

Por que *O filho do pescador* não vingou: uma tentativa de explicação histórico-literária

Rodrigo Cerqueira*

Resumo: Através dos conceitos de forma literária e de rivalidade, tais como pensados por Franco Moretti, este artigo tenta explicar uma estranheza do cânone literário brasileiro: por que os romances escritos antes do aparecimento de *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, não vingaram? Argumento, centrando minha análise em *O filho do pescador*, de Teixeira e Sousa, que estes romances não foram incorporados ao cânone, porque não conseguiram dar conta da necessidade de desradicalização do processo posto em marcha pela nossa independência política.

Palavras-chave: Romance brasileiro. Forma literária. Joaquim Manuel de Macedo. Antônio Gonçalves de Teixeira e Sousa.

I

É bem verdade que houve outros, mas, quando se fala sobre a origem do romance brasileiro, *O filho do pescador* – escrito por Antônio Gonçalves de Teixeira e Sousa e publicado em 1843 – e *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, este saído em 1844, são as duas obras que primeiro nos vêm à mente.

A partir daí, tudo é uma questão de critérios.

* Doutorando em Teoria e História Literária – CAPES/Unicamp e Visiting Scholar na University of California Davis, UCDAVIS, Estados Unidos. E-mail: drigocerqueira@gmail.com

Os “defensores” de Teixeira e Sousa, por razões mais do que óbvias, apontam a cronologia como o ponto fulcral da discussão. Estão aí nomes de peso como o de José Veríssimo, Aurélio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Alfredo Bosi. Mas aqui há um problema, um pequeno entrave que a consideração da cronologia simplesmente não anula: a questão estética. Para Veríssimo, por exemplo, Teixeira e Sousa “ganhou [...] direito inconcusso ao título de criador do romance brasileiro.” À afirmação factual, de criterioso historiador da literatura que era, se segue a consideração do crítico literário, esta nada elogiosa: “Os seus infelizmente se tornaram para nós ilegíveis, tanta é a insuficiência da sua invenção e composição, e também da sua linguagem” (VERÍSSIMO, 2007, p. 218). Daí em diante, diríamos com muita boa vontade, quase nada se salva: a narrativa é “desgrenhada”, “os tipos aparecem já feitos, como de encomenda”, as personagens, ao invés de “seres humanos”, são meras “abstrações, o tom é “largado” e a inverossimilhança “às vezes raia pelo cômico” (HOLANDA, 1977, p. 17-18). Candido, dominando um instrumental crítico mais talhado para a análise do objeto literário, vai se deter nas questões mais técnicas, não sem antes pô-las numa bem embasada perspectiva histórica – está-se tratando aqui de um gênero literário, o folhetim, que nunca teve no apuro formal sua característica dominante: daí o abuso da peripécia, que “hipertrofia o fato corriqueiro”, diminuindo a “lógica da narrativa”; a obsessão em detalhar cada mínimo passo, cada ação um tanto mais obscura, quase ao limite do fastio, o que acaba por tornar “mecânicos” o entrecho e os episódios; isso sem contar a justaposição dos episódios, “dando mais das vezes impressão de pedaços, cozidos numa duvidosa unidade” (CANDIDO, 2007, p. 444-452). Quanto ao juízo que Bosi fazia do autor de *O filho do pescador*, basta dizer que ele sequer se dá ao trabalho de incluí-lo “no capítulo da ficção, junto a Macedo, Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Bernardo Guimarães e Taunay”, por causa da “inegável distância, em termos de valor, que o separa de todos (Teixeira e Sousa é muito inferior ao próprio Macedo)” (BOSI, 1994, p. 102).

E não vai ser somente esta “inegável distância em termos de valor” estético entre Teixeira e Sousa e Macedo que fará com que Tânia Rebelo Serra e Temístocles Linhares apontem o escritor de *A moreninha* como o pai do romance nacional. Para aquela professora

da UNB, por exemplo, Macedo

conseguiu o que Teixeira e Souza não havia conseguido, isto é, respeitabilidade literária. Para isso contribuíram, basicamente, dois fatores: o próprio talento do autor e sua tendência ao riso, muito mais do que às lágrimas, no que contrariava frontalmente as tendências do folhetim lacrimajante [resultado ainda de uma mentalidade colonial], atingindo plenamente o público ávido por entretenimento leve. (SERRA, 1994, p. 30-31).

Há um certo exagero – e não será o único, diga-se de passagem – na tentativa de resgate do legado deste autor que “morreu pobre e esquecido” (Idem, p. 17). A tomarmos a cuidadosa pesquisa de Hebe Cristina da Silva, tudo indica que as “obras em prosa de Teixeira e Sousa [...] eram apreciadas pelo público leitor oitocentista” e por alguns críticos de renome na época (PINHEIRO apud SILVA, 2008, p. 540). Dado o devido desconto, nos concentremos naquilo que é o cerne do seu argumento, tomado de empréstimo de um rodapé publicado por José Veríssimo no *Jornal do Commercio* de 29 de abril 1907, intitulado “O romancista de nossos avós”: “Macedo é um autor alegre, ao contrário dos escritores nossos patricios, comumente tristes” (VERÍSSIMO apud SERRA, 1994, p. 455). E essa felicidade, que exala de livros como *A moreninha*, seria como uma espécie de espelho mágico no qual a elite fluminense se via retratada como “uma sociedade exuberante, alegre, certa de que está construindo o país do futuro” (SERRA, 1994, p. 64).

Temístocles Linhares não fica atrás. Se Teixeira e Sousa não fez o que valesse para subir ao altar reservado aos verdadeiros iniciadores do que quer que seja – as críticas vão do descuido da composição à incapacidade imaginativa de ir além do gênero de capa e espada –, Macedo impôs uma direção a um gênero novo e sem tradição ao instituir o amor e o excesso de individualismo como os dois principais pilares sem os quais não se poderia pôr de pé um romance no Brasil. Mas seu poder de inovação não se deu apenas num plano formal: seus livros, bem comportados que eram, poderiam ser lidos em voz alta. E mesmo a prosa “sem grandes preocupações de estilo” (LINHARES, 1987, v. 1, p. 69) tinha uma função importante: era adequada para um público leitor que estava se

formando, “refletindo os traços e as esperança de uma nação que se organizava a seu modo, mas se organizava tranquilamente, dentro dos métodos burgueses que a Regência e o Segundo Reinado haveriam de consolidar em formas brasileiras, cheias de vícios e imperfeições, reveladoras não obstante isso de certa coesão” (Idem, p. 47).

