exigências mais fortes de tais leitores: reencontrar a própria e convencional realidade e projetar-se como herói ou heroína em peripécias com que não se depara a média dos mortais”.

De fato, o romance romântico foi o que floresceu no romantismo brasileiro. Não que a própria estética não permitisse enredos mais elaborados ou problematizações diferenciadas, ou mesmo um tratamento mais complexo das relações humanas. Mas no Brasil do século XIX, quando a literatura de prosa estava se formando e contava com um público muito reduzido, não era possível para os escritores se desviarem muito das expectativas do público, acostumados com as peripécias dos romances românticos à moda francesa. Nesse sentido, as obras tinham tanto mais valor estético quanto “melhor soubesse o autor usar a margem de liberdade que lhe permitiam as pressões psicológicas e sociais”. (BOSI, 2006, p. 130). E Manuel Antônio de Almeida soube usar essa liberdade, quando preferiu apresentar ao público uma obra realista, em um panorama literário recheado de romances à base de aventuras amorosas e pintura exótica e apaixonada dos costumes.

Os mais importantes críticos da nossa literatura, quando tratam de *Memórias de um sargento de milícias*, colocam o romance dentro do panorama da literatura romântica, já que é em pleno romantismo que ele surge. Apesar de não apresentar praticamente nenhum traço do modelo romântico brasileiro (exceto a união final do casal Leonardo e Luisinha), Antonio Candido, Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi, para citar os estudiosos mais influentes, consideram o livro de Manuel Antônio de Almeida um fruto do romantismo brasileiro. Candido (1975, p. 215) considerou em um de seus textos dedicado a *Memórias*, que o seu “ponderado realismo não as afasta ou as opõe à corrente romântica: apenas decanta alguns de seus aspectos”. Em consequência, *Memórias* ficou “meio à parte”, destoando das diversas tendências da ficção romântica que apelavam sempre para o poético e o pitoresco. Bosi (2006), mais seletivo, coloca Manuel Antônio de Almeida no outro polo da ficção romântica, oposto aos citadinos Alencar e Macedo, e aos sertanistas Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Visconde de Taunay. Nesse sentido, para Bosi, nosso romancista fica assim, isolado, mas também dentro dos moldes românticos.

De nossa parte, diríamos que *Memórias de um sargento de milícias* não se encaixa em nenhum momento do romantismo brasileiro; o livro não estaria meio, mas totalmente à parte da corrente romântica, afastando-se por completo, pelo seu conteúdo e estilo, das tendências mais ou menos unificadas do romantismo brasileiro. Não é possível, ao nosso ver, identificar *Memórias* com nenhuma das duas correntes literárias que se desenvolveram no Brasil do século XIX: nem a romântica nem a realista. Como pretendemos mostrar em outra oportunidade neste trabalho, a obra de Manuel Antônio de Almeida não firma compromisso com nenhuma estética literária, mas constitui-se como uma obra realista, que se desenvolveu à margem da literatura oficial, confirmando sua ligação a um tipo de realismo popular, pela via picaresca, que se desenvolveu a partir do século XVI na Europa e chegou ao século XVIII. A obra de Manuel Antônio (e aqui não levamos em conta as intenções diretas do autor, pela própria impossibilidade de fazê-lo) liga-se mais a um tipo de literatura realista, de tom notadamente popular, que se desenvolveu por toda a Europa no século XVIII, e na França em especial. Não se filia, portanto, nem ao romantismo nem ao realismo de escola brasileiros.

2.1 Romance picaresco ou não?

Rastreando a fortuna crítica de *Memórias de um sargento de milícias*, nota-se que, em um primeiro momento, duas tendências principais se construíram em torno da classificação do romance: a primeira delas conta com as opiniões, umas incisivas, outras nem tanto, de Mário de Andrade, Alfredo Bosi, Josué Montello, Massaud Moisés, Walnice Nogueira Galvão, e em primeiro momento, também de Antonio Candido, quando este escreveu sobre *Memórias* em um texto intitulado “Manuel Antônio de Almeida: o romance em moto contínuo”. Todos esses críticos admitem, uns mais outros menos abertamente, que *Memórias de um sargento de milícias* se entronca nos moldes da literatura picaresca, gênero literário surgido na Espanha no século XVI, não importando em que medida o autor teve ou não consciência da existência desse gênero. A outra, impulsionada principalmente pelas ideias postuladas pelo mesmo Antonio Candido, já em outro texto de 1970, intitulado “Dialética da malandragem”, influenciou mais diretamente os estudiosos mais jovens, que procuram um meio termo na classificação do livro. A crítica ligada à ideia formulada por Candido questiona a hipótese da picaresca. A “Dialética da malandragem” coloca *Memórias* como o primeiro romance malandro brasileiro, cuja característica principal é a presença de um herói malandro, o primeiro do romance brasileiro, e a natural coexistência dos universos da legalidade e da ilegalidade. Isso significa que reina no universo ficcional do livro uma atmosfera de “mundo sem culpa”, em que todos os personagens oscilam entre os polos da ordem e da desordem, ou seja, ora estão dentro, ora fora das leis e dos padrões estabelecidos pela sociedade daquele momento.

Crítico que primeiro apontou para a hipótese picaresca, Mário de Andrade foi um dos primeiros a escrever sobre a singularidade de *Memórias de um sargento de milícias*. Em um texto datado de 1940, o autor salienta que dos folhetins do jornal Correio Mercantil iriam surgir “um dos romances mais interessantes, uma das produções mais originais e extraordinárias da ficção americana” (ANDRADE, 2002, p. 145). O autor de *Macunaíma* não chega a desenvolver a questão da filiação de *Memórias de um sargento de milícias* à literatura picaresca; antes, destaca a ligação da obra de Manuel Antônio de Almeida com a própria vida do autor, chegando a ver correspondências diretas entre a vida e a obra. Para Mário de Andrade (2002, p. 145), “[...] Manuel Antônio de Almeida transferia a sua vida de aventureiro muito disponível, tanto de espírito como de existência, numa crônica semi-histórica de aventuras [...]”.

Depois de destacar as possíveis correspondências entre vida e obra do autor de *Memórias*, o crítico salienta a importância e a singularidade do livro para sua época, e destaca como um de seus grandes méritos o fato de o enredo calcado em ações expor ao leitor um quadro muito rico “de coisas e costumes das vésperas da Independência” (ANDRADE, 2002, p. 153). Sobre a picaresca, Mário primeiro diz que o livro apresenta ao leitor “os casos e adaptações vitais de um bom e legítimo “pícaro”, o Leonardo.” (p. 145).

Apesar de *Memórias de um sargento de milícias* se construir como um romance anti-romântico, o autor de *Macunaíma* não concorda com parte da crítica que vê na obra de Manuel Antônio de Almeida um antecessor do realismo/naturalismo, bem mais tardio no Brasil. O livro não caberia dentro de nenhuma classificação literária, porque ele está “às margens das literaturas”, como tantos outros que surgiram em outros lugares e períodos, entre os quais o poeta cita as obras satíricas de Apuleio, Petrônio, e o autor anônimo de *Lazarillo de Tomes* (1554). Ressalvadas as proporções, nosso Manuel Antônio tem algo em comum com esses autores:

Nem falta sequer às *Memórias* a história solta entremeada no enredo, o caso pândego dos potes, que funciona dentro do livro com a mesma desenvoltura e técnica da anedota da matrona de Êfeso em Petrônio, o conto de Cupido e Psique em Apuleio, e os casos de Cervantes, cuja bíblia se reagiu contra os livros de cavalaria, é bem a técnica do romance picaresco espanhol que ergue ao sublime. (ANDRADE, 2002, p. 159).

Para Mário, a verdadeira filiação de *Memórias* é essa: a literatura popular, e mais diretamente a picaresca, que reúne obras cujo realismo se manifesta na descrição de costumes, no retrato cômico dos personagens, nos “casos pândegos que entremeiam o enredo”, no retrato burlesco, enfim, da realidade (p. 159).

Josué Montello (1955), no texto intitulado “Um precursor: Manuel Antônio de Almeida”, destaca mais pormenorizadamente do que Mário de Andrade as diferenças entre *Memórias de um sargento de milícias* e os demais romances de sua época. Invoca o injusto anonimato de que foram vítimas o autor e sua obra. Segundo ele, só se faria justiça ao romance de Manuel Antônio no último quartel do século XIX, quando a crítica lhe conferiu o papel de antecipador do realismo literário brasileiro. E Montello concorda com a tese de que o livro foi o romance antecessor do realismo brasileiro. Citando, para discordar, José Veríssimo, que em um claro exagero atribui ao romance brasileiro o mérito de antecipar até mesmo o realismo/naturalismo francês, o crítico diz que o autor de *Memórias*, ao escrever os capítulos do seu futuro livro no jornal *Correio*

Mercantil, não era de modo algum inocente em relação ao realismo literário já muito bem disseminado por toda a Europa. Montello afirma que quando o romance de Manuel Antônio de Almeida surgiu no Brasil em folhetim (dois anos após a morte de Balzac), toda a obra do autor da *Comédia humana* (1842) já era amplamente conhecida em todo o mundo, de modo que não seria absurdo afirmar que Manuel Antônio de Almeida sofreu influências diretas do realismo literário presente nas obras balzaquianas. Ao citar Balzac em uma crônica intitulada “A fisiologia da voz”, Manuel Antônio de Almeida teria deixado claras pistas de que conhecia os romances de Balzac, e que poderia mesmo ter sofrido alguma influência do escritor francês, tanto que, segundo o crítico, o método empregado para a captação da verdade histórica no romance brasileiro é o mesmo que Balzac empregou em *Les Chouans* (1829):

[...] se Balzac se socorre das reminiscências de um amigo na pessoa do general Rommereul para escrever *Les Chouans*, é também da impressão alheia, na pessoa de um companheiro do correio, o português Antônio César Ramos, que Manuel Antônio de Almeida se utiliza para recompor a época das Memórias. (MONTELLO, 1955, p. 41).

Mas a aproximação entre os dois romancistas limita-se apenas ao modo de apreensão da verdade. Longe de ser um precursor do realismo de escola (já que este já se fazia presente muito antes de *Memórias* vir a público), o livro de Manuel Antônio de Almeida é, em relação ao meio literário brasileiro, o antecessor das características da escola realista. Contrariando a tese de “realismo instintivo” defendida por Massaud Moisés, Montello afirma que a preferência pela técnica realista feita pelo autor é intencional desde o título, no qual o narrador procura fazer crer que elaborou a narrativa à base de reminiscências.

Quanto à possível ligação de *Memórias de um sargento de milícias* com o gênero picaresco, o crítico está de acordo com a hipótese levantada por Mário de Andrade. Segundo ele, “se há na literatura brasileira exemplo objetivo de novela picaresca, identificá-lo-emos certamente nas Memórias de um sargento de milícias”, pois “Manuel Antônio de Almeida dá preferência ao herói modesto, que se defende das hostilidades do mundo com o imprevisto de embustes e ardis, ou seja: ao pícaro, da velha tradição literária espanhola”. (MONTELLO, 1955, p. 42). Montello vê pontos de contato não só entre os heróis das narrativas espanhola e brasileira. Há também semelhanças mais evidentes, de modo que “a similitude de episódios e figuras, além da circunstância de ser o Leonardo das Memórias um pícaro perfeito, induz-no à convicção de

que a novela picaresca espanhola influenciou na elaboração do romance de Manuel Antônio de Almeida”. (MONTELLO, 1955, p. 43).

Massaud Moisés também ligou *Memórias de um sargento de milícias* à antiga literatura picaresca, em um curtíssimo texto crítico que dedicou à obra no seu livro *A literatura brasileira através dos textos*. Para constituir-se como um romance realista tal qual os da segunda metade do século XIX, só faltaram a *Memórias*, segundo o crítico, os “arquitraves científicos”. Para melhor entender o livro de Manuel Antônio de Almeida, o crítico argumenta que devemos ver no senso de realidade da obra características do romance picaresco (que Massaud Moisés prefere chamar de novela, assim como a obra de Manuel Antônio), mas sem nenhuma influência direta conhecida. De qualquer forma, percebe-se que seu realismo “[...] deve ligar-se a um substrato étnico que desponta num Bocage, num Gregório de Matos, num Gil Vicente, na cantiga de escárnio e maldizer, ou seja, o reverso da proverbial sentimentalidade lusíada [...]”. (MOISÉS, 1973, p. 180).

Massaud Moisés (1973, p. 180) termina por destacar a linguagem do romance, de grande fluência e agilidade, que serve de revestimento adequado a uma história “descontraída e “macunaímica”, que se tornou “um dos pontos mais altos de nossa ficção de todos os tempos”.

Na mesma linha da picaresca poderíamos colocar um texto de Antonio Candido (1975), integrante do seu livro *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Esse texto antecede o famoso “Dialética da malandragem”, no qual Candido prefere atenuar a filiação de *Memórias* ao gênero picaresco admitida por ele anteriormente.

Ainda não formulando o conceito de ordem/desordem presente na “Dialética da malandragem”, Candido diz que o livro de Manuel Antônio rompe a tensão romântica entre o bem e o mal “por meio do nivelamento divertido dos atos e caracteres” através da “surpreendente imparcialidade com que trata os personagens”. Essa imparcialidade do narrador advém principalmente do fato de que a obra de Manuel Antônio de Almeida não visa “revelar as camadas profundas do ser”, nem estudar os “problemas e contradições do espírito”; seu campo de análise é superficial, limitando-se ao nível da ação. O que interessa em *Memórias de um sargento de milícias* é a “vida de relação”, que em literatura geralmente é estudada por meio da ironia ou do “desencantado cinismo dos que não visam o fundo dos problemas”. Esta é a posição, segundo Candido (1975, p. 216), em que se encontra o romance picaresco, “e com ele Manuel Antônio de Almeida”.

Por conta da defasagem da análise existencial, os autores da picaresca espanhola e seus discípulos europeus investiam largamente no campo da ação, fazendo seus personagens percorrerem os mais variados espaços físico e social, e, nesse deslocamento frenético, o herói vai anexando cenas, costumes e circunstâncias à sua vida de peregrinação. E essa abundância de experiências mundanas enriquece a visão do homem.

No lado oposto, há narrativas como as de Dostoiévski e Machado de Assis, que pesquisam as causas das ações de seus personagens, dissecando todas as contradições humanas, revelando intimamente o ser, com seus medos, suas angústias, seu caráter mesquinho ou heroico. O romance de Manuel Antônio de Almeida estaria colocado, segundo o crítico, entre essas duas tendências (a picaresca, que explora o espaço, e a psicológica, que diseca a intimidade do ser) estando claramente mais próximo da primeira. Pelas próprias condições de evolução literária de sua terra, Manuel Antônio de Almeida “limitou-se, pois, no espaço, tanto geográfico quanto social: ficou no Rio do primeiro quartel do século XIX, no ambiente popular de barbeiros e comadres [...]”. (CANDIDO, 1975, p. 217).

Memórias de um sargento de Milícias é, portanto, um romance de costumes, e seu autor, consciente do que fazia, “não procura violar os limites do romance de costumes pela inclusão do patético ou do excepcional”; ao tender para a norma e para a caracterização de tipos, o romance apresenta personagens “rasos psicologicamente, desprovidos de surpresas, avaliados pelo autor de uma vez por todas desde os primeiros golpes de vista”. (CANDIDO, 1975, p. 217).

No fundo, o que o leitor encontra na obra é a “presença marcante do acontecimento”, pois, segundo Antonio Candido, o que o narrador de Manuel Antônio de Almeida deseja contar é a maneira como se vivia no Rio popularesco de D. João VI. Confirmando mais diretamente a hipótese de filiação de *Memórias* à picaresca, o crítico diz que “o livro aparece, pois, como sequência de situações, cuja precária unidade é garantida pela pessoa de Leonardo, verdadeiro *pretexto*, como nos romances picarescos”. (CANDIDO, 1975, p. 218).

Por fim, Candido ressalta, como a maioria dos críticos, a singularidade desse verdadeiro contador de histórias que foi Manuel Antônio de Almeida:

É quase incrível que, em 1852, um carioca de vinte anos conseguisse estrangular a retórica embriagadora, a distorção psicológica, o culto do sensacional, a fim de exprimir uma visão direta da sociedade de sua terra. E por tê-lo feito, com tanto senso dos limites e possibilidades da sua arte, pressagiou entre nós o fenômeno de consciência literária que foi Machado de Assis, realizando a obra mais

discretamente máscula da ficção romântica. (CANDIDO, 1975, p. 219-220).

De todas as importantes constatações de Antonio Candido, interessa-nos mais para o momento destacar o seguinte: antes de escrever a “Dialética da malandragem”, nosso mais importante crítico literário admitiu, mesmo que comedidamente, a possibilidade de *Memórias de um sargento de milícias* ser herdeiro indireto da antiga literatura picaresca espanhola, através da constatação de que se tratava de uma obra claramente destoante de seu momento literário. Apesar de considerar que o romance não se opõe definitivamente ao romantismo, Candido admite que Manuel Antônio de Almeida era um romancista consciente de suas próprias intenções bem como dos meios necessários para realizá-las, e daí a sua obra poder ser categorizada como romance de costumes urbanos, por extensão, pertencente ao tronco da picaresca.

Mais taxativo foi Alfredo Bosi, quando claramente nomeou *Memórias de um sargento de milícias* de romance picaresco, no texto dedicado ao nosso autor em sua *História concisa da literatura brasileira*. Nele, Bosi começa por apontar diferenças entre os métodos de Macedo e Almeida: enquanto as obras do primeiro estão marcadas pelo traço idealizante e pelo compromisso firmado com as leitoras, que querem “ora rir, ora chorar”, a de Manuel Antônio firma um compromisso “mais alto e legítimo” porque se constrói entre “o relato de um momento histórico [...] e uma visão desenganada da existência [...]”. (BOSI, 2006, p. 132).

Depois de considerar que *Memórias de um sargento de milícias* “procuram despregar-se da matéria romanceada graças ao método objetivo de composição”, Bosi tece algumas considerações sobre a literatura picaresca, de origem espanhola, considerando que desde *Lazarillo de Tormes* (1554), o romance picaresco “assentava-se inteiramente nas aventuras de um pobre que via com desencanto e malícia, isto é, de baixo, as mazelas de uma sociedade em decadência. [...]. Ao pícaro é dado espiar o avesso das instituições e dos homens [...]”. (BOSI, 2006, p. 133). Em seguida, o crítico levanta uma hipótese que depois seria exaustivamente desenvolvida por Mário González: a de que cada contexto tem seu modo de apresentar o pícaro. Nesse sentido, as aventuras do pícaro espanhol do século XVI não serão as mesmas do *Gil Blas* francês, por exemplo. Da mesma forma, nosso pícaro Leonardo será diferente do espanhol e do francês, porque está colocado em outro contexto histórico.

Segundo Bosi (2006, p. 133),

Figurantes e não personagens movem-se no romance picaresco do nosso Manuel Antônio [...].

O seu valor reside principalmente em ter captado, *pelo fluxo narrativo*, uma das marcas da vida na pobreza, que é a perpétua sujeição à necessidade [...]. Esse contínuo esforço de driblar o acaso das condições adversas e a avidez de gozar os intervalos de boa sorte impelem os figurantes das Memórias, e, em primeiro lugar, o anti-herói Leonardo [...] para a roda viva de pequenos engodos [...].

Como se vê, Alfredo Bosi é direto ao dar a *Memórias de um sargento de milícias* o título de romance picaresco. Guardadas as naturais diferenças entre a antiga picaresca espanhola e a que veio depois dela, Bosi admite que, no fundo, todos os romances derivados desse estilo guardam mais ou menos a mesma estrutura: são romances de costumes, baseados na ação, no movimento do personagem central (o anti-herói), em maior ou menor grau, por diferentes espaços físicos e sociais. E o mais importante e característico: apresentam sempre personagens pobres, que olham de baixo, com personalidade mais ou menos astuta, necessária para sobreviver em sociedades decadentes, cheias de mazelas e vícios sociais. E tem sempre como protagonista um anti-herói, que não se encaixa em lugar nenhum, não possui nenhuma das qualidades dos tradicionais protagonistas conhecidos do público, e vive como um alegre e autêntico parasita social.

Walnice Nogueira Galvão (1976), em um dos mais importantes textos críticos sobre o livro de Manuel Antônio de Almeida (“No tempo do rei”), destaca que em *Memórias de um sargento de milícias* há a “sobreposição do quadro sobre o enredo”. O romance é basicamente construído por cenas nas quais o narrador pinta costumes e espaços do Rio de Janeiro do tempo do rei. Por conta disso, “enredo e ambiente não se comunicam perfeitamente”. Apenas na segunda parte do livro, quando o anti-herói Leonardo se coloca efetivamente na ação, é que o enredo se faz mais presente, e o romance adquire um novo equilíbrio. Nesse sentido, a presença do herói não é o que estrutura o romance de Manuel Antônio de Almeida, e nisso consiste, segundo Galvão (1976. p. 28), uma das distinções fundamentais entre *Memórias de um sargento de milícias* e o romance picaresco:

[no romance picaresco] o fulcro central é constituído pelo herói; ele está sempre presente, dele decorre o restante; nem teria sentido um episódio em que não aparecesse. A ambientação, a época, é também muito importante, mas apenas como um pano de fundo contra o qual se delinea a figura do pícaro. [...] Tal não se dá com o Leonardo, que dos 48 capítulos do livro aparece apenas em 30. Evidentemente, dos 18 restantes muitos são reflexos de suas ações. Mas outros não, como o capítulo do arranjei-me do compadre e o do parto de Chiquinha,

que são inteiramente acessórios.

Para Galvão (1976, p. 28), essa diferença só tem uma explicação óbvia: a de que o livro de Manuel Antônio de Almeida é “muito mais “romance” que a novela picaresca”. Isso porque *Memórias* é mais complexo, não necessitando exclusivamente do herói para dar um fio condutor à narrativa. E “enquanto na picaresca o tempo é sempre igual, não importando que se passem dias ou anos, em *Memórias* ele é mais trabalhado; o ritmo é mais alternante, dando à narrativa grande vivacidade”.

Galvão (1976, p. 30) destaca, ainda, que não há “personagens íntegros” na obra de Manuel Antônio de Almeida. Todas têm seus pontos fracos, e “alguns só têm mesmo pontos fracos”, como José Manuel. Essa ausência de integridade nos personagens indica uma “visão de mundo “em estilo baixo” do autor”. Disso resulta sua recusa por uma “visão romanesca ou embelezadora do real”: ao contrário, “encara resolutamente o ridículo do homem e de suas obras”. Nesse sentido, os personagens são apresentados sempre da mesma forma: internamente, são marcados pela “luxúria, cobiça, vaidade, ou simplesmente tolice e frivolidade”; externamente, “são gordos demais ou demasiado magros, muito altos ou muito baixos, os trajés são cômicos, os rostos grotescos, os hábitos e costumes risíveis”.

A visão de mundo em estilo baixo transmitida pela obra organiza-se, segundo Galvão, em dois aspectos, tomados para níveis de análise: a forma e o conteúdo. No conteúdo, revela-se a “recusa ao *pathos*”; no aspecto forma, observa-se a utilização de recursos de linguagem muito próximos da linguagem corrente. Essa constituição em estilo baixo revela, segundo a pesquisadora, a “visão não fatalista” de Manuel Antônio de Almeida; para ele, “coisa alguma deve ser trágica ou tomada como tal”. (GALVÃO, 1976, p. 31). Por fim, após fazer alguns apontamentos sobre a reflexão moralizante no romance realista inglês do século XVIII, tomando como paradigma a obra de Fielding, *Tom Jones* (1749), Galvão termina por situar o estilo de *Memórias* entre as duas tendências destacadas por ela: o livro de Manuel Antônio de Almeida “estaria a meio caminho entre o romance moral inglês do século XVIII e a moral pragmática da novela picaresca espanhola, mas bem mais próximo desta última”.

2.1.1 A crítica reorientada pela “Dialética da malandragem”

Já na década de 70 do século XX, Antonio Candido presenteou os estudiosos interessados em *Memórias de um sargento de milícias* com um texto magistral, no qual atribui com mais fervor o valor merecidamente original do livro de Manuel Antônio. Nesse texto, o crítico retoma e desenvolve algumas ideias já postuladas em outro, escrito anteriormente, que já citamos. Em “Dialética da Malandragem”, encontramos um parecer bem mais incisivo sobre o valor literário de *Memórias*, e uma análise estético-sociológica bem elaborada, na qual se baseia a ideia principal da teoria desenvolvida no texto: a dialética da ordem e da desordem.

Candido começa por retomar as posições da crítica a respeito da classificação do livro de Manuel Antônio, que afinal não se enquadrava nos moldes do romantismo brasileiro. De início, invoca a opinião de José Veríssimo, que, na vasta *História da literatura brasileira* atribuiu ao livro, em um curtíssimo espaço dedicado a ele, o título de romance de costumes, pelo fato de descrever lugares e cenas do Rio de Janeiro do tempo do rei. Assim, José Veríssimo confere o título de antecipador do realismo literário ao romance de Manuel Antônio de Almeida, devido ao seu grande valor documental. Depois de Veríssimo, segundo Candido, praticamente nada de novo se disse a respeito da obra. Só em 1940 Mário de Andrade reorientou a crítica, negando o título de precursor dado por José Veríssimo: o romance seria na verdade um marginal, afastado das correntes literárias de então, como foram marginais as obras de Apuleio e Petrônio na Antiguidade, e o *Lazarillo de Tormes* na Renascença.

O crítico considera que uma nova etapa foi aberta em 1956 com Darcy Damasceno, cuja análise se baseava na rejeição de opiniões anteriores, quase todas calcadas na filiação de *Memórias* à literatura picaresca. E Candido salienta que concorda com Damasceno, quando este diz:

Não há que considerar-se picaresco um livro pelo fato de nele haver um pícaro mais adjetival que substantival, mormente se a este livro faltam as marcas peculiares do gênero picaresco; nem histórico seria ele, ainda que certa dose de veracidade haja servido à criação de tipos ou à evocação de época; menos ainda realista, quando a leitura mais atenta nos torna flagrante o predomínio do imaginoso e do improvisado sobre a retratação ou a reconstituição histórica. (DAMASCENO apud CANDIDO, 1998, p.19-20)

Depois de concordar com as opiniões de Damasceno, o crítico questiona a relação de

Memórias de um sargento de milícias com a tradição picaresca, retomando, para discordar, a posição rigorosa de Josué Montello a favor da questão. Candido diz que Montello “tomou como provado o que estava por provar”, e assim achou o que tencionava achar, com base em “algumas analogias fugazes”. Um cotejo mais rigoroso e objetivo de *Memórias* teria mostrado, segundo ele, que os dois livros-chave da picaresca espanhola não influenciaram significativamente a obra de Manuel Antônio de Almeida, embora seja possível admitir que este tenha adquirido algum contato com romances espanhóis ou “feito à moda dos espanhóis”. O autor da “Dialética” sustenta que *Memórias de um sargento de milícias* não apresenta características significativas que autorizem classificá-lo de romance picaresco; o que de mais comum se pode encontrar entre a obra brasileira e os romances picarescos espanhóis são algumas semelhanças entre seus heróis. Neste ponto, Candido admite e aponta similaridades entre os primeiros pícaros e nosso anti-herói:

[...] como eles, [Leonardo Filho] é de origem humilde e, como alguns deles, irregular, “filho de uma pisadela e um beliscão”. Ainda como eles é largado no mundo, mas não abandonado, como foram o Lazarillo ou o Buscón, de Quevedo [...].

Semelhante a vários pícaros, ele é amável e risonho, espontâneo nos atos e estritamente aderente aos fatos, que o vão rolando pela vida. Isso o submete, como a eles, a uma espécie de causalidade externa, de motivação que vem das circunstâncias e torna o personagem um títere, esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo [...].

Como os pícaros, ele vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão [...]. (CANDIDO, 1998, p. 22-23).

Mas também ressalta as diferenças: Leonardo, ao contrário do pícaro, tem sempre pessoas que o amparam, em especial nas figuras dos padrinhos; não passa em nenhum momento pela condição servil, essencial na formação do pícaro espanhol; nada aprende com as experiências, e delas nada conclui, enquanto o pícaro tem nelas o elemento chave para a transformação de sua personalidade. Além dessas distâncias entre a constituição dos heróis, Candido ressalta que *Memórias de um sargento de milícias* não possui uma característica que é essencial aos romances picarescos: a narração autobiográfica. A voz na primeira pessoa dos romances picarescos “fecha a realidade em torno do ângulo de visão do pícaro”, enquanto na obra brasileira o narrador em terceira pessoa não se identifica com os fatos narrados, e traz à tona o foco narrativo secundário, fazendo uma espécie de “planificação dos personagens”. Desse modo, Leonardo Filho é um personagem “igual aos demais dentro do romance, apesar de preferencial”; não tem qualquer opinião a respeito de nada. Falta ao personagem de Manuel Antônio de Almeida o “choque

áspero com a realidade”, que traz para o pícaro a aprendizagem forçada que o faz amadurecer e olhar o mundo de maneira crítica e desencantada. Leonardo nada aprende, é levado, como um fantoche, por sua sina, nem boa nem má, e o fato de o livro ser narrado em terceira pessoa reforça esse caráter inconsistente do herói. Cabe ao narrador fazer as poucas reflexões morais a respeito dos fatos, enquanto o pícaro lança seu olhar ácido e pessimista sobre os fatos que narra. Uma última diferença notada por Candido (1998, p. 24) é a posição de cada um em relação a sentimentos: enquanto o pícaro é traiçoeiro, interesseiro, imoral, Leonardo, “não sendo nenhum modelo de virtude, é leal [...]. tem sentimentos mais sinceros”.

No plano da obra propriamente dita, além da diferença de focalização, Candido (1998, p. 25) destaca ainda o estilo da linguagem: enquanto nos romances picarescos há “obscenidades e o largo uso de palavrão”, o livro de Manuel Antônio de Almeida “é de vocabulário limpo, não tem qualquer baixeza de expressão e, quando entra pela zona da licenciosidade, é discreto [...]”. Além dessas, ainda outra diferença: não há no livro de Manuel Antônio de Almeida uma intenção realmente moral. Ao contrário dos espanhóis, não existe em *Memórias* uma “sátira social forte, que atinja uma parcela significativa da sociedade; seu campo de crítica social é muito restrito, atingindo apenas alguns setores sociais, como o clero, os ciganos e a polícia”.

A título de classificação, nem picaresco, nem documentário; Candido (1998, p. 25-26) prefere o designativo de “romance malandro e representativo” para *Memórias de um sargento de milícias*: “digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro da novelística brasileira [...]. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em Macunaíma [...]”.

Romance malandro por conta do herói, que é uma espécie de “gênero mais amplo de aventureiro astucioso”, comum a todos os folclores. É representativo porque a “dinâmica estrutural da obra intui de maneira profunda a formação social do Brasil, e mesmo das relações humanas tomadas em conjunto”. Essa dinâmica estrutural compõe-se basicamente pela dialética da ordem e da desordem, que representa as relações humanas no plano do livro. A ordem e a desordem são na verdade dois opostos que se atraem: o polo da ordem comunica-se às vezes com o da desordem, e vice-versa. O conceito de ordem/desordem é esclarecido por Candido por uma série de exemplos tirados dos sistemas de relações dos personagens. Apesar de longo, citemos o trecho no qual o crítico resume, a partir da posição dos personagens no enredo, os conceitos de ordem e de desordem:

Tomemos como base o personagem central do livro, Leonardo Filho, imaginando que ocupa no respectivo espaço uma posição também central; à direita está sua mãe, à esquerda seu pai, os três no mesmo plano. Com o mínimo de arbítrio podemos dispor os demais personagens, mesmo alguns vagos figurantes, acima e abaixo desta linha equatorial por eles formada. Acima estão os que vivem segundo as normas estabelecidas, tendo no ápice o grande representante delas, major Vidigal; abaixo estão os que vivem em oposição ou pelo menos integração duvidosa em relação a elas. Poderíamos dizer que há, deste modo, um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que atraem Leonardo, depois de terem atraído seus pais. A dinâmica do livro pressupõe uma gangorra de dois polos, enquanto Leonardo vai crescendo e participando ora de um, ora de outro, até ser finalmente absorvido pelo polo convencionalmente positivo. (CANDIDO, 1998, p. 37).

Definido o conceito, o crítico termina por apresentar exemplos de personagens e situações nas quais se percebe a dinâmica da dialética da ordem e da desordem, que não descreveremos aqui por economia de detalhes. Por fim, Antonio Candido salienta a singularidade de *Memórias de um sargento de milícias* em relação ao seu contexto literário, traçando algumas comparações com a obra de Alencar, para enfim concluir:

O sentido profundo das *Memórias* está ligado ao fato de não se enquadrarem em nenhuma das racionalizações ideológicas reinantes na literatura brasileira de então: indianismo, nacionalismo, grandeza de sofrimento, redenção pela dor, pompa do estilo, etc. [...]. Tudo isso porque, não manifestando estas atitudes ideológicas, o livro de Manuel Antônio de Almeida é talvez o único do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante. (CANDIDO, 1998, p. 51).

Comparando-se o tom e o conteúdo de “Dialética da malandragem” com o primeiro ensaio escrito por Candido, notamos primeiro que o crítico atenua e afasta a possibilidade da filiação de *Memórias de um sargento de milícias* à picaresca, hipótese que ele havia admitido, mesmo que indiretamente, no estudo inicial. No último, de muito maior fôlego, Antonio Candido trata de apontar com mais rigor as diferenças, para ele essenciais, que afastariam o livro de Manuel Antônio do gênero, enquanto no texto anterior foram levantadas apenas as possíveis similaridades entre a obra brasileira e a picaresca clássica. No entanto, mesmo em “Dialética da malandragem”, Candido (1998, p. 21) deixa perceber que a ligação de *Memórias de um sargento de milícias* com a tradição picaresca não é impossível de ser reconhecida, quando admite que “seja possível que [Manuel Antônio de Almeida] haja recebido sugestões marginais de algum

outro romance espanhol ou feito à maneira dos espanhóis, como ocorreu por toda a Europa no século XVII e parte do XVIII”.

