

## TEIXEIRA E SOUSA E O PRIMEIRO MALANDRO DO ROMANCE BRASILEIRO

### TEIXEIRA E SOUSA AND THE FIRST BRAZILIAN NOVEL'S RASCAL

*Fábio Figueiredo CAMARGO\**

**Resumo:** Neste artigo pretende-se demonstrar como o folhetim foi reconhecido no Brasil pela crítica de seu tempo e de outros tempos, além de analisar o romance “As tardes de um pintor” ou “As intrigas de um jesuíta”, de Teixeira e Sousa, publicado em 1847 no jornal “Arquivo romântico”, saído em três volumes. Também se fará uma revisão de “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, publicado em 1970. Nesse artigo o crítico paulista afirma ser o Leonardo, personagem de “Memórias de um sargento de milícias”, de Manuel Antônio de Almeida, o primeiro malandro da literatura brasileira. Este artigo se contrapõe a essa ideia, apresentando o caso de Ligeiro, o primeiro malandro do romance brasileiro.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira; Romance-folhetim; Teixeira e Sousa

**Abstract:** This article demonstrates how the feuilleton in Brazil was recognized by critics of his time and other times, and analyzing the Teixeira e Sousa's novel “As tardes de um pintor” ou “As intrigas de um jesuíta”, published in 1847 in newspaper “Arquivo romântico”, in three volumes. It also will review “Dialética da malandragem” by Antonio Candido, published in 1970. In this article the critic claims Leonardo, a character of “Memórias de um sargento de milícias”, by Manuel Antonio de Almeida, the first rascal of Brazilian literature. However, there is a character in the Teixeira e Sousa's novel that can be the first rascal.

**Keywords:** Brazilian Literature; Feuilleton; Teixeira e Sousa

O romance folhetim, lançado no jornal “La Presse”, de Émile de Girardin e seu ex-sócio Dutacq, ganhou um lugar de destaque na França do século XIX depois que os empresários da imprensa perceberam que havia um interesse muito grande por parte dos leitores por esse tipo de narrativa, pois, segundo Marlyse Meyer, houve um grande aumento nas vendas e, devido a isso, “[...] vai-se jogar ficção em fatias no jornal diário, no espaço consagrado ao folhetim vale-tudo [...] a partir de 5 de agosto de 1836”. (MEYER,

---

\* Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica-Minas Gerais e Professor do Curso de Letras da Universidade Federal de Uberlândia. Contato: [fabiocamargo@ileel.ufu.br](mailto:fabiocamargo@ileel.ufu.br).

1996, p. 59). Nesse contexto, surgem escritores dessa “nova forma de ficção” ou desse “gênero novo de romance”, tais como Eugene Sue, Alexandre Dumas pai, Eugene Soulié, Paul Féval, Ponson du Terrail, Xavier de Montépin, Honoré de Balzac, dentre outros. O sucesso sem precedentes dessa “fórmula” de entreter os leitores acaba generalizando o modo de publicar ficção literária, uma vez que quase todos os romances serão publicados em jornais ou revistas; semanalmente ou diariamente o público tinha acesso aos episódios das narrativas.

Esse tipo de romance chega ao Brasil ainda, segundo Marlise Meyer, em 1838, no “Jornal do Comércio”, e o primeiro folhetim lançado aqui é “O capitão Paulo”, de Alexandre Dumas. Segundo José Ramos Tinhorão (1994), Barbosa Lima Sobrinho data a primeira publicação desse tipo de romance em 1837, e o próprio Tinhorão indica que no Recife, no jornal “Relator de novelas”, houve uma publicação de um romance folhetim, sem precisar qual exatamente, em 29 de junho de 1837. Como é um produto que se lê rápido e publicado em jornais muito baratos até mesmo para a época, os romances folhetins ficarão conhecidos como textos medíocres, de segunda categoria, o que os leva a receber duras críticas, sendo desprezados pela academia e pela crítica especializada.

Neste artigo pretende-se demonstrar como o folhetim foi reconhecido no Brasil pela crítica de seu tempo e de outros tempos, além de analisar o romance “As tardes de um pintor” ou “As intrigas de um jesuíta”, de Teixeira e Sousa, publicado em 1847 no jornal “Arquivo romântico”, saído em três volumes. Também se fará uma revisão de “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, publicado em 1970. Nesse artigo o crítico paulista afirma ser o Leonardo, personagem de “Memórias de um sargento de milícias”, de Manuel Antônio de Almeida, o primeiro malandro da literatura brasileira. No entanto, há um personagem no romance de Teixeira e Sousa que encarna o tipo, o que faria com que pelo menos nesse quesito o trabalho do escritor cabofriense se destacasse em seu tempo.