Cabe aqui uma ressalva de minha parte: deliberadamente organizada como está, essa passada de olhos, ainda que rápida, pela reduzida fortuna crítica destes dois romancistas brasileiros da primeira metade do século XIX constrói uma polêmica que, de fato, não existe. Ao menos não de maneira acirrada como, e espero sinceramente que não, se pode depreender dos parágrafos acima. Os críticos aqui elencados, cada um à sua maneira, tocam no assunto, uns com mais, outros com menos intensidade, mas todos que apresentam um estudo de caráter diacrônico tendem a passar rapidamente tanto por Teixeira e Sousa, quanto por Macedo, talvez um tanto envergonhados da esterilidade imaginativa e estética dos nossos primeiros romances, esperançosos de chegar logo em lugares mais férteis, onde o trabalho crítico pode respirar ares mais agradáveis.

É verdade, essa “polêmica” nunca rendeu grandes frutos. Eu, contudo, não deixo de me perguntar se, ao nos determos nela com um pouco mais de atenção – dispensando-lhe a boa vontade que Antonio Candido, no prefácio de *Formação da literatura brasileira*, julgou tão necessária para o estudo que algumas obras que, mesmo não sendo capazes de “suprir as necessidades de um leitor culto”, são um sistema “vivo, indispensável para formar a nossa sensibilidade e visão de mundo” (CANDIDO, 2007, p. 11) –, e não se pode extrair dela algo intelectualmente mais interessante e proveitoso.

II

Volta e meia, quando abrimos estes estudos que se dedicam às primeiras tentativas de ficção romântica, alguns lugares-comuns nos saltam aos olhos. Vou me deter, rapidamente, em dois dos mais frequentes: o do conhecimento da realidade e o da necessidade de evasão estética. No capítulo da *Formação* dedicado ao “aparecimento da ficção”, o primeiro tópico sobre o qual Candido se debruça é exatamente a capacidade que o romance tem de servir como um

instrumento importante para a “vocação histórica e sociológica do Romantismo” (Idem, p. 430). É claro que o componente formal não escapa à análise cuidadosa de Candido: o romance – por sua complexidade e amplitude, sua universalidade e irregularidade – era o gênero mais adequado para dar vazão à sensibilidade estética do período. Mas, ao fim e ao cabo, o “respeito à realidade”, “a descrição e o estudo das relações humanas em sociedade”, principalmente em um país que acabara de se descobrir autônomo politicamente e ansioso por assentar as bases de um nacionalismo literário, se destaca como uma característica mais importante (Idem, p. 430-431).

Mas o romance triunfou também por outro motivo, este, digamos assim, menos “nobre”. Como era um gênero bastante recente, sua apreciação independia do conhecimento de um conjunto de normas retóricas que regiam a construção e a fruição dos outros gêneros mais “cultos” (AUGUSTI, 2008). Poucos não são os estudos nos quais a ampliação do público leitor e a consolidação da forma romanesca são duas faces de uma mesma moeda, a qual passava a reger um novo e mais amplo mercado literário. Por isso o romance foi visto, na sua origem, como uma obra que exigia pouco tanto do seu autor, quanto do seu leitor – geralmente evocado no feminino –, feita sem muito cuidado, para ser lida despreocupadamente num momento de distração qualquer.

Os dois principais argumentos do triunfo do romance no Brasil, como se pode notar, deixam de lado por completo a questão estética, até mesmo porque trazê-la para o primeiro plano da análise das décadas iniciais da nossa literatura ficcional significaria ignorar boa parte da produção do período. De qualquer sorte, eu tampouco acredito que uma análise de fundo estético possa ter algo a dizer sobre esses romances. Não só pela sua pobreza, que fique claro, mas, principalmente, porque não creio que seja a qualidade estética de uma obra a responsável pela sua inserção ou exclusão de um determinado cânone nacional, isso para ficarmos no caso brasileiro. Assumi-la, a questão do valor estético, abre espaço para certas perplexidades infrutíferas, como a de Affonso Romano Sant’Anna ante as inúmeras reedições de *A moreninha*, um livro que “tem atravessado as décadas, e continua atingindo um público diversificado mais de cem anos depois, convertido para a televisão, cinema, histórias em quadrinhos. Entre os romances escritos em pleno Romantismo,

chega a ser quase inexplicável a permanência dessa obra produzida por Macedo aos 23 anos” (SANT’ANNA, 1990, p. 76).

De fato, se continuarmos a bater nas mesmas teclas de sempre das análises críticas – a do valor estético e a da importância histórica – a permanência de um livro como *A moreninha* continuará “inexplicável”. É bem verdade que, de acordo com os padrões da época em que foi escrito, esse é um livro que pode ser considerado bom (ALMEIDA, 2008), do mesmo modo que, como já vimos acima, o fato dele ter sido a primeira mais bem acabada realização do gênero no Brasil lhe confere um *status* importante, uma certa primazia, que o manterá eternamente nas histórias literárias que se debruçam sobre o período, mas nenhum dos dois motivos dá conta da sua imensa reprodutibilidade, da sua capacidade de manter-se vivo num ambiente tão inóspito quanto o do cânone literário – ainda que seja um cânone tão maleável quanto o nosso.

Faz-se necessário olhar para o romance brasileiro através de um novo prisma – o da sua função simbólica – e ver o que é possível tirar daí.

III

É sempre bom voltar a alguns lugares dos quais não se pode deixar de partir quando se vai tratar, ainda que brevemente, de teorias do romance. O meu caso aqui, da sua função moralista. De que o gênero romance, entre seu aparecimento e sua fixação, lutou com uma série dos mais diversos tipos de impedimentos, uma leitura de *O controle do imaginário & a afirmação do romance*, de Luiz Costa Lima (2009), é uma densa prova intelectual. Um desses impedimentos – desses “mecanismos de controle”, como Costa Lima os denomina – me interessa mais do que os outros: a interdição moral.

