

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

**UM ENJEITADO E UM SARGENTO DE MILÍCIAS:  
FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO E DO ROMANCE**

GABRIELA HATSUE YUASA AZEKA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

ORIENTADORA: PROFª DRA. SANDRA G. T. VASCONCELOS

SÃO PAULO

2005

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

**UM ENJEITADO E UM SARGENTO DE MILÍCIAS:  
FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO E DO ROMANCE**

GABRIELA HATSUE YUASA AZEKA

SÃO PAULO  
2005

*Para Marcos*

*“Melhor é serem dois do que um...”*

## AGRADECIMENTOS

---

A Deus, pela oportunidade de crescer e pelo sustento fiel ao longo de todo o percurso;

A Marcos, meu esposo, presente de Deus, companheiro carinhoso de todas as horas e incentivador imperturbável deste e de tantos outros projetos em nossas vidas;

A Key e Teresa, meus pais, por seu exemplo de vida, pelo amor, pelas orações incessantes e pela apreciação da tese em seus momentos finais; a Lucas, Megumi, André, Sheila e Cristina, meus irmãos e cunhadas, sempre disponíveis e constantes no afeto e no companheirismo;

A Kenzo e Kimiyo Azeka, meus sogros, e à Áurea, minha cunhada, pela maneira amorosa com que me receberam em seu lar e como parte de sua família no decorrer do segundo ano do programa;

À Prof<sup>ª</sup>. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, pela inspiração de sua prática profissional exemplar e por sua criatividade em uma vida intelectual íntegra e bem fundamentada. Sua orientação precisa, sua paciência dedicada e seu encorajamento amigo foram uma constante fundamental neste projeto - que nasceu nas aulas da graduação, passou pelo mestrado e culmina aqui - marcando minha vida muito mais do que ela mesma pode imaginar;

Ao Prof<sup>o</sup>. Dr. Jorge de Almeida, pelas sugestões à pesquisa feitas durante o Exame de Qualificação, bem como pelo convite para assistir a uma de suas aulas ministradas no Programa de Pós-Graduação, ambos igualmente importantíssimos na definição dos rumos deste trabalho;

À Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Eulália Ramicelli, amiga e companheira de estudos desde a graduação, pela amizade e estima que tornaram a vida (dentro e fora da universidade) mais gratificante, bem como pela amável disposição de ler o trabalho e fazer comentários em prol de seu melhoramento;

Aos colegas da turma de orientandos de iniciação científica e pós-graduação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, pelos bons momentos de discussão teórica em nossos seminários, bem como pelas risadas e pelo companheirismo que marcaram esta nossa fase de convivência acadêmica;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP – pela bolsa de estudos em nível de doutorado que me foi concedida, ampliando os recursos e a disponibilidade para a pesquisa e para a participação em eventos significativos da área.

## SUMÁRIO

---

<b>Resumo</b>	<b>iii</b>
<b>Abstract</b>	<b>iv</b>
<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I A Tradição do Gênero</b>	<b>14</b>
<i>Tom Jones</i> e a Picaresca	14
<i>Tom Jones</i> e o Romanesco	26
<i>Tom Jones</i> e a Tradição Neoclássica	39
<i>Memórias de Um Sargento de Milícias</i> : o Romance Brasileiro em Formação	61
<b>Capítulo II A Noção de “Nobreza Aristocrática”</b>	<b>73</b>
A Degradação da Honra em <i>Tom Jones</i>	73
A Ausência de Honra nas <i>Memórias</i>	92
<b>Capítulo III As Classes Inferiores e a Pretensão à Fidalguia</b>	<b>115</b>
Dissimulação, Orgulho e Eloquência Verbal	115
Intenção <i>versus</i> Condição	137
A Diferença Entre os Dois Mundos	147
<b>Capítulo IV A Questão do Casamento: Amor <i>versus</i> Conveniência</b>	<b>154</b>
A ‘Ética do Melhoramento’ Inglesa	154

E Viveram Felizes...Para Sempre?	179
<b>Capítulo V Essência e Aparência na Ironia</b>	<b>200</b>
A Traição da Ironia	200
Intenção Burlesca, Moralismo e Norma	224
<b>Conclusão</b>	<b>240</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>267</b>

## RESUMO

---

Este trabalho busca investigar o processo de formação do romance enquanto gênero literário na Inglaterra do século XVIII, a partir do paradigma estabelecido por Henry Fielding (1707-1754) em **Tom Jones** (1749), bem como suas reverberações no processo de formação do romance brasileiro em meados do século XIX, através do exame de **Memórias de um sargento de milícias** (1854), de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861).

Propomos que **Tom Jones** incorpora em sua composição uma tensão entre as chamadas esferas da essência e da aparência, ou entre o âmbito interior, privado e individual frente àquele do exterior, público e inerente ao mundo das convenções sociais, o que remete não apenas ao momento de formação do gênero em questão, mas também às condições históricas do meio onde o romance é produzido a partir da configuração da noção de indivíduo burguês. Tal embate não se articula nas **Memórias** com a mesma complexidade e desenvoltura: novamente isso traz à discussão não somente o momento de formação do romance em solo nacional, mas também a peculiaridade das condições históricas brasileiras, pouco propícias à configuração da noção de indivíduo à época da publicação do livro.

Palavras-chave: Fielding, Almeida, formação do romance, formação do indivíduo; romance inglês e brasileiro.



## ABSTRACT

---

This thesis aims at investigating the formation of the novel as a literary genre in eighteenth-century England, from the perspective of the paradigm established by Henry Fielding (1707-1754) in **Tom Jones** (1749), as well as its reverberations in the formation of the Brazilian novel in mid-nineteenth century, through the examination of **Memórias de um sargento de milícias** (1854), by Manuel Antônio de Almeida (1831-1861).

We argue that **Tom Jones** incorporates in its composition the tension between the so-called spheres of the essence and the appearance, or between the scope of the internal, private and individual as opposed to what is external, public and inherent in the world of social conventions. Such a struggle leads us not only to the moment of genre formation, but also to the historical conditions in which the novel is produced, from the perspective of the rise of the bourgeois individual. Such a tension is not articulated in the **Memórias** with the same level of complexity and effectiveness: once more, that brings us not only to the moment of genre formation on Brazilian soil, but also to the peculiarity of the Brazilian historical conditions, not much favourable to the configuration of the notion of the individual at the time the book was published.

Keywords: Fielding, Almeida, genre formation, rise of the individual; English and Brazilian novel.

## INTRODUÇÃO

---

“...um problema de filiação de textos e de fidelidade aos contextos”. A frase de Antonio Candido <sup>1</sup>, com alguma ressalva, pode ser tomada sem temor como a questão central deste trabalho. Pois o desafio tem sido, desde o primeiro momento, estabelecer um estudo comparativo entre **Tom Jones** e as **Memórias de um sargento de milícias**, sem no entanto desmerecer a peculiaridade das condições históricas de seus respectivos meios enquanto elemento ativo e essencial em sua composição. Desse ponto de vista, a escolha destes dois romances como matéria de estudo não é, pois, fortuita, antes obedece a algumas considerações que julgamos apropriado explicitar ao leitor.

Com efeito, estamos nos referindo acima de tudo ao momento de formação do gênero, o que nos remete de imediato à Inglaterra do século XVIII. Esta apresentava nesse instante um quadro favorável à germinação de uma nova forma literária. Era então o único país da Europa e do resto do mundo a reunir em si uma economia estável, pautada por um capitalismo florescente e tecnologia industrial em pleno desenvolvimento; uma sociedade em revolução, mais secularizada e com seus setores burgueses em ascensão; uma incorporação profunda dos novos conceitos filosóficos de Descartes e Locke e dos valores do Protestantismo e uma sólida tradição de defesa da propriedade privada. Por meio de alguns poucos escritores de peso, tal cenário, marcado por profundas transformações, em breve se fez sentir no campo da

---

<sup>1</sup> Antonio Candido. “De cortiço a cortiço”. IN: **O discurso e a cidade**. São Paulo/Rio de Janeiro, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004. p. 106.

literatura, o que a levou à criação de uma tradição própria que, sem dificuldades, logo se tornou referencial para a definição e consolidação do gênero.