O folhetim no Brasil, conforme aponta Yasmin Jamil Nadaf, “[...] foi um grande sucesso. A fórmula *continua amanhã* ou *continua num próximo número* que a ficção em série proporcionava ao folhetim alimentava paulatinamente o apetite e a curiosidade do

leitor diário do jornal” (NADAF, 2002, p.18, grifos da autora) e o romance folhetim passa a ser muito apreciado pelas classes populares. Encaminhar-se para a população que não tinha muitas posses e pouco estudo não ajudou o romance folhetim a ganhar prestígio junto à crítica, pelo contrário, fez com que esses romances ficassem à margem, mesmo em se tratando de narrativas daqueles que seriam depois considerados grandes escritores. Marlise Meyer (1996; 1998) faz a separação entre o que seriam os romances folhetins e os romances que, mesmo publicados em formato de folhetim, não continuaram sua estrutura ou que tomaram emprestado apenas alguns pontos, suas características básicas. Desse modo, embora os textos de Machado de Assis tenham sido publicados em formato de folhetim – apenas a partir de “Dom Casmurro” é que o bruxo do Cosme Velho iria publicar diretamente em livro –, eles não seriam romances folhetins *tout court*, embora guardassem algumas questões em suas tramas que lembravam as estratégias romanescas daqueles. Basta lembrar o incesto em meio à trama de “Helena”, publicado por Machado em 1876, no jornal “O globo”, para se ter uma ideia dos resquícios do romance folhetim francês no trabalho do escritor carioca. O fato é que no Brasil o romance folhetim terá uma longa vida e levará muitos dos nossos escritores a criarem dentro desse formato, iniciando suas carreiras para, logo depois, seguirem outros rumos.

De acordo com os estudos de Marlise Meyer (1996) e Tânia Costa Serra (1997) seriam romances folhetins aqueles que, além de serem publicados em jornais e revistas em capítulos encontram-se repletos de aventuras. Estes apresentam heróis, que, por sua vez, deparam-se com vilões que lhes fazem oposição e estão sempre tentando desvirtuar os homens de bem; esses mesmos malfeitores estão sempre colocando as mocinhas em perigo, e elas estão sempre em defesa de seus valores morais; os heróis defendem reinos, honras das casas patriarcais; são homens honrados que figuram na história dos países de onde os romances se originam, como nos casos dos romances de Alexandre Dumas em que os reis franceses são personagens cujos segredos devem ser resguardados, embora desvendados aos leitores, como em “O homem da máscara de ferro”; personagens femininas que sofrem por defenderem sua honra ou que tentam vingança a partir do momento em que tiveram sua virgindade

violada; irmãos que não se conhecem postos em suspenso devido a um amor que brota do desconhecimento de sua situação ou até mesmo irmãos gêmeos trocados na infância; senhoras postas em maus lençóis devido a um quase deslize que nunca ocorrerá; homens desejando vingança pela espoliação sofrida, dentre outras situações; as histórias são mirabolantes, se passam em lugares exóticos, as tramas são cheias de reviravoltas, peripécias e todas as modalidades de traças para com os leitores.

Esses heróis, vilões e mocinhas e suas narrativas, de acordo com Marlyse Meyer, estão a serviço de uma “burguesia bem pensante” que utilizaria o folhetim para modelar as classes subalternas para melhor manipulá-las (MEYER, 1996). No Brasil não será diferente, pois, muitas vezes, mesmo que o escritor produtor não pertença à burguesia propriamente dita, ele está armado de uma série de preceitos oriundos dessa classe. Sua escrita refletirá, até mesmo por uma imposição do modelo ou da tentativa de agradar seus leitores, o que se convencionou chamar de imaginário da burguesia. É assim que o folhetim, principalmente de origem francesa, entrará no Brasil e convencerá seus leitores de que aquelas histórias lhes sirvam de lição e que possam entretê-los por algumas horas por semana. Ainda Conforme Marlyse Meyer:

De um modo geral, o território livre do folhetim na nossa ainda balbuciante cultura vai ajudar a dar forma a esse balbucio, soltando a língua e obrigando precisamente a não só ficar de olho em Paris, mas também baixá-lo para ver e daí falar do que vai por aqui (MEYER, 1998, p. 152).

Desse modo os autores brasileiros por esse tempo tenderão a se inspirar nessas narrativas para criarem a nascente literatura brasileira, carente de heróis, de modelos de conduta, conforme eles ingenuamente acreditavam. Assim, o romance brasileiro irá tomar forma espelhando-se no romance folhetim francês e alterando-o, conforme as condições o permitiam, de acordo com o gosto do público leitor, entronizando a cor local, através das descrições da natureza brasileira, dos costumes da corte e de seus habitantes. Muitas vezes traduzem-se os romances europeus, editando-os, reduzindo-os, como o fazem Pereira da Silva e Justiniano José da

Rocha. Desse modo cria-se uma literatura diferente daquela que lhe dá origem, embora corra paralela a seu *modus operandi*.