Escrito por Pierre-Daniel Huet, em 1670, o *Traité de l’origine des romans* tem um mérito muito especial. Publicado como prefácio a *Zaïde*, da Mme. de la Fayette, esse breve tratado não funciona como uma defesa da dignidade dessa obra. Huet, ao contrário do que se poderia esperar de alguém que prefacia a obra de uma amiga, endossa todos os clichês acumulados contra o gênero – sua subordinação à história, sua vizinhança de uma épica já legitimada, sua incapacidade, enquanto produto da imaginação, de servir como conhecimento da verdade, etc. – para legitimá-lo, primeiro, apenas

pelo seu caráter menor e, segundo – e é esse que, de fato, me interessa – pelo seu valor educativo:

Qualquer um pode sustentar que, nos romances, o amor é tratado de modo tão sutil e insinuante que o sêmen desta paixão perigosa entra com facilidade nos corações jovens: responderei que não só é arriscado, mas também, em certo sentido, necessário que os jovens que vivam no mundo conheçam essa paixão; para não a seguir quando sejam criminosas, para que possam desembaraçar-se de seus artificios e para que saibam se comportar quando tem um fim honesto e santo (HUET *apud* LIMA, 2009, p. 162).

Daí em diante, esse motivo – o “valor educativo” desse gênero menor – gozaria de uma vida longa e próspera, principalmente nos textos críticos dos séculos XVIII e XIX que se dessem ao trabalho de perder algum tempo com uma leitura intelectualmente tão pouco proveitosa como era a dos romances para os pensadores do período.

E como não reconhecê-lo quando ele se mostra de maneira tão explícita:

Misera Adrianna! uma imaginação exaltada e a inexperiencia de seus verdes annos concorriam, sem ella o sentir, para completar a obra da intriga! E mais ainda: nos soffrimentos da pobre moça como que se podia vêr um d’esses castigos que a providencia divina impõe ás vezes e mysteriosamente á humanidade.

Um dos primeiros deveres de uma boa filha, um dos meios mais seguros para que uma boa filha seja feliz, é ter sempre o coração transparente aos olhos de seus pais, e principalmente de sua mãe. Uma mãe, ainda quando encontra um erro no coração de sua filha, é sem a menor duvida a primeira que descobre logo motivos para desculpal-a e perdôal-a; uma mãe é a conselheira de sua filha, conselheira fiel, desinteressada e destinada por Deos; é o guia seguro e dedicado de sua filha, por quem está sempre prompto a sacrificar-se, e até a morrer.

Uma boa filha não tem direito de esconder nada de sua mãe; deve dizer-lhe tudo o que lhe succede, tudo quanto lhe dizem ao ouvido, e tudo o que sente e pensa; quando alguma cousa esconde d’ella, que é o seu bom anjo, o seu anjo da guarda, não é uma boa filha, é pelo menos uma louca, e Deos a castiga por isso.

Adrianna, pois, estava sendo castigada por esconder de sua mãe o que se passava em sua alma (MACEDO, s.d., Cap. XV).¹

Ao leitor destas minhas páginas, peço desculpas mais pelo tédio do que pelo tamanho da citação, mas ela se faz necessária. Como bom romance romântico, uma série de intrigas maldosas e coincidências mirabolantes levaram a Adriana a uma crise moral: para salvar a sua mãe, que ela julga vítima de uma calúnia que iria desonrá-la para todo o sempre, nossa nobre protagonista é levada a aceitar Frederico, o crápula da história, como esposo. O enredo, pra variar é bastante intrincado e não me parece nada proveitoso desenredá-lo aqui. Para o que me interessa, basta o que foi exposto. É quando atado o nó da intriga, quando a tensão desse jogo de erros que pode resultar na perdição da protagonista está perto de atingir seu clímax, é exatamente neste momento crucial da narrativa que o narrador, paradoxalmente, interrompe a narração. Daí se segue um arrazoado sobre as obrigações das filhas, sobre a bondade irrestrita das mães e, principalmente, sobre o castigo divino quando os bons costumes são deixados de lado, mesmo que as intenções sejam as mais nobres. O importante, contudo, é acentuar o caráter didático da doutrinação moral do romance, que se torna “acima de tudo um meio para transmitir uma mensagem ética unívoca e explícita (e de regra muito severa)” (MORETTI, 2003, 27).

Agora, reconhecer que o romance tinha uma função moralizadora é um lado, pequeno a meu ver, da questão. Pequeno não porque seja menos importante – e os diversos estudos sobre o assunto não me deixam mentir –, mas porque, mais interessante do que reconhecê-la naquilo que ela apresenta como uma carta de intenções, é desmontar o enredo das ideias que a justifica exatamente naqueles lugares em que ela se esconde com mais competência. Noutras palavras, é no plano da forma que o romance guarda com mais cuidado aquele conjunto de valores de uma determinada civilização que assumiram um caráter social definitivo e que, por isso, continuam a atuar sem o devido escrutínio da razão crítica.

¹ Como as obras de Joaquim Manuel de Macedo e Teixeira e Sousa têm mais de uma edição, optei, nas citações aqui feitas, por indicar os capítulos ao invés das páginas, de modo que o leitor deste artigo possa encontrar com mais facilidade o que lhe interessar.

Nesse sentido, continuar lendo os romances como se fossem apenas guias de conduta me parece, se não equivocado, ao menos reducionista. É bom enfatizar o “apenas” da frase anterior, porque, como bem demonstrou Valéria Augusti, a obra de Macedo, por exemplo, “ilustra o que se poderia chamar de moralidade dos comportamentos, ou seja, a maneira como as pessoas se comportam mediante um determinado código de regulação das condutas sociais” (AUGUSTI, 1998, p. 117). Mas a socialização moderna tem um lado que não passa exatamente pela demonstração das virtudes ou vilanias de uma determinada ação ou pensamento. Quer dizer, passa também, mas talvez, por causa da objetivação do seu caráter didático, com menos eficiência. A “integração funcional do indivíduo *no* sistema social”, pela sua solidez, é menos eficaz do que “a legitimação *do* sistema social na mente dos indivíduos” (MORETTI, 2000a, p. 230),² o que, na literatura, é melhor realizado – e, portanto, explicitado – por meio da forma.

Pois bem, a seguir nessa linha de raciocínio, o próximo passo é o de definir forma de uma maneira que me seja funcional. Volto, então, a Moretti: “as formas simbólicas são, principalmente, mecanismos capazes de resolver alguns problemas [*problem-solving devices*]: elas são meios através dos quais as tensões e paradoxos produzidos pelos conflitos sociais e pelas mudanças históricas são resolvidas (ou, ao menos, reduzidas)” (Idem, p. 243). Isso significa que cada elemento formal pode ser entendido dentro daquele que, para Moretti, é o principal tema do romance oitocentista: o compromisso. A moldura histórica é a da dupla revolução do século XVIII, que esgarçou o tecido social, reorganizou as hierarquias e impôs ao mundo o ritmo frenético da ideologia do progresso. O potencial libertário dessas décadas não pode ser ignorado, assim como a sua capacidade de fazer explodir angústias por todos os lados tampouco pode ser diminuído. Assim, um mundo que “nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 2000, p. 15), precisa também criar mecanismos de defesa sem os quais a própria sobrevivência fica posta em suspenso.