Em meio ao debate conceitual e teórico que se estabelece entre os romancistas dessa época, Henry Fielding (1707-1754) naturalmente ganha projeção – a começar pelo seu perfil enquanto escritor. Nascido em berço aristocrata, filho de um fidalgo endividado mas bem-sucedido na carreira militar, neto de um vice-bispo de Dorset recompensado pelos reis William e Mary com uma capelania real, Fielding foi educado por professores particulares antes de ingressar em Eton e posteriormente na Universidade de Leiden. Com tal educação formal, enveredou pelos caminhos da dramaturgia, da advocacia e do jornalismo antes de fixar-se definitivamente como romancista. Sua posição na hierarquia social o distancia, assim, da grande maioria dos romancistas ingleses, em especial de Daniel Defoe e Samuel Richardson, seus contemporâneos. Dada a sua formação, não é de se estranhar que a sua obra apresente características um tanto diversas daquelas dos romances que a precederam. Fielding é o primeiro grande escritor inglês dessa época a demonstrar uma postura crítica contrária às tendências inovadoras do gosto literário propostas pelo novo gênero e, se sua evolução como escritor mais tarde revela uma mudança de opinião em alguns aspectos, tanto mais enfatiza uma constante e incansável experimentação em busca dos melhores mecanismos para expressar o gênio de sua criatividade.

Imbuído como estava de uma formação acadêmica de primeira linha, seria natural encontrar em sua definição do gênero os rastros de tradições literárias anteriores e, até certo ponto, ainda vigentes no meio intelectual ao qual pertencia. E, com efeito, é o que se pode constatar em sua obra. Seus romances mesclam convenções literárias e recursos estilísticos que remetem a Cervantes, à picaresca e às histórias romancescas, sem mencionar a força da tradição neoclássica que permeia sua composição como um todo. Não se trata, pois, de romances refratários às tendências anteriores, buscando afirmar-se tão-somente pela negação daquilo que lhes antecede em termos de vertente. Fielding deixa claro que estava equipado com o melhor que uma boa educação formal poderia lhe prover, e não deixou de tirar proveito disso ao se deparar com a oportunidade de fazer-se, ele mesmo, escritor.

Por outro lado, a sua obra também não se furta a incorporar o aspecto inovador que o gênero nesse momento traz em si. Fielding de fato abre novas frentes de realização literária na maneira como responde ao paradigma de Richardson e molda sua própria concepção de romance, ainda que em meio a uma grande tensão frente às antigas tradições. Sua contribuição inclui a primazia do enredo e do retrato social sobre a abordagem subjetiva e psicológica das personagens, a criação de um narrador auto-reflexivo, intrusivo e extremamente controlador do ato narrativo, a divisão do texto em livros e capítulos, formando um todo bastante coeso e articulado, a inserção de capítulos introdutórios em cada livro, o uso consistente de ironia, sátira e humor como ferramentas retóricas e a concessão ao estilo baixo através do retrato deliberado de todas as classes sociais e seus respectivos maneirismos, vícios e defeitos – para citar somente alguns dos elementos de maior evidência.

Fielding ocupa, portanto, uma posição de destaque junto aos fundadores do gênero, na medida em que demonstra uma ambivalência única frente às tendências opostas e contraditórias com as quais teve que lidar ao abraçar a carreira de romancista. Aderente aos rastros de tradições que pautaram sua formação intelectual e acadêmica, mas nem por isso imune aos novos ventos de mudança que o gênero trazia consigo, sua obra revela o embate íntimo que ele certamente travou consigo mesmo enquanto buscava afirmar-se num ofício ainda pouco reconhecido, como escritor de uma forma literária ainda em vias de definição.

Tudo isto pode ser constatado particularmente em **Tom Jones** (1749), romance em que Fielding demonstra muito maior maturidade enquanto escritor. Ao contar a história de um enjeitado que sofre o cerceamento contínuo de suas aspirações a uma posição de status e privilégio e à realização pessoal na esfera dos sentimentos e da constituição de uma família dentro da estrutura social inglesa setecentista, até ver sua sorte mudar por uma série de recursos literários convencionais, Fielding trai a intimidade que tinha com as tradições vigentes na maneira como formula, ordena e narra os acontecimentos. Ao mesmo tempo, porém, mostra ao leitor que tem em mente quebrar as convenções e fundar uma “nova província do escrever”, como ele mesmo o declara. **Tom Jones**, portanto, pode ser tomado como um romance que, ao contrário de outros mais calorosamente recebidos pela crítica e pelo público leitor, deixa entrever em suas páginas a força ainda palpitante dessas tradições, bem como o impacto das novas incursões na prática literária de seu autor. Tem-se a impressão

de que Fielding, tendo testado suas idéias e concepções do gênero em **Joseph Andrews** (1742), vem apresentar a expressão máxima de seu vigor criativo em **Tom Jones**, de uma maneira mais coesa, explícita e consistente.

Um outro ponto, porém, merece maior ênfase. Referimo-nos à maneira peculiar como **Tom Jones** configura a noção de indivíduo ao longo de sua narrativa. Uma das hipóteses que norteia nosso trabalho é a idéia de que Fielding desenvolve a noção de indivíduo em seu romance maior a partir de um movimento a que havemos por bem denominar “dialética da essência e da aparência”. Trata-se de um embate, perceptível no trecho do romance, entre o nível da individualidade, do particular e do único, da esfera da subjetividade e da interioridade – a essência -, que entra em oposição ao nível das convenções sociais, do coletivo, da norma, da esfera da objetividade e da exterioridade – a aparência. Entendemos que o romance pode ser lido à luz desse conflito agudo que permeia sua composição nos âmbitos da caracterização, da noção de classe, das instituições sociais e do estilo apresentado. Em outras palavras, é possível detectar um deslizamento contínuo das personagens, de seus valores ou mesmo do discurso do narrador entre *o que se aparenta* e *o que se realmente é*, configurando uma tensão entre esses dois pólos que marca o romance do início ao fim. No escopo dessa dinâmica, no entanto, vemos tomar forma e ganhar projeção a noção de indivíduo segundo a postulam os tempos modernos: aquilo que é indivisível, individual e privado em contraste com aquilo que é divisível, social e público; ou seja, a essência em direta oposição às aparências. Nessa dualidade, que caracteriza o modo de ser da sociedade retratada no romance, está implícita a noção de indivíduo; esta, por sua vez, inexistente sem a conseqüente configuração de tal dilema no universo social. No jogo de forças em que ora um lado, ora outro ganha força, estabelece-se a idéia de que a existência do homem em sociedade pressupõe a adesão a esse conflito, vivido de maneira aguda e perceptível em todos os seus aspectos. **Tom Jones**, por isso, mostra-se enquanto romance alinhavado forte e uniformemente em torno dessa dialética, revelando a admirável capacidade de seu autor no sentido de construir uma obra tão coerente diante das questões das quais decide tratar. Sua grande extensão, o enredo intrincado e o vasto universo social que retrata constituem o ambiente no qual os ecos da dialética da essência e da aparência reverberam na produção de seu significado.