A crítica brasileira não é benévola com o romance folhetim europeu, visto como veículo de importação de ideias fantasiosas para um país jovem e recém-independente, conforme se manifestam a esse respeito Sílvio Romero e Fernandes Pinheiro, dentre outros, conforme aponta Hebe Cristina da Silva em “Prelúdio do romance brasileiro”: Teixeira e Sousa e as primeiras narrativas ficcionais (2009). Segundo a autora a noção de moralidade pesava sobre as críticas apontadas no romance surgido no século XVIII, e essa questão específica está também na crítica brasileira que se faz ao gênero do romance folhetim. A outra preocupação da crítica estaria ligada à representação da realidade e do quanto ela podia ser perniciososa para os leitores, principalmente para as leitoras. Some-se a isto a questão da nacionalidade da obra que deveria ser produzida em uma nação jovem como o Brasil oitocentista (SILVA, 2009). O fato é que essas narrativas, surgidas no período romântico europeu, ajudam a produzir a imagem das nações e com seu molde romântico elas dão a medida de como se portam as mocinhas, os heróis, os senhores e senhoras ditos de bem, como um país deve ser reconhecido por outros países etc. Segundo José Ramos Tinhorão,

[...] os candidatos a escritores no Brasil encontram a forma ideal de estrear na literatura dirigindo-se de maneira pessoal a um público em formação, através de um gênero novo, que tinha a vantagem de lhes permitir – graças ao subjetivismo romântico – um descomprometimento quase total com a realidade (TINHORÃO, 1994, p. 27).

Se os autores brasileiros começam a conversar com seu público, isso se dará muito em função da descrição da natureza. Antonio Candido vai chamar a atenção para essa relação dos folhetins brasileiros interessados em reproduzirem a cor local brasileira. Da relação da cor local, viria o gosto, segundo Candido, pela representação da natureza idealizada:

Por isso mesmo, o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões

tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social (CANDIDO, 1981, vol. II, p. 114).

Essa ideia lançada por Candido em “Formação da literatura brasileira”, publicado pela primeira vez em 1959, irá propagar-se e cristalizar-se como uma das grandes linhas, uma espécie de maldição, sob a qual o romance folhetim brasileiro será analisado: um folhetim que se apega demais à descrição da natureza e não desenvolve de modo adequado os caracteres psicológicos, além de produzir histórias rasteiras, falhas, que interessem a seus leitores de baixa instrução ou baixa extração social. Não que a ideia esteja errada, mas foi elevada à condição de verdade absoluta pela crítica que se debruçou sobre esse material. Basta perceber o quanto Marlyse Meyer, em um livro esclarecedor sobre o folhetim, se dedica mais ao folhetim estrangeiro, principalmente o de origem francesa, e apenas analisa os folhetins brasileiros em um capítulo. Aliás, analisar é um eufemismo para descrever, elencar algumas produções e apontar para a existência desses textos. Para Marlyse Meyer, o romance folhetim brasileiro era canhestro, não merecendo sua atenção, conforme ela deixa entrever no trecho que se segue:

Se podemos encontrar certo interesse num ou noutro, como por exemplo naqueles *Mistérios do Prata* de Joana Noronha, de um modo geral os folhetins nacionais ainda são tão canhestros quanto as noveletas daqueles “precursores” estudados por José Aderaldo Castello ou editados por Barbosa Lima Sobrinho, sem falar no assumido romance-folhetim do pioneiríssimo mas “tão ruinzinho que parece bom” Teixeira e Sousa. Canhestros ainda aqueles folhetins bem mais tardios, que teriam permitido supor uma certa tarimba adquirida por seus autores (MEYER, 1996, p. 303-304).

Note-se que nesse trecho apenas o livro de Joana Noronha se salva, nada mais restando às outras produções, sempre vistas como mal escritas e sem criatividade, mesmo em se tratando de autores já com experiência. Flora Süssekind, em um amplo e importante estudo sobre a ficção inicial brasileira, “O Brasil não é longe daqui”, analisa

a leitura dos textos de escritores estrangeiros produzida pelos nossos primeiros autores da prosa de ficção para depois concluir, a partir de narrativas como “Olaia e Julio”, de autor desconhecido, “Os assassinos misteriosos” ou “A paixão dos diamantes”, de Justiniano José da Rocha, “O filho do pescador”, de Teixeira e Sousa, dentre outros, que são mais estrangeiros devido ao fato de que eles tinham a necessidade de apresentar um Brasil para os brasileiros e, por isso, concordando com o que Candido havia afirmado, apontar a relação entre a natureza moldada e descrita por essas narrativas, que davam a sensação de “não estar de todo”. De acordo com Flora Süssekind:

[...] os moldes do folhetim, do melodrama e da novela histórica, adotados pelos primeiros autores de contos e romances no país, pareciam assimilados de forma particularmente mecânica, quase sugerindo andar sozinhos, com narrador em posição secundária diante de fôrmas, truques, *coups de théâtre*, cartas marcadas de vários tipos, em sucessão previsível. [...] a própria obsessão pela cor local parecia sugerir que o narrador procurasse fazer o mínimo de sombra possível a ela, cabendo-lhe a exclusiva função de fitá-la. Em parte porque, em absoluta sintonia com o próprio tempo, com o desejo de afirmação da unidade nacional e da paisagem americana, com a “fundação” de uma novelística local, e pertencentes ou desejosos de pertencer em geral às classes dirigentes, não parecesse interessar a esses primeiros prosadores da ficção brasileiros acentuar qualquer negatividade no relacionamento entre o seu narrador e as tramas e paisagens romanescas que desfilam aos seus olhos, ou entre ele e o nexos social graças ao qual se lhe atribui essa função de observador ameno de costumes, quadros históricos e vistas que se deseja bem pouco problemáticos (SÜSSEKIND, 1990, p. 19-20).