² Todas as traduções de livros estrangeiros, salvo quando indicadas, foram feitas por mim.

E aqui entra em cena o romance burguês europeu: a inserção do ritmo cotidiano da vida, que rompeu com o momento de verdade tão caro à tragédia, a introdução da conversa, que suspende a ação do diálogo trágico, protegendo os indivíduos de antagonismos desnecessários e perigosos (MORETTI, 1986) – tudo isso são formas simbólicas através das quais o romance, ao manter o ritmo desequilibrado da história do lado de fora, consegue representar, harmoniosamente, “um dilema intrínseco à moderna civilização burguesa: o conflito entre o ideal de *autodeterminação* e a igualmente imperiosa demanda de *socialização*” (MORETTI, 2000a, p. 15).

Compromisso entre “autodeterminação” e “socialização”. Esse é, para Moretti, o grande tema do romance europeu oitocentista. Num determinado sentido, esse também será o principal tema do incipiente romance brasileiro, mas um tema que não se repete nem como cópia deslocada nem como paródia libertária, como duas das nossas principais correntes críticas trabalharam a questão por décadas. Quero dizer que, a despeito da repetição no plano superficial, os mecanismos formais são reorganizados de modo a dar conta de um novo sistema de valores: a autodeterminação possibilitada pelo romance brasileiro, como veremos, é mais restrita, do mesmo modo que a socialização imposta é muito mais coercitiva, revelando através desses deslocamentos, assim espero, facetas interessantes da trama das ideias – literárias e históricas – de que são feitos nossos romances. Noutras palavras: “[...] ao estudar como a forma varia, descobre-se como o poder simbólico varia de lugar para lugar” (MORETTI, 2000b, p. 66).

Mas vamos colocar o que eu venho trabalhando nas mais bem escritas palavras de Moretti: “um fenômeno extraliterário nunca é mais ou menos importante como um possível ‘objeto’ ou ‘conteúdo’ de um texto, mas, sim, por causa do seu impacto no sistema de valores e, com isso, nas estratégias retóricas” (MORETTI, 2005, p. 20). “Um fenômeno extraliterário” – o nosso processo de independência política – e “seu impacto no sistema de valores” – as possibilidades e impossibilidades de representação do conceito de emancipação no romance brasileiro: eis o desafio que pretendo enfrentar.

IV

A proximidade do campo metafórico não pode ser deixada de lado. No literário: para que o romance pudesse se desenvolver, fez-se necessário que um conceito – o de individualismo – se tornasse protagonista da história. Isso significa que, distante de qualquer ideia de tradição como guia, “somente ele [o indivíduo] era o responsável para determinar seu próprio papel econômico, social, político e religioso (WATT, 2000, p. 61).” No campo histórico: para um dos mais interessantes liberais brasileiros, Frei Caneca, a emancipação política significava, acima de tudo, “seguir a estrada que bem lhe parecesse; escolher a forma de governo que julgasse mais apropriada às suas circunstâncias” (FREI CANECA apud PAIM, 1998, 39-40). Noutras palavras, a “autodeterminação” – a capacidade de escolher seus próprios caminhos sem qualquer espécie de ingerência externa – estava na ordem do dia e colocava o romance brasileiro numa posição privilegiada: configurava-se, ao menos teoricamente, como a representação perfeita para dar vazão a todo um sistema de valores, o qual punha a ruptura com uma tradição, tão necessário para o processo de emancipação política, na pauta do dia (ROUANET, 1992). A história, aqui, não precisaria ser mantida do lado de fora do romance. Contudo, como já dizia Tom Jobim, “o Brasil não é para principiantes”. E, me utilizando de um dessas construções paradoxais bem típicas da língua portuguesa, posso afirmar, até mesmo porque não é segredo para ninguém, que a emancipação política do Brasil nunca foi um desejo dos patriarcas da nossa independência.

Estes [a classe dominante] encaravam inicialmente com simpatia a instituição de uma monarquia dual, desde que fosse resguardada a autonomia do Brasil. Essa era a opinião, por exemplo, de José Bonifácio, figura de proa no movimento de Independência, o qual encarava com suspeição as situações revolucionárias que envolviam mobilização das massas (COSTA, 1999, p. 46).

Indesejada, é verdade, mas necessária frente ao risco de recolonização, como era o desejo das Cortes de Lisboa.

Eis aqui o “fenômeno extraliterário” através do qual pretendo ler as primeiras manifestações do romance no Brasil: uma

emancipação indesejada. “Seu impacto no sistema de valores”: a autodeterminação passa a ser interpretada, então, sob um ponto de vista paradoxal: faz-se, por um lado, necessária como esteio ideológico para pôr em marcha o processo emancipatório, mas, por outro, precisava ser contida por um elemento estranho ao próprio conceito de autonomia – a ingerência externa. Dentro do campo de forças conceitual liberal-iluminista, repensado de acordo com a realidade brasileira, a crítica à autoridade absoluta assumiu, como atesta Emília Viotti da Costa, um caráter anticolonialista (Idem, esp. Cap. I). Essas críticas, contudo, se fizeram com alguns fantasmas assombrando o sono dos nossos patriarcas: a radicalização da revolução francesa, a fragmentação da América espanhola em várias nações e, talvez o mais aterrador dentre todos eles, a consolidação de uma república negra no Haiti. Fantasmas que só poderiam ser exorcizados com a implementação de uma autoridade forte o suficiente para dar um rumo correto para o potencial libertário do processo: “Os Saquaremas proclamavam as excelências de um poder forte, destacando sua eficácia e utilidade. Somente um poder forte poderia oferecer ‘suficientes garantias à ordem pública e a bem entendida liberdade’ quanto tornar audível a voz da ‘Razão nacional [...]’, no entender de Paulino Soares de Sousa” (MATTOS, 1987, p. 194). Um poder forte, sim, mas não um poder arbitrário: uma autoridade à qual a submissão era sinônimo de garantia da liberdade individual.