Mas o mais interessante é que, na verdade, dessa maneira Fielding traz para a estrutura interna de seu romance o embate que de fato se travava na sociedade em que vivia. Pois, testemunha ocular do processo de formação do indivíduo e de todos os valores a ele relacionados na Inglaterra de seu tempo, não há dúvida de que o romancista captou, de alguma forma, o conflito entre essência e aparência que era realmente observável no universo social ao qual pertenceu. Não se pode esquecer que, naquele momento, a noção de individualidade começava a moldar a visão de mundo e a revolucionar os conceitos em todas as frentes, definindo, inclusive, o surgimento do próprio romance enquanto gênero. “Todas as características técnicas do romance”, diz Ian Watt, “contribuem para a consecução de um objetivo que o romancista compartilha com o filósofo: a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais”<sup>2</sup>. Isto nos remete, por sua vez, à revolução maior que se processava com intensidade na época de Fielding, cujos desdobramentos podem ser constatados em avançado grau de desenvolvimento particularmente em seu país natal:

“...tanto as inovações filosóficas quanto literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla – aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substituiu a visão unificada de mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares.”<sup>3</sup>

A percepção do indivíduo em contraste com a sociedade à qual pertence estabelece, na Inglaterra setecentista, a conscientização de que a vida em comunidade se caracteriza por um jogo de “máscaras”, onde nem sempre aquilo que as aparências mostram condiz com a verdade interior e oculta de cada um. É então que o romance surge como gênero literário que se deixa moldar no epicentro desse conflito, incorporando, portanto, a missão de retratar o indivíduo e sua luta frente às convenções sociais estabelecidas que, vezes sem conta, buscam

---

<sup>2</sup> Watt, Ian. **A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** São Paulo, Companhia das Letras, 1990. p. 27.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem* p. 30.

neutralizá-lo enquanto tal. Isso posto, cremos que Fielding se mostra claramente como romancista permeável não apenas ao conflito que caracteriza o momento de formação do gênero, mas às tensões que marcam o próprio momento histórico de seu país. Daí, portanto, seu peso enquanto referencial comparativo em nosso trabalho.

Com tais considerações em mente, a pergunta que se formula a seguir refere-se às condições brasileiras em termos de formação do gênero e circunstância social. Sabemos que as **Memórias de um sargento de milícias** estabelecem uma distância de pouco mais de cem anos com seu paradigma inglês. Este dado, por si só, pode dar uma idéia da diferença palpável entre os dois contextos, o que não pode ser ignorado em um estudo como o nosso.

Os processos literários, em solo brasileiro, ganham impulso somente a partir da abertura dos portos assinada por D. João VI em 28 de janeiro de 1808, cinco dias após o seu primeiro contato com a colônia. É a partir deste evento que se criam condições mais favoráveis para que os efeitos do chamado “século das luzes” se disseminem e se estabeleçam em nossa terra, o que ocasionará avanços consideráveis na economia, na política, na sociedade e na cultura nacionais. Neste último aspecto, ressaltam-se a fundação de cursos técnicos e superiores, a divulgação de preleções e conferências públicas e a organização do pensamento livre, com destaque para o florescimento de associações político-culturais – estas, importantes na definição do papel do “intelectual” ao motivarem seus membros a participar mais ativamente da discussão dos grandes problemas sociais.

Surge a imprensa periódica no mesmo ano, embora editada em Londres ( o **Correio Brasiliense**, de Hipólito da Costa) e, um pouco mais tarde, (1812 e 1813, respectivamente), novos jornais passam a ser editados na Bahia e no Rio de Janeiro. Surgem também as tipografias privadas e as livrarias. As bibliotecas, anteriormente limitadas aos conventos, começam a aumentar em número. Em 1837, é fundada a primeira biblioteca circulante do país e, dois anos mais tarde, o **Jornal do Comércio** começa a publicar os primeiros romances seriados. Ainda que o público leitor seja por ora escasso, tais acontecimentos sem dúvida vêm contribuir para a difusão do hábito da leitura.

E não demora muito para que livros estrangeiros comecem a aportar em maior número em solo brasileiro. Se antes, devido à censura e ao monopólio do comércio exterior por

Portugal, tal prática se desse de modo quase sempre ilegal, agora o número de exemplares crescia continuamente. Eis então onde encontramos um dado importante. Sabe-se, por meio de provas documentais, que **Tom Jones** chegou ao Brasil. A primeira referência que dele encontramos em caráter “oficial” é um anúncio na **Gazeta do Rio de Janeiro** no dia 10 de maio de 1817, mas outras podem ser verificadas nos catálogos dos gabinetes de leitura e de algumas bibliotecas, o que indica que o público leitor brasileiro em formação teve acesso a ele <sup>4</sup>. Constatada a circulação do paradigma estabelecido por Fielding no Brasil, resta então formular a questão referente ao tipo de ressonância, dentro da forma romance, a que o escritor inglês deu início por aqui.

É evidente que em terras brasileiras o gênero, nesse momento, ainda está em vias de moldar-se. É preciso aguardar vários anos até que o país veja nascer essa forma literária já consagrada na Inglaterra e na Europa. O destaque para o nome de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861) não é, por isso, casual. Nascido no bairro da Gamboa no Rio de Janeiro, em família humilde, quando jovem estudou com grande dificuldade financeira na Academia de Belas-Artes e na Faculdade de Medicina antes de enveredar pelo caminho das letras. Suas primeiras atividades literárias são poesias românticas e de menor importância que publicou nas revistas **Harpejos Poéticos**, **Guaracinga** e **Guaraciaba** em 1849. Em 1852, no entanto, conseguiu empregar-se efetivamente nas oficinas do **Correio Mercantil**, tido como o mais importante jornal da Corte na época, e em cujo suplemento “Pacotilha” publicou semanalmente, entre 27 de junho de 1852 e 31 de julho de 1853, seu primeiro e único romance **Memórias de um sargento de milícias**, em formato seriado. Em 1854 e 1855, republicou-o em livro, com várias alterações e, como era uso comum, sob pseudônimo – “Um Brasileiro”. Chama a atenção, no entanto, o fato de que, dentro da corrente de obras de ficção românticas iniciada por Teixeira e Souza em 1843 e Joaquim Manuel de Macedo no ano seguinte, posteriormente levada adiante por José de Alencar e Bernardo Guimarães, **Memórias de um sargento de milícias** certamente fica à margem dos padrões literários e do tom romântico em vigor. Segundo a crítica, uma explicação parcial para isso deve-se à

---

<sup>4</sup> Não estamos levando em consideração, aqui, a presença do romance em bibliotecas particulares. Em sua tese de Livre-Docência, a Profa. Dra. Marcia Azevedo de Abreu aponta para um exemplar de **Tom Jones** na biblioteca do Padre Jozé Libanio Dicier de Brito, já em 1796 [**O caminho dos livros**. Tese de Livre-Docência defendida junto ao Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2002, p. 175]. Tal informação, contudo, não nos fornece dados acerca da *circulação* da obra junto ao público leitor da época.



maneira com que Almeida evita os extremismos de exaltação poética, sentimental e retórica em sua narrativa, optando por fazer dela um romance de costumes urbanos impregnado de elementos da oralidade, do folclore e da cultura popular carioca tal como ele as via em sua época, cujo protagonista é um bastardo que logra ascender socialmente no final.