O trecho supracitado resume bem as ideias nas quais se centraram o estudo do folhetim brasileiro, para além da crítica de seu tempo. Deixou-se de lado a questão moral, mas a questão nacional ganhou um peso muito maior, assim como a ideia da dependência cultural, a qual nunca deixou de perseguir esse gênero de romance no Brasil. Sem negar as afirmações da crítica, entendo que ela deixa de olhar para algo mais comezinho nessa produção, pois a realidade era vista, embora nem sempre fosse criticada da forma que a crítica do século XX, de base, seja marxista ou não, gostaria. O que ocorre é

que, mesmo tendo o horizonte de expectativa do contexto histórico, parece que, em alguns momentos, este é suspenso para que a crítica faça efeito e a tese seja comprovada, o que a autora faz com brilhantismo. No entanto é preciso perceber, para além do nosso desejo de verdade, que há mais coisas nos romances folhetins do que sonha a nossa vã filosofia.

Parece que há uma má vontade por parte da nossa crítica em lidar com esse material, exigindo mais do que ele poderia dar, pois se não deixam de serem verdadeiras as afirmações dos críticos citados, é fato que também há material para ser analisado nessas narrativas para além de meros marcos históricos. Diante do que foi exposto, intento fazer não uma retificação, mas uma constatação do quanto essa produção é mal vista, apresentando um caso senão de injustiça, de falta de cuidado para com um autor que, mesmo tendo uma produção irregular e por demais calcada nos padrões europeus – cabe a pergunta: o que não é padrão europeu em se tratando de literatura e da língua portuguesa que forma as possíveis identidades literárias brasileiras no século XIX? –, parece não ter sido lido e apenas comentado a partir dos trabalhos de Antonio Candido e seus seguidores.

Devo acrescentar aqui o louvável trabalho do grupo de pesquisa “Caminhos do romance”, coordenado por Márcia Abreu, mas que, se faz um trabalho historiográfico importante, ainda insiste em analisar pouco esse material se mantendo em análise de fontes primárias e da recepção pelo público da época. Ainda assim há trabalhos como os de Hebe Cristina da Silva (2009) e de Ilana Heineberg (2012) que, além do levantamento histórico, analisam as tramas e as estratégias dos textos de Teixeira e Sousa, mesmo que ainda sigam as normas da crítica que se debruçou sobre esse tipo de narrativa.

De acordo com Hebe Cristina da Silva, o autor foi muito lido em seu tempo. Ela apresenta dados históricos: uma notícia publicada no jornal “A Marmota”, para comprovar sua afirmação. Segundo ela, em 1859, “O filho do pescador”, publicado em 1843, reconhecido por muitos como nosso primeiro romance-folhetim, foi reeditado (SILVA, 2012, p. 2). Ilana Heineberg cita José Veríssimo, Alfredo Bosi, Aurélio Buarque de Holanda e José Aderaldo Castello como críticos que, mesmo reconhecendo a estética de poucos recursos de

“O filho do pescador” “fecharam a questão, atribuindo a Teixeira e Sousa a paternidade do primeiro romance brasileiro publicado em 1843 pela tipografia de Paula Brito” (HEINEBERG, 2012).

Em “História concisa da literatura brasileira”, Alfredo Bosi, mesmo reconhecendo o valor histórico de “O filho do pescador”, não situa Teixeira e Sousa no mesmo plano de escritores como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Bernardo Guimarães e Alfredo Taunay, indicando que o autor utilizava a sublitteratura francesa (BOSI, 1978, p. 113). Não deixa de ser irônico pensar nessa constatação de Alfredo Bosi, pois quem dos autores aos quais ele dá destaque não foi influenciado pela chamada sublitteratura francesa?

Apesar de reconhecer Teixeira e Sousa ao lado de Gonçalves de Magalhães, Joaquim Norberto de Souza e Silva e Joaquim Manuel de Macedo, Antonio Candido afirma que estes formaram um grupo respeitável que colaborou para que o romantismo brasileiro tivesse uma aceitação por parte do público leitor no Brasil. Mas é o mesmo Candido quem afirma que a qualidade literária da obra de Teixeira e Sousa é questionável, respeitando sua relevância histórica e apontando-o como legítimo representante daquilo que será chamado de folhetinesco no Romantismo (CANDIDO, 1981, p. 126).

Domício Proença Filho acredita que a melhor obra de Teixeira e Sousa seja “O filho do pescador”, embora afirme que o texto não foi um sucesso de crítica, valendo como objeto histórico, como primeiro “romance da nossa literatura” (PROENÇA Filho, 1997, p. VII). Percebe-se que a crítica em torno do autor sempre refaz seu itinerário de pobre filho de carpinteiro a escritor de razoável prestígio, de estética pouco elaborada e de mero marco histórico para o romance brasileiro.