Necessidade imperiosa de uma emancipação indesejada – temida até. Necessidade de utilização do um arsenal teórico que coloca a liberdade e a autonomia como valores fulcrais. Necessidade de construção de uma autoridade forte, mas que não pode se dar ao luxo de ser confundida com uma autoridade arbitrária, sob o risco de ser deslegitimada por aquela mesma ideologia de que as nossas elites se valiam para se manter no poder. Eis aqui sintetizadas “as tensões e paradoxos produzidos pelos conflitos sociais” (MORETTI, 2000a, p. 243) de que Moretti nos fala. Cabe, então, ao incipiente romance brasileiro desenvolver os mecanismos – as formas simbólicas necessárias – para resolvê-los: o nosso processo de socialização não poderia interromper o movimento da história que nos integrou ao concerto do mundo, mas tinha medo – exemplos não faltam já no fim do período colonial – das consequências do

seu abuso. A imagem que se constrói, que o romance vai ter que dar conta de representar, é a de um *fotochart*: a petrificação de um movimento no auge de suas possibilidades físicas.

Mas a descoberta desses mecanismos simbólicos não é simples: “o contexto pode selecionar as formas, mas não gerá-las. Assim, as formas dominantes, como as idéias dominantes, não são bem as formas da classe dominante; são as formas que a classe dominante selecionou – mas sem tê-las produzido. Ninguém é onipotente” (MORETTI, 2007, p. 313). O processo é errático, pois diversas possibilidades formais coexistem num durante um mesmo período, cada uma buscando impor-se sobre as outras. Antonio Candido me poupa um imenso trabalho ao selecionar três tendências da ficção brasileira no período que me interessa agora – as três primeiras décadas que se seguem à independência: “a histórica, a trágica, a sentimental, respectivamente, ilustradas por Pereira da Silva (*Jerônimo Corte Real*), Joaquim Norberto (*Maria*) e Gonçalves de Magalhães (*Amância*)”, três livros completamente esquecidos. O motivo? Para Candido: essas tendências foram “fundidas e superadas na obra de Macedo, graças ao aparecimento do enquadramento social” (CANDIDO, 2007, p. 441). Com todo o respeito a Candido, não estou bem certo de que a dinâmica do processo seja, ao menos aqui, o da formação de um sistema literário pela incorporação de obras numa tradição. Avento outra hipótese, um tanto mais conflituosa: talvez esses livros não tenham sobrevivido aos anos porque foram incapazes de dar conta dos problemas simbólicos do momento. É verdade, fica difícil de provar essa hipótese sem ter lido essas obras. Por isso desloco minha atenção para um dentre os “rivais” – “contemporâneos que escrevem mais ou menos como os autores canônicos [...], mas não exatamente igual” (MORETTI, 2000c, p. 208) – de Macedo, um rival que lhe roubou a glória de ser primeiro romancista brasileiro – pelo menos no sentido cronológico –, mas que, ao contrário do autor de *A moreninha*, não teve força para sobreviver aos séculos: Antonio Gonçalves de Teixeira e Sousa é o nome desse rival.

V

Lá atrás, quando passava as vistas por uma parte da fortuna crítica de Macedo e Teixeira e Sousa, fui um tanto negligente com uma consideração de Temístocles Linhares sobre a quem caberia a honra de ser o primeiro romancista brasileiro, a qual gostaria de retomar agora para analisá-la sob uma outra perspectiva: a de que Macedo teria imposto a um gênero novo, sem tradição, dois valores em voga: o amor e o excesso de individualismo (LINHARES, 1987, v. 1, p. 47).

“Amor” e “individualismo” são um bom começo. Esses dois elementos, de fato, não só fazem fama nas duas primeiras manifestações do nosso romance, como se tornam uma constante bastante explorada. Mas eu acho necessário fazer algumas especificações. Primeiro, ao invés de falar de “individualismo”, penso que é melhor trazer para o centro da análise aquele que incorpora, no romance, todo um conjunto de valores bastante caros ao individualismo moderno: o jovem: “Se a juventude [...] assegura sua centralidade simbólica [na cultura da modernidade], e a ‘grande narrativa do *Bildungsroman* ganha forma, é porque a Europa tem que atribuir um significado não para a juventude, mas para a *modernidade*” (MORETTI, 2000a, p. 5). De fato, os romances de Macedo estão cheios de jovens estudantes: Augusto é inconstante, Américo, extravagante, Juca é um bandoleiro, isso sem contar as mascaradas de um outro Juca e de Lauro. Em segundo lugar, falar de amor é ampliar a discussão a ponto de torná-la inexequível. Restringamo-la: o amor no romance romântico brasileiro tem duas funções bastante específicas: é uma metáfora das mais úteis para representar tanto a autonomia individual frente ao arbítrio de uns e às fatalidades do destino – Honorina, Celina, Adriana, Dona Mariquinhas, tem que fazer valer a sua vontade de se casar com o escolhido do coração –, quanto autorizam uma visão mais igualitária da vida – o amor não conhece fronteiras de classe, unindo os bons unicamente por seus valores pessoais. Há, por fim, um terceiro elemento ao qual Temístocles Linhares não se refere: a velhice, que acaba representando uma autoridade que se manifesta nos mais diversos graus e cuja capacidade de ingerência vai determinar o destino dos jovens protagonistas. Uma juventude irrequieta e independente, querendo amar a quem quiser, liberada das forças da

tradição e do arbítrio que podam sua autonomia: eis a forma que fez o sucesso de Macedo e do romance romântico.

Voltemos, contudo, a uma hipótese um tanto controversa, algumas vezes aventada, mas até agora não demonstrada: o que determinou a sobrevivência de Macedo – e aqui sobrevivência deve ser entendida no seu sentido mercadológico:³ é a capacidade que essa obra tem de continuar a ser reproduzida, como Affonso Romano Sant’Anna disse, de maneira *aparentemente* inexplicada – foi sua competência em conceber⁴ os mecanismos simbólicos necessários para aquele determinado momento histórico. Inversamente, a razão do fracasso de Teixeira e Sousa, por exemplo, se dá, exatamente, pela manipulação equivocada do amor, da juventude e da velhice, elementos também presentes nos seus romances, mas cujos detalhes de composição, como veremos, deixam muito a desejar.