Outra questão importante é que em “Dialética da malandragem”, Candido mostra-se mais comedido em colocar *Memórias* nos filões da literatura romântica, chegando mesmo a destacar mais acentuadamente suas diferenças com os outros romances do século XIX, comparando-o com as obras de Alencar. Mas apesar disso, o crítico sustenta que o romance de Manuel Antônio de Almeida se encontra “em linhas de força da literatura brasileira de então”, que a esclarecem “tanto ou mais do que a invocação de modelos estrangeiros e mesmo de um substrato popularesco”. (CANDIDO, 1998, p. 29). Nesse sentido, para Candido, basta lembrarmos sua afinidade com a produção cômica e satírica da época da Regência e dos primeiros anos do segundo reinado. Apesar de continuar situando *Memórias* no panorama da literatura brasileira do século XIX, o crítico admite que elas divergem “do superego habitual de nossa novelística”, e não se enquadram em “nenhuma das racionalizações ideológicas reinantes na literatura brasileira de então”. (CANDIDO, 1998, P. 51). Aqui talvez caiba uma observação importante para a sustentação de nosso ponto de vista. Concordamos com Candido quando ele diz que o romance de Manuel Antônio de Almeida está ligado à produção cômica da época da Regência, o que poderia justificar de forma mais sustentável seu caráter literário mais voltado para o risível e para a forma não-canônica. Mas essa constatação do crítico não anula, ao nosso ver, a provável ligação da obra com uma tradição literária que aqui chamamos de realista-popular, já que uma das características das obras que se filiam a essa tradição é justamente sua ligação com o que Bakhtin chama de *publicística*, ao tratar da sátira menipeia e dos escritos cômicos; ou seja, toda uma produção, não apenas literária, que coloca em evidência temas e situações centrados na atualidade. Nesse sentido, o folhetinesco, o caráter jornalístico, a ligação, enfim, com toda uma produção cômica centrada na atualidade caracterizam de alguma forma as obras que se ligam a essa tradição realista-popular. A observação de Candido é, nesse aspecto, muito justa, mas não anula a hipótese de *Memórias de um sargento de milícias* filiar-se a essa tradição literária; pelo contrário, sua ligação com a produção cômica brasileira do século XIX justificaria o entroncamento da obra com a tradição de cunho popular.

De qualquer modo, o que fica evidente é que, no segundo ensaio, nosso mais importante crítico literário reviu algumas posições anteriores a respeito da obra, e debruçou-se mais demoradamente sobre esse importante livro que por tanto tempo mereceu apenas umas

minguadas páginas dos grandes livros de história e crítica da literatura brasileira. Na “Dialética”, Candido dá mais importância ao valor estético e literário da obra de Manuel Antônio de Almeida, quando desenvolve a interessante ideia da dialética da ordem e da desordem, conceito que ele havia esboçado muito de passagem já no texto anterior. Com efeito, o crítico considerou que Manuel Antônio de Almeida é mais que um romancista de costumes, que soube captar em uma dada realidade social informações para compor uma obra rica em detalhes da vida cotidiana; ele é, acima de tudo, um autor que teve maestria suficiente para compor “um livro agudo como percepção das relações humanas tomadas em conjunto”. (CANDIDO, 1998, p. 37).

Pelo seu tom bem mais valorativo, e em especial pelo conceito desenvolvido da dialética da ordem/desordem, “Dialética da malandragem” reorientou a crítica de *Memórias de um sargento de milícias* que, desde Mário de Andrade, com a rara exceção de Darcy Damasceno, vinha ressaltando a possível ligação da obra com a literatura de cunho picaresco. A jovem fortuna crítica de *Memórias* tem no texto de Candido o paradigma para qualquer estudo do livro, adotando o meio termo, mais para o não do que para o sim, quanto à filiação da obra ao gênero picaresco, ou mesmo dando como encerrada esta questão. Depois da “Dialética”, apenas Mário González retomou a hipótese, quando dedicou a *Memórias de um sargento de milícias* uma parte considerável de seus estudos sobre o romance picaresco, estudos que servirão ao nosso trabalho quando formos tratar do realismo na obra de Manuel Antônio de Almeida. Atualmente, alguns trabalhos sugeriram abordando outros aspectos da obra. O fato é que, depois de “Dialética da malandragem”, a questão da picaresca foi definitivamente deixada de lado, cedendo espaço para outros questionamentos.

Roberto Goto (1988), por exemplo, desenvolveu uma tese (“Malandragem revisitada”) baseada no ensaio de Antonio Candido. Nela, o autor retoma os conceitos colocados na “Dialética”, acrescentando ideias, ou mesmo detalhando mais demoradamente determinados pontos do texto-base. Na verdade, o autor toma como base o texto de Antonio Candido para tecer considerações mais elaboradas a respeito do conceito de malandragem. Nesse sentido, não se trata de um estudo aprofundado sobre *Memórias de um sargento de milícias*, uma vez que, a seu respeito, apenas são retomadas questões colocadas pelo autor da “Dialética da malandragem”. Tentando desenvolver a ideia de malandragem como forma genuinamente positiva de ser e viver dos brasileiros, Goto aproveita as proposições postas no texto de Candido, pois ele, através do conceito de ordem/desordem, trata positivamente aquilo que por muito tempo foi

depreciativamente relacionado com preguiça e vadiagem: a malandragem.

Mamede Mustafá Jarouche (1997) desenvolveu uma tese de doutoramento de fôlego, na qual aborda prioritariamente o livro de Manuel Antônio em sua forma original, a jornalística. Isso porque Jarouche pretende relacionar *Memórias* com suas condições de produção, levando em conta o ambiente da imprensa da época, profundamente marcada por posições políticas escrachadas e acirradas. Nesse sentido, o estudioso debruçou-se sobre o livro não como texto literário, mas como uma produção jornalística que carregava as marcas da imprensa satírica e fortemente partidária do século XIX. Assim, como Jarouche (1997, p. 01) mesmo diz, “mais do que nas *Memórias*... propriamente ditas, pensou-se em seu contexto de realização, procurando-se investigar as determinações [...] que teriam atuado não apenas em sua elaboração, mas também nas de outros discursos e práticas contemporâneos.” A perspectiva defendida pelo crítico é a de que *Memórias de um sargento de milícias* “constituíam parte indissociável da estratégia da “fútrica pacotilha”, como se autodenominava a metamorfose semanal do Correio Mercantil que era a Pacotilha.

A tese de Jarouche é, com efeito, um rico trabalho, minucioso no recolhimento e análise dos dados. Mas, como o próprio autor disse, trilha um caminho diferente, ao considerar prioritariamente as condições de produção do texto e não a obra literária em si. Nesse sentido, é uma fonte muito rica para quem se interessa por *Memórias de um sargento de milícias*, em especial pelo seu contexto histórico-social e pela imprensa jornalística do período.

Dois anos depois, Reginaldo Pinto de Carvalho (1999) apresenta, também para obtenção do título de doutor, uma tese (que deu origem ao posfácio da mais recente edição da obra, publicada pela Editora Globo em 2004) também muito rica em detalhes e em análise crítica. Diferente do de Jarouche, o trabalho de Carvalho interessa-se por *Memórias* enquanto texto literário. O autor vai concentrar-se na análise estilística da obra, para demonstrar que o “propalado **desleixo** formal das *Memórias de um sargento de milícias* resultou da concepção literária de seu autor, Manuel Antônio de Almeida, e teve como finalidade a construção de uma narrativa de cunho popular e intenção satírica”. (CARVALHO, 1999, p. 05). Nesse sentido, Carvalho procede a sua análise em quatro etapas: primeiro, apresenta o quadro cultural no qual *Memórias* se insere, destacando características das quais o romance se afastava; depois, apresenta uma rica resenha de obras dispersas do autor, no intuito de demonstrar que Manuel Antônio de Almeida não foi o escritor de um livro só: ao contrário, aventurou-se em outros gêneros, e

demonstrou capacidade para, se quisesse e tivesse tido oportunidade, desenvolver uma obra exatamente dentro dos padrões estilísticos de sua época. Em seguida, após fazer o cotejo das edições em livro e em folhetim, Carvalho procede à análise propriamente dita: analisa o humor e a sátira em *Memórias de um sargento de milícias*, para depois defender, com base na tese do desleixo difundida entre os críticos, o estilo escolhido e elaborado pelo autor intencionalmente, calcado na sua intenção anti-retoricista.

A anti-retórica de Manuel Antônio de Almeida resultou em um romance marcado pela comicidade popularesca, pela intenção satírica e pela crítica social, além de um estilo baseado em estruturas léxicas e sintáticas baseadas na língua falada do tempo do escritor. Tudo isso assegura, segundo Carvalho, a posição de Manuel Antônio de Almeida como um dos mais singulares e importantes autores da literatura brasileira, por ter elaborado, no século XIX, uma obra intencionalmente satírica, em “linguagem chã e desprovida de retórica”, que o colocou numa posição afastada dos modelos de romancistas de seu tempo.

Já em 2005, também para obtenção de título de doutor, Edu Teruki Otsuka defende a tese intitulada “*Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*”. Em 2007, o autor publica um artigo (“Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”) que procura sintetizar as ideias defendidas por ele dois anos antes. A intenção de Otsuka nesse trabalho é dar continuidade à análise sociológica da obra de Manuel Antônio de Almeida feita por Candido em “Dialética da malandragem”, abordando de maneira complementar um outro aspecto do romance: a forma do romance. Além de intuir a dinâmica da organização social através do que Candido chamou de dialética da ordem/desordem, a obra faz o mesmo processo de intuição social pela formalização do chamado “espírito rixoso”. Assim, “a estrutura de rixas determina a organização formal do romance” (p. 105). Otsuka louva o feito de Candido na “Dialética”, ao propor pela primeira vez uma interpretação para *Memórias de um sargento de milícias* que se baseava em uma visão estética e sociológica ao mesmo tempo, percebendo na obra uma estrutura formal perfeitamente articulada para demonstrar tipos de relações sociais comuns na sociedade brasileira do começo do século XIX. Propondo essencialmente uma continuidade a essa análise sociológica iniciada por Candido, o crítico diz que a alternância entre o lícito e o ilícito está sempre ligada a uma desavença pessoal entre os personagens. Assim,

[...] a tendência para a discórdia pessoal não é uma simples excentricidade ou idiosincrasia restrita a um ou a outro personagem, mas sim um padrão de comportamento que se manifesta em praticamente todas as relações interpessoais figuradas nas *Memórias*, bem como na perspectiva do narrador. Nesse sentido, pode-se dizer que *o espírito rixoso se generaliza no romance e apresenta caráter estrutural*. (OTSUKA, 2007, p. 112).

O fato de todos os personagens terem rixas pessoais com seu semelhante revelaria uma forma de organização da sociedade brasileira, que se baseava essencialmente nas clivagens sociais, no fato de seus indivíduos procurarem sempre estar acima do seu semelhante, moral ou socialmente. Nesse sentido, as pequenas vinganças ao adversário levadas a cabo pelos personagens no romance (como por exemplo as vinganças de Leonardo para com a vizinha fofqueira, ou mesmo as de Vidigal para com malandro) destacam no fundo o espírito da organização social da época, baseada na sobreposição moral ou social de um indivíduo ou classe social sobre o outro/outra. No romance, como quase todos os personagens pertencem à camada de homens pobres e livres, eles lançam mão da malandragem, “estabelecendo conflitos rixosos em busca do prestígio que não alcançam pela via do favor”, (p. 121). Para finalizar, Otsuka (2007, p. 122) diz que

a lógica das rixas, ao mesmo tempo em que cumpre função estrutural nas *Memórias*, não deixa de corresponder também à lógica dos conflitos vigentes na realidade social do tempo de Manuel Antônio de Almeida, envolvendo escravos, libertos e homens livres na disputa por trabalho.

Nos últimos anos, os trabalhos de Roberto Goto, Mamede Mustafá Jarouche, Reginaldo Pinto de Carvalho e Edu Otsuka são os mais importantes, os únicos que realmente se debruçam sobre a obra. Como se vê, após “Dialética da malandragem” a questão da picaresca foi definitivamente deixada de lado pela crítica nacional; também a questão da filiação, discutida por muito tempo pela crítica, deixou de ser central nas discussões.

Mas afinal, ainda não se decidiu se *Memórias de um sargento de milícias* é obra de seu tempo, e romântica portanto, ou se realista, e antecessora, enfim, dessa estética literária no Brasil. Candido ressaltou mais de uma vez que o livro de Manuel Antônio, apesar das distâncias, enquadra-se de certo modo nos moldes do romantismo, posição que este trabalho definitivamente não adota, já que pretende demonstrar a ligação dessa obra com o realismo literário do século XVIII, que teve antecessores no século XVI, e que, por uma de suas vertentes, a picaresca, que

vai nos interessar mais de perto, chegou ao século das luzes. Na seção que segue, faremos um breve estudo de um romance realista do século XVIII, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, de Lesage, como forma de fazer o levantamento das características desse realismo do século XVIII ao qual estamos tentando ligar *Memórias de um sargento de milícias*. A análise do romance de Lesage trará exemplos mais concretos da estrutura dos romances realistas dos séculos anteriores ao XIX. Assim, interessa-nos primeiro fazer o levantamento das características desse romance realista para depois tentar demonstrar as afinidades de *Memórias* com esse realismo.

3 UM PÍCARO NA FRANÇA DO SÉCULO XVIII: GIL BLAS E A TRADIÇÃO REALISTA⁶

3.1 O autor e seu contexto⁷

Alain-René Lesage nasceu em 08 de maio de 1668 na *Bretagne*, na cidade de *Sarzeau*, e morreu em 1747, em *Boulogne-sur-Mer*, com problemas de surdez e perda de memória. A vida desse importante literato francês não foi das mais difíceis, pelo menos financeiramente. Verdade é que não era de família pobre, mas um tanto modesta: contavam-se entre seus membros alguns oficiais reais, integrantes do judiciário francês. Mas, logo cedo, a existência do autor de *Gil Blas* foi marcada pela tragicidade: aos nove anos, em 1677, Lesage perde sua mãe; cinco anos depois, em 1682, o pai também morre. A partir dos quatorze anos, é criado e educado pelos tios, que, no mesmo ano da morte do pai o mandam para um colégio de jesuítas na cidade de *Vannes*. A educação de Lesage é feita quase toda em Paris: aos quatro anos de idade nosso autor já respirava os ares da Paris de Luis XIV. O tempo que compreende seu nascimento e morte coincide com grande parte do reinado do Rei-Sol, que morre quando Lesage contava 47 anos de idade, em 1714.

⁶Esta parte tem a intenção de justificar as relações que buscamos estabelecer entre o romance de Lesage – que tem relações com a sua época – e o de Almeida – cuja época não difere totalmente do século XVIII francês.

⁷Todas as referências a datas e fatos históricos da vida e obra de Lesage foram conferidos a partir do livro *Histoire de Gil Blas de Santillane de Lesage*, de Béatrice Didier, citado várias vezes neste trabalho.

O reinado de Luís XIV foi marcado por guerras travadas com a Espanha, Inglaterra e Países Baixos, além de uma guerra civil conhecida como a Fronda, por conta dos altos preços dos impostos a que eram submetidos os membros da aristocracia para financiar a Corte do Rei-Sol. Além do investimento pesado nas guerras, Luís XIV investiu também em arte. As comédias de Molière e as tragédias de Racine tinham o apreço do rei, que os fazia produzir para o deleite geral da Corte de *Versailles*. Depois de um reinado de setenta e dois anos, o mais famoso rei francês deixou o país falido, por conta das muitas despesas com guerras e luxos ostensivos; mas também legou como herança uma Paris resplandecente do brilho das letras e das artes. Paulo Rónai resume assim o governo de Luís XIV:

Os últimos anos do reinado de Luís XIV, depois de seu casamento com a Sra. De Maintenon, exibiram a austeridade do arrependimento; agora [final do século XVII] manifestava-se a reação às medidas de contenção forçada numa explosão de paixão e prazer, de bailes mascarados onde campeava a luxúria, de jogo à larga, de soupers fins do próprio Regente [Filipe de Orleães] com os seus companheiros de devassidão [...]. Era também um período de fermentação das artes e das ideias: Marivaux reinava no teatro e no romance, Watteau na pintura; nos cafés, nos salões, discutia-se [sic] ideias sobre todos os assuntos. O Regente morreu em 1723, mas a atmosfera não mudaria tão cedo. A agitação das ideias operada pelos “filósofos” fazia prever, porém, uma reviravolta de todo o edifício social. A gloriosa monarquia, soterrada pelo terremoto revolucionário, não chegaria ao fim do século. (RÓNAI, [19--], p. 06).

Como se percebe, Lesage nasce em pleno Classicismo, no momento em que esta estética aflorava com suas obras primas: em 1668, Racine encena *Andromaque*. Também no mesmo ano tem-se a publicação das *Fables* de La Fontaine. Seria inevitável a influência da educação clássica no crescimento intelectual de Lesage. O fato de ter sido educado numa escola de jesuítas, como grande parte dos escritores do século, já evidencia essa formação calcada na tradição. Béatrice Didier (2002, p. 17) destaca a penetração da formação clássica na vida dos escritores contemporâneos de Lesage: *les pères jésuites, d'autre part, leur donnent une solide éducation classique; ils sortent des collèges avec une pratique courante du latin; la mythologie gréco-romaine est très présente dans leur imaginaire, leur connaissance des grands textes antiques est solide*. Dessa formação clássica e religiosa é que vêm, paradoxalmente, os espíritos anticlericais de autores como Lesage: por conhecer a fundo a religião, o autor percebeu cedo as contradições do cristianismo e também da sociedade em que estava inserido.

Diferentemente de alguns dramaturgos do teatro de feira, Alain-René Lesage alcançou reconhecimento em vida. Como Balzac, teve condições favoráveis para se sustentar financeiramente com sua produção artística. E como o autor da *Comédia Humana*, a necessidade de dinheiro estimulou sua criação literária. Grande parte da obra de Lesage é adaptação ou tradução de obras estrangeiras, em especial espanholas. A influência da Espanha na França em princípios do século XVIII é muito intensa, fato comprovado pelas inúmeras traduções de obras espanholas no período. Na verdade, a fonte espanhola, especialmente do teatro, é que dá o tom em quase todas as suas importantes criações; Lesage, entretanto, recorria aos modelos espanhóis sem fazer meramente uma cópia destes; suas criações são originais e de alto valor literário, como já demonstrou a crítica. Sua primeira publicação é uma tradução, não do espanhol, mas do grego: em 1695, publica o romance *Lettres galantes d'Aristénète*. O recurso às fontes gregas, que será depois deixado de lado, está em conformidade com a moda do tempo: a Grécia galante povoa o imaginário dos artistas do período, como se comprova pela pintura do século XVIII. Homem do teatro e também da prosa, Lesage produziu concomitantemente nos dois gêneros: em 1707 escreve *Crispin rival de son maître* (teatro) e *Le diable boiteux* (romance). Em 1708 cria *La tontine* (teatro), e um ano depois lança sua peça mais famosa, *Turcaret. Histoire de Gil Blas de Santillane*, sua obra-prima, começaria a ser publicada em 1715. Estas foram as criações lesagianas que a crítica consagrou. As peças *La tontine*, *Crispin rival de son maître* e *Turcaret* foram selecionadas para ser encenadas no *Théâtre-Français* (ou *Comédie-Française*), o importante palco francês fundado por decreto de Luiz XIV e que acolhia em especial encenações de peças de Racine e Molière. A parceria com a *Comédie-Française* termina em 1734, quando a monarquia não mais aceitou pacificamente as críticas das obras lesagianas: *La tontine* atacou diretamente uma instituição do Estado, e isso a *Comédie-Française* não poderia aceitar.

Depois da ruptura com o *Théâtre-Français*, Lesage produziu intensamente para o teatro de feira. Contam-se mais de cem peças escritas pelo autor para esta modalidade. O teatro de feira permaneceu por muito tempo esquecido pela crítica francesa. Só mais recentemente é que os estudos nesse campo proliferaram e deram a Lesage a oportunidade de ter suas obras redescobertas pela crítica contemporânea.

As origens do teatro de feira remontam à Idade Média; esse gênero, como era de se esperar, permaneceu esquecido por algum tempo durante o Classicismo francês. Seu desenvolvimento deu-se a partir do fim do reinado de Luiz XIV (1697), quando a burguesia

começa a tomar as rédeas da sociedade, e prolongou-se por toda a primeira metade do século XVIII. Os mais famosos teatros de feira franceses foram o *Saint-Germain*, que atraía o público entre as temporadas de inverno e verão, e o *Saint-Laurent*, que no verão fazia as delícias dos parisienses. Essa modalidade teatral era caracterizada pelo seu aspecto mais livre em relação aos gostos aristocráticos. Os espaços do teatro de feira eram o local no qual as novas ideias burguesas podiam ser proclamadas através da arte. Os autores e o público não eram em essência das camadas populares, mas a ideologia das peças encenadas continha muito de subversão ao modelo clássico de comédia, propagado pela produção de Molière. Além disso, o teatro de feira permitia aos jovens dramaturgos a expressão livre de suas ideias, e essa liberdade fez com que essa modalidade sofresse frequentes investidas desfavoráveis da *Comédie-Française*, que conseguiu numerosas proibições contra as peças encenadas. Apesar de sua parcial “ilegalidade” o teatro de feira renovou de forma considerável a arte dramática francesa. Utilizando figuras já fixadas anteriormente pela comédia italiana, como Arlequim e Colombine, fez grande uso do exotismo e da paródia.

O teatro de feira foi, na verdade, o refúgio de Lesage, desenganado com as intrigas cortesãs que atingiam a *Comédie-Française*. O grande *Théâtre-Français* nunca foi o seu lugar: suas obras, pertencentes a uma esfera cômica mais livre e mais popular, só fariam sucesso mesmo no teatro de feira que, por sua vez, confirma seu sucesso com a presença de Lesage. Durante todo o século XVIII na França a oposição entre os dois tipos de cômico persiste. O primeiro tipo era o “oficial” (aquele que encontramos nas peças encenadas na *Comédie-Française*), mais fácil de dominar e que fazia rir os “homens de bem”, inclusive o próprio Rei-Sol. Molière era o seu representante máximo. Assim caracteriza Georges Minois (2003, p. 406) a simpatia de Luiz XIV pelo teatro de Molière:

Quando jovem, Luís XIV gosta de rir – sobretudo do próximo. Ele não quer pessoas tristes à sua volta e é visto, frequentemente, hilário, rindo a bandeiras despregadas. Ele ri de bom grado assistindo às comédias de Molière, que vão ao encontro de sua política: zombando das extravagâncias e das pretensões dos nobres e dos burgueses, o comediógrafo presta serviço ao rei, mesmo que isso faça rilhar as dentaduras aristocráticas. Depois da Fronda, tudo o que possa rebaixar os grandes é bem vindo.

O cômico oficial tem pretensões reacionárias: “visa reforçar a norma social excluindo, pela ironia, os desvios, os marginais e os contestadores de qualquer espécie. [...] Sério,

pedagógico, ele demonstra aos homens de bem quanto é ridículo um avarento, uma pessoa que procura sair de sua condição”. (MINOIS, 2003, p. 413).

Já o cômico “clandestino” tem uma visão mais grosseira da realidade, que vai desde a bufonaria mais grosseira até o humor mais delicado. Lesage, um homem de espírito mais livre e crítico, enfileira suas obras nesse universo de comicidade clandestina. O mundo visto por ele é “eminentemente risível, picaresco, grotesco, burlesco”, mas seu riso é “compassivo e sem ilusão”. (MINOIS, 2003, p. 413-414).

3.2 A situação do romance no século de *Gil Blas*

Histoire de Gil Blas de Santillane veio a público entre os anos de 1715-1747. Lesage demorou mais de vinte anos para escrever esta obra monumental: em 1715 aparecem os seis primeiros livros; em 1724, os livros sete, oito e nove, e finalmente em 1735 os três últimos. De modo que percebemos nas três etapas de composição a influência das transformações pessoais do autor. Assim resume Roger Laufer as particularidades de cada etapa: *Gil Blas a la forme d'un triptyque; verve spirituelle et poétique de la jeunesse dans les six premiers livres (1715); ironie fine, vigueur de la maturité dans les trois suivants (1724); bavardage plaisant et sentimentnalité nostalgique de la vieillesse dans les trois suivants (1735)*. (LAUFER apud DIDIER, 2002, p. 41). Seu autor, como vimos, não era dos mais considerados no meio literário tradicional: sua aliança com a *Comédie-Française* não durou muito tempo, pois suas obras, de caráter essencialmente crítico e popular, não agradavam um público leitor composto ainda de conservadores aristocráticos, que só podiam rir, forçadamente, das comédias de Molière. Lesage foi antes de tudo um dramaturgo, justamente em uma época na qual o teatro era o gênero mais importante, em especial com as comédias de fino gosto aristocrático e as tragédias ou tragicomédias, heranças do recente classicismo francês.

Seu romance mais importante, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, foi dado a público em um período não muito propício para o gênero, pois até a primeira metade do século XVIII, o romance foi um gênero marginal. Sendo uma criação literária essencialmente burguesa, só alcançou prestígio quando essa classe social tomou definitivamente o poder em todas as esferas sociais: política, econômica e literária. Podemos dizer, portanto, que a “evolução” do gênero romance corresponde mais ou menos à evolução social da burguesia. Segundo apontamentos de

Bakhtin (1988), antes dos romances picarescos espanhóis e de *Dom Quixote*, que pertencem respectivamente aos séculos XVI e XVII, o gênero não existia propriamente, tal qual o conhecemos hoje. Havia na verdade narrativas (entre elas os romances de cavalaria) que por convenção poderíamos chamar de “clássicas” (muitas delas continham longos trechos em versos), pois eram profundamente enraizadas nos princípios da arte clássica greco-latina. Esse “romance clássico”, por ser fruto da alma aristocrática, idealizava a classe social da qual fazia apologia, e era, portanto, o retrato dos costumes da aristocracia; não entravam nas narrativas a vida e os costumes das outras classes sociais. Os temas desses “romances” permaneceram praticamente os mesmos até o século XVII: tratavam de grandes aventuras, baseadas nas antigas façanhas dos heróis gregos da Antiguidade; por serem dirigidos a um público aristocrático, seus protagonistas eram sempre reis, rainhas, deuses, ou as próprias figuras dos heróis gregos; as aventuras baseavam-se nos mesmos pressupostos: o sofrimento dos amantes, as guerras para defender a honra da pátria, os salvamentos surpreendentes, os reencontros inesperados. Tudo nessa literatura convergia para o refinamento: as descrições de roupas, objetos, lugares, paisagens, tudo enfim que revelasse a paisagem luxuosa das Cortes.

Nos séculos XIV e XV, o romance de cavalaria é amplamente produzido, e, de acordo com a tradição, eram comuns os temas absurdos e extravagantes; funcionava, relata Bakhtin (1988, p. 268), “segundo o tempo de aventuras de tipo grego”. Os autores desses séculos, como seus predecessores, acham que o principal de uma narrativa é fornecer aos leitores uma “imagem colorida e detalhada do luxo da Corte, na qual se encontrava o verdadeiro prazer da vida”. Ao romance de cavalaria interessavam as intrigas cortesãs, as cerimônias, os discursos pomposos e os divertimentos dos salões. Nesse universo pintado segundo os ideais aristocráticos, “o mundo inteiro se torna maravilhoso e o próprio maravilhoso se torna habitual (sem deixar de ser maravilhoso)”. (BAKHTIN, 1988, p. 269). O herói desse romance figura sempre como um ser corajoso, leal aos ideais de sua classe; lança-se às aventuras como se estivesse em seu estado natural; para ele, nada é suficientemente forte para derrubar sua honra e sua coragem; tudo enfrenta com bravura e retidão de caráter. O herói cavaleiro é um ser essencialmente representativo: seu caráter procura sintetizar todas as virtudes da classe aristocrática, que cria a imagem de um homem imóvel, cuja postura honrada não se modifica sob nenhuma hipótese. Esse herói, portanto, faz parte de um horizonte fechado, em que a realidade do homem vivo, que se transforma e se questiona, não existe.

Bakhtin (1988) defende que no romance europeu dos séculos anteriores ao XVIII (considerando a existência do gênero antes desse século) existiam duas linhas estilísticas: a linha “elevada”, da qual faziam parte os romances de cavalaria baseados nos princípios clássicos da arte grega, e a linha “baixa” ou paródica, que apresentava o oposto das situações maravilhosas e abstratas das narrativas da linha cavaleiresca. Esse “ramo” da literatura de ficção seria o progenitor do que no século XIX se chamaria de estética realista. Nesse sentido, o realismo, enquanto procedimento literário, permeia o universo narrativo desde que esse grande gênero começou a fazer parte do mundo simbólico do homem. Seus representantes máximos são, segundo o crítico, Rabelais, no século XV e Cervantes no XVII. Assim, de acordo com o crítico russo, podemos pensar que desde que surgiu a literatura ocidental, as obras de caráter cômico-realista, caracterizadas pela paródia e pelo humor, pela crítica aos costumes e aos modos de vida, sempre floresceram ao lado da literatura oficializada, constituindo uma tradição que, até o século XIX, possuía um caráter marginal, no sentido de que esses escritos não eram aceitos e reconhecidos pelas instituições oficiais e pela intelectualidade. No contexto brasileiro, a obra de Manuel Antônio de Almeida parece filiar-se a essa tradição literária, já que *Memórias de um sargento de milícias* constitui-se como um romance com notáveis características desse realismo baseado na cultura e no gosto popular brasileiros.

Essa perspectiva adotada por Bakhtin representa uma oposição importante na história da evolução do romance enquanto gênero: a oposição entre romance “romântico” e romance “realista”, sendo que *Dom Quixote* foi o grande marco dessa dualidade, e a forma realista começa a figurar cada vez com mais importância na formação desse gênero plural que é o romance. Já no século XVI essa dualidade começa a revelar a força do realismo. Enquanto a elite cortês reclama para si toda a cultura e refinamento através dos romances de cavalarias e das narrativas sentimentais, o romance picaresco surge (*Lazarillo de Tormes* é publicado em 1554), com seu herói vindo das classes baixas, despido de todo ideal cavaleiresco, com posturas indignas e ações nada louváveis. Depois viria o simpático Cavaleiro da Triste Figura de Cervantes, parodiando magistralmente o herói cavaleiro da narrativa cortês. Nessa esteira, depois da picaresca e de *Dom Quixote*, o realismo invadiu cada vez mais o mundo romanescos, e as narrativas heróicas perdiam aos poucos o seu sentido. O bom senso de uma burguesia que começava a se formar colocava-se contra as inverossimilhanças e a ênfase nos caracteres nobres, através da sátira e da paródia. Essas duas estratégias literárias serão, até o final do século XVIII, a arma preferida do romance

realista para desmistificar os ideais do romance cortês. Nesse sentido, esse romance realista será por muito tempo uma literatura de oposição aos modelos clássicos, e seu tom será essencialmente de crítica social; as técnicas adotadas por seus autores revelavam sua oposição em relação a esses modelos. Nessa esteira, o herói comum, vindo “de baixo”, entrou definitivamente no universo romanesco, mesmo que de forma marginal, como paródia dos heróis cortesões e dos valores defendidos por eles.

Sérgio Vicente Motta (2006), no interessante estudo sobre a origem e formação do romance, também destaca como principais formadores do gênero as duas correntes principais que desde a Antiguidade floresceram do “tronco narrativo”. Nesse sentido, o crítico adota os termos “paradigma do ideal” e “paradigma do real” para falar das duas principais tendências do romance enquanto gênero. Percebe-se que os conceitos e as ideias de Motta vão ao encontro daqueles formulados por Bakhtin, quando este fala acerca das características do romance de aventuras de tipo grego e dos romances de linha cômica ou paródica. Tendo como principais referências teóricas as obras *A natureza da narrativa*, de Robert Scholes e Robert Kellogs e *Anatomia da crítica*, de Frye, Motta também se vale das ideias de Bakhtin, uma vez que o crítico russo já havia estudado com muito fôlego as principais características do romance enquanto gênero desde a sua formação. Segundo Motta, a narrativa dividiu-se em dois “ramos” diferentes: um, seguindo o impulso da verdade da narrativa histórica, tem como força motriz a representação realista; o outro, seguindo o impulso da beleza, conduz a narrativa para um plano eminentemente simbólico. A sátira latina seria a estruturadora da primeira vertente (paradigma do real), enquanto a ficção grega formaria o padrão da segunda tendência (paradigma do ideal).

Ainda segundo Motta (2006, p. 102), a ficção grega seria a “forma embrionária da vertente do romance que compõe o esquema estrutural da busca romântica da felicidade”, enquanto a sátira latina, “ao fazer da narração em primeira pessoa um procedimento artístico”, padroniza-se em esquema de viagem ou de estrada, e “acompanha de perto as experiências mundanas do homem comum. Essas duas formas embrionárias do romance correspondem respectivamente ao “modo imitativo alto” (estória romanesca) e “modo imitativo baixo e irônico” (realismo), segundo conceitos adotados por Motta a partir de Frye. Vemos que as ideias que Motta desenvolve a partir dos pressupostos de Frye e Scholes & Kellogg vão ao encontro do que Bakhtin já havia escrito a respeito das duas principais tendências do romance desde a antiguidade: as linhas idealizante e a paródica, que sempre conviveram lado a lado, em princípio

como duas vertentes oponentes, mas que, depois do século XVIII, se juntaram para caracterizar e dar forma definitiva ao gênero. Como resumo das ideias de Motta, citemos um trecho em que o autor sintetiza as duas formas embrionárias do gênero:

Do recorte estabelecido e das associações propostas para a construção dos paradigmas almejados, a forma da *estória romanescas* será utilizada para emoldurar os traços principais do desenho da ficção grega, na tentativa de se modelar o protótipo da narrativa idealizante romântica no seu padrão de “biografia-busca”. Por sua vez, a *confissão* e a *anatomia*, que vestem a armadura do corpo das obras de Petronio, Luciano, Santo Agostinho e Apuleio, passam a espelhar [...] o paradigma de uma narrativa antiidealizante, mimética e satírica, caracterizando o padrão “auto-biografia-viagem”. De posse dessa armadura, empunhando a pena da escrita, esses autores riscaram na prosa de ficção o novo domínio do efeito realista. Nessa luta, na pele de soldados cômicos, essa vertente mostrou que na história da narrativa, ao lado do herói, o anti-herói passou a ter a sua hora e vez”(MOTTA, 2006, p.108-109).

3.2.1 O realismo na literatura do século XVIII

Como vimos, a literatura realista, até o século XVIII, colocou-se como produção geralmente paródica e satírica, opondo-se aos modelos clássicos da narrativa cortesã. Ainda não existiam as teorias sobre a escola realista; a crítica usava, segundo Barguillet (1981), termos como “natural”, “verossímil”, “histórico”. Deve ficar claro que, neste trabalho, o conceito de realismo que utilizamos não se refere ao de uma escola literária específica que, no século XIX, por convenção, se chamou de Realismo. O termo realismo aqui utilizado diz respeito a uma tendência da narrativa de todos os tempos e espaços; trata-se, portanto, de um estilo literário que floresceu desde a Antiguidade na narrativa. Frye (1976) diz que seria possível afirmar que a ficção realista, desde Defoe até Henry James, resulta essencialmente em narrativa paródica. Assim, o romance realista do século XVIII foi essencialmente uma paródia das narrativas “românticas” (Frye usa o termo romance no sentido de contos e histórias folclóricas ou mesmo como narrativas fantásticas, idealizantes, calcado na tradição da epopéia grega, da qual os romances de cavalaria do século XV são derivados). Ainda segundo Frye (p. 50), “*el supremo ejemplo de la parodia realista del romance es, por supuesto, el Quijote, que señaló la muerte de*

un género de ficción y el nacimiento de otro, pero puede seguirse la tradición de la parodia a lo largo de toda la historia de la novela, hasta Ulysses [...].