O romance “Tardes de um pintor” ou “As intrigas de um jesuíta”, publicado por Teixeira e Sousa em 1847, apresenta uma história que se passa no século XVIII brasileiro e pretende ser um romance histórico conforme os moldes do romance folhetim francês produzido por Alexandre Dumas, Victor Hugo e Eugene Sue. Em alguns momentos, assume, sem maiores disfarces, dicção de manual, como no capítulo XVIII, “o narrador pura e simplesmente cola a própria voz a trechos de um *Dicionário geográfico e histórico*, dos *anais da província de S. Pedro do Rio Grande*, da *Dedução*

*Cronológica*, e por quatro páginas interrompe a história para descrever as sete missões” (SÜSSEKIND, 1990, p. 90). Sem as manhas narrativas utilizadas por Dumas, por exemplo, que pedia a seu assistente Macquet para fazer a pesquisa histórica, Teixeira e Sousa toma de empréstimo a própria narrativa histórica do dicionário.

A partir desse pano de fundo histórico a narrativa vai contar as histórias de Juliano, o herói bondoso, às voltas com sua paixão por Clara, impedida quase sempre pelas ações maquiavélicas do jesuíta ateu, o Padre Roberto. O padre vai tentar diversas vezes fazer com que seu rival desapareça, fazendo uso de uma figura muito interessante, o Ligeiro, que, ao contrário do que nos informa Antonio Candido, em seu famoso e acurado ensaio “Dialética da malandragem”, talvez seja o primeiro malandro do nosso romance, conforme pretendo demonstrar na parte final deste artigo. Não conseguindo seu intento, depois de muitas reviravoltas e peripécias, o Padre Roberto será enterrado vivo pelos próprios jesuítas, Clara irá morrer e Juliano se tornará padre. O fim da narrativa não é nada atrativo ao leitor, mas era assim que a maioria dos romances folhetins terminavam naquele tempo, basta lembrar o fim de “O conde de Monte Cristo”, de Alexandre Dumas, ou o fim de “Os miseráveis”, de Victor Hugo.

Flora Süssekind (1990), ao analisar o romance de Teixeira e Sousa, se prende à sua descrição da natureza, apontando o quanto ele está interessado em descrever essa paisagem falsa, que caracterizaria um Brasil que não existe na realidade. Assim, o autor estaria fadado ao fracasso de sua representação e ela não passaria de arremedo da noção estrangeira sobre o país. Deixando o estudo da crítica e partindo para uma análise mais imanente da narrativa é preciso salientar que ela está de acordo com o modo de fazer, isto é, sua *poiésis* está diretamente ligada ao modo romântico de seu tempo. Teixeira e Sousa digere a estética romântica e faz dela seu ponto de apoio, produzindo um novo modo de narrativa no Brasil do século XIX.

A narrativa do romance se dá dentro de uma estrutura cara ao romance folhetim e ao romantismo: a narrativa encaixada. Um primeiro narrador irá apresentar aos leitores uma história que um pintor lhe contou quando ele era criança. Ele apresenta um prólogo

para chegar à história que o leitor irá ler, pois, segundo ele, sua memória “era então espantosa”. (SOUSA, 1973, p. 23) Ele, juntamente com outros meninos, se escondem da chuva na casa de um pintor que vai lhes contar a história de alguns jesuítas. O pintor contará então a história em algumas tardes, e os meninos sempre voltam para ouvir a continuação da história, desse modo a ironia romântica se faz presente no próprio espelhamento, pois, se a história foi contada pelo pintor em algumas tardes, a narrativa que o leitor vai ler também o será, visto que as tardes serão gastas para se narrar, quase sempre, dois capítulos, com a diferença que, na quarta, quinta, nona e décima segunda tardes será narrado apenas um capítulo. Esse espelhamento é uma estratégia, que não é nova, mas que corresponde ao modo de narrativa que o autor pretende, criando o suspense tanto para as crianças dentro da narrativa, quanto para seus leitores de carne e osso. Do mesmo modo impõe ao leitor um ritmo de leitura que, a ser seguido, produz uma temporalidade para a leitura, conforme o público da época poderia ler o romance. Esse espelhamento é ainda reforçado pela situação criada pelo narrador que informa a seu leitor que, assim que ele ouvia a história, chegava em casa e escrevia o que havia ouvido, terminando assim o seu prólogo:

Era inquestionavelmente eu o que o ouvia com mais atenção e interesse, e apenas chegava à minha casa escrevia tudo quanto ao pintor havia ouvido. /

Este manuscrito, há não pouco tempo que não existia em meu poder; felizmente, e como por um milagre, veio ter-me às mãos, depois de uma ausência de mais de dez anos; e hoje, fiel à palavra que dei ao pintor aí dou ao mundo esta história, seguindo quase o mesmo método que o pintor quando ma contou, dividindo-a nas mesmas tardes, como ele fez; por isso lhe dei o nome de *Tardes de um Pintor*, sem todavia desprezar o nome que o pintor dava à sua história que era *Intrigas de um jesuíta* (SOUSA, 1973, p. 29).