À vista dessas constatações, começa a tomar forma a percepção de algumas semelhanças entre as **Memórias** e o romance de Fielding. Teria Manuel Antônio de Almeida lido **Tom Jones** ? A pergunta se coloca como um falso problema. Feliz ou infelizmente, não dispomos de provas materiais para fazer tal afirmação. Daí a ressalva à frase de Candido a que nos referimos anteriormente: a idéia de filiação deve ser tomada com cautela. Já dissemos que o romance de Fielding circulava no Brasil e certamente no Rio de Janeiro de Almeida – o que também nos permite dizer que, por outro lado, não há provas de que o escritor não o tenha lido. Mas cabe antes ao estudo da forma, fundamentalmente, sugerir a aproximação entre este romance brasileiro e **Tom Jones** e quaisquer outras vias de análise:

“Mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal. A sua *razão* é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo.”<sup>5</sup>

Com efeito, a leitura da obra em si é o que permite constatar que, além da categoria – romance de costumes – e da escolha de um bastardo como protagonista, as **Memórias** se alinham com o romance inglês no elemento de adoção que se apresenta ao herói desde a primeira infância, no caráter transgressor que lhe é dado, no seu amor sincero e juvenil pela mocinha rica, no fato de sair ou ser expulso de casa, no relato das aventuras ao longo de suas andanças, na fraqueza em geral com as mulheres, na passagem pela prisão, no apadrinhamento por terceiros e na sua restauração final e completa em termos afetivos,

---

<sup>5</sup> Antonio Candido. Op. Cit. p. 105. Grifos do autor.

materiais e sociais. Tudo isto sem mencionar a superficialidade da exploração psicológica e o retrato de diversas classes sociais em estilo baixo, descrevendo tipos humanos, lugares e costumes. Num momento em que o gênero ainda está em formação em nosso país, tendo necessariamente o modelo estrangeiro como paradigma em circulação, é sugestivo que o romance de Almeida tenha tantos elementos em comum com o romance de Fielding. Se não podemos afirmar que Almeida se baseou em **Tom Jones** ao escrever seu romance, não há dúvidas, por outro lado, de que seu romance estabelece um diálogo com o romance inglês na medida em que manifesta tantos pontos de contato em sua composição.

Estamos centralizando nosso estudo, portanto, em dois romances precursores da categoria no momento de formação do gênero em seus respectivos contextos. O que está em jogo, assim, são os momentos iniciais do romance enquanto gênero na Inglaterra de meados do século XVIII e no Brasil de meados do século XIX. Nosso interesse é verificar em que medida o estudo de um processo de formação literária no país de referência ajuda a esclarecer o processo que se dá em solo nacional. Também desejamos constatar de que maneira o processo nacional ressalta sua peculiaridade frente ao modelo estrangeiro – daí a “fidelidade aos contextos” que tomamos emprestada de *Candido*.

Isto nos leva a uma última – e importante - reflexão. Se há em **Tom Jones** um embate entre essência e aparência, desdobramento imediato da configuração da noção de indivíduo, embate esse que remete ao momento histórico vivido tanto pelo gênero quanto pela sociedade inglesa setecentista, é preciso se perguntar em que medida esse quadro reverbera nas **Memórias**. Daí uma segunda linha-mestra de nosso trabalho. Temos em mente demonstrar que no romance de Almeida não encontramos um deslizamento entre essência e aparência constituído com a mesma desenvoltura que constatamos no romance inglês. O cotejo entre as duas obras deixa claro que a dialética da essência e da aparência se articula com maior peso em **Tom Jones**, ao passo que, se ela aparece nas **Memórias**, adquire antes um status de simulacro de seu modelo inglês do que de real constituição do dilema no corpo da obra. Ao contrário do romance de Fielding, a dialética não ganha peso no romance brasileiro no âmbito da caracterização das personagens e das classes sociais ou do estilo. Sua maior desenvoltura pode ser constatada, quando muito, principalmente na abordagem que a obra faz da instituição social do casamento.

A nosso ver, tal constatação novamente encontra duas explicações. Em primeiro lugar, o momento de formação do gênero em nosso país. Sempre dependente do modelo estrangeiro, o romance enquanto gênero literário ainda está em sua fase inicial quando as **Memórias** são publicadas pela primeira vez. Até então, vigorara em nossas terras o romance seriado, especialmente com as obras de escritores estrangeiros traduzidos e alguma ficção de pequena envergadura produzida principalmente por Pereira da Silva, Joaquim Norberto, Gonçalves de Magalhães e Teixeira e Sousa. É somente em 1843 que este último publica **O filho do pescador**, seguido por **A moreninha**, de Joaquim Manuel de Macedo no ano seguinte, dando início à cronologia do gênero propriamente dito. A tendência, nesses primeiros tempos, é de direcionar a forma literária para a pesquisa do país, o que leva os primeiros romancistas a concentrar seus esforços em obras que privilegiam maiormente o enredo e os tipos. Como consequência, nessas narrativas - o que inclui o romance de Almeida - a noção de indivíduo fica automaticamente relegada à margem. Num momento em que o que importa é inscrever-se dentro do projeto de nacionalismo literário cada vez mais encorpado, Almeida se junta aos seus antecessores no sentido de produzir um romance que tem por objetivo maior fixar os costumes e os tipos sociais. Está longe, portanto, de ter a exploração do conceito de indivíduo como um dos alvos de seu romance. Daí a superficialidade com que trata o tema e seu desdobramento em termos da dialética da essência e da aparência nas **Memórias**.

Acima de tudo, porém, é preciso ter em mente as circunstâncias históricas brasileiras desse momento. Entendemos que as **Memórias** não articulam a noção de indivíduo à maneira de **Tom Jones** porque, na sociedade brasileira em que foram produzidas tal conceito se encontra em estágio ainda muito primitivo, se comparado à sociedade inglesa que lhe serve de contraponto. O Brasil de meados do século XIX ainda é um país escassamente povoado e com pouquíssimos centros urbanos. Imperam o regime da escravidão, a produção voltada para o mercado externo e o sistema patriarcal latifundiário. A população se organiza por extremos: de um lado, a minoria dos senhores; de outro, a enorme massa dos escravos, com uma camada intermediária rarefeita e composta cada vez mais dos “desclassificados, dos inúteis e inadaptados”<sup>6</sup>. As relações sociais, portanto, se estabelecem em ambiente rudimentar e carecem da complexidade típica das grandes sociedades urbanas. A formação social brasileira

---

<sup>6</sup> Prado Jr., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo, Editora Brasiliense, 2004. p. 281.

está, nesse momento, intimamente determinada pela condição econômica, o que afasta a possibilidade da composição tipicamente estamental que se verifica em outras sociedades mais antigas. Nesse cenário, não admira que a concepção do indivíduo encontre pouca reverberação no modo de ser da colônia. Será mais adiante, com o advento de uma burguesia formada pela imigração dos fazendeiros e pela ascensão de comerciantes, junto ao desenvolvimento da burocracia nos centros urbanos, que novos “problemas de ajustamento da conduta” se farão sentir <sup>7</sup>, instaurando ambiente mais propício para a formação e consolidação do indivíduo enquanto princípio social ativo e suas conseqüentes implicações no âmbito das convenções sociais. As **Memórias**, portanto, na maneira como manifestam o embate entre essência e aparência, remetem às condições históricas que caracterizavam a vida social brasileira no século XIX e encontram nesse fator sua justificativa e sua fundamentação.

Isto posto, nosso trabalho se organiza basicamente do seguinte modo: o primeiro capítulo procura situar os dois romances à luz da tradição do gênero em seus respectivos contextos. É certo que, nesse sentido, o relato brasileiro acaba necessariamente se constituindo de maneira mais sucinta, haja vista a escassez de referenciais anteriores à publicação das **Memórias** que remetam a uma tradição própria. O tratado está longe de esgotar o assunto; seu objetivo, no entanto, é facilitar ao leitor o acesso a uma contextualização preliminar que ajude a apreender o advento de ambos os romances sob uma perspectiva cronológica, bem como as inovações que cada um introduz na história do gênero.

Os quatro capítulos seguintes tratam da análise comparativa propriamente dita. O segundo capítulo se atém à noção de nobreza aristocrática e à maneira como ela se articula no romance de Fielding. Pretendemos mostrar que a dialética da essência e da aparência se configura em **Tom Jones**, nesse sentido, à medida que as personagens de extração social elevada oscilam entre *ser* e *parecer* fidalgas, de acordo com a concepção tradicional do termo. Nas **Memórias**, no entanto, constatamos a ausência não somente de personagens de classe social superior enquanto presença significativa na narrativa, como também a marginalidade do conceito de nobreza aristocrática na constituição do universo social que compõe o romance. O

---

<sup>7</sup> Antonio Candido. “Um instrumento de descoberta e interpretação” IN: **Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Itatiaia, 1993. Vol. II, p. 100.

recurso ao estilo baixo, por fim, veda toda e qualquer intenção de acesso a tais valores inclusive pela via do caráter.