Barguillet (1981) argumenta que, durante praticamente toda a primeira metade do século XVIII, a definição do gênero romanesco ainda era um tabu, pela má fama que a palavra “romance” despertava, já que o ensino jesuíta pregava a poesia como o grande gênero que a Antiguidade consagrou. Mas, no século da burguesia, mesmo que a crítica conservadora insistisse em relegar ao romance um papel menor na literatura, um divertimento frívolo para pessoas de alma pequena, o gênero persistia, desenvolvia-se, e o público burguês alfabetizado respondia positivamente a essa literatura que representava tão bem todos os ideais e mesmo as contradições da nova classe em ascensão. Assim como o romance cortês representava o mundo ideal, pleno e acabado da classe aristocrática, o novo romance urbano representava a pluralidade, a renovação, as contradições e a vivacidade da classe burguesa.

Mas, mesmo no século das luzes, antes da Revolução Francesa, o que caía nas graças do público ainda eram os romances galantes, de modo que as aventuras extraordinárias e os desejos profundos do coração estavam sempre na moda. Citemos um trecho em que Françoise Barguillet (1981, p. 13), através das definições de Daniel Huet, Diderot e Sade, define bem o que era o romance no século XVIII:

*“Ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec un art pour le plaisir et l'instruction des lecteurs.” Ainsi parle Daniel Huet, en 1670 [...]. On connaît par ailleurs la voix de Diderot qui s'élève au milieu du XVIIIe siècle, dans son **Eloge de Richardson** (1761): “Par un Roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles dont la lecture était dangereuse pour l'esprit et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson.” A la fin du siècle, le très peu traditionaliste Sade rejoint pourtant la définition du dictionnaire de l'Académie française pour réaffirmer les droits de l'imaginaire: “On appelle Roman l'ouvrage fabuleux composé d'après les plus singulières aventures de la vie des homme”. (*Idées sur les Romans*, 1800).*

Apesar do acentuado declínio dos romances de aventuras, no início do século, o gênero ainda guardava o preciosismo dos séculos anteriores e entregava-se às extravagâncias idealistas. Mais ou menos no mesmo sentido que Bakhtin deu à oposição entre realismo e romance romântico, também no século do racionalismo duas linhas de força se desenhavam, orientando a escolha do público: a que privilegia o realismo e a que prefere retratar a moral e a sensibilidade. Nesse sentido, os romancistas realistas preferem deixar de lado as grandes aventuras, as ideias

heróicas, as intrigas delicadamente construídas e a pintura das paixões nobres. O que pretendem agora é preferencialmente descrever a realidade de sua época, descortinando costumes e hábitos burgueses, de maneira geralmente crítica e com um leve tom de moralismo, fruto de pressões que o peso da cultura clássica ainda impunha sobre os escritores. Enumerando os pequenos hábitos da época, essas narrativas colocam o leitor a par dos fenômenos que caracterizam a sociedade de seu século. Nessa perspectiva, os romances realistas do século XVIII colocam em constante evidência a importância do dinheiro como valor burguês que tende a substituir os títulos nobres; não mais a linhagem familiar e a aparência nobre, mas o dinheiro permite a inserção nas classes privilegiadas.

Como expressão dos modos de vida burguês, o gênero apresenta, com os romances realistas, algumas técnicas específicas que caracterizam bem a função quase social que ele assume no século das luzes. Em primeiro lugar, a busca constante pela verdade social: a intenção de apresentar os modos de vida burgueses, os vícios, as ridicularidades e as contradições do século é evidente nessa narrativa que definitivamente toma o partido dos fatos que apresenta. Disso deriva a tendência muito forte da descrição de costumes nesses romances, o que nos autoriza a dizer, segundo Barguillet (1981) que romancistas como Lesage, Marivaux, Prévost, Mouhy, Restif de la Bretonne e Diderot são historiadores fiéis de seu tempo. A procura da verdade através da fixação de costumes leva a criação de personagens com baixa carga de subjetividade, de modo que seus sentimentos e ações parecem estar submetidos à evolução dos costumes e acordados com as circunstâncias do tempo. Disso advêm as vagas descrições dos aspectos físicos e morais nesses romances realistas; os personagens revelam-se ao leitor antes pela ação que pela descrição. Diderot, por exemplo, em *Jacques le Fataliste*, adere, segundo Barguillet (1981, p. 174), à “psicologia do comportamento”: [...] *Diderot se refuse donc à une étude psychologique abstraite à laquelle il substitue une “psychologie du comportement”, fondée sur le relevé des “propos” et du “geste”: en fait, Diderot retient moins comme caractéristique le langage que les manifestations corporelles.*

Outra técnica, muito comum nos romances do século que pretendia reforçar o sentido realista das obras é a recorrência aos modelos de memória e carta. Isso favorecia, segundo Françoise Barguillet (1981), as duas principais intenções dos romances realistas do século XVIII: fazendo crer que eram simples editores, os autores procuravam defender-se da crítica, que atacava sem dó romancistas partidários de uma arte mais verossímil; por outro lado, a técnica das

memórias e das cartas dava mais veracidade à narrativa, criando a ilusão de que os fatos apresentados realmente aconteceram. Com a técnica das memórias, era possível fazer crer que os fatos narrados iriam refletir o cotidiano, pela apresentação dos detalhes da vida comum do homem burguês. Nesse sentido, a ordem cronológica dos acontecimentos era privilegiada: em *Gil Blas*, por exemplo, temos representada a trajetória do herói desde sua tenra idade até a velhice, de modo que o leitor possa acompanhar a evolução de seu caráter através de suas ações em um mundo que o leitor é perfeitamente capaz de identificar.

Em relação aos leitores, parece haver o receio de entediar. Talvez por isso, a sobreposição da narração sobre a descrição é muito comum nos romances realistas do século XVIII; a finalidade é transmitir ao público o essencial para a compreensão da história e dos fatos narrados. O narrador, mesmo quando em terceira pessoa, demonstra uma intimidade muita grande com o leitor. Nesse sentido, são frequentes suas intervenções, julgando os fatos, manifestando apreço ou desapeço, chamando a atenção do leitor para esse ou aquele comportamento. Essas intrusões procuram atender às intenções de verossimilhança: na medida em que emite opiniões, a ilusão de realidade é reforçada pela intimidade com o leitor, que se sente participante da história. Por outro lado, a intrusão favorece o sarcasmo, a ironia com que o narrador pretende tratar os fatos; as intrusões do narrador são, portanto, uma estratégia a favor da verossimilhança, uma vez que ele pretende dar maior esclarecimento aos fatos, aumentando a ilusão de objetividade da obra. Tudo para atender a um dos pressupostos básicos da arte realista do século XVIII: transmitir pela representação do real algum ensinamento ao leitor. Mais uma vez, é preciso citar Barguillet:

[...] si l'auteur secoue ainsi la passivité de son lecteur, c'est parce qu'il veut lui délivrer un message. Le "piquant" communiqué à l'oeuvre par le biais de l'ironie ou par les intrusions d'auteur stimule l'esprit et le prédispose à recevoir une semence. Car, au XVIIIe siècle, le roman réaliste cherche toujours à dispenser un enseignement. (BARGUILLER, 1981, p. 233).

Além das técnicas que procuravam caracterizar o novo gênero, o romance realista colocou em primeiro plano o herói vindo de todas as partes, em especial das classes baixas, com seus destinos movimentados que favoreciam a riqueza de apresentação de costumes. Nesse sentido, o herói picaresco, como o é Gil Blas, é uma fonte propícia às intenções do romance realista. Os problemas enfrentados por esses anti-heróis (contra-face do herói cavaleiro) são relacionados com suas existências conturbadas em um mundo que não é o maravilhoso dos romances de

cavalaria. Coulet (1967, p. 303-304) sintetiza com propriedade as ações que enformam o trajeto desse novo protagonista que é o herói realista:

Les problèmes qu'affrontent la plupart des héros sont des problèmes d'action et non de sentiment; le roman raconte comment un individu s'est fait une place dans le monde, a gagné de l'argent, des protecteurs, a confit des ennemis, a perdu ou gagné des procès, ou a été ruiné, a cherché une situation de ville en ville, a commis des crimes ou des fautes qui lui ont valu la prison; les attentats, les déguisements, les voyages, les rencontres ils sont les accidents quotidiens d'une existence agitée, les "aventures" qu'évoquent de très nombreux titres de romans. Aventures d'aventuriers, pressés par la nécessité, par l'intérêt, quelquefois par un grain de folie, et non plus aventures de chevaliers errants ou de héros magnanimes. Les passions sont l'avidité, l'ambition, l'envie, le goût du plaisir; l'amour est le plus souvent libertinage, les intrigues galantes et les histoires de tromperies prennent le pas sur l'analyse des sentiments et des conflits intérieurs; même lorsque l'amour retrouve sa violence de passion dévoratrice, ses tourments viennent moins de la conscience que des obstacles extérieurs qu'il veut briser, opposition familiale, malentendus, trahison, nécessités sociales ou pécuniaires, etc.

Como vimos, a intenção primeira dos romances realistas do século de Lesage era representar realisticamente o meio social em que os autores se colocavam, através da inserção de personagens com existências movimentadas que permitissem ao narrador passear seu olhar por diversos setores sociais, observando os modos de viver da sociedade. Essa opção por uma literatura mais verossímil não agradava de nenhuma forma à crítica conservadora. Em primeiro lugar, porque o gênero romance era ainda muito desacreditado; não possuía, como dissemos, a consagração que tinha a poesia. Depois, se o próprio gênero não era bem aceito, menos ainda o eram as manifestações que se desviassem do que o público já estava acostumado: narrativas herdadas dos antigos romances de cavalaria, com seus heróis plenos e aventuras extraordinárias. A narrativa que pretendesse ser mais realista e mais crítica era então duplamente atacada. Por isso, é comum encontrarmos nos romances realistas do século XVIII narradores que a todo tempo se desculpam por seus escritos, ou procuram justificá-los; era uma maneira de os autores se defenderem dos ataques. Tudo isso dotava essas obras de uma certa marginalidade; mesmo que alguns escritores, como foi o caso de Lesage, tenham alcançado o sucesso de suas obras junto ao público, a crítica literária do tempo não votava a merecida credibilidade a autores como Sorel, Prévost, Marivaux e mesmo Diderot.

O romance realista, pela intenção de colocar diante do leitor a vida tal e qual ela se

desenvolvia e pelo desejo de opor-se aos modelos de narrativa anteriores, era antes de tudo uma sátira ou paródia das convenções do romance aristocrático. Por isso, seus heróis são na maioria das vezes órfãos, bastardos e aventureiros que procuram um lugar no mundo; por oposição ao romance clássico ou barroco, as narrativas de cunho realista eram rebeldes em todos os sentidos: o foco narrativo passa a ser outro (geralmente em primeira pessoa); os temas são agora ligados a ações do cotidiano; o herói é geralmente um aventureiro que cinicamente “olha de baixo” para os costumes e vícios sociais.

Por fim, a forma principal do romance realista do século XVIII pode ser assim resumida, segundo Henri Coulet (1967, p. 493):

[...] il montre les charcutières ou les libraires dans leur boutique, les petites marchandes des boulevards avec leur éventaire, les ouvrières dans leur atelier, sans s'attarder à de longues descriptions techniques, se contentant quelquefois de noter le métier, mais caractérisant toujours avec la plus grande exactitude le genre de vie, les ressources, les habitudes, les relations, les accidents et les espérances de chaque condition sociale.

Mas não apenas as pequenas coisas do cotidiano interessam a esse romance: *les romans réalistes se plaisent donc à énumérer les petites habitudes de l'époque et, plus profondément, analysent dans leur spécificité les différentes couches sociales. Ils rendent aussi le lecteur sensible à des phénomènes importants qui caractérisent la société du XVIIIe siècle.* (BARGUILLET, 1981, p. 155).

3.2.2 *Gil Blas de Santillane* e a tradição realista

Em consonância com esse quadro da literatura realista no século XVIII, Lesage surge como um dos escritores que dão continuidade a essa espécie de “revolução realista” no gênero romance, revolução essa que, como vimos, já havia sido iniciada dois séculos antes (XVI), com os primeiros romances picarescos surgidos na Espanha; no século XVII, com a publicação de *Dom Quixote* em 1605, e com alguns escritores franceses, tais como Scarron, Furetière e Sorel, que já levantavam a bandeira da arte realista como a melhor maneira de representar a vida e os problemas humanos. Lesage faz parte dos escritores classificados por Coulet (1967) de “observadores sociais”: em geral homens das letras sem raízes aristocráticas, esses romancistas denunciavam as ridicularidades de suas sociedades sem atacá-las diretamente.

Os tradicionais romances românticos começavam lentamente a entrar em declínio, já que o público-leitor começava a se entediar com as narrativas melancólicas que sempre recorriam aos mesmos temas: amor, guerra, respeito à pátria, casamentos, etc. A classe social que tomava as rédeas no campo econômico e cultural (a burguesia) reivindicava o seu espaço em todos os setores, inclusive na arte; nessa esteira, o herói comum foi introduzido definitivamente na literatura para legitimar a revolução e evolução do gênero.

Quando surgiu, o romance realista de Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, não agradou de imediato, pois seu herói nada tinha de ideal: era um sujeito de baixa estirpe, cujo horizonte imediato era o do mínimo esforço físico e da sobrevivência como fosse possível, praticando o vício em detrimento da virtude. A ação do romance ancora-se vagamente na história da Espanha do século XVII. Lesage desloca a ação de seu romance no tempo e no espaço, talvez como forma de defender-se antecipadamente de prováveis censuras. Para Coulet (1967), a Espanha do começo do século XVII é a França do começo do século XVIII. E assim pensava também o autor, como verificamos em comentário seu citado por Béatrice Didier: *Lesage, dès la “Déclaration de l’auteur” liminaire, avait écrit: “On voit en Castille, comme en France, des médecins dont la méthode est de faire un peu trop saigner leurs malades. On voit partout les mêmes vices et les mêmes originaux [...]”*. (DIDIER, 2002, p. 124). Nesse sentido, Lesage desloca sua obra no tempo e no espaço para fazer uma crítica à organização social de seu tempo, pois a narrativa nos traz a identidade quase perfeita de todas as sociedades européias da primeira metade do século XVIII, e de maneira mais restrita, da França sob o reinado de Luiz XIV.

Através da diversidade de personagens que são introduzidos na narrativa, compondo um mosaico de pequenas experiências, é possível ao narrador fazer o retrato fiel da sociedade de seu tempo, através do registro dos fatos. Todos os setores que compõem a sociedade francesa do século XVIII estão inconfundivelmente representados no livro: pequenos trabalhadores, criados, servos, o clero, a burguesia ascendente, os nobres decadentes, os médicos, etc; o que faz de *Histoire de Gil Blas de Santillane* um romance essencialmente realista. Seu herói de baixa estirpe é construído sobre a base realista: é um homem como qualquer outro, com seus muitos defeitos e poucas virtudes. A crítica social veiculada na narrativa é direcionada: os comportamentos viciosos de uma sociedade que parecia não se modificar, eternamente ligada a tradições nada louváveis. Essa observação realista da sociedade é caracterizada, como vimos, por certos traços que a diferenciam da estética realista do século XIX, quando o realismo se constitui oficialmente como escola literária. É certo que as técnicas dos romances realistas do século XVIII abriram caminho para o que depois fariam Balzac, Flaubert, Émile Zola. Já tivemos oportunidade de salientar no tópico anterior quais foram essas técnicas. Vejamos como elas tomam forma no romance de Lesage.

Filho de um escudeiro e de uma criada de quarto, Gil Blas de Santillane deixa sua pequena cidade (Ouviedo, na Espanha) em direção a Salamanca para dar sequência a seus estudos. A partida da sua cidade natal é o pontapé inicial para uma série de aventuras que o herói protagonizará durante os anos que vão de sua juventude até a maturidade completa. No início de sua saga picaresca Gil Blas é ainda muito jovem e ingênuo, e isso o faz passar de imediato por adversidades surgidas no contato com pessoas de má índole. De início, um forasteiro aproveita-se de sua ingenuidade para banquetear às suas custas. Em seguida, Gil Blas é feito prisioneiro por saqueadores de estrada que o sequestram para fazê-lo de ajudante de cozinha em um esconderijo subterrâneo. É nesse universo que o herói conhecerá Rolando, o líder do bando, que, em outro momento da narrativa, irá desempenhar um papel importante de crítica social. Quando finalmente se liberta do cativeiro, o herói é mais uma vez aprisionado, acusado injustamente de roubo em uma pensão onde estivera hospedado. Depois desses tropeços e de outros que se seguirão, Gil Blas inicia a vida de aventuras, transpondo barreiras através da esperteza e da trapaça para suprir necessidades de sobrevivência. Quando finalmente chega a Salamanca, o herói reencontra um amigo de infância, Fabrício, um laçao que é ao mesmo tempo vítima e comparsa de seus amos

miseráveis. O contato com Fabrício introduz Gil Blas definitivamente no ambiente da servidão, onde a malandragem é o requisito essencial para garantir a sobrevivência.

Como típico romance realista do século XVIII temos a condição de anti-herói do personagem principal Gil Blas que, como pícaro, segue parodiando o exemplar comportamento dos heróis dos romances de aventuras galantes. Gil Blas não é nem de longe o corajoso herói cortês guiado pela boa moral e pelos costumes da Corte. Ao contrário, é um ser a princípio inexperiente, que aos poucos vai se integrando socialmente, e que, no convívio social, vai aprendendo o que essa sociedade tem a lhe ensinar, sejam coisas boas ou ruins; e vai absorvendo ora o que há de bom, ora o que há de mal em uma sociedade ainda semi-burguesa marcada por muitos vícios e poucas virtudes. O narrador/protagonista, já maduro, dá conta de suas aventuras empreendidas por várias cidades e vilarejos da Espanha, colocando em evidência seus erros do passado, suas fraquezas morais e também seu progresso pessoal conquistado com a experiência de vida que vem das inúmeras aventuras que protagoniza em sua saga. Como narrador autodiegético, percebe-se uma distância considerável entre as opiniões e atitudes do “eu” da história e do “eu” da narração. Assim, a maturidade e a boa moral do Gil Blas que narra lhe permite, ao mesmo tempo em que faz o relato de sua vida atribulada, tecer comentários irônicos a vários tipos e comportamentos sociais, descortinando pelo seu olhar observador e pelo relato de inúmeras pequenas histórias ouvidas de personagens secundários, comportamentos sociais típicos da sociedade européia do século XVIII.

Em vários momentos da narrativa, Gil Blas relata criticamente, por exemplo, o poder político e o prestígio social que tinham a Nobreza e o Clero no século das luzes, enquanto os burgueses, que desde o século XVI se configuravam como a classe social detentora de poder econômico, eram considerados indivíduos desprestigiados nas esferas política e cultural. Assim, o caráter de um personagem de linhagem nobre ou de um religioso é sempre marcado pela astúcia e pela trapaça. Apesar da decadência cada vez mais notável dos gostos e modos de vida aristocrático, no século XVIII eles ainda estão enraizados nos costumes sociais. Mesmo que decadente, a maneira de viver da aristocracia é ainda muito apreciada. Assim, quem não tem uma linhagem de prestígio precisa tomar os ares da nobreza, fingir pela aparência física, pelos gostos e pelos discursos que possui algum refinamento aristocrático. Didier (2002) assinala que o universo social, tanto na França quanto na Espanha do século XVIII ainda é profundamente hierarquizado; e essa hierarquia é, em muitas passagens da narrativa, marcada pelo olhar irônico do protagonista

Gil Blas. A importância da aparência e do nome é tanta que até para as conquistas amorosas é preciso possuir “boa linhagem”. Os conselhos que o laçao Melendez dá a Gil Blas a esse respeito são significativos; para a conquistas das *femmes de qualité* é preciso antes de tudo tomar ares de nobreza:

[...] elles ne savent pas qui je suis. C'est sous les habits de mon maître, et même sous son nom, que j'ai fait ces conquêtes. Voici comment. Je m'habille en jeune seigneur. J'en prends les manières. Je vais à la promenade. [...] Je me dis don Antonio Centellés. [...] C'est ainsi, mon enfant, continua-t-il, que je me conduis pour avoir des bonnes fortunes, et je te conseille de suivre mon exemple. (LESAGE, 1960, p. 650).

Depois de ouvir os conselhos do parceiro de profissão, Gil Blas confessa que tomou o mesmo partido: *Je formai donc le dessein de me travestir en jeune seigneur, pour aller chercher des aventures galantes. [...] Je pris un bel habillement complet dans le garde robe de mon maître [...]. (LESAGE, 1960, p. 650).*

A pintura de costumes é feita através da ação do personagem principal que, como um bom pícaro, se movimenta por todos os setores da sociedade, possibilitando ao leitor visualizar as contradições que envolvem o corpo social. Pela convivência com diversos tipos sociais, o herói pôde, na sua maturidade, fazer um relato preciso dos modos de vida da sociedade francesa do século XVIII, dando à narrativa o aspecto verossímil de que ela, como romance realista, necessita. Até mesmo personagens históricos entram na narrativa, o que contribui muito para a intenção realista do romance de apresentar um quadro autêntico da maneira de viver no século das luzes. Temos, por exemplo, a Marquesa de Chaves, um personagem nitidamente histórico que representa uma personalidade dos salões franceses do século XVIII (a Marquesa de Lambert), cujo salão era muito frequentado por grandes nomes da intelectualidade da época, como Bernadin de Saint-Pierre. Quando o jovem Gil Blas vai prestar seus serviços de *maître de salle* na casa da Marquesa, a narrativa ganha muito na riqueza de detalhes dos modos de vida e dos comportamentos sociais do século XVIII, através das observações do também criado André Molina, que relata para o novato Gil Blas todos os tipos que frequentam o salão da Marquesa. Assim, descortina-se para o leitor uma série de tipos possíveis de se encontrar nos salões franceses do século XVIII: o bispo bajulador, as mulheres amantes dos discursos filosóficos vazios, os aristocratas que ganham ares de sábio tomando de empréstimo sentenças de Sêneca, o licenciado que fala demais e torna seus discursos repetitivos e enfadonhos. Além disso, pela

convivência de Gil Blas nesse ambiente aristocrático, o próprio herói nos dá conta até dos gostos e das preferências literárias nesse ambiente profundamente conservador onde a comédia e o romance não tinham nenhum prestígio, apresentando o leitor com uma riqueza de detalhes que contribui ainda mais para a intenção realista da narrativa:

Effectivement, on y lisait chaque jour tantôt des poèmes dramatiques, et tantôt d'autres poésies. Mais on n'y faisait guère que des lectures sérieuses. Les pièces comiques y étaient méprisées. On n'y regardait la meilleure comédie ou le roman le plus ingénieux et le plus égayé que comme une faible production qui ne méritait aucune louange; au lieu que le moindre ouvrage sérieux, une ode, une églogue, un sonnet, y passait pour le plus grand effort de l'esprit humain. (LESAGE, 1960, p. 746).

A vida aventureira do jovem e risonho Gil Blas possibilita que ele atue como criado na residência de várias figuras: eclesiásticos, fidalgos, ricos aristocratas, pequenos burgueses, duques, nobres decadentes e até comediantes. Esse movimento pelas camadas sociais permite a inserção de muitas histórias em forma de *tiroirs*, protagonizadas pelo grande número de personagens que povoam o universo narrativo. Nessa esteira, os diálogos em *Gil Blas* confirmam a riqueza e a variedade desse universo ficcional: como são muitos personagens, uns mais, outros menos importantes para a ação principal, tirados de todas as classes sociais, a linguagem do romance é muito rica e diversificada, pois cada personagem tem sua maneira própria de falar. O narrador/protagonista, pela técnica de *tiroirs*, dá voz a quase todos eles. Assim, entra em cena a linguagem rude do saqueador Rolando, a linguagem de educadores com pompa de latinista; o modo de falar dos aristocratas, dos burgueses e dos eclesiásticos; e mesmo a linguagem diferenciada dos homens e das mulheres.

Pela descrição de costumes feita através do olhar de um narrador/protagonista com traços de anti-heroicidade, temos com *Gil Blas de Santillane* um romance realista essencialmente crítico, por se constituir como uma narrativa picaresca que descortina satiricamente as contradições da sociedade francesa do século XVIII. Lesage busca apontar os vícios para, através desse apontamento, corrigir o “mal” e exaltar verdades e virtudes partilhadas por toda a humanidade. Nesse sentido, o realismo de *Histoire de Gil Blas de Santillane* oscila entre a universalização mencionada e a busca pelo detalhe caracterizador, inserindo personagens que pertenciam às sociedades européias do século XVIII. Daí o fato de constatarmos na narrativa muitos deles que poderíamos classificar de tipos sociais. Alguns têm importância significativa,

pois são os que mais carregam as marcas do olhar satírico de Lesage: é o caso dos médicos, dos servos lacaios, dos nobres decadentes. No *Dicionário de teoria da narrativa* o tipo é assim definido:

Podendo considerar-se uma subcategoria da *personagem*, o *tipo* pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o *mundo real* com que estabelece uma relação de índole mimética [...]. (LOPES; REIS, 1988, p. 223).

O personagem-tipo pode, ainda, ser percebido como personagem plana ou personagem figurante, dependendo de seu grau de participação na história: plana quando ele se manifesta mais frequentemente e é facilmente identificável ao longo da ação; e figurante quando sua intervenção na ação é diminuta e sua representação obedece em especial a motivações críticas. Em *Histoire de Gil Blas de Santillane* temos tanto um quanto outro tipo. É grande o número de personagens-tipo figurantes que entram na ação e saem muito rapidamente dela, para dar voz às críticas do narrador em relação a certos comportamentos. Temos assim tipos figurantes de padres, arcebispos, comerciantes, burgueses, moças e moços da Corte, fidalgos, etc.

Um exemplo muito recorrente de personagem-tipo plana é o jovem laçao Fabrício, amigo de infância de Gil Blas, um personagem que reúne todas as características de um tipo social muito comum à época de ação do livro: os criados da nobreza decadente, que exerciam funções que iam desde pequenas tarefas domésticas (lavar, passar, cuidar do lar) até o posto de acompanhante de seus senhores nas festas e nos encontros sociais. Assim, vários outros lacaios são facilmente identificáveis dentro da ação, pois, pelo comportamento do companheiro de Gil Blas, que perpassa quase toda a história, reconhecemos todos os outros dentro da narrativa. Esses indivíduos são caracterizados pela esperteza e pela falsidade, requisitos necessários a quem não provinha de linhagem “nobre” e pretendia alcançar uma posição social de prestígio. Em um diálogo com Gil Blas, Fabrício deixa claro o modo como qualquer bom laçao deve agir no meio social:

Il [le laquais] entre dans une maison pour commander plutôt que pour servir. Il commence par étudier son maître. Il se prête à ses défauts, gagne sa confiance, et le mène ensuite par le nez. C'est ainsi que je me suis conduit chez mon administrateur. Je connus d'abord le pèlerin. Je m'aperçus qu'il voulait passer

par un saint personnage. Je feignis d'en être la dupe. Cela ne coûte rien. Je fis plus, je le copai, et, jouant devant lui le même rôle qu'il fait devant les autres, je trompai le trompeur [...]. (LESAGE, 1960, P. 559-560).

Pela figura típica dos lacaios, o narrador empreende uma crítica das mais incisivas na narrativa: a de uma sociedade que valorizava excessivamente o “sangue azul” dos nobres, não importando o quanto fossem miseráveis moral ou financeiramente. O importante era vestir-se bem, fingir que tinha prestígio e dinheiro e proclamar discursos eloquentes, mesmo que sem sentido. Numa sociedade em que a hierarquia era ainda um fator de importância, tomar ares de nobreza, ainda que falsos, era essencial para quem desejasse obter prestígio social. Quem não nascia de boa linhagem, fingir que a tinha era a única maneira de alcançar algum reconhecimento: *les laquais avaient presque tous des habits superbes. On les aurait plutôt pris pour des seigneurs que pour des domestiques.* E o narrador não deixa de cinicamente zombar da postura desses criados com pretensão de patrões: *Parbleu, Disais-je, ces gens-ci sont bien heureux de porter le joug de la servitude sans le sentir; car enfin, s'ils le sentaient, il me semble qu'ils auraient des manières moins orgueilleuses.* (LESAGE, 1960, p. 854).

Gil Blas de Santillane, movido pelo desejo de alcançar prestígio social, também reúne todas as características do servo fingidor. Ao longo de suas experiências, o herói perde progressivamente a ingenuidade inicial para tornar-se um homem interesseiro e malandro. O caráter legitimamente picaresco de Gil Blas torna-se mais evidente quando o herói não se importa nem mesmo com a morte dos doentes que ele próprio causou quando gozou do falso título de médico, a serviço do Dr. Sangrado em Madri, já que, segundo Barguillet, uma das particularidades do pícaro literário é não arrepende-se, mesmo que provisoriamente, das ações mais desprezíveis: *je ne laissai pas de compter avec plaisir l'argent que j'avais dans mes poches, bien que ce fût le salaire de mes assassinats.* (LESAGE, 1960, p. 594). Assim, através desses personagens que sintetizam pelas suas ações um dos maiores defeitos da sociedade do século XVIII, Lesage pinta sarcasticamente o respeito que se votava à aparência física, à linhagem social e aos discursos bem construídos (ainda que falsos). O protagonista do romance, já maduro, observa a falsidade das relações sociais durante os encontros comuns às vidas sedentárias dos nobres senhores decadentes: *L'intendant, qui me parut plus pâle et plus jaune qu'une fille fatiguée du célibat, vient au-devant de Melendez en lui tendant les bras; [...] ils s'embrassèrent*

tous deux avec des démonstrations d'amitié, où il y avait beaucoup plus d'art que de naturel. (LESAGE, 1960, P. 638).

Outro personagem, que também pode caracterizar um tipo social e que é alvo do olhar crítico do narrador, é o médico Sangrado. Através da inserção desse personagem de nome muito sugestivo (sangrado em espanhol), Lesage faz uma crítica direta à classe médica sua contemporânea. Dr. Sangrado é um profissional que se destaca pelo método inusitado de tratar os pacientes: ele receita sangrias e água quente a todos os doentes; o método, que era para ser curativo, se torna uma forma de assassinato. Pelo despropósito de suas técnicas, evidencia-se a completa ignorância do médico em relação à profissão que exerce. Na pessoa do Dr. Sangrado, Lesage dirige-se ironicamente aos métodos medicinais de então, que baseavam o exercício da profissão apenas na prática diária, sem maiores preocupações com estudos científicos. Visto por todos em Valladolid como um verdadeiro Hipócrates, a medicina do Dr. Sangrado é tão absurda quanto ridícula; nas suas palavras,

C'est une erreur de penser que le sang soit nécessaire à la conservation de la vie. On ne peut trop saigner un malade. Comme il n'est obligé à aucun mouvement ou exercice considérable, et qu'il n'a rien à faire que de ne point mourir, il ne lui faut pas plus de sang pour vivre qu'un homme endormi. La vie, dans tous les deux, ne consiste que dans le pouls et dans la respiration. (LESAGE, 1960, p. 571).

Ao longo de toda a narrativa, sempre que a presença de um médico é necessária, o narrador/protagonista refere-se com ironia e aversão a essa classe de profissionais. Em determinado momento no qual Gil Blas corre sério risco de morrer, com ironia e sarcasmo o narrador comenta que só escapou da morte pelo fato de que os médicos que foram tratá-lo abandonaram-no no meio do tratamento: *je m'attendais donc à passer le pas; néanmoins mon attente fut trompée. Mes docteurs m'ayant abandonné, et laissé le champ libre à la nature, me sauvèrent par ce moyen. [...] Je me rétablis peu à peu, par le plus grand bonheur du monde [...].* (LESAGE, 1960, p. 1016).

Outra característica do realismo de *Histoire de Gil Blas de Santillane* é a ausência (ou presença mínima) de descrições. O narrador não se detém em apresentar detalhes ao leitor, seja da paisagem, das ações ou do caráter dos personagens; de modo que os retratos de personagens que compõem a ação e os ambientes são breves e precisos. Percebe-se, nesse sentido, a sobreposição da ação sobre a narração; em detrimento da caracterização, seja ela psicológica ou

física dos personagens, temos pinturas rápidas dos seres que povoam o universo narrativo. Assim, Gil Blas apresenta seu tio Gil Perez ao leitor: *représentez-vous un petit homme haut de trois pieds et demi, extraordinairement gros, avec une tête enfoncée entre les deux épaules: voilà mon oncle. Au reste, c'était un ecclésiastique, qui ne songeait qu'à bien vivre [...]*. (LESAGE, 1960, p. 497).

Para Lesage, mais importante para compreender o caráter dos personagens é perceber seus atos, observar sua maneira de viver, de falar e de vestir-se. E para descortinar os costumes de seu tempo, nada mais eficiente do que apresentar personagens-tipo que agem dentro da sociedade. O narrador chega mesmo a advertir o leitor que não se deterá para descrever lugares. É o que lemos na passagem em que Gil Blas vai ao palácio do arcebispo de *Grenade*, que seria depois seu novo patrão:

Si j'imitais les faiseurs de romans, je ferais une pompeuse description du palais épiscopal de Grenade. Je m'étendrais sur la structure du bâtiment. Je vanterais la richesse des meubles. Je parlerais des statues et des tableaux qui y étaient. Je ne ferais pas grâce au lecteur de la moindre des histoires qu'ils représentaient; mas je me contenterai de dire qu'il égalait en magnificence le palais de nos rois. (LESAGE, 1960, p. 854).

O privilégio que o narrador dá à ação em desfavor das descrições pode estar associado, entre outras coisas, aos princípios críticos da literatura realista do século XVIII. Didier (2002) nota que na estética clássica a arte de descrever tornou-se um ornamento; em narrativas de cunho realista, não caberia essa “flor da retórica”, puramente ornamental. No *Dicionário de teoria da narrativa* temos que

em certos textos, as descrições assumem uma função meramente decorativa ou ornamentalista, aparecendo na verdade como unidades subsidiárias que se podem suprimir sem comprometer a coerência interna da história. Por outro lado, a digressão em torno de um personagem ou de uma paisagem retarda a ocorrência de determinados eventos, emergindo então a função dilatária, frequentemente atribuída à descrição. (LOPES; REIS, 1988, p. 23).