Assim fica clara a estratégia da história (re)encontrada no manuscrito perdido que muito vai fazer a alegria das histórias (re)contadas por muitos narradores românticos, que se aproveitam da estratégia para demonstrar o velho teatro do mundo contido nas milhares de histórias narradas pela humanidade. Também é possível

deduzir o quanto de noção de seu próprio fazer existe nessa estratégia, pois este é o reconhecimento de que a história narrada não é original, advindo de um outro, o que demonstra que a importação dos moldes não é algo a ser escondido, mas faz parte da construção do gênero folhetim.

As peripécias e reviravoltas da narrativa são mais um modo de se organizar a história, tal e qual no “Rocamble”, de Ponson Du Terrail ou nos “Mistérios de Paris”, de Eugene Sue. Essa estratégia é utilizada para subverter as expectativas do leitor, fazendo com que muitas vezes ele se surpreenda com a capacidade de produção de intrigas do narrador, o que aproxima o romance folhetim do romance de aventuras. Essas peripécias vão se dar quando se acredita que o personagem Juliano foi morto na guerra das missões e ele retorna são e salvo, depois de uma reviravolta mirabolante; Juliano volta embuçado juntamente com o governador, Gomes Freire de Andrada, para restaurar as coisas a seus devidos lugares. A quantidade de disfarces, a série de armadilhas das quais o herói consegue escapar por um triz, fazem parte dessa rede de peripécias, às quais o romance abre espaço em sua maquinaria.

O narrador mostra-se muito consciente de seu feito e de seu *metier*, pois não é do nada que, muitas vezes, se refere à sua história como um teatro, ao qual ele chama de “nosso teatro”. A conversa com o leitor, parte da estratégia da ironia romântica, que o coloca como companheiro de jornada do narrador, como cúmplice muitas vezes; os modos de relembrar os passos anteriores da história em nada se diferenciam das regras utilizadas pelos bons contadores de história da narrativa que tanto sucesso fez na França e chegou ao Brasil. Do mesmo modo que a imputação da história a um outro isenta o narrador de quaisquer culpas que lhe possam imputar. A transferência da história para o século XVIII também serve de guia para, ironicamente, criticar a sociedade de seu tempo. E aqui se faz uma diferença que Flora Süssekind e outros não quiseram dar crédito a Teixeira e Sousa, pois leram o romance e não quiseram notar esse ponto. O livro é construído para, em primeiro lugar, criticar a ação dos jesuítas no Brasil, mas também há uma crítica forte ao sistema social brasileiro, conforme se pode entrever nesse longo trecho citado, no qual o narrador explica sobre a proposta de um duelo feita por Juliano ao Padre Roberto:

Estas considerações foram as que produziram a carta que Juliano mandou ao padre. Se seu procedimento foi ou não censurável dispensai meus leitores de o dizer aqui: mas seja dito de passagem que o duelo, em uma nação civilizada, polida, bem governada, onde as leis são bem mantidas, e iguais para todos; numa nação enfim bem policiada, parece desnecessário; mas numa nação onde as leis são letra morta, onde a sua proteção é só para os ricos, onde o pobre ofendido não achava desagravo nos tribunais, e é forçoso recorrer à força de seu braço; onde o pobre que se pleiteia em favor da sua honra, num tribunal como o do júri, é escarnecido, mais vilipendiado do que fora pelo agressor; onde um adúltero, tendo enchido de luto, de desonra, de infâmia, e de miséria a uma família, tem um simples degredo, e de pouco tempo; onde os grandes representantes do povo, e os primeiros funcionários da nação nem uma responsabilidade têm, porque para eles a responsabilidade da lei é uma linha sem expressão; onde os juizes venais, e empregados infames, delapidadores (*sic*), e prevaricadores ficam impunes; onde aqueles que roubam os cofres públicos são absolvidos; onde o assassino que possui um par de braços de terras e umas centenas de escravos não encontra punição nas leis nem barreira a seus crimes; onde o demérito, a ignorância, a estupidez obtêm graças, pensões e ótimos empregos; onde, de tempos a tempos, aparece uma bacanal de imoralidades, uma orgia de infâmias, a prostituição da honra, a profanação de todos os direitos, e todas as coisas, a inversão total da ordem social, o patíbulo da lei, a arena em que gladiadores do crime esmagam tudo quanto de mais respeitável existe, enfim, o grande sacrilégio em que vemos despedaçado o código das leis, no santuário do Deus vivo; numa nação assim, digo, o duelo é necessidade! Oxalá que ele houvesse com leis que o regulassem, que então o magnata, o rico, o potentado enfim, que tem à sua vida um indizível amor, melhor saberia respeitar os bens, a honra, e o direito do pobre! (SOUSA, 1973, p. 138-139).