O terceiro capítulo enfoca as camadas sociais inferiores de ambos os romances e o modo como afetam fidalguia, numa evidente tentativa de incorporar o status e o respeito que lhes é negado pela condição social que detêm. A dialética se articula enquanto os representantes das camadas modestas pretendem esconder sua real condição, fazendo-se passar por aquilo que não são, em termos concretos ou de valores. No romance inglês, constatamos que a pretensão à fidalguia se articula com destreza no âmbito do indivíduo, ainda que seja desmascarada pelas circunstâncias e até rechaçada pelas esferas sociais imediatas. No caso brasileiro, percebemos a falta de desenvoltura dessa conduta, a ponto de limitar-se às raízes da intenção e não caracterizar o indivíduo enquanto tal frente às convenções sociais estabelecidas.

O quarto capítulo volta-se para a instituição social do casamento e como ela incorpora o embate entre os sentimentos íntimos das personagens envolvidas e as regras que regem a união das famílias nas sociedades retratadas. No caso inglês, percebemos uma tensão aguda vivida pelas personagens principais, Tom e Sophia, diante da impossibilidade de concretizar seu amor através do matrimônio em função das barreiras sociais que os separam. O romance procura conduzir o leitor para uma valorização da esfera individual, sem, contudo, negligenciar o aspecto material envolvido. O romance brasileiro desenvolve a dialética de maneira muito semelhante: há o par romântico central e a impossibilidade de casar-se, não faltando sequer uma conciliação de valores no desenlace.

Por fim, o último capítulo toma a si a tarefa de discorrer sobre o estilo – mais especificamente, o uso da ironia pelo narrador enquanto fator de ambivalência: *o que se diz nem sempre é o que parece*. O narrador de **Tom Jones** não poupa esforços para utilizar-se desse recurso, encobrendo e ao mesmo tempo revelando, dessa forma, verdades mais profundas acerca de suas personagens e de suas condutas. Seu colega brasileiro demonstra menor apego a tal ferramenta, limitando-se a mais das vezes a ironias verbais curtas e de pouca profundidade. No que se refere ao estilo, a dialética da essência e da aparência, portanto, desenvolve-se com menor impacto nas **Memórias** do que em seu correlativo inglês.

De modo que, como se pode perceber, os fios principais que percorrem o trabalho são a formação do romance enquanto gênero literário e a constituição do indivíduo burguês, tanto na Inglaterra do século XVIII quanto no Brasil do século XIX.

# CAPÍTULO I

## A TRADIÇÃO DO GÊNERO

---

### *Tom Jones e a Picaresca*

Leitores desavisados podem facilmente se deixar enganar ao ler o romance de Henry Fielding como uma novela picaresca. Os elementos em comum com esse gênero narrativo, de fato, não são difíceis de encontrar. O primeiro deles, talvez, é a aproximação com o realismo através do retrato dos vícios e da miséria humana que tanto se distanciam dos ideais canônicos de beleza e perfeição clássicas ou fantasiosas. É o que fazem os romances picarescos, ao contar a trajetória de figuras marginais que buscam ascender socialmente através de meios moralmente reprováveis. Configura-se, assim, um panorama social que se caracteriza por uma marcada incursão ao que há de mais vil ou degradado na sociedade dos homens. Pois, à sua maneira, é também o que acontece no romance de Fielding. Nele não são poucos os casos de personagens de baixa extração que buscam sanar sua precária situação econômica por meio do roubo, da traição, da chantagem emocional, da bajulação e da mentira. Black George engana e trai o amigo Tom, roubando-lhe as quinhentas libras recebidas de Allworthy; Molly Seagrim coleciona amantes por dinheiro; um mendigo cobra para dar informações sobre Sophia; um assaltante empunha uma arma, segundo diz, para alimentar a família; uma estalajadeira exagera o conforto e as provisões de seu estabelecimento somente para angariar clientes. E, como estes, outros exemplos poderiam ser listados.

Um outro ponto em comum com a picaresca é a ausência de densidade psicológica demonstrada pelas personagens. Sob um certo ponto de vista, Tom, tal como o pícaro, parece ter o seu bom caráter – ainda que se revele imprudente, às vezes - definitivamente determinado em função de seu nascimento, e isso ele parecerá afirmar sucessivas vezes até o final da narrativa. Ou melhor, ele se aterá a confirmar aquilo que é, em essência, sem maiores perspectivas de reflexão ou problematização interna. Isso às vezes lhe custa caro em termos de coerência – como quando repete exaltadas juras de amor e fidelidade eternos a Sophia, para em seguida cair nos braços de Molly, da sra. Waters e de Lady Bellaston. Tom parece não se dar conta de fato da própria contradição, ainda que nós, enquanto leitores, saibamos que o seu verdadeiro amor está reservado a Sophia, e não às demais. Ao longo de suas aventuras, Tom jamais se detém para analisar a si mesmo e às implicações de suas atitudes. Não há nele indícios de uma consciência profunda, que o leve a refrear os seus impulsos e a agir em maior conformidade com a sua própria retórica moralizante. O que tudo isso indica é um certo intento generalizado de Fielding de abordar as personagens segundo um ponto de vista mais externo e superficial, evitando o que considera uma excessiva individuação, focando em suas ações e dando, ao contrário, muito maior ênfase à trama. Como nos diz Ian Watt,

“Há, pois, em **Tom Jones** uma relação absoluta entre o tratamento do enredo e o da personagem. O enredo tem prioridade e, portanto, deve conter os elementos de complexidade e desenvolvimento.”<sup>8</sup>

Isto nos remete ao fato de que, na verdade, também o esquema básico do enredo contém muitas semelhanças. Como nos romances picarescos, em **Tom Jones** o nascimento do protagonista é determinante, ou justifica o seu padrão de conduta: o pícaro se dedica a engodos e trapaças até o fim, enquanto Tom tem o seu bom coração e a nobreza de seu caráter confirmados pelo segredo de suas origens. Tom, a exemplo do pícaro, também passa por uma infância cheia de maus tratos nas mãos de seus tutores Thwackum e Square, além da companhia problemática de Blifil. A situação se torna aos poucos de tal maneira insustentável que, por conta disso, sua partida em uma viagem ao desconhecido representa, como para o

---

<sup>8</sup> Watt, Ian. Op. Cit. p. 240.



pícaro, não apenas a própria alienação em relação à realidade à sua volta, mas também uma liberação de seu estado de provação anterior e a possibilidade (posteriormente frustrada) de traçar um destino diferente. Como nas histórias picarescas, Tom encontra diversas personagens ao longo de suas andanças, algumas das quais lhe fazem relatos que pouca relação têm com a trama principal – é a inserção de narrativas dentro da narrativa, livremente introduzidas, que representam quase uma digressão no andamento do enredo. Tal é o caso das histórias contadas pelo Homem da colina e pela Sra. Fitzpatrick.