VI

É ainda o primeiro capítulo de *O filho do pescador*: depois de uma longa descrição, que se derrama por quase quatro páginas, do “mais tocante quadro do amor conjugal” – na qual se constrói uma pastoral típica do período clássico e um tanto deslocada do que se espera num romance –, somos apresentados a um mancebo que se atira de joelhos aos pés de sua amada: “– Eu te amo mais do que minha própria vida...” Simples assim: não sabemos quem ele é. Não sabemos quem ela é. Sabemos apenas que aquele era o cenário perfeito para uma tão apaixonada declaração de amor. Os problemas, contudo, vão aparecendo aos poucos, com a inserção do mundo real no universo do idílio: ela é uma mulher “pobre! vítima da desgraça! cercada de miséria, escapada a um naufrágio.” Mas a ele, todas essas adversidades pouco importam: “Não tenho bastantes

³ “Um espaço fora da escola no qual o cânone é selecionado: o mercado. Os leitores lêem A, mantendo-o vivo; melhor, eles *compram* A, induzindo seus editores a continuar imprimindo-o até que apareça uma nova geração, e assim por diante.” (MORETTI, 2000c, 209-10).

⁴ Uma ressalva das mais importante: essa descoberta não é nem consciente, nem linear. Assim, ao contrário da crítica de Leandro Almeida – segundo o qual as histórias literárias se debruçam apenas sobre dois ou três livros de Macedo, ignorando suas demais obras, “que poderiam escapar ao esquema proposto” – seus dois primeiros romances são os mais comentados porque, como pretendo demonstrar na minha tese, são aqueles que melhor lidaram com os problemas formais que lhe foram legados. (Cf. ALMEIDA, 2008, p. 377).

bens da fortuna para a nossa felicidade? Não te amo eu? Sendo igualmente por ti amado, que mais precisaremos? Nada, pois, nos falta, temos riquezas... oh! tanto não é mister a quem ama.” O amor assume, aqui, aquela função igualitária que mencionei acima. A diferença social não é um empecilho para aqueles que se amam verdadeiramente. Mas o potencial igualitário não pára por aí: “não é a tua complacência, nem um amor filho da tua gratidão, que hoje te suplico; é um amor puro, livre e independente de qualquer ideia de agradecimento; um amor como este em que me abraso...” (TEIXEIRA E SOUSA, 1977, cap. I). Ao pôr de lado a ideia de gratidão, Lauro, o nosso jovem apaixonado, rompe com um dos mais importantes pilares da organização social brasileira do oitocentos: a instituição do favor, principal fator na produção dos dependentes tão necessários à manutenção da ideologia senhorial (LEITE, 1979).

Mas, em prol do resguardo da paz e da ordem da boa sociedade brasileira, nem tudo estava perdido. Segundo Sidney Chalhoub, a hegemonia política e cultural estava assentada em dois pilares: um – a da produção de dependentes –, como já vimos, estava ameaçado pelo poder igualitário do amor de Lauro. O outro – a inviolabilidade da vontade senhorial –, contudo, ainda estava de pé. Nosso protagonista precisava do consentimento do pai, sem o qual a união amorosa estava impossibilitada de se concretizar.

O arrazoado é longo e mereceria uma citação à altura. Mas, cuidadoso com a paciência do leitor deste artigo, prossigo com uma paráfrase, algumas passagens curtas – salvo quando o contrário se fizer necessário – e comentários. O pai de Lauro, o célebre e honrado “Pescador de Copacabana”, tem todas as razões do mundo para que seu filho não só não se case com a misteriosa naufraga, Laura; na verdade, para que ele não se case nunca com mulher nenhuma: “[...] cá para mim julgo que o casamento em nenhum caso é felicidade” (TEIXEIRA E SOUSA, 1977, cap. II). Mas me adianto demais. Esta já quase a conclusão da conversa entre pai e filho. Voltemos ao começo, onde dizia que eram muitas as razões para se opor ao amor. Primeiro, uma de ordem bastante prática: como se casar com alguém de quem não se conhece “qual seja a sua pátria, seu estado e enfim seus costumes.” Essa desconfiança reina apenas entre as classes mais baixas. Na parte mais alta da pirâmide social

brasileira, tudo é translúcido, para bem e para mal, é bom que se ressalve. Isso significa que todo o potencial de suspense que o romance romântico pode aspirar reside na introdução de um elemento estranho ao corpo social, um elemento do qual, por causa do abismo que o separa da boa sociedade, não se sabe o que esperar, uma vez que a lógica das suas ações não nos é revelada por um narrador que nunca se dá ao trabalho – talvez porque não possa – de tentar entendê-la. Mas isso não é tudo. Feita a ressalva de ordem mais prática, o nobre Pescador de Copacabana passa a desenredar os fios de um conhecimento sobre o amor tecido na sua própria experiência de vida. É a sua sabedoria de velho que o diz que o amor é uma ilusão dos jovens: “também já por mim passou esse delicioso tempo em que indômita a insólita liberdade, toda ufana de si, gosta de brincar com ferros, achando não sei que de belo em ouvir os seus pavorosos estrondos!” Nesse sentido, o pai de Lauro não está negando o potencial libertário que reside na metáfora do amor. Está, isso sim, denunciando que a outra face da potência de liberdade é a destruição:

Nesses instantes de delírio, que chamamos amor, não há considerações, não há respeitos; aniquila-se o passado, pulveriza-se o futuro: o vício é nada, a virtude ilusão, e um único pensamento constitui o universo do amor – Quero! Deveres e direitos do homem, as leis divinas, a pátria, os mais sólidos princípios de eterna justiça, os foros da razão, as mais santas e antigas afeições, tudo se sacrifica ao amor, tudo cai destruído, e sobre suas ruínas, que formam um detestando sólio, é colocado este imperioso – Quero! (Idem, cap. II, assim como todas as outras do parágrafo).

O amor, em Teixeira e Sousa, se confunde com um outro sentimento, a paixão, esta sim potencialmente destrutiva, cujos riscos Macedo fará questão de destacar. Acontece que, assim posta – como “uma fera faminta de gozo” – o amor se torna simplesmente uma exacerbação de um individualismo egoísta, tão caro a uma determinada corrente do liberalismo que nunca teve muita entrada por aqui. O que não é de se estranhar: em sociedades muito hierarquizadas, o processo que coloca o desejo individual acima dos demais – o signo é aquele imperioso “Quero!” da passagem

citada – traz consigo os riscos de fraturar uma totalidade social que se quer indivisível. O problema é que, postas como duas faces complementares de uma mesma moeda, o amor e o desejo incontável da paixão se tornam dois passos consecutivos de um só processo, destruindo a ilusão de igualdade tão cara a um momento de construção de uma ideologia de supressão das diferenças de classe.