Segundo Barguillet (1981), é exatamente essa a função que assumiam as descrições dentro dos romances romanescos (isto é, sentimentais) da época de Lesage, em especial nos romances de cavalaria: sem nenhuma função fecunda dentro da narrativa, os longos trechos descritivos serviam apenas para causar suspense, retardar o final apoteótico com o encontro final dos amantes que viveriam felizes para sempre. Já que a literatura realista do século XVIII tinha como uma de suas principais bandeiras a oposição aos procedimentos que se aplicavam nos romances galantes dos séculos anteriores, optar por uma técnica que privilegiasse em especial a dinâmica

da narrativa era mais uma maneira de propor a renovação no gênero e de se colocar contra os procedimentos inverossímeis. Na narrativa de Lesage não há digressões em torno de nenhum personagem: as histórias de suas vidas são apresentadas no exato momento em que aparecem na narrativa. Os fatos são narrados na medida em que vão acontecendo, e sem nenhum artifício que possa causar suspense ou longas hesitações no leitor. Um bom exemplo temos quando, no melhor momento da vida de Gil Blas, ele é preso sem nenhuma explicação. O leitor vem acompanhando os sucessos financeiro e social que o herói adquire na Corte, quando ele passa a ser secretário do primeiro ministro espanhol, o Duque de Lerme. De repente, sem explicação aparente, Gil Blas é preso, nas vésperas de seu casamento com uma rica burguesa. Ficamos ansiosos por saber o motivo da prisão, e o narrador não retarda em esclarecer o fato. No capítulo III do livro IX temos o momento da prisão; e no seguinte (livro IX, capítulo IV), duas páginas depois, a explicação do fato, narrado a Gil Blas por seu encarregado na prisão: [...] *le roi, informé que vous aviez, la nuit, le comte de Lemos et vous, mené le prince d'Espagne chez une dame suspecte, venait, pour vous en punir, d'exiler le comte, et vous envoyait, vous, à la tour de Ségovie, pour y être traité avec toute la rigueur que vous avez éprouvée depuis que vous y êtes.* (LESAGE, 1960, p. 991).

A ausência de descrições está também associada à intenção de não criar personagens complexos do ponto de vista psicológico, pois Lesage não pretende caracterizar um ser individual, mas sintetizar as estruturas das classes sociais através da pintura de costumes e gostos de seu tempo. O próprio protagonista do romance é um personagem “sem caráter”; seu comportamento é o comportamento comum a todos os jovens malandros de seu tempo que procuravam a ascensão social da maneira mais fácil e rápida possível. Gil Blas não tem, portanto, traços precisos de personalidade, pois Lesage não pretende construir um personagem com formação interior bem definida. Por ser um tipo, a caracterização de Gil Blas insiste em traços comuns, como a ingenuidade, a juventude, a vaidade e a simplicidade. Não há, por isso, o retrato das sensações, a reflexão moral, a presença da memória; Gil Blas simplesmente “se deixa levar pela vida”, perdendo sua individualidade ao longo da história, vivendo em grupo, ora de ladrões, ora de lacaios, ora de comediantes. Também os ambientes pelos quais passa o herói são sucintamente descritos, ou muitas vezes não o são; o narrador/protagonista, na dinâmica de sua narração não pára para descrever os lugares, as pensões onde fica hospedado, as casas onde serve. Ele apenas cita esses locais numa notação rápida e precisa: *j'avais particulièrement envie de voir*

Tolède. [...] et me sentant toujours du goût pour les voyages, après avoir vu tout ce qu'on voit de curieux à Tolède, j'en partis un jour au lever de l'aurore [...]. (LESAGE, 1960, p. 751).

Em *Histoire de Gil Blas de Santillane*, pela economia de detalhes, a ação é dinâmica; a impressão de fluidez da narrativa é dada pela citação rápida das mudanças dos personagens e pelos seus deslocamentos por vários lugares. O protagonista do romance troca de função muito rapidamente: ora é lacaio, ora é secretário, ora é encarregado de serviços mais gerais. No início da narrativa, Gil Blas é ingênuo, e à medida que a ação se desenrola, seu caráter muda sem que haja descrições minuciosas sobre a perda de sua ingenuidade. Ao contrário do que ocorre na narrativa realista do século XIX, os conflitos interiores e os fracassos do herói não entram na história, pois o que se privilegia é a ação ao invés da caracterização. Nesse sentido, a sensação de lentidão está ausente para o leitor, pois as poucas descrições que há são pura e simplesmente colocadas para dar à obra o caráter verossímil que ela procura, ou para dar uma informação útil à compreensão da narrativa. Não têm, como nas obras de Flaubert e Balzac, um caráter causalista/determinista, ou seja, a intenção de justificar através de causas naturais ou culturais o comportamento dos personagens, pois o realismo de Lesage pretende estudar comportamentos sociais e não temperamentos individuais.

3.2.3 A influência da picaresca

O gênero picaresco tem sido objeto de discussão de muitos estudiosos desde o momento em que surgiu. González (1988, p. 40) destaca que, mesmo passados 430 anos do aparecimento da picaresca, a crítica ainda não chegou a um consenso sobre a sua definição. A grande dificuldade está em definir esse tipo de manifestação literária. Alguns críticos admitem a sua existência para além do contexto espanhol do século XVI. Outros se colocam com ressalva em relação à existência posterior de romances picarescos e mesmo em relação à formação e continuidade de um novo subgênero chamado picaresca. É o caso, por exemplo, do importante crítico Francisco Rico (2000). Segundo ele, *Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache* formam a matriz do “gênero”, que conheceu seu auge entre 1599 e 1605; depois disso, só entre 1620 e 1626 esse tipo de literatura experimenta um certo renascimento com a publicação, em 1616, de *La vida e hechos de Estabanillo González*, que, de acordo com Rico, é o “último filho legítimo”

da família picaresca, pois o crítico não acredita que os primeiros romances picarescos tenham fundado um gênero literário que perdurou; reconhecê-los como fundadores de um gênero seria reduzi-los ao universo do cômico, o que empobreceria muito sua contribuição para a história e formação do romance.

O ponto de vista de Mário González sustenta que essa dificuldade em definir o gênero talvez esteja ligada a sua característica singular: sua definição só é possível se levarmos em conta seu caráter histórico, o que quer dizer que, nos termos de Mário González, o romance picaresco “é um reflexo mediado de uma realidade e não pode ser confundido com a mesma”. A pluralidade de opiniões que cerca esse estilo literário é, portanto, justificável, pois a picaresca é um gênero genuinamente plural, possuidor de uma elasticidade interna e ao mesmo tempo de uma capacidade de preservação de sua essência, o que permite a mudança do gênero ao longo do tempo e da história e sua adaptação às mais diversas culturas e formações sociais. Essa característica particular da picaresca deve-se a sua fonte de origem: o carnaval. Em *Problemas da poética de Dostoievski*, Bakhtin (1981, p. 50) nos diz que “o carnaval, suas formas e símbolos, e antes de tudo a própria cosmovisão carnavalesca, séculos a fio penetraram em muitos gêneros literários.” Nos séculos XV, XVI, XVII, alguns escritores renascentistas, como Boccaccio, Rabelais, Shakespeare e Cervantes escreveram obras em que o princípio de cosmovisão carnavalesca estava nitidamente presente.

Como literatura carnalizada (termo proposto por Bakhtin para designar obras em que se encontram os princípios da filosofia carnavalesca), também o romance picaresco, já no século XVI, serviu de fonte de transmissão da visão de mundo carnavalesca, pois esse gênero retratava a vida de um herói desviado dos padrões sociais vigentes; em especial, era um gênero de bruscas mudanças, revelando ao mesmo tempo coerência interna e capacidade de transformação significativa.

Nesse sentido, a picaresca deve sua origem a um campo especial de literatura que Bakhtin denomina de “cômico-sério”. Na antiguidade clássica e posteriormente no helenismo, os estudiosos, como Aristóteles, por exemplo, colocavam esse tipo de literatura em oposição aos gêneros sérios, como a epopéia, a tragédia e a retórica clássica. Ainda segundo Bakhtin (1981), os gêneros do cômico-sério, tais como a sátira menipeia, o diálogo socrático, a comédia e a picaresca estão conjugados por uma profunda relação com o folclore carnavalesco. A principal particularidade do cômico-sério é o tratamento que ele dá à realidade: a atualidade viva, inclusive

o dia-a-dia, é o ponto de partida da construção da realidade. Nesses gêneros, o herói mítico torna-se um homem de carne e osso, com defeitos e virtudes; entra em contato com a atualidade familiar e inacabada.

Já vimos que, no romance realista do século XVIII, suas características essenciais estavam ligadas à transgressão em relação aos procedimentos das narrativas romanescas de aventuras galantes, cujo apogeu se deu nos romances de cavalaria que, em especial a partir do século XV, caiu nas graças do público. Assim, o tom essencial da literatura realista era o posicionamento crítico através da sátira e do humor, que cedia espaço para a apresentação verossímil da vida, e consequentemente possibilitava a inserção na narrativa de personagens tirados não apenas da aristocracia, mas vindos de todas as classes sociais. Nesse sentido, é possível afirmar que essa literatura realista do século XVIII entronca-se no grande gênero que Bakhtin chama de cômico-sério. Em uma tradição que remonta à Antiguidade, o cômico-sério só deixaria de ser a contraparte da literatura “séria” no século XIX, quando a modernidade afirma-se definitivamente também no mundo das letras. No século XVIII, como já tivemos oportunidade de destacar, nem mesmo o gênero romance é levado a sério; menos ainda as manifestações que se afastavam do bom gosto clássico.

O romance realista do século XVIII, como literatura essencialmente crítica, opunha-se a toda espécie de “narrativa clássica”, utilizando-se de diversas técnicas que colocavam em evidência os comportamentos e valores sociais da recente sociedade burguesa, que ainda não se livrara totalmente dos princípios da moral aristocrática. Uma maneira eficaz de representar criticamente a realidade é através da técnica do romance picaresco, na qual a narração das aventuras de um pícaro colocado em um determinado meio social permite a união perfeita da observação realista e do comentário irônico do narrador/protagonista em relação aos fatos narrados. Assim, a técnica da picaresca cabe perfeitamente no princípio fundamental do romance realista do século XVIII, que é, segundo Barguillet (1981, p. 149), denunciar os modos, vícios e ridicularidades do século: *les Lettres persanes nous en font une description amusée, comme d'une foule d'autres coutumes du temps. Manon Lescaut renseigne le lecteur sur la vie parisienne sous la Régence, en s'attardant surtout sur les “marginiaux” qui d'un tripot à l'autre cherchent fortune, souvent guettés par la prison.* Lesage, como veremos, utilizou-se dos procedimentos do gênero picaresco para criar a história de Gil Blas, um genuíno pícaro colocado na França do século XVIII.

Para analisarmos a influência da picaresca em *Histoire de Gil Blas de Santillane*, faremos antes um breve relato da origem e evolução do gênero, tomando como base as teorias do crítico Mário M. González (1988, 1994, 2005) e alguns apontamentos de Heloísa Costa Milton (1998) e Francisco Rico (1980, 1989, 2000).

Em um artigo intitulado “Romance picaresco e consagração do espaço anti-heroico” (1998), Milton destaca que a estrutura da narrativa picaresca clássica ancora-se na figura do anti-herói. O termo, que a princípio poderia supor a existência de um personagem com ideologias afins às classes menos favorecidas, não evoca um representante político-partidário dos estratos sociais marginalizados. Ao contrário, o pícaro é um reproduzidor da ideologia dominante, mesmo que essa reprodução seja feita parodicamente. De qualquer forma, o pícaro aparece como símbolo de ruptura dos padrões sociais asfixiantes, “ao desvelar questões nas quais ninguém ousara tocar, através de um esquema narrativo inédito”. (MILTON, 1998, p. 171). Na Espanha do século XVII, os romances de cavalaria não mais satisfaziam, pois eram evidentes os “escamoteamentos da realidade”. Segundo Milton, o “realismo cru” da picaresca obteve então ressonância. A crítica destaca ainda que, nesse novo subgênero que se consolida no século XVII, a principal novidade é que o próprio pícaro narra suas aventuras: “do “baixo” de sua experiência pessoal, o pícaro contempla, com olhos críticos e mordazes, as camadas sociais que pairam sobre ele, para desnudar falsos valores e a hipocrisia geral que estrutura as relações sociais” (p. 161). Ainda segundo Milton (1998, p. 163),

A modalidade picaresca obedece a uma estrutura que pode ser resumida da seguinte forma: configura-se um *estado de carência* no personagem (a origem familiar indigna), que o leva a *tornar-se um pícaro* (estratégia única no enfrentamento de obstáculos de origem moral, econômico-financeira, social, religiosa, etc.) e, por fim, dá-se a *superação da condição de pícaro* (quando o personagem-ator se desfaz para dar cabida ao personagem “autor”, o qual, a partir de então, conduzirá o relato sobre as misérias da vida picaresca já instalado em outra situação, supostamente mais favorável, em termos sociais).

O sucesso dos romances picarescos entre o público-leitor do século XVI na Espanha foi imenso, segundo destacam Milton e Rico. O esquema autobiográfico enformado pelo romance picaresco era uma novidade na Espanha daquele período; assim, segundo Milton (1998, p. 171), “o pícaro tornou-se, portanto, mais “visível” que os heróis elevados”. Sem colocar o pícaro como paródia direta dos heróis dos romances de cavalaria, a autora destaca que, “frente ao heroísmo

idealizado (fidalgo), o personagem pícaro, ao romper com a harmonia centrada nas qualidades do bem, belo e heroico, tão caras à visão de mundo renascentista, traz à tona o feio, o ridículo, o infame” (1998, p. 172).

Após salientar as características do romance picaresco, Milton (1998, p. 176-177) conclui: “a picaresca clássica é, em síntese, um modo (e uma moda) literário, com cânones estruturais próprios, localizável num tempo (meados do século XVI e primeira parte do XVII) e num espaço (Espanha). Nasce, fixa-se e encerra-se dentro de um marco histórico”, embora “pela extensão da influência exercida, até hoje, pelo romance picaresco, fica evidente que, do tronco inicial, genuinamente espanhol, nasceram obras que refletem outras épocas, outros espaços, outros homens. Os romances brasileiros da malandragem são uma de suas muitas ramificações”.

Mais aprofundado é o estudo de Mário González que, em dois de seus principais livros, *A saga do anti-herói* (1994) e *O romance picaresco* (1988), trata da origem e evolução do romance picaresco. A picaresca é, segundo ele, uma modalidade de narrativa que surgiu na Espanha em meados do século XVI. Para González (1994) é imprescindível considerar seu contexto histórico, em função da forte vinculação desse tipo de literatura à história particular de cada época e lugar. O pícaro clássico surgiu na Espanha do século XVI porque aquele espaço e tempo deram lugar ao discurso picaresco, muito mais que os outros países europeus. Segundo González, o pícaro é uma figura literária que tem seu correspondente direto nos vadios pobres do século de ouro espanhol. A Espanha, através de sua organização social rigidamente fechada e ancorada no catolicismo, mantinha um contingente enorme de pobres que vagavam pelas ruas sem ocupação e sem ter o que comer. O pícaro literário aparece então, dando voz a esse tipo de gente que jamais entrara na literatura oficial. A “voz pícaro” nasce para revelar as contradições, as mazelas e a hipocrisia da sociedade espanhola do século XVI, profundamente ligada aos ideais do Velho Regime.

González faz uma distinção entre os primeiros romances picarescos espanhóis e aqueles que vieram depois, influenciados ou não pelo modelo original: os primeiros, ele denomina de picarescos clássicos, enquanto os outros são neopicarescos ou simplesmente picarescos. O contexto histórico do romance picaresco clássico abrange a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVII, período que engloba os reinados de Carlos I e os dois Filipes (II e III). Essa época foi o momento de maior brilho das artes e das letras espanholas, mas também foi o início do processo de decadência econômica da nação. Em uma sociedade dividida em dois grandes grupos (aristocráticos e plebeus), o pícaro literário surgiu como a representação de uma

realidade de vale tudo, como uma paródia do conquistador (ideal aristocrático) e o desvio do burguês em formação (ideal de trabalho).

O gênero picaresco foi inicialmente caracterizado pela presença de um narrador/protagonista que relata sua existência em meio aos acontecimentos da vida em sociedade. O protagonista é um sujeito em constante estado de aventura, e seu principal objetivo é não trabalhar e sobreviver pela esperteza. Nas palavras de Mário González, o romance picaresco clássico define-se como

[...] a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração de suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro. (GONZÁLEZ, 1988, p. 42).

Para Mário González, três obras são importantes para a compreensão da picaresca clássica: *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anônimo, *O Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán e *El Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo. Esses três romances seriam o tripé do gênero picaresco clássico, e na ordem em que surgiram, um apresenta evolução em relação ao seu antecessor, tanto no que diz respeito à temática quanto à transformação e caracterização dos personagens centrais. Essa capacidade de transgredir a si mesmo seria um dos pontos mais característicos desse gênero. Assim, *Guzmán de Alfarache* introduz novidades na narrativa picaresca se comparado à *Vida de Lararillo de Tormes*; as principais seriam, sempre segundo González, a clara noção de pícaro, que ainda era nebulosa no romance de autor anônimo, e o grande número de narrativas secundárias. Da mesma forma, *El Buscón*, de Francisco de Quevedo, apresentará algumas inovações em relação aos seus antecessores: o autor teria feito em sua obra uma síntese muito original dos dois romances anteriores, inovando nos recursos satíricos e na abordagem temática.

O “pícaro clássico” é definido por Mário González como o protagonista que conta sua vida de marginalização e de luta pela sobrevivência. Esse tipo de personagem se baseia no princípio de “anti-heróicidade”: ou seja, é a partir da desonra pessoal que o pícaro irá desmistificar o conceito de honra da sociedade. O romance picaresco foi, na sua forma clássica, uma autobiografia ficcional que parodiava o processo de ascensão dentro da sociedade espanhola. Era então a paródia da busca do cavaleiro medieval pela honra e pelo *status* social elevado.

Segundo González (2005, p. 197) é possível afirmar que a figura do pícaro se constitui como uma paródia do herói do romance de cavalaria; assim justifica o crítico sua posição:

Isto [o sentido de paródia] aparece, por um lado, em alguns aspectos analógicos: Lázaro “de” Tormes, como Amadis “de” Gaula, nasce à beira de um rio; o autor utiliza expressões típicas da linguagem arcaizante dos livros de cavalaria: “de toda su fuerza” (“com toda força que tinha”); “contóme su hacienda” (“contou-me sua vida”); “dándome relación de su persona valerosa” (“dando-me notícias de sua valorosa pessoa”); e, de início, anuncia a narrativa de “coisas tão assinaladas, e por ventura nunca ouvidas nem vistas”. Mas o fundamental com relação à paródia dos livros de cavalaria está nas diferenças: a eliminação do narrador onisciente e sua substituição pelo narrador-protagonista; a criação do leitor moderno; o protagonista que deixa de ser o herói modelar da ficção de cavalaria para dar lugar ao anti-herói que parodia aquele, ponto por ponto. O “grosseiro estilo”, diverso do daquele tipo de narrativas, propositadamente adotado; e a presença de coordenadas históricas e geográficas imediatas e concretas, das quais sempre careciam os livros de cavalaria.

Esse novo tipo de herói e de narrativa espalhou-se nos séculos seguintes por diversos países europeus e posteriormente por todo o mundo, constituindo o que González chama de picaresca européia, que abrange um conjunto de obras dos séculos XVII e XVIII que claramente toma de empréstimo a fórmula narrativa do tripé picaresco clássico; e neopicaresca, que define as narrativas posteriores ao século XVIII, não só na Europa, mas também na América.

O contexto histórico é, como apontamos, indispensável para a constituição do romance picaresco. Assim, é importante levar em conta que a sociedade na qual os novos pícaros estão inseridos é muito diferente daquela sociedade espanhola do século XVI. Em vista disso, essa sociedade vai interferir de forma diferente na formação desses novos anti-heróis. A classe social a ser parodiada agora pelo novo pícaro é preferencialmente a burguesia e não mais a aristocracia palaciana. Segundo González, nos romances picarescos pós-espanhóis devemos considerar prioritariamente que,

[...] na sociedade por eles apresentada como contexto do pícaro, a burguesia já aparece como a classe social que ocupa o espaço entre o povo e a aristocracia. O pícaro aparece, normalmente, como um marginal a esta burguesia que lhe oferece caminhos de integração social próprios dos mecanismos ascensionais por ela instaurados. E será também norma que os pícaros sejam assim recuperados da sua marginalidade. (GONZÁLEZ, 1988, p. 47).

Mudam-se os tempos e os lugares, mudam-se as classes, os padrões e os conceitos sociais;

a produção literária da picaresca não poderia deixar de acompanhar o processo de transformação pela qual passa a sociedade, em razão do caráter eminentemente histórico do gênero. É baseado nesse pressuposto que González justifica a existência de herdeiros da picaresca fora da Espanha, sem deixar de levar em consideração todas as diferenças existentes entre esse universo literário picaresco extra-espanhol e a literatura picaresca original. A Espanha criou o pícaro em uma determinada época; esse pícaro só poderia parodiar padrões ou classes sociais que fizessem parte do seu contexto social e cultural. Outros países copiaram o modelo espanhol adaptando seus heróis picarescos para seu universo social, que passa a ser determinado pelo capitalismo e pela classe social que o representa: a burguesia.

Como mencionamos, a principal particularidade do gênero picaresco é a possibilidade de transgressão da fórmula narrativa original. Ao longo do tempo, a picaresca sofreu modificações, adaptou-se aos novos modelos sociais; por se tratar de um gênero narrativo puramente satírico, é necessário que a crítica seja direcionada aos padrões e gostos das sociedades nas quais nascem os novos romances picarescos. Segundo González, o caráter autobiográfico era essencial à picaresca clássica, já que o pícaro narrava em primeira pessoa para transgredir a fórmula clássica do narrador onisciente das novelas de cavalaria. Com a expansão do gênero por séculos a fio, o autobiografismo parece não ser essencial para caracterizar a picaresca. Nos romances picarescos modernos, a figura do pícaro parece ser mais importante e essencial para a veiculação da crítica social, função primeira dos romances picarescos. Outra diferença essencial entre os primeiros romances picarescos e os mais modernos é que aqueles tratavam de um processo pessoal de educação moral; o pícaro nunca concluía a narrativa de sua vida sem tirar certas conclusões sobre a vida e as relações sociais. Nesse sentido, o caráter autobiográfico, como dissemos, era essencial a essa narrativa, pois ela se constrói a partir da perspectiva do personagem-narrador; é necessário então que esse personagem-narrador evoque as percepções do personagem-ator. Segundo Francisco Rico (1989, p. 64), em *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, é o “eu” quem dá ao mundo a verdadeira realidade:

[...] el Lazarillo consiste fundamentalmente en la construcción del protagonista, en la caracterización de un individuo. La aproximación a la experiencia familiar, al arrimo de Apuleyo y Luciano, suponía entrar en el dominio del género “cómico” - según las jerarquías de la antigua poética - habérselas con “gente popular”, con “hombres humildes”.

Transgredindo a forma tradicional da narrativa em terceira pessoa, o romance picaresco apresenta com a autobiografia um procedimento literário inovador, aprimorando a técnica da confissão que transmite ao leitor uma visão de mundo de um ser que sente as consequências da passagem do tempo e das experiências vividas. Ainda segundo Rico (1980, p. 372),

La tercera persona novelesca [...] frecuentemente supone un universo estable y unívoco, de consistencia y significación dadas de una vez para todas. La primera persona, en cambio, se presta a problematizar la realidad, a devolverle la incertidumbre con que el hombre la enfrenta, humanizándola.

Nesse sentido, a autobiografia era essencial como procedimento literário ao romance picaresco dos primeiros tempos. Nas suas adaptações posteriores, os autores inventaram outras técnicas que supriam a necessidade da autobiografia (o aperfeiçoamento do discurso indireto livre e as intrusões do narrador em terceira pessoa, por exemplo), sem deixar de preservar a essência do gênero, que consiste na crítica aos padrões e valores da sociedade.

Francisco Rico, como dissemos, considera que os primeiros romances picarescos não construíram necessariamente um gênero. Por esse motivo, Rico, diferentemente de Mário González, acha que a autobiografia é essencial para a construção desse tipo de romance, pois ele se propunha essencialmente a construir um caráter; o ponto de vista, a maneira como o personagem pícaro organiza os fatos e os transmite ao leitor é decisivo na estruturação das obras picarescas. Tanto é que o crítico não considera, como González, o livro *El Buscón* como romance picaresco; segundo ele, Quevedo tenta imitar a forma criada pelo Anônimo e por Alemán, mas não tem sucesso, pois utiliza a forma autobiográfica de maneira despropositada e sem nenhum elemento que a justifique.

De acordo com González, no século XVIII, surge a picaresca européia, que deve seu aparecimento à picaresca espanhola clássica. A maior diferença entre elas é, como foi dito, o contexto social em que o pícaro é colocado: o novo anti-herói tem como modelo e horizonte a sociedade burguesa capitalista. Na França, Lesage foi o grande propagador do gênero, tendo inclusive traduzido para o francês os romances *Guzmán de Alfarache* e *El Buscón*, num esforço de libertar as versões francesas desses romances do “purgamento” a que frequentemente eles eram submetidos.

Histoire de Gil Blas de Santillane deve sua origem, sem dúvida, à influência da picaresca espanhola clássica, a começar pela caracterização do herói e pela escolha do foco narrativo. Béatrice Didier destacou a influência da picaresca na principal obra do autor:

Il en a conservé [des modèles picaresques] les éléments fondamentaux. Le roman picaresque, en effet, permet un regard sur le monde et sur les diverses classes de la société, tout en mettant en lumière l'évolution d'un personnage central. Une caractéristique du roman picaresque, dont Lesage tire pleinement parti, consiste à utiliser la première personne dans un récit pseudo-autobiographique qui permet la confrontation de deux "je", celui de l'acteur et celui du narrateur, devenu plus âgé et plus raisonnable. [...] dans les variations européennes du siècle des Lumières, le roman picaresque devient – et c'est un trait évident de Gil Blas – un roman de l'ascension sociale: le picaro se hausse alors jusqu'au rang d'homme très honorable [...] Les deux genres – roman picaresque, roman d'ascension sociale – sont proches cependant et, suivant les pays et les époques, un genre l'emporte sur l'autre. (DIDIER, 2002, p. 51-52).

A primeira e mais importante característica do romance picaresco de Lesage é a presença do anti-herói que narra as fases de sua vida aventureira. Gil Blas é, como o pícaro clássico, um anti-herói (sua personalidade, portanto, baseia-se na desonra pessoal, como forma de parodiar o conceito de honra da sociedade), um completo vagabundo que nada de essencialmente útil faz durante toda sua vida. Sua origem é humilde (a mãe era criada de quarto e o pai um escudeiro) e supostamente irregular. Atirado ao mundo muito jovem sem o apoio dos pais, o herói vive a esmo, num estado permanente de aventuras. Parodiando o processo de ascensão social dentro de uma sociedade ainda dividida entre burgueses e nobres, Gil Blas é o avesso do bom burguês, que teoricamente consegue ascender socialmente através do trabalho honesto; e é ao mesmo tempo a usurpação dos símbolos e dos valores aristocráticos que ainda prevalecem no século XVIII, nos quais o parecer prevalece sobre o ser. Não possuindo o valor social que entra em cena com a sociedade recém-burguesa e que traz prestígio (o dinheiro), nem sendo descendente da classe aristocrática, que lhe concederia respeito e posição social elevada, só resta a Gil Blas a tática do fingimento, atitude comum entre os heróis picarescos clássicos. E ele, como todos os lacaios, privilegia em especial a aparência nobre mais do que a posse de dinheiro. Para ser aceito nos meios sociais privilegiados, nosso anti-herói veste-se com trajes de cavalheiro, imitando seus *petit-mâitres*, pois ele sabe que para se integrar na sociedade do seu tempo, é preciso ser ou fingir ser *un homme de qualité*. Nesse sentido, a vestimenta entra como parte integrante da identidade,

na medida em que simula a mudança de *status* social: *je me résolus à prendre un habit de cavalier, persuadé que sous cette forme je ne pouvais manquer de parvenir à quelque poste honnête et lucratif.* (LESAGE, 1960, p. 547).

Mesmo as pessoas com as quais Gil Blas trava conhecimento em suas andanças o advertem da importância da aparência. Assim, o anfitrião de uma das muitas estalagens em que Gil Blas se hospeda fala ao nosso herói da importância da aparência nos meios sociais privilegiados:

Je suis donc d'avis que vous alliez à Madrid; mais il ne faut pas que vous y paraissiez sans suite. On juge là, comme ailleurs, sur les apparences, et vous n'y serez considéré qu'à proportion de la figure qu'on vous verra faire. Je veux vous donner un valet, un domestique fidèle, un garçon sage, en un mot, un homme de ma main. Achetez deux mules, l'une pour vous, l'autre pour lui; et partez le plus tôt qu'il vous sera possible. (LESAGE, 1960, p. 550).

Outra característica que identifica o romance de Lesage com a picaresca é a técnica da autobiografia. Gil Blas não é um personagem colocado dentro da inverossimilhança, como comumente acontecia nos romances tradicionais de aventura. Ao contrário, é um personagem vivo e dinâmico, com caracteres comuns que reconhecemos em todos os homens, colocado em uma realidade social de vícios e virtudes. Como legítimo pícaro, Gil Blas é paralelamente o protagonista/testemunha de sua história, que é uma crítica social forte e direcionada a todos os setores sociais do século XVIII. O olhar irônico que lança sobre si mesmo e sobre a sociedade é um olhar superior, já que, quando narra suas aventuras, o herói encontra-se devidamente enquadrado socialmente; já com larga experiência de vida e, portanto, autorizado a narrar sob a tinta da ironia, Gil Blas convida o leitor a rir dos fatos passados de sua vida e das ridicularidades dos muitos personagens-tipo que povoam o romance.

Constatamos ainda que o pícaro criado por Lesage passa pela condição de servo, algo que era essencial ao romance picaresco clássico. Ao longo de sua trajetória, contam-se quase quinze senhores aos quais o protagonista presta serviços de laçao, criado de quarto, secretário ou encarregado geral. Essa dinâmica da servidão permite ao personagem fazer um verdadeiro “passeio” por todos os setores sociais. Assim, lhe é permitido adentrar em cada grupo social, travar contato com seus modos de vida, conhecer suas manias e virtudes. Isso traz para o protagonista uma extensa experiência de vida, que mais tarde, já na condição de narrador de sua história, lhe permitirá fazer julgamentos e comentários irônicos sobre tudo que viu e viveu. Como

o pícaro clássico, o protagonista do romance essencialmente não possui traços precisos de personalidade: é um ser incapaz de tomar qualquer tipo de decisão significativa. Em verdade, ele não espera grandes coisas da vida; apenas almeja conseguir algum prestígio social, e não importa de que maneira isso se fará; sua ascensão social (Gil Blas termina por ser ministro) não está ligada à determinação pessoal nem à busca afincada pela riqueza; seus esforços estão relacionados com o suprimento de necessidades imediatas, como comer e beber bem, conseguir algum dinheiro para atender pequenos prazeres, vestir-se adequadamente para ser aceito na sociedade.

Pelas próprias características do herói, que se constitui como um pícaro, olhando de “baixo” para todas as camadas sociais, bem como pela inserção de vários personagens-tipo, *Histoire de Gil Blas de Santillane* coloca-se nos filões da literatura satírica, uma condição própria dos romances picarescos de todos os tempos e épocas. Detentor de um realismo desmistificador, o romance representa de forma muito crítica os modos de viver e os vícios sociais do século XVIII, oscilando entre o detalhe caracterizador da sociedade espanhola (onde a ficção se ancora) e o tom universalizante, em que reconhecemos caracteres e posturas comuns a outras épocas e sociedades, em especial a européia. O pícaro narra suas aventuras, que são a síntese crítica da tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea desse pícaro. Em *Histoire de Gil Blas*, a crítica social dirige-se a certos grupos e instituições sociais: a classe médica, os comediantes, os cavaleiros, a polícia, a justiça, os filósofos de discurso vazio. A título de exemplos citaremos algumas passagens em que Lesage, através do herói Gil Blas e de outros personagens, critica abertamente esses setores da sociedade.

Em determinado momento da ação, Gil Blas coloca-se a serviço do Dr. Sangrado, tomando para si a profissão de médico, sem qualquer experiência ou formação específica. Seu patrão, não menos incapaz para a função, em princípio o encarrega de anotar o nome e o endereço dos doentes que o procurassem enquanto ele estivesse ausente. Aqui, o narrador destaca ironicamente com que frequência era preciso recorrer ao livro, pois em Valladolid, por mais absurdo que parecesse, não havia médico mais acreditado que o Dr. Sangrado. Assim, pelas palavras do herói, evoca-se uma forte crítica (com certo fundo humorístico) a essa classe e ao prestígio que a ela se votava:

Il me chargea du soin de tenir ce livre, qu'on pouvait justement appeler un registre mortuaire, puisque les gens dont je prenais les noms

mouraient presque tous. J'inscrivais, pour ainsi parler, les personnes qui voulaient partir pour l'autre monde, comme un commis, dans un bureau de voiture publique, écrit le nom de ceux qui retiennent des places. J'avais souvent la plume à la main, parce qu'il n'y avait point, en ce temps là, de médecin à Valladolid plus accrédité que le docteur Sangrado. Il s'était mis en réputation dans le public par un verbiage spécieux, soutenu d'un air imposant, et par quelques cures heureuses qui lui avaient fait plus d'honneur qu'il ne méritait. (LESAGE, 1960, p. 575).

Pelas palavras do também lacaio Fabrício, temos subentendida uma crítica ao valor que, no século XVIII, era dado aos discursos retóricos vazios de conteúdo. Aqui, Fabrício aconselha o amigo Gil Blas a discursar sempre, sem reparar na validade de seus argumentos:

La crainte de mal parler t'empêche de rien dire au hasard; et toute fois ce n'est qu'en hasardant des discours que mille gens s'érigent aujourd'hui en beaux esprits. Veux-tu briller? Tu n'as qu'à te livrer à ta vivacité et risquer indifféremment tout ce que pourra de venir à la bouche. (LESAGE, 1960, 76).

Abaixo, pela voz do ex-saqueador Rolando, que logo no início tinha feito Gil Blas prisioneiro, ouvimos uma alusão crítica aos hábitos de vários setores sociais. Mais uma vez, um personagem secundário põe nosso herói a par do que acontece na sociedade em que ambos estão inseridos:

[...] je ne te crois pas assez sot pour te faire une peine d'être avec des voleurs. Eh! Voit-on d'autres gens dans le monde? Non, mon ami, tous les hommes aiment à s'appropriier le bien d'autrui. C'est un sentiment général. La manière seule de le faire en est différente. Les conquérants, par exemple, s'emparent des États de leurs voisins. Les personnes de qualité empruntent, et ne rendent point. Les banquiers, trésoriers, agents de change, commis, et tous les marchands, tant gros que petits, ne sont pas fort scrupuleux. Pour les gens de justice, je n'en parlerai point. On n'ignore pas ce qu'ils savent faire. Il faut pourtant avouer qu'ils sont plus humains que nous; car souvent nous ôtons la vie aux innocents, et eux quelquefois la sauvent aux coupables. (LESAGE, 1960, p.516-517).