Essa parte é exemplar de o quanto o narrador sabe do que está falando e o quanto esse trecho desmente o fato de que os narradores, pelo menos esse narrador, fechava os olhos para os problemas brasileiros, em posição alienada de sua classe, para, no uso da pedagogia, formar seus leitores, agradando-os. Se o discurso parece enxertado na narrativa, não está de modo algum fora do que se pretende, é um enxerto produtivo, mesmo que minúsculo e levado

a cabo com uma boa ordenação das ideias, superpondo a voz do narrador segundo, o narrador adulto, que se lembra da história narrada pelo narrador primeiro, o pintor. Esse trecho também é exemplar de como o narrador percebe as trocas e benesses das quais as classes altas dispõem no país, o que leva a pensar a condição de ordem e desordem presente na sociedade brasileira dos séculos XVIII e XIX.

Em seu artigo “Dialética da malandragem”, Antonio Candido, ao analisar “Memórias de um sargento de milícias”, de Manuel Antonio de Almeida, pretende desfazer o equívoco de enxergarem no romance de Almeida uma continuidade do romance picaresco, e lança um marco para o romance brasileiro, ao discutir o quanto a narrativa de Almeida reconhece as relações da sociedade brasileira em seu contexto de produção. Assim, para Candido, o personagem de Almeida não seria um pícaro, embora guarde dele algumas características como a origem humilde e o nascimento um tanto quanto espúrio, mas lhe falta a ele

[...] o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das "picardias". Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; mas Leonardo, bem abrigado pelo Padrinho, *nasce malandro feito*, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias (CANDIDO, 1970, p. 68, grifos meus).

Para resolver essa questão de deslocamento da personagem da condição de pícaro, Candido, lhe dá seu destino fatal, o que cristaliza o romance para uma grande maioria dos estudiosos da literatura brasileira:

Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas *o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira*, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularisca de seu tempo, no Brasil (CANDIDO, 1970, p. 70, grifos meus).

Ainda segundo Candido, Leonardo praticaria a “astúcia pela astúcia” e sua malandragem “visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando freqüentemente terceiros na sua solução”. (CANDIDO, 1970, p. 71) O autor parte da caracterização do personagem, para apresentar a relação da dialética da ordem e da desordem. Relações estabelecidas em meio à sociedade brasileira do século XIX, na qual a ordem ou seus elementos constitutivos entra em contato com a desordem que a cercaria por todos os lados. Dessa constituição haveria a geração de uma divisão muito tênue entre os dois polos, fazendo com que eles se imiscuíssem uns nos outros.

Candido encaminha seu raciocínio então para uma análise geral do romance e sua constituição:

Vista deste ângulo, a história de Leonardo Filho é a velha história do herói que passa por diversos riscos até alcançar a felicidade, mas expressa, segundo uma constelação social peculiar, que a transforma em história do rapaz que oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se na primeira, depois de provido da experiência das outras. O cunho especial do livro consiste numa certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do “homem como ele é”, mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal (CANDIDO, 1970, p. 84).

Assim o romance demonstraria como funciona, mesmo que sem uma consciência completa, a sociedade brasileira, na qual a ordem e a desordem seriam “extremamente relativas” comunicando-se pelos mais diversos caminhos. (CANDIDO, 1970, p. 86) Desse modo o romance de Almeida seria não só um marco que demonstraria essas questões, mas o crítico o alça à condição de importante peça, que o separa do caldo dos romances folhetins de primeira leva, conforme a crítica vem sempre demonstrando. Na visão de Antonio Candido em “Memórias de um sargento de milícias”:

Ordem e desordem se articulam portanto solidamente; o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido, quando os extremos se tocam e a habilidade geral dos personagens

é justificada pelo escorregão que traz o major das alturas sancionadas da lei para complacências duvidosas com as camadas que ele reprime sem parar (CANDIDO, 1970, p. 89).

Em “As tardes de um pintor” ou as “As intrigas de um jesuíta” existe um personagem que se assemelha a Leonardo, personagem de “Memórias de um sargento de milícias”, e que foi esquecido pela crítica, bem como na narrativa de Teixeira e Sousa pode-se perceber essa mesma relação entre ordem e desordem contida na sociedade brasileira. O personagem Ligeiro pode ter sido esquecido pelo fato de ser cigano, pois pesa sobre os ciganos a fama de malandros há longo tempo. O próprio narrador é extremamente preconceituoso para com essa classe, como ele mesmo informa ao seu leitor, ao falar do cigano Justo: “Justo era cigano, e em nada desmentia o caráter e costumes de sua raça vagabunda, interesseira e desamorosa.” (SOUSA, 1973, p. 107) Mas devo lembrar que segundo o próprio Candido, Leonardo, já “nasce malandro feito” e, portanto, sendo Ligeiro cigano, ele também já teria nascido malandro, pois Ligeiro é fingido, esperto, golpista, antes dos vinte anos. Não é de espantar que Ligeiro seja modelado pelo Rocambole, de Ponson Du Terrail e desse modo ele entra na narrativa:

Poucas horas depois entrou na cela do padre Roberto um jovem, que não teria mais de 20 anos, nem menos de 18; é este o Ligeiro de quem já temos notícias dadas pelo padre Roberto conversando com Leôncio. O Ligeiro era destes gênios que se introduzem por toda a parte, segundo diz o rifão: “como piolhos por costuras”. Era ele também cigano, conhecia todo o mundo, e como tinha entrada em muitas casas de famílias, dava-se por isso ao emprego de levar e trazer (SOUSA, 1973, p. 82).