Mas esse não é único fio solto dessa representação conflituosa do amor. Há uma questão de ordem narrativa que não deixa de ter suas consequências. Em termos de enredo, o romance romântico tipicamente coloca a união amorosa no seu fim. O objetivo é claro: *A moreninha*, *O moço loiro*, *Dois amores*, *Rosa*, *Vicentina* – isto é, em todos os primeiros romances de Macedo, o que nos são narrados são obstáculos que o verdadeiro amor tem que enfrentar até a sua completa realização, que se dá naquela que se tornou a imagem perfeita união consentida e institucionalizada: o casamento. O amor assim concebido nada mais é do que a cessação do movimento e da ação do mundo, porque o “E viveram felizes para a sempre” só pode ser construído idealmente, do lado de fora das páginas do livro. Em sua perfeição, ele é uma caminhada para fora dos limites do tempo e da materialidade. Mas, em Teixeira e Sousa, o que se dá é exatamente o seu oposto, e o terceiro capítulo assim principia:

- A prosperidade dos noivos!
- Vivam os noivos, vivam os noivos!
- A saúde dos amigos dos noivos!
- A mesma, à mesma! (Idem, cap. III)

Invertida a lógica do enredo romântico, o casamento não é mais uma saída para fora do mundo. É, isso sim, o enfrentamento dos limites impostos pelo cotidiano, pois todas as expectativas criadas são incompatíveis com os limites da vida. A brindada prosperidade dos noivos se converte, em pouco tempo, em desdita: “As delícias deste consórcio só foram nos três, ou quatro primeiros meses, e os oito que se seguiram a completar-se um ano, foi um consórcio de tormentos” (Idem, cap. V).

Há, contudo, um bom motivo para que a situação fuja ao controle e as coisas aconteçam de modo inesperado e, conseqüentemente, perigoso: falta uma autoridade que seja capaz

de pôr o mundo nos eixos. O pai de Augusto tinha nas mãos tudo de que precisava para se consolidar, simbolicamente, como uma autoridade soberana completamente legitimada: a razão – a sabedoria de toda uma vida a respeito das consequências imprevisíveis de um sentimento tão violento quanto o amor – e o poder de ação (MORETTI, 2000b, p. 46) – o direito que lhe era facultado de dar um basta naquilo que ele considerava errado: “E se eu não levar a bem um tal casamento?”. Mas ele não o faz: “Oh! nada de violências; faz o que quiseres e Deus abençoe os teus destinos” (TEIXEIRA E SOUSA, 1977, cap. II). Ao abdicar não só de um direito seu, como também de um dever, o Pescador de Copacabana perde a sua função. Não é à toa que não vive o suficiente para ver testemunhar as desgraças que previu para seu filho.

O pai de Augusto não é a única figura capaz de encarnar a representação de uma autoridade de que *O filho do pescador* tanto carece. Enquanto o doutor Sival, um outro nosso bom velho, não aparecer para colocar os acontecimentos de volta nos trilhos, este se torna um romance da insegurança. Ao longo dos capítulos seguintes à falência da autoridade, temos um desfilar de absurdo de vilanias, todas, se não protagonizadas, ao menos influenciadas por aquele elemento estranho ao corpo social que Augusto, ignorando os conselhos do pai, teimou em trazer para dentro de casa: Laura. Incêndio da casa, assassinato do marido, adultério, assassinato do primeiro amante por um segundo amante e uma ameaça de incesto – esta inconsciente, é bem verdade – para fechar com chave de ouro o quadro de horrores. Mas é somente pro final da história, quando Laura é desmascarada e somos informados de tudo, que temos a real dimensão da falência completa da representação da autoridade nesse romance:

Pouco tempo depois [da morte do pai], um lindo moço, meu patricio, enamorado de mim, pediu-me à minha mãe em casamento, e acontecendo dela opor-se ao que era da nossa vontade, eu saí com meu amante da casa de minha mãe, para casar-me com o meu amado. Em casa dele vivi algum tempo oculta, porém contente; mas não sei porque mau fado minha mãe soube do lugar em que eu me achava, e talvez por conselho de outros me quis perseguir ou antes a nós ambos; mas o meu amante (que neste tempo

estava para casar-se comigo) sabendo disto embarcou-se para o Rio de Janeiro, trazendo-me consigo (Idem, cap. VIII).

Se o Pescador de Copacabana tinha a seu lado o poder e algumas boas razões para se opor às vontades de Augusto, mas decide não fazê-lo para não cometer um ato de violência contra a liberdade do filho de “viver sempre e para sempre com a eleita do [seu] coração” (Idem, cap. II) – a mãe de Laura peca exatamente pela arbitrariedade da sua decisão: temos a demonstração nua e crua do seu poder de veto, mas nenhuma razão nos é apresentada para justificar sua oposição ao consórcio. Assim representada a autoridade se recobre com o perigoso manto da tirania,⁵ um valor que sequer a altamente hierarquizada ideologia senhorial quer ter nas mãos. Eis o problema: contra a vontade arbitrária e tirânica, fica difícil conter os ímpetus de uma juventude que se sente autorizada a romper com as hierarquias que organizam as relações pessoais e mantêm o corpo social coeso. E, uma vez liberada para conduzir seu próprio destino, como pudemos constatar, os resultados são desastrosos. Configura-se, aparentemente, um beco sem saída: seja renegando sua faceta mais violenta, seja reforçando-a, a autoridade se mostra incapaz de controlar as paixões dos jovens protagonistas, permitindo que o mundo siga num rumo de incertezas e perigos.

Mas, assim como a representação do amor, a da autoridade também aparece regida por um duplo signo: o primeiro, o do fracasso nós já vimos. Mas nem tudo está perdido neste romance desregrado. Se o pai de Augusto e a mãe de Laura são incapazes de fazer valer a autoridade que lhes é de direito, cabe ao doutor Sinval exercê-la a contento e pôr a história num rumo moralmente mais aceitável. Nos vemos de novo ante uma cena em que, para que um casamento se consuma, faz-se necessária uma autorização:

⁵ “E, significativamente, nada assegura que o poder de ação [do rei] será subordinado aos ditames da razão, já que, ao contrário, o absolutismo deseja a emancipação total de seu poder. [...] A consoladora distinção de Hooker entre apetite e poder está baseada na precedência e no controle que se organiza de acordo com a razão, mas uma vez que este deixa de funcionar, as duas formas de vontade se tornam indistinguíveis.” (MORETTI, 2000b, p. 47).