Vê-se que em *Histoire de Gil Blas de Santillane* a presença da sátira, como em qualquer romance picaresco, tem alvo privilegiado: a organização social do século XVIII, com seus setores sociais corrompidos por velhos valores que não se sustentavam mais. Vivendo numa época em que a cultura clássica antiga ainda persistia, mesmo que mal das pernas, Lesage apela para o cômico, fonte primeira da sátira, para consumir a denúncia de uma sociedade que se quer polida

e refinada, herdeira de toda pomposidade clássica, mas que esconde comportamentos dignos de riso e de escárnio.

A caracterização cômica dos personagens é, portanto, uma particularidade do romance picaresco de Lesage. A descrição de costumes e de tipos sociais é feita em grande parte através do risível, de modo que a maioria dos personagens e mesmo o próprio herói são seres ridículos.

Propp (1992) diz que toda coletividade possui algum código não escrito que abarca todos os ideais morais que regem a sociedade, e ao qual todos devem seguir espontaneamente. A transgressão desse código é percebida como defeito, e a descoberta dele suscita o riso. Nessa perspectiva, a comicidade maior incide não sobre o ser humano em geral, mas sobre uma pessoa ou grupo que parece não se enquadrar nos códigos sociais criados e aceitos por todos. A não adaptação a esses códigos revela um ser mecânico, dotado de rigidez de caráter e de espírito, quando o meio social exige que haja por parte de todos um esforço constante de adaptação e mudança.

Lesage, quando nos descortina em seu livro personagens-tipo com seus defeitos morais, nos passa a ideia de uma mascarada social, de grupos sociais que escondem imperfeições não mais aceitáveis no século das luzes. E o riso é o grande corretivo utilizado em *Gil Blas*. Personagens como o médico Sangrado carregam uma larga carga de ridicularidade, na medida em que Lesage o coloca como representante de uma classe cuja única preocupação é a aplicação maquinal de regras, sem pesquisa científica, criando uma espécie de automatismo profissional, comparável ao que os hábitos do corpo impõem à alma e, portanto, risível como eles. É como se o essencial não fosse a saúde e a medicina, mas o fato de existirem médicos. Na aplicação de seu método curativo, o Dr. Sangrado denuncia sua completa ignorância em relação à função de um médico. Para ele, o trabalho de estudo e reflexão não tem nenhuma importância: *les autres médecins en font consister la connaissance dans mille sciences pénibles; [...] Sache, mon ami, qu'il ne faut que saigner et faire boire de l'eau chaude. Voilà le secret de guérir toutes les maladies du monde.* (LESAGE, 1960, p. 577).

Outro grupo de personagens que é comicamente retratado na narrativa são os *petit-mâtres*, homens que simbolizavam ainda no século XVIII o modo de vida aristocrático, com o gosto pela aparência e a valorização da linhagem familiar nobre. Gil Blas e Fabrício, as duas figuras principais representantes da classe dos servos desses senhores, frequentemente riem deles, pois conhecem de perto a teia de relações sociais que envolvem a classe dos seus patrões. Os

senhores são mostrados como homens muito preocupados em manter relações com setores sociais privilegiados. Para isso, é estritamente necessário possuir um servo, na figura do laçao, e vestir-se de forma elegante, em conformidade com os padrões estabelecidos; é imprescindível dominar bem o falar elegante dos clássicos para proferir discursos pomposos, ainda que vazios de conteúdo. Por trás de toda essa mascarada, Lesage revela seres extremamente ridículos, na medida em que esses senhores são homens miseráveis, que na maioria das vezes não têm nem mesmo o que comer, humilhando-se aos pés de credores para conseguir qualquer dinheiro emprestado para se alimentar e honrar suas dívidas. Abaixo, citamos uma passagem em que Dom Mathias, um dos senhores aos quais Gil Blas serve, em conversa com um intendente, revela a necessidade de arranjar dinheiro para pagar uma dívida contraída oralmente: preocupado com a imagem que se fará dele, seu discurso demonstra o quanto era valorizada a honradez da palavra: um nobre jamais poderia deixar de cumprir a sua:

J'ai une mauvaise nouvelle à vous apprendre, mon cher Rodriguez. J'ai joué de malheur cette nuit. Avec cents pistoles que j'avais, j'en ai encore perdu deux cents sur ma parole. Vous savez de quelle conséquence il est, pour des personnes de condition, de s'acquitter de cette sorte de dette. C'est proprement la seule que le point d'honneur nous oblige à payer avec exactitude: aussi ne payons-nous pas les autres religieusement. (LESAGE, 1960, p.70).

Também o clero não escapa ao olhar satírico de Lesage. Em determinado momento da vida aventureira de Gil Blas, ele presta seus serviços ao velho eclesiástico Sedillo. Quando cai doente, este senhor, pela primeira vez na vida, pede que se chame um médico, justamente Dr. Sangrado, que naquela cidade de Valladolid era respeitado e creditado por todos, inclusive por aqueles que se diziam sábios. Sedillo é um dos que confiam cegamente no tratamento que o médico lhe destina, e por isso mesmo torna-se ridículo, já que tantos anos de estudo e vivência não serviram para fazê-lo perceber que ele estava sendo lentamente arrastado para a morte pelo método curativo do Dr. Sangrado. Sua ridícula ingenuidade acaba o levando à morte.

Pelas atitudes de Sedillo, Lesage dirige-se criticamente a essa classe que se caracterizava pela rigidez dos costumes e o apego às velhas tradições religiosas. O fato de procurar um médico apenas na hora da morte faz desse velho eclesiástico um ingênuo, que se deixou morrer pelo apego exagerado a um misticismo infundado.

A análise das características realistas e picarescas de *Histoire de Gil Blas de Santillane* nos faz concluir que essa obra contribuiu para manter na França do século XVIII as tradições do

romance realista defendidas no século XVII por escritores como Charles Sorel, Furetière e Scarron. A obra de Lesage não é uma narrativa de aventura nem um romance psicológico; é um romance de costumes destinado a exibir um grupo de personagens que simboliza os vícios e os caprichos de uma época (século XVIII); também é um romance picaresco ou de ascensão social, como quer Didier, que põe em cena um herói vindo de uma classe social sem privilégios, que não possui qualquer traço de honradez, e, como um bom pícaro, é guiado pela filosofia do esforço mínimo. No entanto, por baixo de suas singularidades, o personagem não deixa de apresentar algumas características universalizantes: Gil Blas não é apenas um pícaro enquadrado na França do século XVIII. É também um homem no qual se acham traços característicos de outras épocas e de outras literaturas.

4 O REALISMO DE *MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS*

Na fortuna crítica que apresentamos na seção três deste trabalho apontamos que alguns críticos que estudaram intensamente ou não *Memórias de um sargento de milícias* geralmente colocam a obra dentro do panorama da literatura romântica nas suas histórias da literatura brasileira, apesar das ressalvas que são feitas a respeito de seu caráter inovador em relação às demais prosas de ficção desse período. Assim fez Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*; também Alfredo Bosi, na sua conhecida *História concisa da literatura brasileira*; além desses dois importantes críticos e historiadores da nossa literatura, temos ainda a opinião de Josué Montello, que faz parte da organização de Afrânio Coutinho sobre a literatura no Brasil da era romântica e que defende que o desenvolver da narrativa é obediente à estrutura romântica. Outros, como Massaud Moisés e José Veríssimo, mesmo que defendam mais abertamente que a obra de Manuel Antônio apresenta pouca ou nenhuma característica do romantismo brasileiro, não deixam de situá-la, por razões didáticas ou não, dentro do quadro da estética romântica.

Assim, mesmo que levando em conta apenas a cronologia do surgimento da obra, quase todos os críticos colocam *Memórias* como um romance integrante da fase romântica da nossa literatura. Como é mesmo muito raro achar na obra traços dessa estética, esses críticos salientam que a obra de Manuel Antônio possui características diferentes, até inovadoras, se comparada aos demais romances românticos do século XIX. Massaud Moisés (1973) chega a dizer que a obra é

fruto de “geração espontânea”, e que do realismo do século XIX ela tem praticamente tudo, com exceção dos “arquitraços científicos” que caracterizaram a estética do fim do século. José Veríssimo (1963) é ainda mais radical e totalmente equivocado, pois diz que a obra é realista e mesmo naturalista, antecedendo não só os realistas brasileiros do final do século XIX, mas também os pioneiros Balzac e Flaubert.

Este trabalho pretende, como consequência do estudo sobre o realismo, demonstrar que apesar de ter surgido no momento histórico em que o romantismo despontava no Brasil, *Memórias de um sargento de milícias* não possui características suficientes que nos permitam integrá-lo dentro do panorama da literatura romântica brasileira; apenas o desenlace da história de amor, nada convencional, aliás, entre o herói Leonardo e a donzela Luisinha pode receber a designação de romântica. De resto, nada nos faz crer que a obra seja romântica, se levarmos em conta o que foi o romantismo brasileiro: a linguagem, os personagens, a ambientação, o herói, a maneira de retratar os fatos adotada pelo narrador, enfim, de maneira geral, nenhuma das características formais da obra apresenta as tendências gerais da ficção romântica brasileira. Não vamos aqui referi-las à exaustão, por não ser o foco do nosso trabalho; faremos alguns apontamentos nesse sentido para demonstrar que a obra é herdeira do estilo realista que sempre se desenvolveu na literatura desde a Antiguidade, realismo este que, claro, apresenta muitas diferenças em relação à estética realista do século XIX.

Nesta seção, naturalmente mais longa que as demais, vamos nos debruçar mais detidamente sobre o realismo que caracteriza essa obra, tão difícil de receber uma classificação, por não se enquadrar em nenhuma das formulações gerais do romantismo e mesmo do realismo literário brasileiros, as duas estéticas que respectivamente antecederam e sucederam a obra de Manuel Antônio de Almeida. A perspectiva adotada será, então, a de que *Memórias de um sargento de milícias*, pelas suas características formais e temáticas, não pertencem nem ao romantismo nem ao realismo do século XIX brasileiro, mas apresentam, mais do que uma primeira leitura poderia revelar, elementos dos romances de linha realista que despontaram no século XVIII, em alguns países europeus, como a França e a Inglaterra. Para este trabalho, tomaremos mais de perto as características do romance realista francês daquele século, em virtude da breve comparação que pretendemos traçar entre o romance picaresco de Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane* e *Memórias de um sargento de milícias*.

Teremos oportunidade de salientar que o romance realista do século XVIII, tanto na

França quanto na Inglaterra, possui mais ou menos as mesmas características, ressalvadas as naturais diferenças entre as duas literaturas. A ficção inglesa e francesa do século XVIII se correspondiam e dialogavam; os primeiros romancistas franceses, como Fénelon, Madeleine de Scudéry, Alain-René Lesage influenciaram de maneira muito intensa a ficção inglesa do século XVIII. Sem falar nas mútuas influências que vieram depois entre Diderot, Defoe, Richardson e Fielding.

4.1 O realismo na literatura: uma breve história

Neste tópico, pretendemos traçar um panorama geral do conceito de realismo, para dar uma ideia, mesmo que não tão aprofundada, das opiniões da crítica sobre esse artifício literário tão polêmico e tão importante na história do gênero romance. Rapidamente, faremos um esboço de como ele se apresentou desde sempre nas narrativas de ficção, procurando abranger de maneira mais direta os séculos em que a formação do romance enquanto gênero progressivamente se desenha, quais sejam, os séculos XVI, XVII e XVIII. Desde já, alertamos que não pretendemos fazer um “tratado” sobre o realismo e isso nem mesmo seria possível ou necessário; nossa intenção é traçar um panorama histórico do conceito, com base em teorias importantes divulgadas por grandes estudiosos da questão, como Erich Auerbach (2007). Em uma perspectiva mais restrita, apontaremos as características do realismo na ficção brasileira do século XIX, justamente para salientar que *Memórias de um sargento de milícias* não faz parte ou não antecedeu este panorama.

Esse levantamento nos dará base para sustentar nossa hipótese de que as características de *Memórias de um sargento de milícias* ligam-se ao estilo realista literário anterior ao século em que viveu Manuel Antônio de Almeida, mais precisamente o século XVIII. Pretende-se reforçar, portanto, que antes do advento da escola realista do século XIX, existiam na prosa de ficção manifestações literárias realistas, com características muito particulares e que a obra de Manuel Antônio apresenta muitas delas, o que nos permite filiá-la a esse realismo anterior ao século em que ela veio à luz.

A discussão sobre o conceito de realismo na arte remonta, como todos sabem, à teoria esboçada por Aristóteles na sua *Poética*. Lá, o afamado filósofo grego expõe suas ideias sobre a

poesia (na *Poética*, Aristóteles chama de “poesia” o que hoje entendemos de forma mais geral como literatura), fazendo a clássica distinção entre a poética elevada, sinônimo de arte nobre, sublime, cujo representante máximo seria a tragédia; no outro extremo estaria a comédia e tudo o que se assimilasse a ela. Esta última categoria, para Aristóteles, não era considerada arte, por seu estilo baixo, destituído de qualquer refinamento. A verdadeira obra de arte era, portanto, aquela que apresentasse procedimentos formais básicos para receber o título de “elevada”, tais como a pintura de ações nobres, a coerência, o bom gosto no tratamento dos fatos, o refinamento da linguagem, o caráter necessariamente nobre dos heróis. Além dessas, outra premissa era essencial, na visão aristotélica, para que a literatura recebesse o *status* de arte: ela sustentava-se no conceito de *mimesis*. Para resumirmos, a *mimesis* era, na visão de Aristóteles, o grau máximo de perfeição que a arte alcançava, através da imitação ou, se preferirmos, representação estética das ações humanas. Para o filósofo grego, toda boa literatura deveria necessariamente abarcar este conceito. Nesse sentido, o propósito fundamental da arte era representar as ações humanas de forma equilibrada e verossímil. Aqui o conceito de verossimilhança está ligado à ideia do possível: ou seja, a representação estética de ações verossímeis era aquela que poderia ser identificada com o mundo do possível; ela não é verdadeira, mas poderia ser por sua correspondência com o mundo sensível.

Para Aristóteles, a *mimesis* define-se como a representação da realidade, mas essa representação não tem de forma alguma o sentido de cópia perfeita. Ao contrário, a *mimesis* toma o objeto como referência, mas para recriá-lo de outra maneira. Nesse sentido, ela tem mais o sentido de criação que de cópia. Segundo observa Saulo Cunha Brandão (2002, p. 02), Aristóteles expande o conceito em relação ao que Platão havia falado, já que ele leva em consideração outros aspectos, como a “dinâmica que impulsiona o enredo em relação aos motivos encontrados na realidade e usa com frequência o termo “criação””.

A questão central para críticos e teóricos da literatura foi, desde sempre, nas palavras de Compagnon (2001): “De que fala a literatura?” Deste questionamento vem um outro, que envolve diretamente o conceito de *mimesis*: quais são as relações possíveis entre a literatura e a realidade? Muitos teóricos já tentaram responder a essa pergunta. Respostas concludentes ou não, o fato é que o conceito de “realismo” aplicado à literatura, se quisermos, um outro termo para a *mimesis*, nunca deixou de ser pesquisado, defendido, atacado, ou, em um meio termo, visto com ressalva. A exaltação máxima do conceito, que entrou de vez no vocabulário crítico da literatura, se deu no

século XIX, com a estética de mesmo nome, que dominou o cenário literário mundial. E sua contestação radical veio com as teorias vanguardistas e estruturalistas do século XX, que depois deram origem à estética do Modernismo. Na perspectiva moderna, da qual faz parte também o estruturalismo, a relação entre literatura e realidade foi definitivamente posta em cheque. Tomemos de empréstimo a observação de Compagnon (2001, p. 114) para resumir a questão:

[...] segundo a tradição aristotélica, humanística, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura.

Para Compagnon, o antagonismo entre as duas propostas adversárias são dois clichês, o antigo (a literatura fala do mundo) e o moderno (a literatura fala da literatura). A recusa da dimensão referencial não é, segundo Compagnon, própria da literatura, mas caracteriza a estética moderna em geral. Ainda de acordo com o mesmo crítico, a noção de *mimesis* que conhecemos, e que a teoria literária vem combatendo desde inícios do século XX, é herdeira direta do conceito de *mimesis* proposto por Aristóteles e que, paradoxalmente, é o conceito principal e aceito para a própria definição de literatura: a teoria literária, ao mesmo tempo em que reivindica a herança aristotélica, exclui a questão fundamental da *mimesis* esboçada pelo filósofo.

Compagnon considera as duas tendências antagônicas para chegar a um consenso que não seja o velho maniqueísmo entre literatura e realidade. Segundo ele, a literatura sempre se utilizou dos mecanismos de referência da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como possíveis. Assim, mesmo que ficcional, o “mundo” da literatura é compatível com o mundo possível. Nas palavras do crítico, “[...] a literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível; ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais (a Revolução Francesa está bem presente em *O Pai Goriot*), e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas”. (COMPAGNON, 2001, p. 136).

No campo da literatura, o realismo, muito antes de ser um conjunto de convenções estilísticas adotadas por determinados autores do século XIX, sempre foi, antes de tudo, uma atitude, que leva em consideração a relação entre literatura e realidade. Em outros termos, o realismo sempre tomou como possível e mesmo necessária essa relação. Na história da prosa de ficção, o que muda nessa atitude, que teve desde sempre partidários fiéis, é a maneira como essa relação é estabelecida, ou seja, o grau de seriedade dela que encontramos dentro do texto

literário. Tome-se aqui a palavra seriedade como antônima de comicidade, humor, sarcasmo ou ironia. Em síntese: podemos pensar que a história do realismo na literatura pode ser resumida, não sem certo grau de arbitrariedade, entre dois grandes momentos: até o século XVIII, existiram aqueles autores que optaram por representar a realidade em suas obras de ficção, mas essa relação se estabelecia quase sempre na esfera da comicidade, ou, se quisermos usar termos mais modernos, do riso, do humor, da ironia. A partir do século XVIII, e mais precisamente do século XIX, desenvolve-se o realismo literário que poderíamos chamar de “sério”, pelo fato de o tom de humor, comicidade ou riso não ser mais a marca essencial dessa literatura.

O primeiro tipo de literatura realista, desde a Antiguidade, desenvolvia-se à margem das literaturas oficiais, das convenções estabelecidas e aceitas pelo mundo intelectual. Já tivemos oportunidade de destacar que, na Antiguidade clássica, os grandes filósofos opunham o que chamavam de “grande literatura” daquela dita baixa, vulgar, que nem mesmo poderia ser considerada obra de arte. Alguns teóricos e críticos literários costumam chamar esse tipo de ficção de literatura popular, por sua forte vinculação com a cultura e o mundo não-cultos, ou não-clássicos, se preferirmos.

Na divisão que adotamos, o segundo tipo de realismo, que se fortalece a partir do século XIX, perde a condição essencialmente cômica e suas obras começam a libertar-se da marginalidade a que estava comumente destinada a prosa de ficção realista anterior. A partir do século XIX, o realismo na literatura não é essencialmente baseado no artifício da comicidade, como foi a arte realista dos séculos pré-burgueses. Temos nesse realismo uma atitude que, como anteriormente, leva em conta a relação entre literatura e realidade, mas não mais com o tom cômico que encontramos em literaturas anteriores; é quando a realidade, o “cotidiano vivo” do homem comum entra em cena, sendo retratado de maneira que poderíamos chamar de filosófica, no sentido de que os grandes questionamentos sobre a natureza do homem individual vêm à tona. Alguns teóricos associam a preponderância dessa literatura realista à ascensão do gênero, que se deu a partir do final do século XVIII, quando o termo “romance” afinal se consagrou. Assim, o termo “realismo” aplicado à literatura não existia antes do século XIX; utilizavam-se denominações como “popular” ou “verossímil”. Foi a partir do século de Balzac que a designação “realismo” se consagrou. Ian Watt (1990) diz que os historiadores literários consideraram justamente o realismo como a particularidade essencial do gênero romance, que o diferenciava de toda a prosa de ficção anterior ao século XVIII. Mas Watt (1990, p. 13) considera que há um

equivoco na concepção do termo: ele passou a ser usado pela crítica como antônimo de “idealismo”, o que daria a ideia de que toda literatura realista retratasse o lado “feio” do homem, o que a tornaria uma espécie de romantismo “às avessas”, quando na verdade, essa literatura “[...] 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 que a apresenta”.

Na perspectiva que adotamos, é justamente o que Watt define como a principal característica do romance moderno que constitui a diferença essencial entre o realismo anterior ao século XVIII e aquele que veio depois. Em outras palavras: na prosa de ficção realista anterior ao século XIX, a perspectiva literária era em essência aquela que já definimos como cômica, popular ou irônica, que punha em cena personagens com caracteres mais ou menos desviados e incomuns e que tratava os temas de uma forma crítica cujo tom era essencialmente risível, irônico ou sarcástico. Enquanto a literatura realista do século XIX já adota outras perspectivas literárias, que procuram levar em conta não só o lado risível do homem, mas abarcam os grandes questionamentos do homem individual.

Watt defende ainda que, a partir do século XVIII, com a ascensão do romance, o homem individual entra definitivamente na literatura. Agora, os enredos são frequentemente baseados em um incidente contemporâneo, envolvendo pessoas específicas em circunstâncias específicas. No passado, na literatura de ficção em geral, o comum era retratar tipos humanos genéricos, atuando num cenário basicamente determinado pelas convenções literárias. Ian Watt considera esta como uma das características do gênero romance até o século XVIII, não especificamente do romance dito realista. Assim, é possível atribuir também ao romance realista, apesar de seu caráter de desvio em relação à literatura oficial, a tendência em retratar tipos genéricos. Mesmo que colocados em um cenário que não é o convencional das narrativas de ficção enquadradas nos padrões, a literatura realista criava tipos genéricos, mas desviados, ou seja, colocava em cena tipos literários comuns, que representavam mais fielmente o homem comum, pobre, deslocado, de alguma forma excluído da classe social que a grande literatura privilegiava: a nobreza.

Segundo Bakhtin, antes do século XVI, quando surge a primeira e forte tendência do realismo na literatura com a picaresca, a relação entre literatura e realidade comum era ainda reduzida. Mesmo com os subgêneros que Bakhtin (1981) chama de cômico-sérios, tais como a sátira menipéia, o diálogo socrático e a comédia, que claramente eram perspectivas literárias que

se colocavam como um desvio, em maior ou menor grau, em relação à grande arte clássica, não tínhamos representações que substancialmente colocassem em cena personagens, cenas, situações e ambientes nos quais pudéssemos observar o homem comum, “agindo para o bem ou para o mal”, no cotidiano da vida real; não havia ainda a representação significativa do “homem carnal”, com seus muitos defeitos, nem os problemas da sociedade em geral, colocados de forma crítica, como fizeram os romances picarescos no século XVI. É certo que esses subgêneros já continham muito de inovador, considerando sua influência posterior para a formação do gênero romance, já que eles constituíam a contraparte da literatura oficial. Assim, Bakhtin (1981) destaca que, ao lado dos grandes gêneros sérios da Antiguidade e da Idade Média, existiam necessariamente suas formas paródico-travestizantes; essa criação paródica caracterizava-se por seu sentido corretivo através do riso e da crítica em relação à seriedade do discurso elevado. Ainda assim, não podemos dizer que se tratava de uma literatura que colocasse em primeiro plano personagens e cenas ligadas ao homem e ao cotidiano comuns. Essa é uma tendência que, logicamente impulsionada por essa literatura paródica, desenvolve-se com muita força a partir do século XVI, com os primeiros romances picarescos e com a publicação, em 1605 e 1615, de *Dom Quixote de la Mancha*, o fundador do romance moderno.

Na perspectiva que adotamos, esses subgêneros classificados de cômico-sérios por Bakhtin já constituem uma visão realista da literatura, apesar de todas as ressalvas que poderíamos aqui colocar. De fato, trata-se de uma literatura que se coloca, como o próprio Bakhtin diz, contra os discursos literários elevados da grande arte, como foi sempre o posicionamento do romance realista de todos os tempos, inclusive do século de Balzac. Entretanto, como já destacamos, até o século XVIII, essa literatura de cunho realista tinha como marca principal a apresentação cômica dos fatos que retratava, como forma de, antes de tudo, colocar-se contra a literatura oficial de seu tempo e espaço. Ao longo do século XIX, essa marca de oposição através do riso e da paródia perde aos poucos sua função principal, que era em primeiro lugar colocar-se contra os métodos da literatura elevada, e a partir daí criticar costumes e comportamentos sociais.

Erich Auerbach (2007), no grande levantamento que realizou sobre a representação da realidade na literatura ocidental, faz, através da análise de vários textos, desde a Antiguidade até o século XIX, o mapeamento das diferentes formas pelas quais a realidade entra na literatura do ocidente. Na perspectiva desse teórico, a representação “séria” da realidade (que ele chama de

realismo moderno) só ocorre no século XIX, com as obras de Balzac e Flaubert. Auerbach começa por analisar as relações entre literatura e realidade partindo da prosa de ficção da Era Clássica, opondo a princípio o estilo grego, clássico, oficial e elevado (que ele chama de homérico), ao estilo religioso-cristão. Os dois estilos representam para Auerbach (2007, p. 20) dois tipos básicos opostos de literatura que conviverão lado a lado até o século XIX:

[...] por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático.

A partir da oposição entre esses dois tipos básicos de literatura, o crítico alemão vai traçando o panorama da literatura realista através dos textos, opondo aqueles considerados mais ou menos realistas ao estilo homérico, que representa o modelo de arte elevada. Assim, para iniciar, Auerbach analisa um episódio de *Fortunata*, de Petrónio, para mostrar como a representação da realidade entra nesse texto, em oposição ao estilo elevado de Homero. A cena do banquete de Trimalcião, segundo o estudioso, representa o máximo de realismo a que chegou a literatura da Antiguidade:

[...] aproxima-se mais da moderna representação da realidade do que tudo o mais que ficou conservado da Antiguidade, e não, precisamente, em primeira linha, devido à ordinária baixeza do assunto, mas sobretudo pela fixação exata, nada esquemática, do meio social. As pessoas que se reúnem em casa de Trimalcião são parvenus libertos meridionais do século I. Têm as suas ideias e falam, quase sem estilização literária alguma, a sua linguagem. (AUERBACH, 2007, p. 26).

A obra de Petrónio é, assim, a representante máxima do realismo na literatura antiga. Mesmo nas comédias e nos demais gêneros satíricos não se encontram, segundo o crítico, traços tão evidentes do que depois se tornaria o realismo literário moderno. As características realistas do *Banquete* servem para demonstrar basicamente o que chegou a ser o realismo anterior ao século XIX: representação cômica do homem e das situações cotidianas. Assim, explicita Auerbach (2007, p. 27):

O banquete é uma obra de caráter puramente cômico. As pessoas que nele aparecem individualmente, assim como as ligações do conjunto, são mantidas conscientemente e de forma unitária no mais baixo dos estilos, tanto na expressão linguística, como no tratamento; e com isto liga-se necessariamente o fato de que todo o problemático – tudo o que, psicológica ou sociologicamente, possa lembrar complicações sérias ou até trágicas – deve ser afastado: destruiria seu estilo pelo seu sucessivo peso.

A característica principal da literatura realista até o século XIX é, então, o cômico, a maneira “não séria” de retratar as coisas do cotidiano. Até o século XVIII no geral vigora a regra de separação dos estilos em literatura: “tudo o que corresponde à realidade comum, todo o cotidiano só pode ser apresentado de forma cômica, sem aprofundamento problemático”. (AUERBACH, 2007, p. 27). Para a literatura realista antiga, não existem problemas históricos, de modo que o indivíduo retratado de forma realista nunca tinha razão perante a sociedade; são seres que habilidosamente se acomodam no seio social ou então são caracteres de hábitos grotescos ou reprováveis. Há muita crítica dos vícios e dos excessos, mas essa crítica aproxima-se muito de comportamentos de certos grupos ou instituições; nada que revele as contradições das estruturas sociais. É, portanto, uma crítica mais moralista que substancial. A ausência do tratamento sério de temas ligados à vida comum na literatura realista antiga revela os limites desse realismo, e acima de tudo, sua falta de consciência histórica.

Auerbach analisa ainda outros textos antigos de alguns historiadores que deixaram alguma contribuição literária, destacando como eles também estavam presos ao rígido padrão do bom gosto que necessariamente excluía qualquer referência à vida cotidiana e às classes baixas. Partindo para os romances da Corte através da análise de um trecho de *Yvain*, romance cortês do século XII, da autoria de Chrétien de Troyes, o crítico destaca nele a já conhecida moldura dos romances de cavalaria: castelos, palácios, lutas e aventuras, tudo como que pertencente ao mundo encantado dos contos de fada que não conhecia outras formas de vida, a não ser a da Corte. O romance de Troyes demonstra bem o que eram as narrativas de cavalaria: um sem número de versos graciosos e finos, emoldurando pequenos quadros que nos dão uma ideia extremamente idealizada dos costumes da sociedade cavaleiresca. Sobre o realismo nesses romances, Auerbach (2007, p. 115) afirma:

O realismo cortês oferece uma imagem viva, muito rica e temperada, de uma única classe; uma classe social que se segrega das outras da sociedade contemporânea, fazendo-as aparecer, uma ou outra vez, como cenários

coloridos, geralmente cômicos ou grotescos. Portanto, a separação social entre, de um lado, o importante, o significativo e o elevado e, de outro, o baixo, cômico, grotesco, permanece intacta do ponto de vista do conteúdo. Somente a classe feudal tem acesso ao primeiro destes campos.

Auerbach (2007, p. 116) destaca que mais do que a rigidez do conteúdo, que só apresentava um único modo de vida possível, a maior limitação do realismo da narrativa cortês está ligada à atmosfera feérica: “ela faz com que todos os quadros vivos e coloridos da realidade contemporânea pareçam brotados do chão, isto é, do chão dos contos de fada [...]”.

Pelo seu caráter profundamente idealista e pleno, a ampla e duradoura difusão do romance cortês cavaleiresco exerceu sobre o realismo literário uma influência importante, de caráter restritivo: é da cultura cortesã divulgada nessas narrativas que veio a ideia, por muito tempo difundida e defendida na Europa, de que motivos nobres, grandes e importantes não se procuram na realidade comum. Assim, conclui Auerbach (2007, p. 123), “a cultura cortesã foi decididamente desfavorável para o desenvolvimento de uma arte literária que abarcasse a realidade em toda a sua amplitude e profundidade. Existiam, porém, nos séculos XII e XIII, outras forças que foram capazes de alimentar tal desenvolvimento”.

Essas forças estariam principalmente na arte cristã que, em especial através do drama, operava a mistura de estilos (o baixo e o elevado); assim, o realista-cotidiano tem mais espaço, chegando a ser a essência da arte cristã-medieval, que se contrapõe quase que totalmente à poesia feudal do romance cortês. Esse realismo, porém, estava ainda ligado ao grotesco e ao farsesco. A literatura dramática cristã posterior aos séculos XII e XIII demonstra a presença forte desses elementos realistas, que alcançaram o auge e o posterior declínio no século XV. As forças iluministas, alavancadas pela volta do gosto clássico, finalmente vencem no Renascimento e põem na marginalidade, até o século XVIII, a arte derivada dos mistérios cristãos, inconveniente e carente de gosto.

Antes, porém, veio Dante, que na *Divina Comédia*, uma obra que jamais poderíamos classificar de vulgar, soube misturar perfeitamente as duas tradições (a antiga, de separação de estilo, e a cristã, de mistura dos mesmos) compondo uma literatura tão rica em temas, imagens e conteúdos. O conceito de sublime expresso na obra de Dante difere em certo grau do conceito dos poetas antigos, sem dúvida os mestres do autor da *Divina Comédia*: “os objetos apresentados pela *Comédia* estão misturados, segundo as medidas antigas, a partir do sublime e do baixo, de maneira excessiva: há, entre eles, personagens da história apenas passada, e até da história

contemporânea, entre as quais pessoas quaisquer e carentes de fama [...]” (AUERBACH, 2007, p. 160).

A partir do século XIV, a vida média e cotidiana lentamente começa a ganhar mais espaço na literatura e aos poucos vai perdendo a função puramente cômica e caricatural que sempre teve. Antoine de la Salle, em *Le Réconfort de Madame du Fresne* coloca em cena uma ação muito simples, imediatamente humana: um casal discute em seu quarto coisas relacionadas à vida particular e familiar dos dois; este quadro, em uma narrativa do século XIV, confirma a tendência que depois será a essência do gênero romance a partir do século XVIII: a representação da vida feita principalmente através do retrato de elementos íntimos, domésticos e cotidianos da vida familiar. O realismo que aos poucos vai perdendo o *status* de marginalidade constitui, no Renascimento, “um forte contrapeso oposto às forças separadoras dos estilos que brotaram da imitação humanista da Antiguidade”. (AUERBACH, 2007, p. 228).

A mistura de estilos está radicalizada nas obras de Rabelais, que, no século XVI, condensa o realismo cômico e baixo com relatos objetivos e pensamentos filosóficos. Esta enérgica mistura de estilos não foi, decerto, invenção de Rabelais, mas com certeza seus escritos levaram ao extremo esse procedimento; o estilo rabelaisiano convida o leitor a entrar em contato com o mundo e com a riqueza de seus fenômenos. O lado cômico de sua obra está principalmente ligado às fraquezas da humanidade: a limitação, a incapacidade de se adaptar, as viseiras que impedem o homem de observar a multiplicidade da realidade; tudo isso são vícios para Rabelais.

O papel de *Dom Quixote* na evolução da arte realista foi, para Auerbach, importante na medida em que a obra de Cervantes põe de vez em cheque o estilo dos romances de cavalaria. Contudo, destaca o crítico, *Dom Quixote* é acima de tudo um livro culto, em estilo elevado; qualquer questionamento da realidade limita-se à esfera do jogo divertido das aventuras do simpático fidalgo rural que enlouqueceu de repente. Em nenhum momento os problemas humanos, quer individuais ou coletivos, são colocados seriamente para o leitor; sempre ficamos no campo do divertimento. Nesse sentido, Cervantes só retratou em sua obra aquilo que interessava ao seu trabalho: os procedimentos literários. A realidade cotidiana, os homens comuns definitivamente não entram em sua obra.

No século XVII, em pleno Classicismo francês, persiste ainda a separação de estilos: a grande arte só falava daquilo que considerava elevado, e dessa classificação estava fora a vida e os homens comuns; só no terreno da comédia é que se observa o retrato dos homens e dos

costumes, necessariamente relevado à esfera do cômico e do grotesco. Nesse sentido, Molière, o grande comediante francês do século XVII modelou o ridículo de todos os homens de forma grotesca, sem se limitar aos tipos cômicos das classes baixas. Sua crítica dos costumes, tanto dos *honnête hommes* como dos homens simples é puramente moralista, ou seja, “aceita a estrutura existente na sociedade como dada [...] e castiga as extravagâncias que ocorrem no seu seio como dignas de riso”. (AUERBACH, 2007, p. 326-327).