A grande gama de personagens de todas as extrações sociais, encontradas em cada etapa da jornada, permite a Fielding traçar um panorama crítico da sociedade a ele contemporânea – tal como fazem os autores da picaresca. Como mencionamos, a corrupção moral dos homens é apresentada em **Tom Jones** sem hesitação, ainda que geralmente de forma satírica, bem-humorada ou fortemente irônica. Fielding não perdoa, especialmente, a hipocrisia e a dissimulação que vê estar presentes em todas as classes sociais. Nisto ele retoma um importante tema dos romances picarescos, a saber, o confronto entre a aparência e a realidade. O pícaro constitui-se um verdadeiro ator, pois busca, particularmente por meio da vestimenta, abandonar sua condição de marginal e aparentar pertencer a uma classe social superior. Ele se faz passar vezes seguidas por alguém que não é, podendo ser considerado, nesse aspecto, um mestre da ilusão. Numa sociedade rigidamente hierarquizada como a Espanha do Século de Ouro, o fingimento do pícaro parece ser sua única alternativa para atingir os seus objetivos, pois, repetimos, tudo se define com o nascimento. Como procuraremos demonstrar, em **Tom Jones**, por sua vez, a temática do conflito entre aparência e realidade aparece em praticamente todas as personagens: identidades são reveladas, comportamentos se alteram, intenções são desmascaradas, segredos descobertos. Dificilmente qualquer das personagens escapa a esse padrão. Diz Didier Souiller:

"Em **Tom Jones** ninguém, exceto Sophia, é o que parece: o romance leva cada um ao que é além das aparências. O problema central da obra é o da opinião: a forma na qual cada um se apresenta aos demais. " <sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Souiller, Didier. **La novela picaresca**. México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 171 e 172: "... en **Tom Jones** (salvo Sofía) nadie es lo que parece: *la novela lleva a cada uno hacia lo que es*, más allá de su apariencia

Tentaremos argumentar, nos próximos capítulos, que não estamos inteiramente de acordo com a primeira afirmativa, uma vez que cremos que até mesmo Sophia acaba, de um modo ou de outro, aderindo ao jogo de aparências. Mas, por ora, é suficiente reiterar que, ao nosso ver, a premissa geral de **Tom Jones** se baseia, sim, numa dialética entre essência e aparência. A maneira como cada um se apresenta diante dos outros, e a relação entre essa apresentação e a realidade são ambas ponto de partida para muitos dos desdobramentos do enredo e das inserções do narrador. Certamente é por isso que, no episódio em que a criada Molly Seagrim resolve aparentar opulência na igreja da paróquia, o narrador aproveita para declarar que absolutamente ninguém está imune à vaidade, independentemente da classe ou posição social. Como se vê, ele não poupa ninguém. Assim, valendo-se da pretensão da moça em aparentar pertencer a uma classe social superior, Fielding aproveita para assumir a condição de crítico social. Além disso, este e outros episódios também remetem à questão da vestimenta na picaresca. O pícaro continuamente se veste com roupas que não lhe pertencem de fato, com o fim de fazer-se passar por algo que não é. Mais adiante voltaremos a tratar desta questão - o conflito entre essência e aparência - em maior profundidade.

Fielding também não deixa de notar o que Soziuller chama de "nível material da existência"<sup>10</sup>: tal como na picaresca, a questão do dinheiro é assunto sempre presente em todos os momentos; é o que move as personagens e, por vezes, desmascara as reais motivações por trás de suas ações. É certo que o contexto econômico e social da Inglaterra do século XVIII é muito diverso da Espanha dos romances picarescos. Entre tantas divergências, no contexto inglês configura-se um ideal burguês inexistente no contexto espanhol, que se traduz na busca da felicidade afetiva concomitante à estabilidade material e social. **Tom Jones** sem dúvida reflete isso. Mas é fato que o dinheiro, ou a posse dele, se apresenta como na picaresca enquanto o fator de maior peso que impulsiona as decisões e atitudes das pessoas. Assim, Goody Seagrim deixa subitamente de censurar a gravidez da filha, Molly, ao ver o dinheiro que Tom lhe dá. Molly, por sua vez, engole suas palavras de desespero ao ouvir que Tom pretende deixá-la, já que o filósofo Square lhe oferece dinheiro para continuar sendo

---

artificial. El problema central de la obra es el de la *opinión*, es decir, la forma en que cada uno *se presenta* ante los demás." Grifos do autor. Tradução minha.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem* p. 88: "Así es como podemos observar: - el hincapié del relato en el nivel material de la existencia: por ello es omnipresente el *tema del dinero*, motor del personaje y de la sociedad." Grifos do autor. Tradução minha.

seu amante. A Sra. Honour é convencida a ajudar Sophia em sua fuga somente porque esta lhe promete uma recompensa “à altura” de suas posses <sup>11</sup>. Isso sem contar o fato de que é o dinheiro – a perspectiva de aumentar ainda mais a sua propriedade e a sua fortuna -, e não a procura pela felicidade de Sophia ou algo do tipo, o que impulsiona o Sr. Western a casá-la com Blifil, ou fazer as pazes com a irmã, com quem vive às turras. E assim por diante.

Segue-se que, em comum com os romances picarescos, Tom passa pela provação maior de sua vida que é a prisão. Suas peripécias o vão levando de complicação em complicação, até que tudo culmina com o seu encarceramento em Gatehouse. O ápice de suas tribulações é, de fato, a perspectiva negra de uma vida em confinamento, com o agravante de poder ser a qualquer momento condenado à forca. É nesse ponto crítico de sua trajetória que, à semelhança dos pícaros, Tom revê a sua vida à luz da experiência adquirida ao longo de suas aventuras, e isso o leva a uma certa tomada de consciência. É verdade que, no caso dos pícaros, tal reflexão não se revela profunda e mesmo autêntica, pois o próprio Guzmán de Alfarache, como nos diz Mario González, não muda substancialmente de comportamento após o seu "arrependimento" <sup>12</sup>. Mas existe, isso sim, uma "recapitulação da vida à luz de uma filosofia desencantada", para usar as palavras de Antonio Candido <sup>13</sup>, e até mesmo sob uma perspectiva pessimista, como o que vemos no **El Buscón** de Quevedo. Já no caso de Tom, a sua "conversão" prenuncia um desenlace feliz em todos os aspectos, ainda que tal arrependimento pareça, por vezes, meramente convencional, tanto do ponto de vista literário quanto social, uma "apostila de uma vida respeitável", como se fosse a porta de entrada para uma vida próspera e satisfatória <sup>14</sup>. Assim, cumprindo com o seu dever, Tom diz à Sra. Miller, ainda na prisão:

---

<sup>11</sup> Fielding, H. **Tom Jones** [Tradução de Octávio Mendes Cajado]. São Paulo, Editora Globo [Círculo do Livro], s/d. p. 270. Sendo esta a edição que utilizaremos ao longo de todo o trabalho, passaremos daqui em diante a incorporar suas referências no próprio corpo do texto com a indicação [TJ, VII, 7, 270]. Os números apontam, nesta ordem, para o livro, o capítulo e a página em questão.

<sup>12</sup> Cf. González, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo, Ática, 1988. [Série Princípios] p. 23.

<sup>13</sup> Antonio Candido. "Dialética da malandragem" IN: **O discurso e a cidade**. Op. Cit. pp. 20-21.

<sup>14</sup> Ver Parker, Alexander A. **Los pícaros en la literatura**. Madrid, Editorial Gredos, 1975. p. 168: "La conversión, que había sido elemento tan auténtico e importante en la tradición picaresca, es ahora mera convención literaria y social, apostilla de una vida "respectable" que ya no significa sino vida próspera." Tradução minha.

"Antes de ocorrer este medonho acidente, eu decidira deixar uma vida de cuja iniquidade e de cuja loucura já me persuadira. Assevero-vos que, a despeito das perturbações que infelizmente ocasionei em vossa casa, das quais peço, sinceramente, perdão, não sou um devasso libertino. Se bem eu me tivesse entregue a alguns vícios, não aprovo um caráter vicioso, nem merecerei jamais, a partir deste momento, que mo atribuam".