- Enfim, minha senhora, eu me oponho absolutamente a este casamento.
- E por que, senhor doutor?
- Porque não é de meu gosto...
- [...]
- Não vos compreendo; mas seja como for; se vosso afilhado e eu o quisermos?
- Ele o não quererá; mas se o quisesse, eu o saberia impedir (Idem, cap. XVII).

Antes de tudo, cabe uma ressalva: há um segredo, típico de um enredo tão cheio de reviravoltas quanto este, que impede de maneira peremptória a união entre Laura e o jovem caçador por quem se apaixona: ele, Emiliano, é seu filho, que lhe fora roubado quando o seu primeiro amante a abandonou. É verdade, em prol da manutenção do suspense, a revelação da maternidade é postergada. Isso não impede que o doutor Sinval, a exemplo do Pescador de Copacabana, tenha uma imensa lista de razões para a proibição do casamento do seu afilhado: alguns adultérios, um incêndio, um veneno, etc., etc., etc. O nosso médico, então, de posse de todas essas razões, não se constrange em se valer da sua autoridade, que transforma em sua a vontade do outro – “Ele não o quererá.” Compare-se essa passagem àquela em que fomos apresentados ao universo destruidor do amor – sobre o qual “é colocado este imperioso – Quero!” (Idem, cap. II) –, que, deixado correr solto, transformou *O filho do pescador* numa história de crimes. E somente uma autoridade exercida de maneira plena – racional e poderosa – pode corrigir todos os desmandos da história, que não foram poucos: é o doutor Sinval quem cria o filho roubado de Laura, troca o veneno que ela ministraria a Augusto por um estupefaciente, impede que ele fosse enterrado vivo, ressuscita-o, proíbe um casamento tanto moral quanto socialmente equivocado.

Mas, a despeito de todo o seu sucesso em colocar a história no prumo, a autoridade do doutor Sinval também é, sob um ponto de vista histórico, fracassada. O desfecho de *O filho do pescador* é moralmente impecável: o casamento não se consolida, Augusto perdoa Laura, que se recolhe a um convento para expiar seus pecados, e ainda temos que aturar outras tantas páginas em que Emiliano justifica os erros da mãe por causa da maldade dos homens.

Mas nenhuma das três figuras de autoridade, não importa como a utilizem – o respeito à liberdade de escolha de Lauro, a proibição arbitrária do amor de Laura ou o impedimento racional do casamento de Emiliano –, nenhum deles é capaz de gerar qualquer espécie de ordem consensual com os elementos de que dispõem. O tecido de relações sociais que nos é legado ao fim do livro, apesar da aparência de normalidade, está completamente desgastado – é uma normalidade artificialmente construída.

Construir um compromisso no qual autoridade e autonomia convivam através da mediação de um sentimento amoroso despido de suas arestas mais incômodas: eis o lugar reservado a Joaquim Manuel de Macedo na história do romance brasileiro.

Mas esta é outra história.

Why hasn't *O filho do pescador* kept its popularity: an attempt of a historic-literary explanation

Abstract: Using two concepts – literary form and rivalry – as they were thought by Franco Moretti, this paper tries to explain a certain oddness in Brazilian literary canon: why haven't the novels written before Joaquim Manuel de Macedo's *A moreninha* survived? I claim, focusing my analyses in Teixeira e Sousa's *O filho do pescador*, that these novels were not canonized because they could not solve the historical need to deradicalize the process unleashed by Brazilian independency.

Keywords: Brazilian novel. Literary form. Joaquim Manuel de Macedo. Antônio Gonçalves de Teixeira e Sousa.

Referências

ALMEIDA, Leandro Thomaz. Recepção crítica da prosa ficcional de Joaquim Manuel de Macedo. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 375-391.

AUGUSTI, Valéria. Do gosto inculto à apreciação douda: a consagração do romance no Brasil do oitocentos. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 393-414.

_____. *O romance como guia de conduta: A Moreninha e Os dois amores*. 1998. 225p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária)- Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moises e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república*. 6. ed. São Paulo: UNESP, 1999.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Teixeira e Sousa: 'O filho do pescador' e 'As fatalidades de dois jovens'. In: TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonçalves. *O filho do pescador: romance brasileiro original*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

LEITE, Dante Moreira. Teoria da ingratidão. In: _____. *O amor romântico e outros temas*, 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, EDUSP, 1979, p. 20-24.

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

LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987. v. 1.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Vicentina*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s.d.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1987.

MORETTI, Franco. The moment of truth. *New Left Review*, Londres, ano I, n. 159, set.-out. 1986, p. 39-48.

_____. *The way of the world: The Bildungsroman in European Culture*. New York: Verso, 2000a.

_____. Conjectures on world literature. *New Left Review*, Londres, v. 2, n. 1, jan./fev. 2000b, p. 54-68.

_____. The slaughterhouse of literature. *Modern Language Quarterly*, Washington, v. 61, n. 1, mar. 2000c, p. 207-227.

_____. O século sério. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 65, mar. 2003, p. 3-33.

_____. *Signs taken for wonder: on the sociology of literary forms*. Londres: Verso, 2005.

_____. Da evolução literária. In: _____. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 309-326.

PAIM, Antonio. *História do liberalismo brasileiro*. São Paulo: Mandarim, 1998.

ROUANET, Sérgio Paulo. As minas iluminadas: a ilustração e a inconfidência. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Cia. das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 329-345.

SANT'ANNA, Affonso Romano. A moreninha. In: _____. *Análise estrutural de romances brasileiros*, 7. ed. São Paulo: Ática, 1990, p. 76-86.

SERRA, Tânia Rebelo. *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos: a luneta mágica do II reinado*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Dep. Nacional do Livro, 1994.

SILVA, Hebe Cristina da. Teixeira e Sousa - a trajetória de um romancista brasileiro em busca de consagração. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajelórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 523-545.

TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonçalves. *O filho do pescador: romance brasileiro original*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

VERÍSSIMO, José. O romancista de nossos avós. In: SERRA, Tânia Rebelo. *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos: a luneta mágica do II reinado*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Dep. Nacional do Livro, 1994.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1903)*. 7. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: Pimlico, 2000.