Por fim, no século XVIII, realismo e seriedade começam a se aproximar; os quadros realistas são já vivos e múltiplos; os mais variados vícios são apresentados, deixando aos poucos de lado o aspecto cômico que até então carregavam. Mas o gosto pelo que é agradável revela um sintoma: o chamado estilo médio demonstra que a literatura ainda não se libertara totalmente do peso do Classicismo; retrata-se agora o gracioso, elegante, espiritual, sentimental, racional e útil. É mesmo com os grandes romancistas do século XIX que a realidade entra definitivamente na literatura de forma séria e mesmo trágica. Em 1830, Stendhal, em *Le rouge et le noir* (1830) dá o tom daquilo que seria paradigma de toda arte que toma como princípio a representação séria do real: a existência tragicamente concebida de um ser humano, estritamente ligada às circunstâncias políticas, históricas, sociais e morais da época. Agora, não só o lado cômico do homem entra em cena: toda a existência humana ganha corpo nesse realismo que Auerbach chama de moderno, e que tem Stendhal como fundador. No cerne do realismo moderno está uma atitude genuinamente romântica: a da mistura de estilos. Nessa perspectiva, destaca Auerbach (2007, p. 424): “foi ela que permitiu que personagens de qualquer classe social, com todos os seus entrelaçamentos vitais prático-cotidianos, tanto Julien Sorel como o velho Goriot ou Mme Vauquer, se tornassem objetos da representação literária séria”. Finalmente, Erich Auerbach (2007, p. 440) resume muito apropriadamente as características essenciais do realismo moderno que se inicia no século XIX, e que são tão diferentes daquele realismo anterior:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado - e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos.

4.2 O realismo de *Memórias de um sargento de milícias*

No capítulo em que levantamos grande parte da fortuna crítica de *Memórias de um sargento de milícias*, destacamos a existência de duas tendências que apontavam para direções opostas: de um lado, aquela que considerou a possível ligação da obra ao gênero picaresco; do outro, a tendência mais recente encabeçada pelas ideias de Antonio Candido formuladas no texto de 1970 “Dialética da malandragem”, que atenua a questão, para se debruçar em outros aspectos da obra. Este trabalho retomará a hipótese segundo a qual o livro de Manuel Antônio de Almeida pode ser considerado um romance que se entronca na família da literatura picaresca. Nosso propósito quanto à picaresca é, ao levantar as características do realismo de *Memórias de um sargento de milícias*, fazer algumas considerações sobre o possível caráter picaresco da obra. Alguns apontamentos teóricos já foram feitos sobre o gênero na terceira parte deste trabalho. Agora, limitar-nos-emos a observar os traços da picaresca na obra de Manuel Antônio para a partir daí defender a possível filiação de *Memórias* ao realismo do século XVIII.

4.2.1 *Memórias de um sargento de milícias* e o realismo das formas populares

Já comentamos que, em relação ao panorama literário do romantismo brasileiro, *Memórias de um sargento de milícias* não apresenta nenhuma afinidade, se repararmos bem, em nenhum aspecto: nem no conteúdo nem na forma. Como já foi dito, críticos importantes como Candido e Bosi, em suas histórias da literatura brasileira, geralmente colocam a obra dentro do panorama romântico, apesar de frisar suas diferenças que nitidamente a colocam contra a retórica de seu tempo. Segundo a maioria dos críticos, não é possível desfiliar totalmente o romance da estética romântica, geralmente por conta da história de amor com conclusão feliz entre Leonardo e Luisinha. Contudo, cremos que este dado não é suficiente para podermos classificar a obra de romântica: a história de amor entre os dois nada tem daquela estrutura que geralmente encontramos nos romances de Macedo e Alencar, e sempre lembramos os dois em momentos de comparação por conta da importância que ambos têm para a definição da escola romântica brasileira. Retomamos aqui a questão para reforçar que definitivamente não podemos considerar a obra de Manuel Antônio de Almeida como romântica, se atentarmos bem para o que foi o romantismo no Brasil.

Carvalho (1999), como Candido (1975), prefere enquadrar o livro de Manuel Antônio de Almeida dentro da estética romântica, alegando que o romantismo, como a corrente das múltiplas possibilidades que foi, poderia admitir a construção satírica de uma obra como *Memórias de um sargento de milícias*. Concordamos que o Romantismo, de maneira geral, foi a filosofia que libertou a literatura definitivamente das amarras por muitos séculos impostas pelo gosto aristocrático; como produto da revolução burguesa, foi no fundo o que deu asas a tudo que veio depois na prosa de ficção: realismo, naturalismo, modernismo. Mas o romantismo que o Brasil herdou, e que nossos prosadores cultivaram, não admitiu tantas possibilidades. De todas as facetas que essa estética literária poderia revelar, cultivamos majoritariamente aquelas ligadas à fantasia, ao sonho, ao saudosismo, à exaltação da terra-mãe (indianismo), ao amor sublime; e isso o prova em maior ou menor medida todos os romances frutos do romantismo no Brasil. Na forma, cultivou-se o preciosismo da linguagem graciosa e as estruturas sintáticas muito bem construídas, revelando o bom gosto que se denunciava também no tratamento dos temas e na configuração dos personagens principais, nunca tirados da classe que não era a dominante no Brasil. No conteúdo, a vida elegante e festeira da Corte e as intrigas domésticas; os destinos atribulados de dois amantes de boa linhagem; a coragem quase sobrenatural de seres como Peri.

Portanto, Manuel Antônio de Almeida não tinha exemplos, ou mesmo paradigmas no romantismo da prosa nacional para criar a obra que criou. Seu herói não encarna nenhuma espécie de idealização: é um jovem malandro que vaga pela superfície da sociedade carioca do século XIX, sem encontrar, durante toda a narrativa, um lugar que o enquadre e lhe dê alguma estabilidade, seja social ou econômica. O ajuste final de seu destino, que o põe “na linha”, não constitui parte importante da obra, ainda mais porque ela acaba justamente quando ele acontece. Foi apenas um “final feliz”, se quisermos classificá-lo assim, (ou antes a parte “inútil da felicidade”, para usar termos de Mário de Andrade) mas cujos detalhes, que normalmente agradariam às leitoras de Macedo ou Alencar, são ocultados desde o momento em que ele se inicia, quando os dois jovens se encontram no meio da narrativa.

A história de amor que põe ordem na movimentada trajetória de vida do protagonista é retratada de forma realista, deixando de lado todo idealismo romântico, e evidenciado mesmo o lado cômico e bem humorado do processo de conquista amorosa. É só compararmos muito rapidamente um par amoroso de qualquer romance de Macedo ou Alencar com nosso Leonardo e sua Luisinha para notarmos como o autor de *Memórias* construiu de forma bem mais verossímil o

relacionamento amoroso entre dois jovens. Em *O Moço Loiro* (1845), por exemplo, romance de Joaquim Manuel de Macedo, temos representada a já conhecida estrutura do romance romântico: a heroína (Honorina, 16 anos) é tipicamente romântica: frágil, apaixonada, feminina ao extremo, obediente aos pais, não foge às regras morais, é leal ao seu único e verdadeiro amor, o jovem, rico e honesto Lauro de Mendonça, que encarna o papel do herói que se mantém fiel até o fim aos seus propósitos. Os vilões (Otávio e Félix) são ingratos, desonestos, invejosos e frustrados socialmente, enquanto Lauro de Mendonça é corajoso, honesto, fiel e justiceiro. Depois de muitas provações e percalços e de se manterem fiel um ao outro, os amantes Honorina e Lauro encontram-se ao final da narrativa, casam e são felizes para sempre.

O que nos é apresentado da história de amor de Luisinha e Leonardo é algo bem mais verossímil, em que a idealização do amor quase não existe. Para começar, ao ver pela primeira vez aquela que seria sua futura esposa, nosso anti-herói esboça uma reação que nada tem de romântica e apaixonada:

Leonardo lançou-lhe os olhos e a custo conteve o riso. Realmente a sobrinha de D. Maria não tinha uma figura das mais agradáveis [...]: era alta, magra, pálida; andava com o queixo enterrado no peito [...].
Vendo-a ir-se, Leonardo tornou a rir-se interiormente. [...] O padrinho indagou a causa de sua hilariedade, e ele respondeu que não se podia lembrar da menina sem rir-se. (ALMEIDA, 2004, p.108).

No desenrolar da ação, o jovem casal aproxima-se e demonstra interesse um pelo outro, mas mesmo após esse ajuste o que o narrador nos mostra é um par amoroso que nada tem de ideal e perfeito; ao contrário, são envergonhados e atrapalhados, de modo que seus encontros se revestem de um natural aspecto cômico:

Durante todos esses movimentos o pobre rapaz suava a não poder mais. Enfim, um incidente veio tirá-lo do aperto. Ouvindo passos no corredor, entendeu que alguém se aproximava, e tomado de terror por se julgar apanhado naquela posição, deu repentinamente dois passos para trás e soltou um – ah! - muito engasgado. Luisinha voltando-se despertada por esse – ah! - deu com ele diante de si e recuando espremeu-se de costas contra a rótula; veio-lhe também outro – ah! - que devia fazer casal com o que soltara o Leonardo, porém não lhe passou da garganta, e conseguiu apenas fazer uma careta. (ALMEIDA, 2004, p. 131).

D. Maria fez com que Leonardo acompanhasse a sua sobrinha; ele aceitou a incumbência com gosto, mas não sem ficar alguma coisa atrapalhado, e deu na pobre menina alguns encontrões embaraçado por não saber se lhe daria a esquerda ou a direita [...]” (ALMEIDA, 2004, p. 116).

Leonardo, apesar das emoções novas que experimentava desde certo tempo, e principalmente naquela noite, nem por isso perdeu o apetite, e esqueceu-se por algum tempo de sua companheira para cuidar unicamente do seu prato. (ALMEIDA, 2004, p. 117).

Nessa representação aproximada do modo de ser do homem, os amantes não são nem a heroína de pálida beleza, nem o jovem belo, viril, forte e corajoso, mas dois seres tímidos, não tão belos, fiéis e corajosos como queria a inverossimilhança do amor romântico. Leonardo chega mesmo a esquecer por um período de tempo seu primeiro amor, em uma atitude muito natural que poderíamos identificar em qualquer jovem de sua idade. O narrador destaca que nosso herói chega a duvidar de que tenha realmente gostado da desengonçada Luisinha, quando ele conhece a bela e faceira mulata Vidinha:

[...] passando-lhe rápido pela mente um turbilhão de ideias, admirava-se ele de como é que havia podido inclinar-se por um só instante a Luisinha, menina sensaborona e esquisita, quando haviam [sic] no mundo mulheres como Vidinha. Decididamente estava apaixonado por esta última. (ALMEIDA, 2004, p. 173).

De fato, o que Manuel Antônio de Almeida preferiu destacar no caráter dos personagens são suas atitudes mais negativas que, no entanto, não deixam de ser de certa forma contrabalançadas pelas “boas ações” ou pelo comportamento naturalmente alegre. Isso porque, como destaca Walnice Galvão em seu texto “No tempo do rei” (1976, p. 30), o autor de *Memórias de um sargento de milícias* “recusa-se a transmitir uma visão romântica e embelezadora do real; pinta o ridículo do homem e de suas obras”.

Até o final, Luisinha e Leonardo têm apenas um encontro que poderíamos chamar de romântico: o que acontece na festa do fogo no campo, e mesmo assim pincelado com um leve tom cômico, quando o narrador destaca que, por um momento, Leonardo esquece sua amada para cuidar exclusivamente de matar a fome. Antes disso, temos dois tímidos jovens que não demonstram grandes sofrimentos por conta dos desencontros que os separam: Luisinha não tem personalidade e vontade suficientes para se impor contra seu casamento com José Manuel e declarar seu amor pelo filho da portuguesa Maria; Leonardo, por sua vez, logo afasta qualquer possível dor amorosa quando conhece a amável Vidinha. No final, temos a união quase providencial do jovem casal, mas a última cena na qual o leitor tem oportunidade de observar a intimidade dos dois põe fim ao romance: “os dois, depois de algum tempo de silêncio, como já se tinham retirado todas as visitas, foram pouco e pouco, de palavra em palavra, travando diálogo, e

conversavam no fim de algum tempo tão empenhadamente como a comadre e D. Maria [...].” (ALMEIDA, 2004, p. 254). Depois disso, só alguns breves comentários do narrador que dão conta dos acontecimentos que deram origem ao casamento e ao ajuste final.

Se não podemos enquadrar o romance de Manuel Antônio de Almeida dentro do romantismo brasileiro, menos ainda podemos classificá-lo de realista, do ponto de vista da escola literária do século XIX, à qual alguns críticos costumam considerar *Memórias* antecessor em relação ao Brasil.

De fato, o romance de Manuel Antônio de Almeida tem muito de realista, considerando o realismo como o procedimento literário que privilegia os fatos pertencentes ao mundo real, concreto e sensível, percebido pelo autor e representando na obra literária pela ordenação dos temas e dos conteúdos. Mas, do realismo do século XIX brasileiro, para dizer que não há nada em comum, *Memórias de um sargento de milícias* apresenta a descrição de costumes urbanos e a carência de idealização dos fatos. Do principal desse realismo, digamos que o romance de Manuel Antônio de Almeida não tem nada: nem a análise psicológica dos comportamentos humanos individuais nem a pretendida imparcialidade do narrador heterodiegético. Segundo Candido e Castello (2005, p. 288), o realismo como escola literária no Brasil teve como denominador comum a oposição ao romantismo; basicamente, colocava-se contra o idealismo das narrativas românticas. Os realistas e naturalistas preferiram temas ligados aos costumes regionais e urbanos, aos aspectos sexuais da conduta humana, à análise psicológica, que é o traço fundamental desta escola literária. Mas, ainda segundo os dois críticos, “a principal conquista expressiva talvez tenha sido a diminuição do tom declamatório e dos torneios alambicados”.

Alfredo Bosi (2006, p. 169) diz que, com o realismo do século XIX no Brasil, desvendam-se “as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambos causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação) que lhes reduzem de muito a área de liberdade”. O escritor realista leva a sério seus personagens, ou seja, procura dissecar intimamente seu comportamento; desse modo, o que nos apresenta são seres geralmente “destorcidos e acachapados pelo Fatum” (BOSI, 2006, p. 173). Ainda segundo Bosi (2006, p. 173), vemos nos romances realistas do século XIX o avesso da tela romântica: enquanto “Macedo e Alencar faziam passear as suas donzelas nas matas da Tijuca e nos bailes da Corte”, Aluísio prefere as casas de pensão e os cortiços. O maior ganho para a prosa de ficção brasileira com o advento da nova escola foi, segundo Bosi, a “maior carga de sobriedade” e “rigor

analítico”. Uma análise mais detalhada de *Memórias* nos mostrará que do realismo do século XIX o romance só possui mesmo a preferência pela descrição dos costumes urbanos. De resto nada encontramos da estética literária que Flaubert e Balzac consagraram.

Em primeiro lugar, não temos no romance as duas principais características da estética realista do século XIX: a análise íntima dos comportamentos e a “poética da impessoalidade”, para usar termos de Alfredo Bosi, em relação ao narrador. O que se descortina no enredo de *Memórias de um sargento de milícias* é uma galeria de personagens-tipo, que não apresentam nenhum traço específico de personalidade, de modo que não há nenhum tipo de aprofundamento psicológico que possa definir nitidamente um caráter. Assim, as poucas descrições que temos dos personagens beiram ao caricaturesco; em primeiro plano, aparece o aspecto físico e os hábitos comuns que identificam um grupo de pessoas que constituía a sociedade carioca do século XIX. Assim, o narrador apresenta-nos o perfil das velhas beatas da cidade carioca através dos modos e ações da madrinha do herói Leonardo, a simpática e futriqueira Comadre, a quem o narrador não dá sequer o direito a um nome próprio. No mesmo perfil, temos o Compadre, os Mestres de reza e de cerimônias, Dona Maria, o Leonardo Pai, que enforma o perfil dos meirinhos de seu tempo, e mesmo o protagonista da narrativa, o malandro Leonardo, que vaga pelas ruas e becos do Rio de Janeiro, sem ocupação nem objetivos concretos que cheguem a lhe dar uma individualização e um caráter bem definidos.

Em relação ao narrador, temos a falta quase que total da imparcialidade, levada a cabo pelo próprio tom do realismo da obra: um realismo que preza pela descrição cômica dos costumes e dos comportamentos sociais. Nesse sentido, justifica-se o tom judicioso desse narrador que a todo momento emite juízos de valor sobre aquilo que narra, deixando de lado toda a imparcialidade do narrador heterodiegético do realismo do século XIX.

A opinião geral da crítica em relação ao realismo literário anterior ao século XIX nos permite dizer que *Memórias de um sargento de milícias* pertence a essa tendência literária que não tem *status* oficial. Portanto, como os romances desse realismo literário dos séculos anteriores, que por conveniência chamamos de popular, a obra de Manuel Antônio de Almeida não se enquadra em estéticas literárias oficializadas pela tradição; representa, em relação ao meio literário brasileiro, um corte, um desvio literário, que não se encaixa nem no romantismo seu contemporâneo, nem no realismo posterior. Como os romances realistas-populares, *Memórias de*

um sargento de milícias opõe-se não só aos valores morais estabelecidos, mas à própria corrente literária oficial daquele momento.

4.2.2 A comicidade dos atos e das situações e as intrusões do narrador

Como vimos, um traço característico do realismo literário até o século XVIII foi a preferência pelas formas literárias ligadas ao humor e ao cômico. Assim, a apresentação dos costumes e dos comportamentos sociais, um procedimento muito comum nesses romances, carregava sempre a tinta do humor, seja através da ironia fina e comedida, seja através da apresentação cômica das ações dos personagens. Em *Memórias de um sargento de milícias* é evidente a pintura cômica que o narrador faz de quase todas as situações que se desenrolam desde o início da história. Todos os personagens, sem exceção, em algum momento da narrativa são “vítimas” do olhar zombeteiro do narrador, que não lhes perdoa qualquer ação que venha a ser ridícula. É cômica a descrição da aproximação que uniu amorosamente Leonardo Pataca e Maria da Hortaliça logo no início da narrativa: Leonardo, para travar primeiro contato com Maria, pisalhe “com tanta força com o pesado tamanco no dedo do pé direito que quase lhe arrancou a unha”. (ALMEIDA, 2004, p. 14). Também cômica é a forma como o narrador descreve o pontapé que Leonardo Pai dá no filho em momentos de dissabores com Maria: nosso Pataca suspende o menino pelas orelhas, ergue o pé direito e “assenta-lhe em cheio sobre os glúteos atirando-o sentado a quatro braças de distância.” (ALMEIDA, 2004, p. 19).

A história da conquista amorosa de Leonardo e Luisinha da narrativa também é comicamente relatada pelo narrador, que não deixa de pôr em evidência o ridículo dos atos do jovem casal tomado pela timidez e pela inexperiência: Leonardo, na primeira vez que vê Luisinha, ri de seus modos desengonçados; depois, quando a primeira má impressão passa, não sabe como se portar para se declarar a sua amada: todas as vezes que pensava em revelar seu amor, “banhava-se-lhe o corpo em suor”, um tremor de pernas apoderava-se dele e não lhe permitia levantar-se do lugar, e um engasgo lhe sobrevinha que “lhe impedia de articular uma só palavra”. (ALMEIDA, 2004, p. 130-131). Quando finalmente toma coragem, a declaração soa “desenxabida e sem graça”, acompanhada de uma risada “forçada, pálida e tola”. (ALMEIDA, 2004, p. 132).

O olhar sarcástico e judicioso do narrador não poupa nenhuma personagem dentro da narrativa. Ricos ou pobres, jovens ou velhos, as ações e os comportamentos de todos eles são pintados de maneira alegre e bem humorada e sem fatalismos. Nenhuma classe ou grupo social escapa de seu olhar crítico, nem mesmo os padres ou a polícia, encarnados nas figuras do mestre de cerimônias e do Major Vidigal. Mesmo a rica e simpática dona Maria não deixa de ter seu lado vicioso e cômico. Apesar de ter bom coração, ser devota, benfazeja e amiga dos pobres, a velha tinha um grave defeito: a “mania das demandas”, que eram o alimento de sua vida; “acordada pensava nelas, dormindo sonhava com elas; raras vezes conversava em outra coisa”. (ALMEIDA, 2004, p. 100).

O mestre de cerimônias é protagonista de uma das cenas mais ridículas da narrativa: o contraste formado pela figura de um padre ridiculamente pego em roupas íntimas em uma festa profana na casa de uma cigana arranca risadas dos presentes. Assim relata o narrador a cena hilária (não sem um certo cinismo): “no mesmo instante [o Vidigal] viu aparecer o granadeiro trazendo pelo braço o Rev. Mestre de cerimônias em ceroulas, de meias pretas, sapatos de fivela, e solidéu à cabeça. Apesar dos apuros em que se achavam [os convidados da festa], todos desataram a rir [...]”. (ALMEIDA, 2004, p. 91-92).

Também o Major Vidigal não deixa de cometer seus pecados. A pintura cômica que o narrador lhe reserva acontece quando da visita da Comadre e suas companheiras para interceder em favor de Leonardo, a quem o Major havia encarcerado e pretendia dar algumas chibatadas. Da imagem de um Vidigal sisudo, carrancudo e bem alinhado fisicamente, passa-se a um ser ridículo, que perde todos os traços do caráter inflexível que até ali fora mostrado: o major deixa de lado toda a sua “autoridade policial” quando recebe as senhoras “de rodaque de chita e tamancos”; sua imagem ridícula arranca risos da Comadre, que, ao vê-lo assim, apesar dos apuros em que se achava, “mal pode conter uma risada que lhe veio aos lábios”. (ALMEIDA, 2004, p. 245).

Nessa alegre representação cômica dos costumes e ações da classe social livre e pobre do Rio de Janeiro de D. João VI, temos um narrador heterodiegético que, ao contrário do narrador realista do século XIX, não faz nenhuma questão de se esconder ou disfarçar suas posições em relação aos fatos que narra. Em toda a narrativa são comuns seus comentários irônicos, às vezes colocados de forma mais direta, às vezes muito sutil; o narrador chega até mesmo a marcar graficamente determinadas observações claramente cínicas, destacando em itálico certas palavras

e expressões. Eis alguns exemplos, dos muitos que poderíamos citar: “era a isto que naqueles *devotos* tempos se chamava correr a Via-Sacra”. (ALMEIDA, 2004, p. 29). Neste trecho está implícita uma intervenção judiciosa não em relação à religiosidade, mas à maneira de praticá-la do tempo. “Entre todas as suas boas *qualidades* [José Manuel] tinha uma que infelizmente caracterizava naquele tempo, e talvez até hoje, positiva e claramente o fluminense, era a maledicência”. (ALMEIDA, 2004, p. 122). Aqui, a marcação em itálico mostra não só a intervenção judiciosa e cínica do narrador, mas a própria adjetivação e o uso de advérbios que deixam clara a opinião do narrador sobre o comportamento nomeado por ele de “maledicência”.

Relatando o caráter tímido e desengonçado de Luisinha, que de início ignora por completo as intenções amorosas de Leonardo, o narrador deixa evidente o tom moralista com que trata o comportamento das moças de “seu tempo”, e de quebra ainda deixa transparecer suas reservas em se tratando da religiosidade e de certos costumes da época da ação da narrativa:

[...] quem sabe mesmo se a pobre menina sabia lá dessas coisas de amor, se tinha mesmo a mais leve ideia disso: hoje uma menina nas circunstâncias dela estaria mais que muito em dia, e tomaria a parte que lhe devia competir ao negócio; naquele tempo porém de *bons costumes* e *santidade* isso era coisa com que ninguém devia contar. (ALMEIDA, 2004, p. 130).

A opinião do narrador é tão forte na obra que, mesmo se colocando em terceira pessoa, há determinados momentos de enunciação em que ele se manifesta em primeira pessoa, como que “se esquecendo” por momentos de sua colocação heterodiegética: “o que eles se diziam não posso dizê-lo ao leitor porque o não sei; [...]”. (ALMEIDA, 2004, p. 157).

A partir do caráter intruso desse narrador que a todo tempo toma posicionamento, observamos muito frequentemente críticas diretas a determinados costumes e à postura de alguns setores da sociedade de então. Mesmo que a narrativa construa de modo geral um “universo sem culpa”, isso não impede que o narrador emita juízos de valor sobre os fatos que narra, e as posturas “incorretas”, em desacordo com a boa moral da época, não deixam de ser marcadas com a tinta da ironia. As descrições físicas e morais dos personagens dão mais uma pista do caráter intruso do narrador: todos eles são descritos com adjetivos geralmente pejorativos, uma vez que, como dissemos, são caricaturas de certos grupos constituintes da classe média pobre e livre. Tome-se como exemplo a apresentação de dois personagens, Leonardo Pataca; “chamavam assim a uma rotunda e gordíssima [sic] personagem de cabelos brancos e carão avermelhado, que era o

decano da corporação [...]. A velhice o tinha tornado moleirão e pachorrento [...]”. (ALMEIDA, 2004, p. 13), e, também, José Manuel, o “rival” de Leonardo Filho:

Figure o leitor um homenzinho nascido em dias de maio, de pouco mais ou menos 35 anos de idade, magro, narigudo, de olhar vivo e penetrante [...]. Quanto à moral, se os sinais físicos não falham, quem olhasse para a cara do Sr. José Manuel, assinalava-lhe logo um lugar distinto na família dos velhacos de alto quilate. E quem tal fizesse não se enganava de modo algum; o homem era o que parecia ser” (ALMEIDA, 2004, p. 121-122).

Além destas, muitas outras passagens em que são apresentados os personagens da história são marcadas pela adjetivação pejorativa do aspecto físico e, em menor grau, do psicológico. Dos costumes, também há vários trechos em que o narrador deixa transparecer seu acordo ou desacordo em relação ao que relata. No capítulo em que apresenta ao leitor um ritual de feitiçaria do qual participa Leonardo Pataca, ele deixa claro pelos comentários sua posição em relação àquela prática mística:

Naquele tempo acreditava-se muito nestas coisas e uma sorte de respeito supersticioso era tributado aos que exerciam semelhante profissão. Já se vê que inesgotável mina não achavam nisso os velhacos!
E não era só a gente do povo que dava crédito a essas *feitiçarias*; conta-se que muitas pessoas da alta sociedade de então iam às vezes comprar venturas e felicidades pelo cômodo preço da prática de algumas imoralidades e superstições. (ALMEIDA, 2004, p. 31).

4.2.3 O realismo crítico de observação de costumes

Uma das características que marcou a forma dos romances realistas, em especial no século XVIII, foi a preferência pela representação dos costumes sociais, geralmente feita através do olhar crítico de um narrador autodiegético, que tinha uma dupla função: amenizar o peso das obras sobre seu autores, por conta do desprestígio do gênero, e dar a impressão de verdade aos fatos narrados. Em se tratando de narradores heterodiegéticos, como foi dito, são comuns as intrusões do mesmo dentro da narrativa. De modo algum esse narrador tenta esconder-se; pelo contrário, narrando sempre de um ponto de vista cômico, suas intervenções são necessárias, de acordo com os objetivos a que se propõe a narrativa, qual seja, de fixar costumes, observar a dinâmica e os comportamentos sociais. Esta é mais uma das características de *Memórias de um sargento de milícias* que nos permite aproximá-lo do realismo literário anterior ao século XIX.

O que o leitor vai encontrar nas páginas do romance de Manuel Antônio de Almeida é um relato realista de grande valor documental, através do qual entram em cena os costumes de uma classe social jamais retratada em nossa literatura nem antes e só algum tempo depois do aparecimento de *Memórias*. E isso constitui uma das originais características dessa obra muito agradável de ler: foi o primeiro romance brasileiro a retirar seus personagens de uma classe social pobre (os então chamados homens livres), constituída pelas simpáticas comadres e pelos compadres, por barbeiros, meirinhos, mestres de reza e de cerimônias, granadeiros, marias, e mesmo os amáveis e jovens malandros do tipo de nosso anti-herói Leonardo.

Temos nesse realismo a marca inconfundível da comicidade, que já tivemos oportunidade de demonstrar com alguns exemplos, e como consequência disso os comentários críticos e sarcásticos do narrador, dirigidos à organização da sociedade carioca do século XIX, com suas instituições corruptas, e mesmo aos maus hábitos da classe média pobre. Jarouche (2002, p. 33) considera mesmo que *Memórias* “poderiam constituir uma espécie de *sátira social*, texto por meio do qual se condena a sociedade contemporânea”.

De fato, as críticas de *Memórias de um sargento de milícias* à sociedade de seu tempo são abertas e diferenciadas. Em nenhum romance desse período encontramos alusões críticas diretas ao rei ou à Corte, e a partir daí aos portugueses em geral, e muito raramente à organização política mantida pelas elites do país. O máximo que identificamos nos romances do século são críticas a determinadas posturas sociais (Alencar, por exemplo, retratou criticamente o amor

incondicional pelo dinheiro), mas nada que substancialmente possa aludir aos portugueses e à ordem estabelecida pelas instituições. Não é o que identificamos no romance de Manuel Antônio de Almeida. O enredo é recheado de referências pejorativas aos portugueses e mesmo à Corte de D. João VI. O tom de ironia e oposição da obra toma como referencial o passado colonial, mais precisamente a época em que D. João permaneceu no Brasil (1808-1823), mas qualquer pessoa que lê o romance percebe que na verdade Manuel Antônio de Almeida referia-se era mesmo ao seu tempo, já que nenhuma mudança essencial tinha ocorrido na sociedade fluminense desde então, como já destacamos em outra oportunidade, neste trabalho. Nesse sentido, identificamos na versão original do livro (a do folhetim)⁸ críticas diretas dirigidas a todos os setores sociais: à Igreja, à polícia, ao judiciário, à educação, aos imigrantes portugueses, à literatura e até mesmo à figura do rei.

Assim, Quando o narrador destaca que Leonardo Pataca “era romântico, como se diz hoje, e babão, como se dizia naquele tempo; não podia passar sem uma paixãozinha [...]” (ALMEIDA, 2004, p. 31), deixa clara sua posição anti-romântica, ao comparar o adjetivo “romântico”, muito usado no século XIX para identificar gestos e atitudes ligados ao amor, com “babão”, de tom abertamente pejorativo, que identifica pessoas patéticas e ridículas, como era o próprio Leonardo Pataca em relação a assuntos amorosos. Atitude também anti-romântica percebemos quando o narrador relata o comportamento do herói Leonardo que, ao encontrar a encantadora Vidinha, esquece seus primeiros laços amorosos com Luisinha. É evidente o sarcasmo com que é tratado o primeiro amor, estado de alma tão valorizado pelos românticos:

Portanto não foram de modo algum mal recebidas as primeiras finezas do Leonardo, que desta vez se tornou muito mais desembaraçado, quer porque o negócio com Luisinha o tivesse desasnado, quer porque agora fosse a paixão mais forte, embora esta última hipótese vá de encontro à opinião dos ultra-

⁸Para este trabalho, utilizamos a edição lançada pela editora Globo em 2004, que toma como base o texto original de *Memórias*, publicado na Pacotilha entre 1852-1853. Reginaldo Pinto de Carvalho (1999) fez um cotejo entre as versões de livro e folhetim, destacando as diferenças entre as duas. Defendendo a tese da autocensura, o crítico ressalta que possivelmente Manuel Antônio de Almeida procedeu a um trabalho de “refinamento” quando da publicação em livro, levado a cabo por vários motivos: correção de erros ortográficos, ajuste de frases para uma sintaxe mais adequada, suprimimento de alguns trechos que aludiam mais diretamente à figura real, entre outros. Carvalho destaca que essas mudanças empreendidas pelo autor podem ter sido motivadas, entre outras coisas, pelo desejo de adequação, ainda que mínima, aos padrões da língua literária de então. Mas nada que tenha tirado o valor e a originalidade da obra, que continuou sendo uma das mais singulares de seu tempo.

Nossa escolha por utilizar o texto que retoma a versão original do livro se deu pelo fato de que ela pode demonstrar mais adequadamente o diálogo crítico que estamos retratando. A versão revisada pelo autor não apresenta, entretanto, mudanças muito significativas: apenas as referências diretas à pessoa do rei sofreram maior censura; no geral, o tom e o estilo da obra são os mesmos.

românticos, que põem todos os bofes pela boca pelo tal – primeiro amor: - no exemplo que nos dá o Leonardo aprendam o quanto ele tem de duradouro. (ALMEIDA, 2004, p.182-183)

Se as críticas bem humoradas aos românticos são frequentes, ainda mais abundantes são aquelas dirigidas às instituições mais sérias e respeitadas do país. O “realismo cru” do romance de Manuel Antônio de Almeida não perdoa o sistema policial da época, marcado pelo despotismo e pela falta de leis sérias; e não economiza nas críticas aos portugueses, quando insinua que a monarquia regia o país mais os menos da mesma forma com que a polícia tratava seus assuntos, ou seja, de forma despótica e mal gerenciada:

Nesse tempo ainda não estava organizada a polícia da cidade, ou antes estava-o de um modo que bem denotava o caráter da época. O major Vidigal era o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo que dizia respeito a esse ramo de administração; era o juiz que julgava e distribuía a pena [...]; nas causas que ele julgava não havia testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo; ele resumia tudo em si [...]; fazia o que queria, e ninguém lhe tomava contas; exercia enfim uma espécie de inquirição policial. (ALMEIDA, 2004, p. 44).

O tom pejorativo ao se referir à monarquia portuguesa fica mais evidente quando o narrador não poupa nem mesmo a figura do rei. Na versão original da obra são muitas as situações em que a figura real aparece destituída de qualquer idealização, e como ser humano de carne e osso, com seus defeitos e virtudes, mantinha no pátio dos bichos, “a pretexto de seu serviço”, “três ou quatro oficias superiores, velhos, incapazes para a guerra e inúteis para a paz”, não se sabe “se com alguma vantagem de soldo, ou se só com mais a honra de serem empregados no serviço real”. (ALMEIDA, 2004, p. 55). Em uma atitude de impaciência, Dom João VI não deixa de “franzir o sobrolho” ao aguardar o atrasado sermão do mestre de cerimônias. A passagem do sermão revela, aliás, não só a atitude cínica e bem humorada do narrador ao colocar em cena a figura real, mas o fato de que todo acontecimento no Rio de Janeiro daquela época girava em torno da monarquia portuguesa ou mesmo da pessoa do rei:

A festa seguiu os seus trâmites regulares; [...]. Fez-se mais esta cerimônia, mais aquela, e nada de aparecer o homem; esperou-se um pouco, porém, oh! El-rei não devia esperar. [...] Subiram-se os apuros; el-rei começava já a franzir o sobrolho; não havia remédio; era preciso um sermão, fosse como fosse. (ALMEIDA, 2004, p. 82).