[TJ, XVII, 5, 729-730]

Mais adiante, já livre do seu cárcere, declara a Allworthy:

"Ai de mim! Senhor, eu não fui mais castigado do que o merecia e há de ser a tarefa de toda a minha vida futura merecer a felicidade que agora me concedeis; pois crede-me, querido tio, a minha punição não foi perdida; ainda que eu tenha sido um grande pecador, não sou um pecador endurecido; graças a Deus, tive lazer para refletir sobre a minha vida passada, na qual, se bem eu não possa acusar-me de nenhuma grande vilania, distingo loucuras e vícios mais do que suficientes para que deles me arrependa e envergonhe; loucuras acompanhadas de tremendas conseqüências para mim mesmo, e que me levaram à beira da ruína."

[TJ, XVIII, 10, 787]

O desenlace feliz, posterior à reflexão moral feita por Tom, inclui a revelação de que ele é, afinal, um fidalgo. Com isso, **Tom Jones** novamente compartilha com os romances picarescos um viés pelo qual se reitera a hierarquia social vigente, onde poucas (ou nenhuma) são as chances de galgar seus diferentes níveis. O pícaro vive sob a sina de um certo fatalismo: "uma vez pícaro, pícaro até morrer", pois, não importa o que faça, ao final da narrativa ainda lhe resta vislumbrar ao longe a possibilidade de tornar-se o que tanto desejava, nobre amo de muitas posses. Veja-se, por exemplo, o final inglório na vida do Lazarillo de Tormes. O mesmo se dá, de certa forma, no romance de Fielding: o nobre ainda é o referencial a ser almejado e aspirado. O casamento feliz com Sophia só é possível porque, afinal, Tom é também um fidalgo. Não é conveniente que membros de classes distintas se

unam pelo matrimônio e nesse sentido é que **Tom Jones**, como a picaresca, parece afirmar uma certa imobilidade social. Como nos diz Ian Watt,

"Essa estabilidade de classe é parte essencial de **Tom Jones**. Tom pode considerar uma desgraça o fato de sua condição de enjeitado impedi-lo de esposar Sophia, porém não questiona a validade da norma que determina tal impedimento. A trama de Fielding visa, portanto, unir os enamorados sem subverter a base da ordem social; e isso só é possível revelando que, embora ilegítimo, mr. Jones é um homem fino." <sup>15</sup>

Por fim, por aí também se entende quão básico é o tema do destino em ambos os casos, já que o pícaro parece, antes de tudo, regido por sua (má) sorte, e Tom, ao contrário, por sua (boa) estrela. Em outras palavras, mais do que o princípio da causalidade, pelo qual o homem se torna sujeito às conseqüências de suas próprias ações, parece vigorar aqui a idéia de que a Fortuna – para usar o termo empregado por Fielding – é a grande responsável pelo destino final, seja ele bom ou mau, das personagens. Não deve ser visto como acaso, portanto, o fato de que o autor inseriu este poema em um de seus capítulos introdutórios:

“De ti [a Divindade] todas as ações humanas tiram a sua origem,  
A ascensão dos impérios e a queda dos reis!” (...)  
Com pompa se sucedem as imagens brilhantes.  
Capitães que triunfam e monarcas que morrem!  
Desempenham a parte indicada pela tua providência  
O seu orgulho e as suas paixões inclinam-se a teus fins (...)  
[ TJ, VII, 1, 248]

Os homens estão, portanto, sujeitos aos caprichos da providência e, ao que tudo indica, só lhes resta inclinar-se à sua vontade. A idéia de uma certa incapacidade de definir o próprio destino fica aqui, por isso, sugerida.

Por outro lado, é preciso reiterar aqui que o romance maior de Fielding não é, obviamente, um romance picaresco, e tampouco estamos tratando aqui de filiá-lo a essa

---

<sup>15</sup> Watt, I. Op. Cit. p.235.

tradição. Há que se levar em conta, em primeiro lugar, a própria polêmica que cerca a tentativa de definição desse gênero <sup>16</sup>. E, mesmo que, para efeito prático, adotemos por ora a definição sugerida por Mario González, encontramos de imediato algumas dificuldades em aplicá-la integralmente ao romance inglês:

"Como definir o núcleo intertextual originário? Nós o entendemos como sendo *a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro.*" <sup>17</sup>

González adverte de antemão que variações em torno de sua definição são possíveis, pois para ele o romance picaresco deve ser visto sob uma perspectiva ampla. Seja como for, não encontramos até o momento nenhum crítico ou especialista em picaresca que tenha arriscado uma classificação de **Tom Jones** dentro desse gênero. Tampouco nós o fazemos, e várias são as razões: em primeiro lugar, sua narrativa não é feita em primeira pessoa, ou na forma autobiográfica <sup>18</sup>, de narração "a posteriori" e caracteristicamente aberta, já que a autobiografia, por definição, não tem um desfecho propriamente dito – o narrador-autor não

<sup>16</sup> Para uma grande parte dos estudiosos, falar em "romance picaresco" é falar na Espanha do século XVI, onde o gênero teria surgido como uma reação contra a ética aristocrática tematizada, por exemplo, nos romances de cavalaria. O pícaro seria o agente revelador do momento decadente e miserável atravessado então pelo país, contrastando assim uma realidade onde dominavam a cobiça, a inveja e a baixeza com a perspectiva idílica da tradição anterior. O gênero estaria então ligado indissolavelmente a um contexto social específico, representando a "expressão de uma mentalidade e de uma prática social limitados no tempo". Cf. Souiller, Didier. Op. Cit. pp. 14, 28, 33, 94. Neste aspecto, ver também: Talens, Jenaro. **Novela picaresca y la practica de la transgresion**. Madrid, Vela Latina/Ediciones Jucar, 1975; e Parker, Alexander A. Op.Cit. Para uma minoria dos críticos, porém, é possível adotar uma perspectiva mais ampla, onde a picaresca, mais do que uma obra ou soma de obras, deve ser entendida como um "intertexto", o que permitiria estabelecer para ela períodos "que podem vincular-se a diferenciações histórico-geográficas, e que marcam fases de uma evolução que, no caso, se apóia em sucessivas transgressões da(s) fórmula(s) anterior(es)." Cf. González, Mario. Op.Cit. p.40. Mais adiante voltamos a tratar desta questão.

<sup>17</sup> González, M. Op.Cit. p. 42. Grifos do autor.

<sup>18</sup> González na verdade prevê a possibilidade de outros recursos em termos de ponto de vista, em função do desenvolvimento das técnicas narrativas: "A principal observação a ser feita será a de que a evolução da linguagem narrativa levará a que nem sempre seja mantida a forma autobiográfica que, muitas vezes, poderá ser substituída por outros recursos narrativos, sem que isto leve a rejeitar o caráter picaresco ou neopicaresco do texto". No entanto, é difícil ignorar o peso dos argumentos da grande maioria dos críticos que, ao contrário, vêm na autobiografia uma norma geral. Ver Kothe, Flávio. **O herói**. São Paulo, Ática, 1985. p. 46. Para alguns, ela chega até a ser "condição essencial" ao romance picaresco. Cf. Souiller, Didier. Op. Cit. p. 42.

tem como descrever o fim de sua própria vida. Pelo contrário, em **Tom Jones** Fielding inova ao criar um narrador onisciente que não apenas expõe os acontecimentos que compõem a trajetória do protagonista, mas também é intrusivo ao extremo, usando de ampla liberdade para fazer digressões, referências ao leitor e comentários das mais diversas naturezas nos capítulos introdutórios de cada livro e ao longo da narrativa em si. O narrador de **Tom Jones** busca exercer o controle racional constante e insistente do texto, rompendo com a linearidade das narrativas convencionais, ao mesmo tempo em que estabelece uma impressão de grande proximidade com o leitor e o torna consciente de sua condição enquanto tal. A crítica moderna tem apontado a voz narrativa de **Tom Jones** como um dos aspectos de maior relevância na realização literária de Fielding, e não poucos estudos têm sido dedicados a esse tema.