Ligeiro sabe se disfarçar quando lhe convém, como ocorre quando vai às missões matar Juliano, como faz parecer o assassinato de Leôncio, quando se passa por frade e em suas estratégias como a criação do fantasma na estrada e outras armações. Ligeiro é conhecedor de sua condição, conforme se pode ver no trecho a seguir:

— Sim, senhor; como esses velhacões desses ricos costumam, que enquanto precisam do nosso préstimo nos dão beijos e abraços, mas, apenas se acham servidos, dão-nos pontapés, e põem-nos no meio da rua (SOUSA, 1973, p. 146).

O próprio narrador aponta que Leôncio acha graça nas “agudezas de Ligeiro” (SOUSA, 1973, p. 169). Essa característica faz de Ligeiro um personagem bastante esperto que circula entre a desordem de seu nascimento e a ordem das casas que frequenta, casas bem conceituadas na sociedade carioca do século XVIII. Ligeiro não se dá bem como Leonardo, pois morrerá assassinado pelo seu empregador, o Padre Roberto, mas ele circula como o filho de Leonardo Pataca. É necessário lembrar que até mesmo Macunaíma morre, o que não inutiliza o nosso personagem de ser reconhecido como malandro, mas é importante salientar que Ligeiro se dá bem em quase todas as questões em que se envolve, senão por meio do disfarce, por conta de sua esperteza. E embora não seja um moço do bem ele não é de todo mau.

Por outro lado não deixam de ser interessantes os modos empregados pelos personagens da trama para se dar bem na vida ou para se organizarem junto à sociedade. Se em “Memórias de um sargento de milícias”, Candido apontava a ordem e a desordem a partir da justiça, no romance de Teixeira e Sousa isso pode ser entrevisto pelo ângulo da Igreja e da religião católica. Seu vilão é um jesuíta ateu, que não se isenta de se misturar com o populacho para ter seus objetivos alcançados. Desse modo ele vai à tasca dos ciganos para cooptar Ligeiro para fazer seus malfeitos. No país da desordem apontado pelo próprio narrador até os padres não são confiáveis, e se, na narrativa de Manuel Antônio de Almeida não parece haver julgamento moral, na de Teixeira e Sousa isso é algo forte, o que aponta para uma visão nítida da sociedade de seu tempo.

Paulo, pai da heroína, conseguiu sua fortuna roubando-a de um judeu, seu patrão, e se constitui como um homem de bem, marcado por uma culpa que o segue até sua morte. No entanto isso não o impede de travar contato com os maiores da terra e nem de ser reconhecido como bom cidadão. Assim a narrativa vai demonstrando que ordem e desordem no romance de Teixeira e Sousa produzem um conúbio extremamente relativo e que Ligeiro é um malandro

dentro dos padrões da malandragem aceita para o personagem de Almeida. Desse modo, o romance de Teixeira e Sousa solicita de seus futuros leitores que se desapeguem da palavra crítica dos mestres e tentem elaborar novas críticas para velhos textos que não merecem o ostracismo a que foram relegados.

## Referências

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem – caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 1º volume: 1750 – 1836; 2º volume: 1836 – 1880. 8ª Ed. BH – RJ: Ed. Itatiaia Ltda., 1981.

HEINEBERG, Ilana. A providência, de Teixeira e Sousa, e a aclimação do romance-folhetim no Brasil. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ilana>>. Acesso em: 20 set. 2012.

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

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a crônica. In: \_\_\_\_\_. *As mil faces de um herói canalha*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 109-196.

NADAF, Yasmin Jamil. *Rodapé das miscelâneas - o folhetim nos jornais de Mato Grosso (Séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

PROENÇA Filho, Domício. O filho do pescador: o primeiro romance brasileiro. In: SOUSA, Antonio Gonçalves Teixeira e. *O filho do pescador*. Rio de Janeiro: Editora Artium, 1997. p. VII-XXXIX.

SERRA, Tânia Rebello Costa. *Antologia do romance folhetim* (1839-1870). Brasília: UNB, 1997.

SILVA, Hebe Cristina da. *Prelúdio do romance brasileiro: Teixeira e Sousa e as primeiras narrativas ficcionais*. 2009. 484 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP.

SILVA, Hebe Cristina da. *Considerações acerca da recepção de O filho do pescador, de Teixeira e Sousa*. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>>. Acesso em: 16 maio 2012.

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *As tardes de um pintor ou As intrigas de um jesuíta*. São Paulo: Editora Três, 1973.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil*. (1830 à atualidade). São Paulo: Duas cidades, 1994.

*Recebido em: 06/05/2013*

*Aceito em: 30/05/2013*