As críticas aos costumes e às instituições seguem assim, no mesmo tom alegre e depreciativo: o narrador não poupa o sistema educacional, quando diz que o mestre-escola, por ter “pretensões de alatinado” e “dar bolos nos discípulos” (ALMEIDA, 2004, p. 71), era um dos mais acreditados da cidade do Rio de Janeiro. Também não deixa de registrar sua aversão aos padres, ao descrever assim a rotina do mestre de cerimônias em um dia de sermão:

[...] era no sermão desse dia que o homem [o Mestre de Cerimônias] se empregava, muito tempo antes, pondo abaixo toda a livraria, e fazendo um enorme esforço de inteligência (que não era nele coisa muito vigorosa). [...] Digamos entretanto que era bem mau caminho o tal sermão, porque se podia ele demonstrar alguma coisa era a insuficiência do padre para qualquer coisa desta vida, exceto para mestre de cerimônias, em que ninguém o desbancava. (ALMEIDA, 2004, p. 80)

Ou quando registra a situação complicada do mesmo padre ao se envolver amorosamente com a cigana:

Além disto o mestre de cerimônias, depois de graves meditações, sabendo que ficara malvisto de seus companheiros pelo escândalo que dera, se bem que fosse certo não estar nenhum deles a tal respeito em circunstâncias de lhe atirar a primeira pedra, [...] decidiu-se a abandonar a cigana, e assim o fez. (ALMEIDA, 2004, p. 93-94).

Já no acerto de contas de Leonardo Pataca com Maria da Hortaliça por conta da infidelidade conjugal dessa última, o narrador deixa transparecer mais diretamente sua aversão aos portugueses, não só através dos diálogos dos personagens, mas também dos comentários que faz das atitudes da portuguesa Maria:

Afinal de contas a Maria sempre era ilhoa, e o Leonardo começava a arrepender-se seriamente de tudo que tinha feito por ela e com ela. E tinha ele razão, porque, digamos depressa e sem mais cerimônias, havia ele desde certo tempo concebido fundadas suspeitas de que era traído. (ALMEIDA, 2004, p. 18)

- Tira-te lá, ó Leonardo!
 - Não chames mais pelo meu nome, não chames, que senão tranco-te a boca com um par de murros... Dizem que os da tua raça dão coices depois de mortos, e tu deste-mo mesmo em vida, e foi mesmo na cara, nas minhas barbas! (ALMEIDA, 2004, p. 18-19).

Como romance realista que procura acima de tudo fixar costumes, vários trechos da narrativa são dedicados a descrever festas populares, grupos sociais, hábitos e modos de vida dos

cariocas do século XIX. Citemos, para exemplificar, algumas dessas passagens, selecionadas em meio a várias delas:

Uma das quatro esquinas que formam as ruas do Ouvidor e Quitanda, cortando-se mutuamente, chamava-se nesse tempo – O *canto dos meirinhos* –; [...]. Os meirinhos de hoje não são mais do que a sombra caricata dos meirinhos do tempo do rei; esses eram gente temível e temida, respeitável e respeitada; eram um dos extremos dessa formidável cadeia judiciária que envolvia todo o Rio de Janeiro no tempo em que a *demandá* era entre nós um elemento de vida; o extremo oposto eram os desembargadores. (ALMEIDA, 2004, p. 11).

Há bem pouco tempo que existiam ainda em certas ruas desta cidade cruces negras pregadas pelas paredes de espaço em espaço.

Às quartas-feiras e em outros dias da semana saía do Bom Jesus e de outras igrejas uma espécie de procissão composta de alguns padres conduzindo cruces, irmãos de algumas irmandades com lanternas, e povo em grande quantidade; os padres rezavam e o povo acompanhava a reza. Em cada cruz parava o acompanhamento, ajoelhavam-se todos, e oravam durante muito tempo.

[..]

Era a isto que naqueles *devotos* tempos se chamava correr a Via-Sacra. (ALMEIDA, 2004, p. 28-29).

Espiar a vida alheia, inquirir dos escravos o que se passava no interior das casas, era naquele tempo coisa tão comum e enraizada nos costumes que ainda hoje, depois de passados tantos anos, restam disso vestígios (ALMEIDA, 2004, p. 20).

Havia no tempo em que se passam estas cenas instituições muito curiosas no Rio de Janeiro; [...]. O mestre de reza era tão acatado e venerado naquele tempo como o próprio mestre de escola; [...]; o mestre de reza era sempre um velho cego. Não eram eles em grande número no Rio de Janeiro, e por isso viviam em grande atividade, e ganhavam sofrivelmente. (ALMEIDA, 2004, p. 150).

[...]; no tempo em que se passavam os fatos que vamos narrando nada havia mais comum do que ter cada casa um, dois, e às vezes mais agregados.

Em certas casas os agregados eram muito úteis porque a família tirava grande proveito de seus serviços [...]; outras vezes porém, e estas eram em maior número, o agregado, refinado vadio, era uma verdadeira parasita que se prendia à árvore familiar, que lhe participava da ceia sem ajudá-la a dar os frutos, e o que é mais ainda, chegava mesmo a dar cabo dela”. (ALMEIDA, 2004, p. 182)

Todos esses trechos servem para demonstrar a intenção do narrador de fixar costumes, através da descrição de tipos e comportamentos sociais. O sentido realista e satírico de *Memórias de um sargento de milícias* justifica-se, assim, pelo comprometimento do próprio narrador em revelar o contexto social através da pintura de costumes: de fato, o estilo adotado pelo narrador, que se coloca como um contador de histórias, revela-se muito particular aos tipos de personagens

e situações que são retratados na história. O tom de coloquialidade utilizado para descrever os fatos e mesmo os diálogos revela o próprio modo de ser, de viver e de se comunicar da classe social que a obra representa. Carvalho (1999) notou que o estilo fácil e coloquial da obra de Manuel Antônio de Almeida foi muito frequentemente taxado pela crítica como **desleixo** por parte do escritor. Na verdade, esse estilo foi perfeitamente adequado ao conteúdo da narrativa. Apresentando personagens de uma esfera social que não fazia parte das elites, Manuel Antônio de Almeida preferiu usar uma linguagem compatível com seu modo de falar de seus personagens-tipo, tanto nos diálogos quanto na voz do narrador. Nesse sentido, defende Carvalho (1999, p. 147):

O estilo das *Memórias* não resultou, portanto, de uma insuficiência de seu autor, mas de uma intenção. Ele estava consciente de que para o assunto de seu romance, com todos os elementos que o compõem, cabia usar um tipo específico de linguagem. Essa linguagem tinha de ser adequada à fala das personagens e também à do narrador, que optou por um distanciamento o menor possível em relação à matéria narrada.

Diferente dos discursos literários refinados, por vezes até rebuscados, adotados pelos escritores do romantismo brasileiro, o narrador de Manuel Antônio de Almeida acolhe os diferentes modos de ser e de falar dos tipos sociais que são retratados. Nessa perspectiva, os ditos populares são inúmeros, contribuindo para dar a narrativa o caráter coloquial de que ela se reveste. O próprio narrador adota o tom de coloquialidade quando narra os fatos e as situações. Todo o estilo leve da narrativa torna o romance uma história que esteticamente representa o contexto social em que ela se ancora. Mais uma vez, citemos alguns exemplos nos quais fica demonstrada a preferência do narrador pela maneira mais simples e coloquial de narrar. Todos os grifos são nossos, com exceção do penúltimo:

O pequeno enquanto se achou novato em casa do padrinho portou-se com toda a sisudez e gravidade; apenas porém foi tomando familiaridade começou a *pôr as manguinhas de fora*. (ALMEIDA, 2004, p. 25).

Quando a conversa estava nesta altura, a vizinha dos *maus agouros*, que também já se achava presente, porém que até ali estivera distraída, [...] chegou-se também para *meter a sua colherada* [...]. (ALMEIDA, 2004, p. 101).

Leonardo caminhava parecendo completamente alheio ao que se passava em roda dele; tropeçava e abalroava nos que se encontrava; uma ideia única *roía-lhe o miolo*.(ALMEIDA, 2004, p. 115).

[...] isto quer dizer, em linguagem chã e despida dos trejeitos da retórica, que ela era uma formidável *namoradaira*, como se diz hoje, para não dizer *lambeta*, como se dizia naquele tempo. (ALMEIDA, 2004, p. 183).

- Olá, mestre pataca! Disse ele [o Chico-Juca ao Leonardo Pataca] apenas o viu, pensei que ainda estavas de *xilindró tomando fortuna* por causa da cigana... (ALMEIDA, 2004, p. 89)

[a comadre falando ao Leonardo Pataca sobre as mulheres do Brasil] - Não tem razão; há por aí muita rapariga capaz; é verdade que o que elas querem é o *toma lá, dá cá debaixo do arco-cruzeiro*... (ALMEIDA, 2004, p. 95).

- Ora, comadre, exclamava a cada momento [D. Maria], esta não lembra o diabo... por isso eu sigo a regra antiga de me não fiar nem um nada em tudo que me traz calções... Safa... que esta *pôs sal na moleira*. (ALMEIDA, 2004, p. 144).

Passagens como as que citamos acima são recorrentes, colaborando para dar ao livro o tom de realismo crítico e verossímil que o próprio narrador assume, quando, desde o título, dá a entender que elaborou a narrativa à base de memórias. O meio inicial de publicação do romance favoreceu o sentido realista, galhofeiro e irreverente da obra, pois, como já dissemos, ela foi veiculada através do folhetim de um jornal, como também muitos outros romances de autores importantes, entre eles o próprio José de Alencar, que inicialmente publicou quase todos os romances em folhetins de jornais. Apesar de os romances-folhetim não serem bem vistos pelo meio literário de então, não houve no século XIX, segundo José Ramos Tinhorão (1994, p. 30) um só romancista completamente alheio à influência do folhetim. Este meio de publicação era muito mais acessível e conquistava um número muito grande de leitores, um dado importante para os jovens romancistas do período que se lançavam à vida literária.

Segundo dados de José Ramos Tinhorão (1994), o folhetim era, à época, uma espécie de casamento da imprensa com a literatura. Esse modelo de publicação nasceu na França em fins do século XVIII, começo do século XIX, como forma encontrada pelos donos dos jornais para

adquirir um número maior de leitores e assim vender mais exemplares. Os folhetins, tanto na França como no Brasil, não tinham qualquer compromisso com a tradição cultural refinada; ao contrário, era um espaço em que se publicava de tudo, de modo que os autores que colocavam romances ali tinham mais liberdade de expressão; não era como publicar um livro no mercado editorial comum, com suas numerosas regras de bom gosto e etiqueta; os romances-folhetim não tinham compromisso firmado com estéticas literárias oficializadas pela crítica. A popularidade dos mesmos era tanta que muitas pessoas, em especial as mulheres, compravam o jornal todos os dias unicamente com a intenção de acompanhar os capítulos dos romances, que eram publicados um por vez, diariamente.

Mesmo sabendo do caráter irreverente do folhetim, praticamente nenhum escritor da época de Manuel Antônio de Almeida se aventurou a escrever um romance que fugisse dos padrões, comumente copiados dos modelos franceses. Em geral, os romances que se publicavam nos folhetins nacionais eram histórias tipicamente melodramáticas cheias de aventuras e sofrimento, consequência da estética literária então dominante. Escrever um livro que criticasse de forma cômica e bem humorada a sociedade brasileira de então e mesmo os portugueses e a Família Real era candidatar-se ao anonimato e às opiniões desfavoráveis ou indiferentes da crítica.

Mas o autor de *Memórias de um sargento de milícias* preferiu não aderir à tendência geral, escrevendo uma obra literária completamente destoante de seu tempo. Manuel Antônio de Almeida desligou-se do modelo vigente, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto do linguístico e do estilístico. É o que aposta Mário de Andrade (2002, p. 157) ao ver *Memórias* como um livro às margens das literaturas, resultado de um “reacionarismo temperamental que o põe [Manuel Antônio de Almeida] contra a retórica de seu tempo”.

E o jovem autor estava mesmo contra a retórica do tempo. Enquanto as primeiras experiências do gênero romance surgem com os melodramas de Macedo e Teixeira e Souza, Manuel Antônio de Almeida prefere presentear o meio literário com um livro totalmente destoante, de tom genuinamente realista que apresentava aos leitores de maneira fácil, leve e bem humorada a constituição urbana da sociedade fluminense do século XIX, a partir do retrato de costumes da classe social média e pobre daquele momento histórico. Esse diálogo realista com seu tempo é tão evidente que o crítico Antonio Candido classifica a obra de “romance representativo”. Schwarz (1987) diz que o romance é assim nomeado por Candido devido à sua

intuição da dinâmica histórica profunda da sociedade brasileira do período de Manuel Antônio de Almeida, e essa intuição se manifesta na forma literária da obra, através da pintura de costumes, da ação e caráter das personagens, da linguagem essencialmente coloquial.

Com exceção do desenlace da história de amor do herói Leonardo, a obra nada tem do idealismo romântico: a narrativa é toda construída sobre uma estreita observação do real, desvendando para o leitor um painel colorido dos costumes da sociedade carioca do século XIX.

4.2.4. A presença de personagens-tipo

A inserção de personagens-tipo, como foi observado neste trabalho, que apresentam pouca ou nenhuma carga psicológica, é outra característica que encontramos muito frequentemente nos romances realistas do século XVIII. Essa particularidade está ligada ao fato de esses romances pretenderem, em primeiro lugar, apresentar para o leitor o painel dos costumes e comportamentos das sociedades de seu tempo.

A caracterização dos personagens revela, portanto, a preferência pela pintura de hábitos que caracterizam sua classe ou grupo social. O narrador de *Memórias de um sargento de milícias* preocupa-se em apresentar personagens que não são seres individualizados, mas caricaturas de determinados tipos sociais comuns à sociedade carioca do século XIX. O romance abarca tipos que representam a dinâmica da sociedade capitalista brasileira ainda em formação, de modo que são comuns as pontuações sempre irônicas do narrador sobre a formação e hábitos de instituições oficiais, e os personagens sempre são identificados de modo a privilegiar o que há de comum, de típico em cada grupo que se quer destacar. Para descrever a Comadre, por exemplo, o autor pinta a imagem de uma beata católica da classe média livre que levava uma metódica vida religiosa, caracterizada mais pela pontualidade da rotina do que pela fé propriamente dita:

Era a comadre uma mulher baixa, excessivamente gorda, bonachona, ingênua ou tola até um certo ponto, e finória até outro; [...] todos a conheciam por muito beata e pela mais desabrida para-missas da cidade.

Seu traje habitual era, como o de todas as mulheres da sua condição e esfera, uma saia de lila preta que se vestia sobre um vestido qualquer, um lenço branco muito teso e engomado ao pescoço, outro envolvendo-lhe a cabeça, um rosário

pendurado no cós da saia, um raminho de arruda atrás da orelha, tudo isto coberto por uma clássica mantilha preta. (ALMEIDA, 2004, p. 39-40).

Mesmo o nome da maioria dos personagens comprova o realismo de costumes, pois muitos são nomeados de acordo com sua função ou lugar na sociedade, não possuindo sequer um nome próprio. É assim com os padrinhos do herói Leonardo, que são chamados de Compadre e Comadre, função social muito comum na época em que se passa a ação. Também temos o Mestre de reza, o Mestre de cerimônias, o Mestre-escola, o Major Vidigal (personagem histórico). E quando eles possuem nome próprio, estes são o mais comum possível, como Maria, que nomeia três mulheres da narrativa: D. Maria, Maria regalada e Maria da hortaliça.

Através de tipos que sintetizam muito apropriadamente a maneira de viver dos cariocas mais pobres e livres, temos de fato com *Memórias de um sargento de milícias* um romance de costumes que busca manter um diálogo constante com o real, na medida em que marca historicamente e espacialmente os fatos e os personagens que compõem a ação. À medida que lemos o livro, somos conduzidos a um determinado tempo e espaço, envolvidos na atmosfera quase folclórica de um período da história do Brasil e mais especificamente do Rio de Janeiro, marcado pela religiosidade, pelo compadrio, pelo modo de vida simples, alegre e malandro de uma classe social que representava uma parcela significativa da sociedade carioca. E essa realidade quase folclórica adquire beleza e cor através da descrição viva e sucinta desse narrador/prosador.

No texto de Ian Watt, “O realismo e a forma romance”, o autor afirma:

O realismo é a expressão narrativa de uma promessa implícita do gênero romance: a de que ele constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes apresentados numa linguagem muito mais referencial. (WATT, 1990, p. 31).

É essa a principal função que encontramos no romance de Manuel Antônio de Almeida: o relato de uma época a partir da observação de costumes de uma classe social importante na constituição da sociedade carioca. Numa época em que os autores estavam preocupados em fornecer ao público romances com as já conhecidas histórias de amor cheias de lágrimas e

sofrimentos, pois era mesmo com fantasia e sentimentalismo que o público estava acostumado, *Memórias de um sargento de milícias* apresenta-se ao público como um romance às avessas, assim como seu herói. De fato, o que dá o colorido à obra e o que desperta o interesse não é a tão recorrente história de amor cheia de percalços e obstáculos comum nos romances da época, nem mesmo o exotismo do clima e do povo brasileiro; o que prende a atenção do leitor é a representação realista dos costumes e das ações, a descrição viva de danças populares, tradições e festas religiosas, e mesmo as peraltices de um anti-herói picaresco, o Leonardo. Aqui caberia a observação de Coulet que citamos na página 52: de fato, o que sobrevêm aos heróis dos romances realistas como *Memórias de um sargento de milícias* são problemas ligados à ação. No romance de Almeida, acompanhamos a trajetória de um anti-herói pelo seu agir; como se envolve em encrencas e como se livra delas, como se comporta em situações adversas, como chegou a ganhar o título de sargento de milícias, enfim, como age (ou deixa de fazê-lo) em diferentes situações.

4.2.5 As afinidades com a literatura picaresca

Na primeira parte deste trabalho, quando apresentamos a fortuna crítica de *Memórias de um sargento de milícias*, relatamos que houve parte da crítica que admitiu ou considerou a obra de Manuel Antônio de Almeida como um romance que apresentava certos traços da literatura picaresca, não só por conta do herói, mas também pelo seu “realismo desmistificador”. Quando falamos sobre as características picarescas de *Gil Blas de Santillane*, levantamos as particularidades do gênero, de acordo principalmente com as ideias do crítico Mário González, que defende sua extensão por outros séculos e países, não só na Europa, mas também na América Latina, caracterizando o que o autor chama de neopicaresca. Neste tópico, iremos traçar algumas considerações sobre as afinidades entre *Memórias de um sargento de milícias* e o gênero picaresco, em especial através da caracterização do herói Leonardo, que, se não é um “perfeito pícaro”, como o é Gil Blas, ao menos carrega muito do caráter dos protagonistas picarescos.

Uma das características do romance realista do século XVIII, não só na França como na Inglaterra, foi a preferência por colocar em cena personagens que não pertenciam ao mundo aristocrático, culto e refinado da Corte; os realistas deram preferência aos heróis modestos, tanto no caráter quanto na condição social; ou mesmo a personagens deslocados ou desajustados socialmente, que geralmente procuram um lugar ou uma posição na sociedade. Assim, a partir do

século XVIII, com os romances realistas, o “herói de baixa estirpe”, sem nenhuma grandeza de caráter, entra definitivamente na prosa de ficção, tomando o lugar que antes pertencia ao herói quase sempre sublime da Corte, de caráter e postura irrepreensíveis. Uma das formas do romance que deu espaço a esse herói às avessas foi o gênero picaresco, que já no século XVI colocou em cena, na figura do pícaro, um personagem tirado das manifestações da cultura popular. No século XVIII essa forma é retomada a serviço do romance por vários escritores, como maneira de legitimar definitivamente a figura do herói simples, diríamos de carne e osso, que age e toma as rédeas de seu destino, seja para o bem ou para o mal.

Memórias de um sargento de milícias foi o primeiro romance brasileiro que deu preferência não só ao herói simples e malandro, mas a toda uma classe social que não se movimentava nos ambientes festeiros dos salões da Corte brasileira. Sua ligação com o realismo do século XVIII reforça-se quando notamos que, em oposição à tradição do romance brasileiro do século XIX, Manuel Antônio de Almeida deu preferência ao herói modesto que espertamente se movimenta em meio aos grupos sociais constituintes do Rio de Janeiro do tempo do rei, sem exercer qualquer função que o dignifique do ponto de vista da moral estabelecida: em outras palavras, nosso autor deu espaço ao simpático e risonho herói picaresco, naturalmente adaptando-o ao clima e ao ambiente brasileiro.

Neste ponto, é importante destacar, de acordo com González, que não se trata de filiar de forma direta o romance brasileiro à literatura picaresca clássica. É óbvio que existem inúmeras diferenças, pelo simples fato de que *Memórias de um sargento de milícias* está colocado em outro tempo e em outro espaço, muito diferente da Espanha do século XVI. Assim, segundo González (1994, p. 287), “é fundamental, sim, que *Memórias de um sargento de milícias* não repita ponto a ponto os traços do romance picaresco clássico, e que Leonardo não possa ser confundido com mais um dos “descendentes” de Lázaro, Guzmán ou Pablos. O romance de Almeida e seu protagonista devem estar marcados por diferenças específicas”. Mas, a despeito de todas as diferenças naturais, tanto o pícaro clássico quanto o Leonardo “significam a incorporação do astucioso da história popular ao texto erudito”; a figura do malandro seria assim o correspondente brasileiro da figura do pícaro, pois a sátira do romance brasileiro “recupera a figura do anti-herói” (p. 288). Por outro lado, fica evidente que Manuel Antônio de Almeida não teve a intenção de seguir o modelo picaresco, mesmo que um possível contato seu com esse tipo de literatura tenha ocorrido. O que permanece da tradição picaresca na obra talvez seja fruto mais da “tradição do

gênero” do que propriamente da intenção do autor. Desse modo, é mais coerente que ele tenha se inspirado em Lesage e no seu romance realista, de cunho picaresco. É nesse mesmo sentido que Bakhtin (1981, p. 104) afirma a respeito da ligação da obra de Dostoiévski com a sátira menipeia:

Poderíamos concluir que Dostoiévski partiu *direta e conscientemente* da menipéia antiga? Absolutamente! Ele não foi, em hipótese alguma, um *estilizador* de gêneros antigos. Dostoiévski se juntava à cadeia de uma dada tradição de gênero [...]. Em termos um tanto paradoxais, podemos dizer que quem conservou as particularidades da menipéia antiga não foi a memória subjetiva de Dostoiévski, mas a memória objetiva do gênero com a qual ele trabalhou.

A mesma coisa poderia ser dita a respeito da ligação de *Memórias de um sargento de milícias* com o gênero picaresco: não se trata de cópia de um modelo, mas de ligar-se a uma tradição literária que resguarda suas regras ao longo do tempo.

Nessa esteira, uma das características do romance de Manuel Antônio de Almeida, que o aproxima do gênero picaresco, é o seu realismo, que deixa de lado toda idealização, tanto do caráter e ações dos personagens como da situação histórico-social vivenciada pelo autor, e transmitida através da visão desencantada de um narrador que olha “de baixo”, observando os hábitos, quase nunca louváveis, da classe social livre e pobre que constituía a sociedade fluminense da primeira metade do século XIX. O romance picaresco clássico caracterizou-se pela sua visão desencantada e realista da vida social, através do olhar irônico e resignado de um anti-herói que era essencialmente o avesso do herói clássico dos romances tradicionais. E essa característica essencial do gênero continua sendo um dos traços que particularizam os romances neopicarescos. Em *Memórias de um sargento de milícias*, apesar de as rédeas da narração não serem tomadas por um narrador autodiegético, que é uma marca dos romances picarescos clássicos, o de tipo heterodiegético que narra as aventuras de Leonardo é um verdadeiro intruso, que tudo sabe e tudo julga, lançando sobre a sociedade em geral um olhar crítico, que não se configura propriamente como uma visão de mundo combativa, mas como um olhar desprovido de idealização dos valores e dos comportamentos humanos.

Toda a dinâmica social serve de fundo para a construção formal do romance. Nesse sentido, Manuel Antônio de Almeida identifica em sua obra seu tempo e seu espaço (o Rio de Janeiro do século XIX), não de forma saudosista ou intimista, mas perscrutando a realidade de maneira alegre e natural, destacando pelas atitudes de seus personagens-tipo o que há de bom e o

que há de ruim nos costumes e nos gostos sociais; nenhum dos personagens de *Memórias de um sargento de milícias* é inadequado à sua realidade; pelo contrário, todos movem-se em um universo ficcional de “mundo sem culpa”, como afirmou Candido no seu famoso ensaio “Dialética da malandragem”.

Também ligado à picaresca está o estilo inovador do realismo de *Memórias* em relação à literatura nacional. Assim como os primeiros romances picarescos espanhóis significaram uma ruptura com os romances legitimados pela tradição, a obra de Manuel Antônio de Almeida também representa, em relação ao meio literário brasileiro, um corte, uma ruptura em relação a modelos de narrativa aceitos pela crítica e pelo público brasileiros do século XIX.

Rico (2000) destacou que as afinidades dos primeiros romances picarescos com o teatro popular do século de ouro espanhol são visíveis. Poderíamos dizer que essa é uma peculiaridade dos romances de linha picaresca de todos os tempos, até mesmo de *Memórias de um sargento de milícias*. Já comentamos sobre a aproximação do romance de Manuel Antônio de Almeida com a produção cômica da época joanina. Do mesmo modo, é possível relacionar os personagens farsescos de Martins Pena com os tipos caricaturados pelo autor de *Memórias*. Isso porque, tanto o teatro de Martins Pena como os romances picarescos, e entre eles o de Manuel Antônio de Almeida, são tipos de literatura que se filiam a uma tradição milenar que se pretende diferente da produção canonizada.

De fato, o estilo da obra é único em seu momento, uma vez que, como já dissemos, tenta reproduzir o modo de viver e de falar da classe social que representa. Também é único o humor imparcial de um narrador que emite a todo o momento juízos de valor, destacando satiricamente tudo o que ele próprio julga fora de propósito.

Na verdade, *Memórias de um sargento de milícias* se constituíram como uma obra realista também envolvida com o projeto geral de construção da nacionalidade e de uma literatura genuinamente brasileira, num tempo em que quase todos os artistas nacionais estavam de certa forma envolvidos nesse processo. De fato, os romances do século XIX geralmente carregavam um certo tom nacionalista, seja através da pintura exótica da paisagem e do nativo, como em Alencar, seja através da criação de heroínas mestiças, como a moreninha de Macedo, e mesmo pelo retrato de costumes. A originalidade da obra de Manuel Antônio está justamente na maneira crítica e bem humorada com que ele o fez, através da sátira de costumes. Enquanto em Macedo “a vivacidade dos costumes fluminenses aparece distorcida”, resultando num “realismo de

segunda mão, não raro rasteiro e lamuriento”, com *Memórias de um sargento de milícias* temos o relato de um momento histórico, conjugado com uma “visão desenganada da existência” (BOSI, 2006, p. 132).

Mas o traço mais importante que nos autoriza ligar *Memórias* ao gênero picaresco é mesmo a caracterização do herói Leonardo. Suas afinidades, que naturalmente não são muitas, com os anti-heróis dos primeiros romances picarescos são relevantes; e sua ligação com o modelo de herói picaresco é ainda mais saliente se considerarmos que Leonardo é um modelo de pícaro colocado em outra época e em outro país, e que por isso tem suas próprias características picarescas. O que importa destacar é que, como pícaro, ele cumpre as mesmas funções, dentro de seu contexto sócio-histórico, de um verdadeiro herói picaresco, qual seja, agregar em seu comportamento perante a sociedade uma espécie de sátira dos valores estabelecidos, e, em relação à tradição literária, representar o avesso do herói romântico honrado e corajoso, sempre revestido de honra e caráter.

Como pícaro, Leonardo apresenta em primeiro lugar sua origem irregular: filho da união não-oficial entre um meirinho e uma portuguesa aventureira, ele começa sua existência como fruto de “uma pisadela e um beliscão” dentro de um navio. Assim, Leonardo já vem ao mundo como fruto de um pecado, o que poderia justificar sua “sina” que na maior parte do tempo o impede de se ajustar na vida. O narrador destaca sua personalidade de herói desviado dos padrões desde seu primeiro dia de vida: “era um formidável menino de quase três palmos de comprimento, gordo e vermelho, cabeludo, esperneador e chorão; logo depois que nasceu, mamou duas horas seguidas sem largar o peito”. (ALMEIDA, 2004, p. 14).

Além de não pertencer a uma legítima família carioca do século XIX, Leonardo, como pícaro, é abandonado pelos pais por duas vezes: uma quando ainda é muito criança, outra quando seu padrinho morre e ele vai viver novamente com o pai. Na primeira, um pontapé de Leonardo Pataca o põe definitivamente fora do seio familiar, que na verdade nem existia, já que seus pais desde cedo não puderam se entender por conta das traições amorosas de Maria da hortaliça. Na outra, o pai investe contra o filho com um espadim. Os dois momentos são assim registrados pelo narrador:

[Leonardo Pataca] suspende o menino pelas orelhas, fá-lo dar no ar uma meia-volta, ergue o pé direito, assenta-lhe em cheio sobre os glúteos atirando-o sentado a quatro braças de distância.

[...]

Este [Leonardo Filho] suportou tudo com coragem de mártir, apenas abriu ligeiramente a boca quando foi levantado pelas orelhas: mal caiu, ergueu-se, embarafustou pela porta fora, e em três pulos estava dentro da loja do padrinho, e atracou-lhe às pernas. (ALMEIDA, 2004, p. 19-20).

O pobre rapaz saíra, como dissemos, pela porta fora, e caminhando apressadamente olhava de vez em quando para trás, pois lhe parecia ver ainda enristado contra ele o espadim com que o ameaçara seu pai, que parecia com ele querer acabar a obra que com um pontapé começara. (ALMEIDA, 2004, p. 166).

Seus primeiros anos de vida (Primeiros infortúnios) são marcados por atitudes que já demonstram o que viria a ser no futuro: um completo vagabundo que vive às custas da bondade alheia, primeiro dos padrinhos, e logo depois das tias de sua amante Vidinha. Seu caráter desajustado é percebido desde cedo: “atormentava a vizinhança com um choro sempre em oitava alta; era colérico; tinha zanga particular da madrinha [...]; logo que pode andar tornou-se um flagelo; quebrava e rasgava tudo que lhe vinha à mão.” (ALMEIDA, 2004, p. 11). Como um bom pícaro, Leonardo “era além de traquinas guloso; quando não traquinava comia”. (p.12); além disso, nosso anti-herói era completamente avesso aos estudos e em especial à religião: Leonardo não era capaz de fazer o pelo-sinal da esquerda para a direita; ao invés de dizer “venha a nós o vosso reino”, dizia sempre “venha a nós o pão nosso”; ir à missa ou ao sermão era para ele “o maior de todos os suplícios”. (p. 66). O prazer principal de Leonardo era desobedecer: “se se queria que estivesse sério, desatava a rir como um perdido com o maior gosto do mundo; se se queria que estivesse quieto, parece que uma mola oculta o impelia [...]” (ALMEIDA, 2004, p. 68).

Outra característica picaresca de Leonardo é sua capacidade de safar-se de seus problemas por meio da esperteza. Desde criança, ele demonstra uma habilidade muito grande em reverter as situações difíceis ao seu favor. Assim, quando passa sua primeira noite fora de casa e tem que prestar contas ao padrinho, Leonardo desculpa-se espertamente, tocando no ponto que com certeza iria desvanecer a ira de seu protetor: “fui ver um oratório... não diz que hei de ser padre?”. (ALMEIDA, 2004, p. 38). Nem mesmo o severo Vidigal consegue domar o espírito malandro de Leonardo. Quando o oficial tenta levá-lo à prisão justificando para isso a sua vadiagem, o herói dá mais uma prova de sua esperteza: na primeira oportunidade escapa das mãos do Major, deixando-o desesperado por conta de seus brios feridos e de sua reputação manchada.

Na maior parte da trajetória de vida do pícaro, uma particularidade em especial reforça seu *status* marginal: a rejeição incondicional ao trabalho legítimo. O pícaro clássico não exerce nenhuma função que chegue a se configurar como um trabalho; sua única atividade resume-se a servir modestos senhores, o que lhe garante (de forma bastante precária) o sustento físico; o único propósito do pícaro clássico é não passar fome (daí seu caráter quase sempre guloso) e ascender socialmente pela via ilícita sem o menor esforço. Leonardo, mesmo não passando pela condição de servo, tem muito de pícaro quando não demonstra afeição por nenhuma atividade que, perante a sociedade, lhe traga algum prestígio ou dignidade. Desde cedo o Compadre se preocupa em destiná-lo para alguma função importante, como padre ou servidor do rei; mas Leonardo não demonstra afeição por nenhum tipo de ocupação: nem a religião, que aliás ele detestava, nem o serviço real, que não o atraía. Sua indisposição para tudo que lembrasse o trabalho é assim resumida pelo narrador:

[...] o pequeno a quem o padrinho queria fazer clérigo mandando-o a Coimbra, a quem a madrinha queria fazer artista metendo-o no Trem, a quem D. Maria queria fazer rábula arranjando-o em algum cartório, e a quem enfim cada conhecido ou amigo queria dar um destino [...], o pequeno dizemos, tendo tantas coisas boas para escolher, escolheu a pior possível: nem foi para Coimbra, nem entrou para o Trem, nem para cartório algum; não fez nenhuma destas coisas nem também outra qualquer; constituiu-se um completo vadio, vadio-mestre, vadio-tipo. (ALMEIDA, 2004, p. 105-106).

O único momento em que Leonardo dá a entender que vai se ajustar e arrumar uma ocupação “digna” é quando assume a função de servidor na ucharia real. Mas essa façanha conseguida pela Comadre ao colocar medo no afilhado por conta da perseguição do Vidigal, não dura muito: alguns dias depois, nosso malandro é colocado para fora da ucharia, por conta de envolvimento amoroso com a mulher de um toma-largura, que lhe rendeu grande confusão e transtorno; a “sina” de Leonardo parece não deixá-lo se enveredar pelo “caminho certo”.

Mesmo em momentos de tristeza, que aliás são muito poucos em sua vida, Leonardo mostra seu caráter genuinamente picaresco, quando faz com que as coisas se revertam a seu favor. Quando da morte do padrinho, mesmo estando profundamente abalado, o herói aproveita-se da situação para se reaproximar de Luisinha. O acento do narrador é particularmente irônico ao descrever a cena: “o Leonardo sofreu um grande choque, e no meio de seu atordoamento encolheu-se em cima do canapé com a cabeça sobre os joelhos, chegando-se, *naturalmente* sem o

querer, porque a dor o perturbava, o mais perto possível de Luisinha”. (ALMEIDA, 2004, p. 155).

Para um bom pícaro, nem mesmo a morte pode se tornar um motivo suficientemente forte para dores e sofrimentos. Leonardo, com a morte daquele que sempre lhe deu carinho e proteção, sente apenas um “grande choque”, que nem mesmo é capaz fazê-lo esquecer por um momento de seus afetos com a sobrinha de D. Maria. Leonardo, diferentemente do pícaro clássico, é capaz de manifestar sentimentos, mas, da mesma forma, nada para ele pode ser suficientemente trágico a ponto de o fazer sofrer desmedidamente, nem mesmo a morte daquele que foi seu pai.

Ressalvadas as diferenças evidentes em relação ao romance picaresco clássico, acreditamos que *Memórias de um sargento de milícias* guarda muitas afinidades com o gênero de origem espanhola, em especial se considerarmos que a narrativa dá preferência ao herói malandro, que na perspectiva que adotamos pode ser considerado um “descendente” do pícaro, pelas funções que cumpre dentro da narrativa, pelo caráter e pela maneira de enfrentar a vida e as dificuldades. Certo é que Leonardo é um pícaro colocado em outra sociedade e em outro século; sua função de satirizar os valores dessa sociedade obriga-o a se portar de maneira diversa de seu antecedente. Enquanto este era marginal à sociedade aristocrática do século XVI e sua conduta parodiava os valores dessa sociedade, Leonardo é um malandro marginal à recém-formada burguesia brasileira do século XIX, e sua postura representa uma sátira dessa sociedade capitalista em formação, que tem na ideia de trabalho sua maior ideologia. Quando, desde cedo, rejeita incondicionalmente o trabalho e prefere viver fogosamente da bondade alheia, ele está colocando em cheque esse ideal de trabalho como dignificação do homem. Não que essa atitude represente algum tipo de postura revolucionária; nem o pícaro clássico tinha essa intenção. O caráter dos heróis picarescos simplesmente se desenham como o avesso dos valores estabelecidos, não propondo qualquer mudança que venha a abalar a estrutura social.

Diferentemente do primeiro pícaro, que se torna esperto e aprende a sobreviver com as dificuldades, Leonardo já nasce malandro, como apontou Antonio Candido. Desde criança, o narrador já mostra a que veio o herói, ou seja, arranjar afetos e desafetos, aprontar com suas antipatias, viver às custas de quem o quer sustentar. As privações pelas quais passa não chegam a ser um problema sério, pois, se Leonardo “a cada passo encontrava contrariedades e antipatias, também lhe não faltavam por contrabalanço simpatias e favores” (ALMEIDA, 2004, p. 183), já que sobre ele pesava “a lei das compensações”. Leonardo também não passa pela condição de

servo, uma função imprescindível para a caracterização do pícaro clássico, ao qual era essencial servir um *petit-maître* da Corte, já que isso lhe dava armas para penetrar nas diversas camadas da sociedade, observar e desvendar os costumes e os vícios sociais dessa sociedade. Para o pícaro moderno como Leonardo, a aparência física que denuncie uma posição social elevada não é mais fator essencial para obter prestígio e respeito, pois nas sociedades ditas modernas, teoricamente todo indivíduo tem o direito de penetrar nas diversas classes sociais e mover-se mais livremente dentro da sociedade. No ideal de sociedade burguesa na qual está inserido, o pícaro moderno não precisaria fingir para obter respeito, visto que, ao menos na teoria, os níveis econômico e social não servem mais para distinguir as pessoas do ponto de vista moral.

No nível narrativo, *Memórias de um sargento de milícias* não possui a forma de autobiografia, simplesmente porque Leonardo é um pícaro que não reflete e não conclui nada sobre os acontecimentos que lhe sobrevêm. Não há narrativas secundárias, como acontece no romance de Lesage, mas pequenas crônicas que a partir da segunda parte tornam-se mais coesas e formam o tecido do romance.

Tendo abordado, desse modo, um romance realista francês do século XVIII, tentando encontrar os elementos que o caracterizam, e tendo em seguida examinado o romance brasileiro de Manuel Antônio de Almeida, para descrever nele também seus traços mais característicos, foi possível perceber que há entre eles convergências e diferenças. Na próxima seção deste trabalho trataremos dessa questão mais detalhadamente, destacando em especial as semelhanças entre os dois romances. Isso porque pretendemos ressaltar a aproximação de *Memórias de um sargento de milícias* em relação às características do estilo realista do século XVIII, características essas que Lesage coloca tão bem em *Gil Blas*. É claro que são dois romances colocados em dois momentos históricos diferentes, em dois espaços diferentes, que por isso apresentam suas particularidades. Mas, como estamos tratando de uma determinada “tradição de gênero” nos dois romances, interessa-nos mais para o momento observar melhor as semelhanças entre as duas obras.

5 MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS E GIL BLAS DE SANTILLANE: ALGUMAS APROXIMAÇÕES

O levantamento que temos feito das características do romance realista no século XVIII permite perceber algumas afinidades do romance de Manuel Antônio de Almeida com esse tipo de realismo. Vimos que, não pertencendo nem ao romantismo nem ao realismo literário brasileiros do século XIX, *Memórias de um sargento de milícias* parece filiar-se a esse tipo de literatura que temos, por convenção, chamado de realista-popular, pelas aproximações com a cultura popular no tratamento dos temas, na configuração do herói e dos personagens em geral, na pintura de costumes, na linguagem mais descompromissada com os padrões estéticos estabelecidos. Como já foram apontados os traços do romance de Manuel Antônio de Almeida que os aproximam desse tipo de literatura, acreditamos que esta análise ganhará consistência com uma comparação, mesmo que breve, entre o romance francês de Alain-René Lesage e a obra de Manuel Antônio de Almeida. Nossa intenção não é a de fazer uma análise comparativa aprofundada desses dois romances, porque não é o objetivo central deste trabalho. Mas acreditamos que esta breve comparação entre as duas obras poderá acrescentar e dar mais legitimidade à proposta que temos defendido de que *Memórias de um sargento de milícias* se liga a esse realismo literário do século XVIII.

Nossa análise começa ressaltando que não há intertextualidade explícita entre as obras de Lesage e Manuel Antônio de Almeida. Julgando pelo conhecimento intelectual do autor brasileiro, é possível pensar que ele tenha conhecido o romance de Lesage, que foi traduzido pelo afamado poeta português Bocage. Assim, mesmo que as influências desse romance francês específico não sejam comprovadas, podemos pensar que pela enorme popularidade da literatura francesa no Brasil intelectual do século XIX o autor de *Memórias de um sargento de milícias* tenha tido conhecimento das obras de Lesage e com certeza de muitos outros escritores franceses.

O primeiro aspecto que nos faz pensar comparativamente nas obras dos dois autores é o papel semelhante que ambas desempenharam, cada uma em sua época, em seu espaço social, no cenário literário de seus países: o de ruptura com os modelos tradicionais do romance e dos heróis que entravam em cena. Nessa perspectiva, as duas obras apresentam uma pintura realista e essencialmente cômica de seus espaços sociais e inserem como protagonista da narrativa o herói

comum com traços picarescos, bem como uma galeria de personagens-tipo, incluindo aí o próprio herói.

Assim pensando, fica claro que *Memórias de um sargento de milícias* cumpre no cenário literário brasileiro do século XIX a mesma função que *Histoire de Gil Blas de Santillane* cumpre no ambiente literário francês do século XVIII: o realismo de traços cômicos da obra de Lesage significou uma ruptura um tanto radical com as narrativas de aventuras românticas devedoras do antigo modelo dos romances de cavalaria, assim como *Memórias de um sargento de milícias* significou uma quebra do idealismo característico dos romances brasileiros do século XIX, praticamente todos afinados com a escola romântica no seu aspecto mais subjetivo e sentimentalista. Nesse sentido, as duas obras são próximas na medida em que nos apresentam um retrato bem mais verossímil do contexto social, colocando em cena situações, problemas, costumes e atitudes muito mais próximos do modo de ser do homem comum que não nasceu no seio da nobreza e que, portanto, não convive intimamente com o ambiente das Cortes. Temos, ao contrário, muitas situações ligadas à vida cotidiana de todos os dias, como as andanças de dois malandros (Leonardo e Gil Blas) que procuram, cada um a seu modo, um lugar confortável na recém-formada sociedade capitalista.

Como romances realistas que carregam a marca da comicidade, temos ainda a inconfundível pintura caricaturesca de quase todos os personagens que povoam seu universo. Assim, o que ambas as narrativas apresentam são retratos muito bem humorados e até ridículos dessa gama de personagem que nada possuem do caráter idealizado do homem da Corte. A descrição algo caricata dos personagens revela tão somente as imperfeições do homem, tanto morais quanto físicas, numa tentativa de “rebaixá-los”, de trazer esses personagens para o mundo real, para o cotidiano vivo e dinâmico da existência comum. Compare-se, por exemplo, duas descrições físicas muito semelhantes de dois personagens que, dentro dos romances, carregam a maior carga de comicidade e são o alvo preferido dos comentários sarcásticos dos narradores: o major Vidigal em *Memórias de um sargento de milícias*, e o médico Sangrado em *Gil Blas*:

Era ele um homem alto, não muito gordo, com cara de moleirão; tinha o olhar sempre baixo, os movimentos lentos, a voz descansada e adocicada. Apesar deste aspecto de mansidão, não se encontraria por certo homem mais apto para aquela profissão [...]. (ALMEIDA, 2004, p. 45).

C'était un grand homme sec et pâle, et qui, depuis quarante ans pour le moins, occupait le ciseau des Parques. Ce savant médecin avait l'extérieur grave. Il

pesait ses discours, et donnait de la noblesse à ses expressions. Ses raisonnements paraissaient géométriques, et ses opinions fort singulières. (LESAGE, 1960, p. 570).

No primeiro caso, temos o retrato caricato e breve do representante maior da polícia carioca do século XIX. O narrador, descrevendo pela perspectiva cômica, despe esse personagem de qualquer idealização, seja ela física ou psicológica. O major Vidigal não só tinha “cara de moleirão”, como também era “um babão” que em circunstâncias não-oficiais deixava-se facilmente seduzir por qualquer chamego ou palavra doce de uma mulher. Em *Gil Blas*, à semelhança do Major, temos uma figura respeitada e admirada na sociedade francesa do século XVIII, um médico, que na pessoa do Dr. Sangrado é alvo da crítica mais ferrenha que o romance de Lesage veicula; o Dr. Sangrado é ridículo não só por suas opiniões mecânicas a respeito da profissão que exerce, mas também por suas maneiras graves e pretensamente nobres de falar e de se portar fisicamente.

As frequentes descrições cômicas dos diversos personagens nos dois romances demonstram, então, a preferência pela inserção no universo narrativo daqueles que se afastam dos tipos clássicos geralmente representados nas obras legitimadas pela crítica literária. O romance tradicionalmente aceito no século XVIII francês e no XIX brasileiro ia buscar seus heróis nas camadas mais altas daquelas sociedades. Nesse sentido, o ambiente principal era quase sempre os dos salões aristocráticos nos quais um seletivo grupo de pessoas finas desfilava sua riqueza material e seu estilo elegante. Em *Memórias de um sargento de milícias* e *Gil Blas de Santillane* temos, ao contrário, uma ação colocada num ambiente que poderíamos chamar de “a outra face da moeda”: no primeiro, temos as festas em que as pessoas, suadas, cantam e dançam alegremente as modinhas populares (lembremos da descrição do batizado do herói Leonardo); as procissões religiosas populares, nas quais os malandros aproveitavam para caçoar das beatas e dos devotos mais fervorosos; o ambiente, enfim, das comadres e compadres, parteiras, mestres-de-reza, malandros, tocadores de viola, agregados, meirinhos. Em *Gil Blas*, de forma semelhante, temos uma ação que se desenrola em grande parte em pobres pensões de estrada, nos ambientes familiares de *petit-mâtres*, nos botequins das pequenas cidades européias pelas quais Gil Blas passeia, colocando em cena um número grande de personagens, tirados de todas as camadas sociais, vindos de todos os lugares da Europa do século XVIII: secretários, intendentes, lacaios, criados de quarto, soldados do rei, nobres ricos e pobres, cavaleiros com espada, comediantes,

poetas, médicos, ministros do rei, ladrões de estrada, padres, policiais, e muitos outros que passam mais rapidamente pela narrativa.

Ainda na esteira das inovações, temos nos dois romances a simpática figura do herói picaresco, personificada em Leonardo e Gil Blas. Como o romance de Lesage, a sátira de *Memórias de um sargento de milícias* recupera a antiga figura picaresca do anti-herói vivendo num ambiente social hostil, estabilizado sobre regras ainda rígidas de comportamento social. Leonardo, como Gil Blas, não é nenhum cavaleiro de sentimentos nobres e ações comedidas. Os dois, ao contrário, são figuras malandras que agem por impulso e geralmente pensando no seu próprio benefício; dois pícaros que circulam por mais de uma camada social, acomodando-se onde melhor couberem. Suas aventuras são o ponto de partida pelo qual os narradores apresentam os vários costumes e comportamentos sociais. Como pícaros modernos, Gil Blas e Leonardo são na verdade o avesso do típico herói burguês que alcança a riqueza através do trabalho duro e honesto; e ainda como pícaro moderno, ao final do romance os dois são resgatados de sua marginalidade e vão viver comodamente usufruindo de uma posição social que lhes é dada gratuitamente sem o mínimo esforço: Leonardo acaba alcançando o posto de sargento de milícias, um verdadeiro presente de casamento dado pelo Major Vidigal; e Gil Blas, agora possuidor de um título de nobreza, vai usufruir seus últimos anos de vida num suntuoso castelo que lhe fora doado por ricos possuidores de terras, rodeado de criados, da esposa e dois filhos.

A presença marcante de personagens-tipo é outro traço característico dos dois romances. Se, por um lado, o narrador de *Memórias de um sargento de milícias* chega ao ponto de nem mesmo nomear alguns personagens muito importantes dentro da narrativa (é o caso da Comadre e do Compadre), um grande número de personagens-tipo em *Gil Blas de Santillane* têm nomes por vezes muito sugestivos, que denunciam algum traço marcante de determinado grupo ou classe social (o nome do médico Sangrado é o mais evidente nessa estratégia).

Em ambos os romances, esses personagens, por serem nomeados em razão mais de sua função ou posição na sociedade do que de seus traços morais ou psicológicos, guardam uma caracterização abrangente das relações sociais e dos comportamentos das épocas de Lesage e Manuel Antônio de Almeida.

Outra aproximação que se pode fazer entre os dois romances é a preferência de seus narradores por um estilo narrativo dinâmico, privilegiando a ação em detrimento da descrição. Como não há personagens com carga psicológica acentuada, esses narradores não têm motivos

para descrever seus dilemas interiores, nem mesmo os lugares por onde esses personagens transitam e os objetos pessoais que denunciariam de certa forma seu caráter moral. O que interessa mesmo é o desenrolar da ação, os fatos que efetivamente levam os personagens a tomar essa ou aquela decisão, a comportar-se de uma ou de outra maneira. Tal qual o escritor francês, o autor de *Memórias* não pretende criar personagens individuais, dotados de larga carga psicológica. Ao contrário, os dois romances pretendem criar tipos para assim fazer uma pintura fiel dos costumes de sua época, em especial dos costumes das classes menos favorecidas, dos desocupados que vagavam pelas ruas da cidade, descortinando, pelas suas ações, comportamentos e gostos sociais. Algumas exceções são percebidas em *Memórias de um sargento de milícias*, quando o narrador descreve as festas típicas, mas essas poucas descrições objetivam pintar o quadro dos costumes do tempo; não há intenção causalista/determinista como pretendia o programa realista do século XIX. O realismo característico de *Memórias*, como também o de *Gil Blas*, é de tom essencialmente cômico, carregando o traço marcante da comicidade não apenas das situações, mas em especial dos comportamentos dos personagens. O cômico aqui aparece em sua forma mais lúdica e tradicional. Segundo Jean-Marc Defays (1996, p. 11), a função do cômico é essencialmente *singer le mal pour l'exorciser, parodier le beau pour le relativiser, contrefaire le vrai pour l'adoucir ou le dénoncer, déguiser les personnages, les gestes, les propos, les intentions*. Nos dois romances, os comentários dos narradores caminham exatamente nesse sentido: nada, nem ninguém é tão bom ou tal mal; os personagens têm atitudes e gestos que o tempo todo nos faz pensar neles como caricaturas, sintetizando os comportamentos sociais mais risíveis. Em *Memórias de um sargento de milícias* como também em *Gil Blas* identificamos nos personagens principais atitudes cômicas que remetem a vícios e mesmo a deformações de caráter. Esses vícios dão por vezes a ideia de um “mundo às avessas”. Em *Memórias*, é o caso, por exemplo, do Major Vidigal, figura que representa a moral e a ordem estabelecidas. Quando o leitor se depara com o Major vestido em roupas íntimas para receber as três senhoras (cena em que a Comadre procura junto ao oficial a soltura do afilhado), cria-se uma pintura cômica desse personagem que encarnava tão bem a rigidez das regras sociais. Esse efeito cômico deve-se ao fato de que, se esperava dele, nessa situação, uma postura severa, dentro da ordem, já que é essa a imagem que é o narrador nos transmite dele em grande parte da história. Quando esse oficial aparece recebendo visitas femininas praticamente em roupas íntimas, revela-se momentaneamente um defeito de seu caráter, defeito esse que se revelará na mesma cena: o

Major deixa-se corromper moralmente, quando concede a libertação do afilhado da Comadre em troca de favores amorosos que sua antiga amante Maria Regalada lhe prestará. Aqui, os defeitos morais do Major são revelados e equiparados à sua postura física e, neste momento, ele torna-se um personagem cômico, já que, como diz Bergson (1993, p. 45-46), “é cômico todo o incidente que chama a nossa atenção para o físico duma pessoa quando é a moral que está em causa”. Esta é a cena em que Vidigal recebe as senhoras:

O Major recebeu-as [as senhoras D. Maria, Maria Regalada e a Comadre] de rodaque de chita e tamancos [...]; apenas porém reconheceu as três, correu apressado à camarinha vizinha, e envergonhou o mais depressa que pôde a farda; [...] não completou o uniforme, e voltou de novo à sala de farda, como se sabe, calças de enfiar, tamancos, e com o lenço de Alcobaça sobre o ombro, segundo seu uso. A comadre ao vê-lo assim, apesar da aflição em que se achava, mal pôde conter uma risada que lhe veio aos lábios. (ALMEIDA, 2004, p. 245).

Situação idêntica se dá com o Mestre de Cerimônias. Numa festa de aniversário da Cigana, o reverendo mestre é apanhado pelo Vidigal dentro do quarto da aniversariante vestido de ceroulas e meias pretas. Essa situação carrega também grande carga do risível, uma vez que, aqui também, é a postura física do mestre de cerimônias que revela os desvios de sua moral. Um padre que dirige o cerimonial litúrgico revela as suas fraquezas: além de manter relações amorosas sem a consagração do casamento, acima de tudo, o padre corrompe duplamente as leis da Igreja:

No mesmo instante viu aparecer o granadeiro trazendo pelo braço o Rev. mestre de cerimônias em ceroulas, de meias pretas, sapatos de fivela, e solidéu à cabeça. Apesar dos apuros em que se achavam, todos desataram a rir: só ele e a cigana choravam de envergonhados. (ALMEIDA, 2004, p. 92).

Em *Gil Blas*, a comicidade concentra-se mais na aparência física dos personagens do que propriamente nos seus atos. De fato, muitas das posturas dos personagens dão margem ao risível; mas o narrador nessas situações usa um tom que se aproxima mais da ironia do que do cômico, revelando um certo lado trágico dessas posturas. Mas as descrições físicas, como dissemos, são muito similares às de *Memórias*, pois revelam em parte a moral e as condutas nem sempre louváveis dos personagens. Citemos dois exemplos entre muitos: no primeiro o narrador apresenta a figura do primeiro-ministro espanhol, o conde D'Olivares; no segundo comenta a aparência de um chefe de prisão espanhola muitas vezes citado na narrativa:

Je vis un homme d'une taille au-dessus de la médiocre, et qui pouvait passer pour gros dans un pays où il est rare de voir des personnages qui ne soient pas maigres. Il avait les épaules si élevées, que je le crus bossu, quoiqu'il ne le fût pas; sa tête, qui était d'une grosseur excessive, lui tombait sur la poitrine; ses cheveux étaient noirs et plats, son visage long, son teint olivâtre, sa bouche endocée, et son menton pointu et fort relevé. (LESAGE, 1960, p. 1117).

Représente-toi un grand homme pâle et décharné, une figure à servir de modèle pour peindre le bom larron. (LESAGE, 1960, p. 875).

Já os protagonistas dos dois romances reúnem também algumas características cômicas. Enquanto Gil Blas, principalmente no início de suas aventuras, apresenta como principal defeito cômico uma excessiva ingenuidade, Leonardo, além do otimismo existencial que o faz adaptar-se às situações mais adversas, quando criança demonstra uma risonha esperteza que coloca todas as suas vítimas em situações embaraçosas. A ingenuidade de Gil Blas diverte quando ele não tem astúcia suficiente para perceber as más intenções das pessoas que encontra em sua viagem pela Espanha; logo no início, o simpático herói é vítima de dois malogros: um malandro delicia-se com um verdadeiro banquete às custas de Gil Blas, simplesmente por ter aguçado sua vaidade com elogios à sua pessoa; a façanha do malandro rende ao protagonista um belo prejuízo financeiro e algumas caçadas dos empregados da pensão onde o fato se passa. Em seguida, a mesma ingenuidade provoca o riso, quando o herói julga muito bondosamente alguns ladrões de estrada que o abordam no caminho a Salamanca: *Il faut que ce soient de bons gentilshommes de ce pays-ci, qui, me voyant effrayé, ont pitié de moi, et m'emmènent chez eux par charité.* (LESAGE, 1960, p 507). Aqui os próprios ladrões caçoam da inocência do personagem e acabam conduzindo-o a uma prisão subterrânea onde Gil Blas forçosamente serve como criado.

Já em Leonardo, o que faz rir é exatamente o oposto de Gil Blas: enquanto neste último o aspecto cômico do caráter concentra-se na boba ingenuidade, Leonardo Filho nos diverte pela sua esperteza, pela sua inadequação às várias regras sociais nas quais seus padrinhos insistem em enquadrá-lo. Ainda pequeno, temos a imagem cômica de um astuto garoto que não se adapta a nenhuma regra e não se enquadra em lugar nenhum: nem na escola, nem na Igreja, e que não se entende nem mesmo com os vizinhos. A “indisposição” de Leonardo em aprender a ler e escrever ou em tornar-se religioso forma para o leitor uma imagem alegremente cômica do personagem, pois as atitudes e até os gestos do herói no fundo revelam sua conduta moral: Leonardo não tem

objetivos de vida, é indisposto e até incapaz de se adaptar a qualquer regra mais apertada; é, portanto, um ser imperfeito, que pede correção, e essa correção dá-se pelo riso.

Os dois anti-heróis têm também em comum uma certa má sorte, acarretada pela mão implacável do destino que insiste em contrariar qualquer estabilidade de vida. Enquanto Gil Blas, como narrador autodiegético, assinala muitas vezes que a má sina (*le destin*) o persegue, em *Memórias de um sargento de milícias* é a madrinha de Leonardo que demonstra preocupação pela também má sorte que acompanha seu afilhado, a qual se deve, aliás, à própria condição picaresca de nossos heróis: como pícaros, a estabilidade social é negada aos dois em grande parte da narrativa; é essa instabilidade que permite o deslocar constante pelas diferentes camadas sociais, permitindo assim que tenhamos uma representação mais realista e mais colorida dessas sociedades pelas quais os dois anti-heróis passeiam.

Todas essas semelhanças mostram, por fim, a que vieram os romances de Lesage e de Manuel Antônio de Almeida: quebrar o ritmo das narrativas que caíam no gosto do público e da crítica; apresentar para o leitor um tipo de romance que procurava mais fielmente descrever os costumes sociais de seu tempo, fugindo ao máximo da inverossimilhança e do subjetivismo melancólico comum tanto na França do século XVIII quanto no Brasil do XIX. O romance de Lesage estava afinado com as principais polêmicas literárias do século XVIII europeu, quando se discutia fervorosamente o papel do romance na sociedade ao mesmo tempo em que se procurava definir o próprio gênero. *Histoire de Gil Blas de Santillane* busca de certa maneira responder a essas questões, colocando em cena uma forma diferente de narrar, um tipo de anti-herói que tem suas raízes na milenar cultura popular, e acima de tudo retratando de forma ao mesmo tempo irônica e bem-humorada os problemas de seu tempo, os inúmeros defeitos da conduta humana, os costumes de sua época. Já o autor de *Memórias de um sargento de milícias* coloca em cena todas essas questões num momento em que a literatura brasileira ainda não ousara fazê-lo, seja por estar presa às convenções, seja pela preferência pelo tom romântico melancólico e alambicado, como observou Antonio Candido (1994). De fato, o romance que na época ficou esquecido pela crítica e pelo público veio trazer para a nossa literatura algo novo, que certamente abriu caminho para o que depois fariam tão bem os nossos realistas/naturalistas: descrever costumes, revelar os problemas das cidades brasileiras, colocar em cena personagens de todos os tipos e de todas as camadas sociais para assim desvendar de forma mais profunda a constituição da sociedade brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as especulações em torno de *Memórias de um sargento de milícias* procuram, de uma forma ou de outra, responder à seguinte questão: afinal, em que estética literária devemos colocar o romance? Ele é fruto de seu tempo, portanto romântico, ou é antecessor na medida em que coloca em prática algumas técnicas que depois os realistas brasileiros utilizaram?

Ao pensar essas questões, este trabalho procurou contribuir para reafirmar o caráter singular dessa obra, tendo como principal objetivo seguir um caminho um tanto quanto diferente em relação à classificação do romance: o de que a obra pertence a um tipo de literatura de cunho mais realista e popular, que floresceu e ganhou algumas técnicas específicas no século XVIII, e que se desenvolveu desde sempre às margens das grandes literaturas legitimadas pela crítica e pelo público. Percebemos, assim, que o romance brasileiro, pela proximidade temporal e pelo provável contato de seu autor com a literatura francesa do século XVIII, apropriou-se de alguns desses procedimentos para formar o tecido de seu romance, fato que nos permite supor a aproximação de *Memórias* com o romance realista do século XVIII. Essa hipótese nos fez concluir, ainda, que a ligação do romance com o gênero picaresco não é de todo descartável, uma vez que a picaresca foi uma das formas que o romance mais voltado para o popular encontrou para se efetivar. Isso nos levou a retomar a hipótese e perceber no romance de Manuel Antônio de Almeida algumas similaridades com o gênero.

Esse tipo de literatura tem como principal característica a preferência por temas considerados baixos, voltados para a realidade cotidiana, para a vida algo comum de homens também comuns. Se pensarmos que a regra de separação de estilos perdurou com muita força até o século XVIII (aqui no Brasil até o XIX) e que manteve a separação entre a boa e a má literatura, veremos que realmente as obras que davam preferência ao estilo baixo não foram, até o século XIX, reconhecidas como literatura de verdade. Só no século do realismo literário as obras de Richardson, Fielding e mesmo Laurence Sterne foram reconhecidas como boa literatura pela crítica, assim como as de Diderot e Lesage na França. Levando em conta o caráter marginal dessa literatura, observamos que, no século XVIII, época em que o gênero romanesco definitivamente se estabelece, alguns romances mantiveram essa espécie de “tradição realista” da literatura, na medida em que se desviavam quase que totalmente das regras do dito estilo elevado. Nesse sentido, no século XVIII floresceu tanto na França quanto na Inglaterra esse tipo de literatura

realista voltado para a crítica social, cujas raízes milenares, como apontou Bakhtin, remontam ao tipo de criação literária voltada para o popular e o carnavalesco.

Ao analisar as características desse romance realista do século XVIII devedor da tradição popular, supomos que *Memórias de um sargento de milícias* poderia ser colocado nesse vasto ramo da literatura, pelo papel que desempenhou no cenário literário brasileiro: o de ruptura com o tradicional, através da crítica alegre dos costumes e modos de viver quando traz para a cena personagens comuns, homens livres e pobres do Rio de Janeiro do final do século XIX. A obra de Manuel Antônio de Almeida faz isso no momento em que nenhum escritor brasileiro de romance ousara fazê-lo. Nesse sentido, o romance não é nem romântico nem realista na perspectiva do século XIX. Como disse Mário de Andrade, essa obra encontra-se às margens da grande literatura, justamente como estavam à margem da literatura quase todos os romances realistas dos séculos anteriores ao XIX, simplesmente porque sua temática era outra, mais verossímil e mais próxima do real modo de ser do homem.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Globo, 2004.

ANDRADE, M. de. Memórias de um sargento de milícias. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 145-160.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARGUILLET, F. **Le roman au XVIIIème siècle**. Paris: Puf, 1981.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, S. C. S. O modelismo e Thomas Pynchon. **Revista do GELNE**, Piauí, v.4, n.2, p.1-7, 2002. Disponível em: <http://www.gelne.ufc.br/revista_ano4_no2_25.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2010.

CANDIDO, A.; CASTELO, J. A. **Presença da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1998. p. 19-54.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, A. Manuel Antônio de Almeida: o romance em moto contínuo. In: _____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. p. 215-220.

CARVALHO, R. P. **O humor e a linguagem chã contra os trejeitos da retórica**. 1999. 215f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1999.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COULET, H. **Le roman jusqu'à la Revolution**. Paris: Armand Colin, 1967.

DEFAYS, J. M. **Le comique**. Paris: Seuil, 1996.

DIDIER, B. **Histoire de Gil Blas de Santillane de Lesage**. Paris: Gallimard, 2002.

FRYE, N. **La escritura profana: un estudio sobre la escritura del romance**. Barcelona: Monte Ávila, 1976.

GALVÃO, W. N. No tempo do rei. In: _____. **Saco de gatos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 27-33.

GOMES, L. **1808**. São Paulo: Planeta, 2007.

GONZÁLEZ, M. M. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

GONZÁLEZ, M. M. **A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura braileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GONZÁLEZ, M. M. Lazarillo de Tormes: estudo crítico. In: _____. **Lazarillo de Tormes**. Tradução de Heloísa Costa Milton e Antônio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2005. p.185-223.

GOTO, J. R. **Malandragem revisitada**. Campinas: Pontes, 1988.

JAROUCHE, M. M. Introdução. Galhofa sem melancolia: as Memórias num mundo de luzias e saquaremas. In: ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Ateliê, 2002. p.14-59.

JAROUCHE, M. M. **Sob o Império das letras: imprensa e política no tempo das Memórias de um sargento de milícias.** 1997. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1997.

LESAGE, A. R. **Histoire de Gil Blas de Santillane.** Paris: Gallimard, 1960. (Bibliothèque de la Pléiade. Romanciers du XVIII ème siècle).

LOPES, A. C.; REIS, C. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

MILTON, H.C. Romance picaresco e consagração do espaço anti-heroico. In: ZINI, L. (Org.). **Estudos de literatura e de linguística.** São Paulo: Arte e Ciência; Assis: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL-Assis/UNESP, 1998. p. 161-178.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio.** Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

MOISÉS, M. **A literatura brasileira através dos textos.** São Paulo: Cultrix, 1973.

MONTELLO, J. Um precursor: Manuel Antônio de Almeida. In: COUTINHO, A. (Org.). **A literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Sul Americana: 1955. p. 37-45.

OTSUKA, E. T. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias. **Revista do IEB, USP, n.44, p. 105-124, 2007.** Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rieb/n44/a06n44.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2010.

PROPP, V. **Comicidade e riso.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RICO, F. **La novela picaresca y el punto de vista.** Barcelona: Seix Barral, 2000.

RICO, F. Introducción. In: **LAZARILLO de Tormes.** Madrid: Cátedra, 1989. p. 07-127.

RICO, F. Lázaro y el escudero: técnica narrativa y visión del mundo. In: _____. (Org.). **Historia y crítica de la literatura española.** Barcelona: Crítica, 1980. p.369-373.

RÓNAI, P. Prévost e Manon Lescaut. In: PRÉVOST, A. **Manon Lescaut**. Tradução de Casimiro L. M. Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--]. p. 08-12.

SCHWARZ, R. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. In: _____. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-156.

TINHORÃO, J. R. **Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**. Brasília: Ed. da UNB, 1963.

WATT, I. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildengard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABRAHM, D. **Manuel d'histoire littéraire de la France**. Paris: Éditions Sociales, 1969.

ABREU, M. (Org.). **Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX**. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

ALEMAN, M. **Guzmán de Alfarache**. In: PRAT, A. V. Y. (Org.). **La novela picaresca española**. Madrid: Aguilar, 1956. p. 233-702.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.

BARTHES, R **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1972.

_____. **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura.** Tradução de Heloysa de Lima Dantas; Anne Arnichand; Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

BAKHTIN, M. **A Cultura popular da Idade Média e do Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1993.

BERGSON, H. **O riso:** ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Guilherme do Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BONET, C. M. **El realismo literario.** Buenos Aires: Nova, 1958.

BOSI, A. Paródia, jogo e crispação. In: _____. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1997. p. 162-173.

BREMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.) **Uma história cultural do humor.** São Paulo: Record, 2000.

BOTOSO, A. **Do pícaro ao malandro:** uma poética da rebeldia. 1998. 178f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1998.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

CERVANTES, M. **Don Quijote de la Mancha.** Organização de Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, 1998.

DEFOE, D. **Robinson Crusoe:** the farther adventures of Robinson Crusoe. London: Collins, 1953.

DIDIER, B. **Jacques Le Fataliste et son maître de Diderot.** Saint-Amand: Gallimard, 1998.

DIDEROT, D. **Jacques le fataliste et son maître.** Paris: Gallimard, 2003.

FIELDING, H. **Tom Jones.** Tradução de Octávio Mendes Cajado. Porto Alegre: Abril Cultural, 1971.

FOSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

GEVREY, F. Gil Blas, le personnage introuvable. **Journées d`agregation en ligne 2002-2003**. Disponível em: <[http:// www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/Gevrey.html](http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/Gevrey.html)>. Acesso em: 15 abril 2004.

GORKI, M. **Literatura, filosofia e realismo**. México: Torres & Abreu, [19--].

HAMON, P. Le discours constraint. In: BARTHES, R. et al. **Littérature et réalité**. Paris: Seuil, 1982. p. 119-181..

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Couro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

LAZARILLO de Tormes. Edição bilíngue. Organização e notas de Mário M. González. Tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2005.

LEBOGORNE, E. Grotesque et humour noir dans Gil Blas. In: **Journées d`agregation en ligne 2002-2003**. Disponível em: <http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/Gevrey.html>. Acesso em: 20 set. 2009.

LIMA, L. C. **O controle do imaginário & a afirmação do romance**: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILTON, H. C. **A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade**. 1986. 106f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1986.

PIRANDELLO, L. **O humorismo**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

PRADO, R. A. **A jornada e a clausura**. São Paulo: Ateliê, 2003.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

QUEVEDO, F. de. **La vida del Buscón llamado Don Pablos**. Madrid: Cátedra, 2007.

ROUANET, S. P. **Riso e melancolia**: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANT'ANNA, A. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1985.

STERNE, L. **Tristram Shandy**. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1980.

VASCONCELOS, S. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WIONET, C. Gil Blas: Tempo. In: **Journées d`agregation en ligne 2002-2003**. Disponível em: [http:// www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/Gevrey.html](http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/Gevrey.html). Acesso em: 20 set. 2009.