Um outro aspecto a ser levado em consideração está vinculado à caracterização do pícaro. Ele é quase sempre pobre, saído das classes sociais mais inferiores e, às vezes, até marginais. Obviamente, não é o que se dá com Tom. Tido erroneamente como filho ilegítimo de uma criada, ele é adotado por um fidalgo e, mais tarde, descobre ser filho – também ilegítimo – de fidalgos. O problema maior da suposição inicial, como o desenlace demonstra claramente, não é ser ilegítimo, mas sim ser filho *de uma criada*. Seja como for, ela se revela falsa: Tom tem, de fato, origens fidalgas. E, mesmo levando em consideração o fato de que a maior parte do livro encobre o segredo de seu nascimento, em nenhum momento Tom é levado a lidar, de fato, com a pobreza ou com a necessidade ao extremo, tal como se dá com os pícaros espanhóis. Sua infância e sua educação são equivalentes às de um fidalgo da província, por conta de seu apadrinhamento por Allworthy. Mais tarde, quando sai de casa, ele recebe do tio uma vultosa soma de dinheiro. Por um descuido seu, que o leva a perder toda a quantia, suas provações financeiras em sua viagem à cidade têm início. Mas, ainda assim, não se pode dizer que a pobreza lhe bate à porta: ele logo encontra quem novamente o ajude na pessoa de Sophia, que lhe envia o dinheiro que tem em mãos assim que fica sabendo de sua expulsão. Tom também empresta dinheiro de Partridge em Londres e, ainda lá, recebe ajuda financeira de Lady Bellaston.

Aqui esbarramos em um outro elemento importante. O pícaro, via de regra, é um marginal da sociedade que detém um caráter parasita. Mero serviçal que acumula empregos e

padrões, ele não tem dificuldade em fazer-se querido com o intuito de ser sustentado, e almeja subir na escala social por meio da esperteza e da trapaça. Suas ações egoístas são calculadas no sentido de enganar as pessoas para atingir seus fins – o que, diga-se de passagem, em geral não acontece. Não é, no entanto, o que verificamos no caso de Tom. A despeito de sua condição de bastardo, assumida até que o mistério de seu nascimento seja revelado nos capítulos finais, ele não percorre a narrativa como um elemento propriamente marginal e parasitário na sociedade, vivendo às custas de outrem. Tampouco se avistam nele indícios de caráter deliberadamente desonesto e trapaceiro. Ele jamais assume qualquer espécie de condição servil, ou tenta sair-se bem por conta do disfarce e do engano, mas procura, antes, pagar religiosamente as suas contas nas diversas estalagens em que se hospeda, e chega a brigar seriamente com Partridge diante da insistência deste para que ele se aproprie da nota de cem libras pertencente a Sophia, que fortuitamente lhe cai em mãos. Diante do temor da Sra. Miller de que sua presença e seus relacionamentos causem prejuízo à boa reputação da casa, ele não hesita em ir procurar um outro alojamento onde se hospedar durante sua estada em Londres – afinal, ele sinceramente simpatiza com a boa senhora e não deseja causar-lhe, em hipótese alguma, qualquer prejuízo ou transtorno. Ele se muda assim que consegue um outro quarto, inclusive para que a Sra. Miller possa reservar um lugar adequado a Allworthy, que costumeiramente se hospeda em seu estabelecimento. Sua interferência rápida, sensata e eficiente se revela essencial para a solução do impasse no casamento entre Nightingale e Nancy, filha da Sra. Miller. Tom também se mostra sumamente generoso com aqueles mais necessitados – um bom exemplo é a ajuda monetária que presta a um mendigo na estrada, e as duas vezes em que ajuda o ladrão de Highgate, que depois se revela ser primo da Sra. Miller. Sua bondade acaba, por fim, lhe angariando a gratidão eterna daqueles por ele ajudados, o que mais tarde se revela crucial enquanto testemunho que o resgata aos olhos de Allworthy. Assim, Tom não está, em nenhum momento, visando tirar partido de ninguém ou de nenhuma situação em benefício próprio. Ele se mostra, pelo contrário, caridoso com as pessoas em pior situação do que a sua. É Alexander Parker quem afirma que

"**Tom Jones** não deve ser incluído nos romances picarescos porque seu herói não é um delinquente, mas um jovem de caráter aberto e



generoso. Ainda que indisciplinado e imprudente, não há nele orgulho, mesquinhez ou espírito vingativo." <sup>19</sup>

Na opinião de Frank W. Chandler, tais qualidades positivas lhe conferem uma posição intermediária, não integralmente identificada com o pícaro:

“Similarmente difusa e transformada foi a contribuição do romance picaresco. Pois, se Jones contrasta com o herói romanesco por ser humano, ele o faz com o anti-herói picaresco por ser compassivo. Ele é caloroso e generoso, mas também tem pouca força de vontade e tem algo de malandro. Ele é um meio-termo entre o pícaro e o herói, destinado por seu criador a apresentar a humanidade média.” <sup>20</sup>

Há também a questão da misoginia, própria dos pícaros clássicos espanhóis. Como nos diz Didier Souiller, o pícaro teme a mulher, pois não raro se torna vítima dela <sup>21</sup>, e suas ligações com o sexo oposto jamais pressupõem amor sincero; antes, estabelecem-se em função de segundas intenções que em geral revertem em vantagem para si mesmo e desfazem-se com a mesma rapidez com que se formam. Não é, novamente, o que se passa com Tom. Desde sua adolescência ele se envolve, ao que tudo indica, sinceramente com Molly Seagrim e, diz o narrador, entra em debate consigo mesmo ao ver-se forçado a escolher entre ela e Sophia [TJ, V, 3]. Mais adiante entram em cena outras mulheres com quem Tom se envolve ao longo de suas aventuras. Mas Sophia, por fim, ganha a disputa em seu coração, e a história termina com a celebração de seu bem-sucedido e feliz casamento com a jovem heroína. O amor entre duas personagens é, pois, parte importante da trama <sup>22</sup>. O que está em jogo, acima

---

<sup>19</sup> Parker, A. Op.Cit. p. 193: "Tom Jones no debe ser incluida entre las novelas picarescas porque su heróe no es un delincuente sino un joven de carácter abierto y generoso. Aunque indisciplinado e imprudente, no hay en él orgullo, mezquindad o espíritu vengativo." Tradução minha.

<sup>20</sup> Chandler, Frank W. **The literature of roguery**. New York, Burt Franklin, 1958. [Burt Franklin Bibliographical Series IX]. Vol. II, p. 307: "Similarly diffused and transformed was the contribution of the picaresque novel. For if Jones contrasts with the hero of romance by being human, he contrasts with the picaresque hero by being humane. He is warm-hearted and generous, but he is also weak-willed and something of a scapegrace. He is a compromise between the picaro and the hero, intended by his creator to set forth humanity in the average." Tradução minha.

<sup>21</sup> Souiller, D. Op.Cit. p. 30: "Un rasgo curioso que merece ser señalado es que el pícaro, generalmente experto en estafas y escenografías, tiene siempre cierto temor ante las mujeres: muchas veces es su víctima, pues le ganan sobre su propio terreno."

<sup>22</sup> Chandler, F.W. Op. Cit. p. 308: "Romantic love, too, plays a conspicuous part [in Tom Jones]."

de tudo, é a possibilidade de relacionamento amoroso real e sincero com o sexo oposto, atrelado ao tema da busca da felicidade e estabilidade social que caracterizam o ideal burguês de vida almejado; ideal esse obviamente ausente no contexto da picaresca espanhola.

Tendo em mente os fatores até aqui apontados, talvez seja por estas razões que Vitor Ramos mostra-se convencido de que o fenômeno da picaresca não pode ser considerado “realmente transplantável na íntegra das suas características para outra época e outro país”<sup>23</sup>. Junta-se a ele Souiller, para quem a apropriação da picaresca em outros países “implicou uma modificação da problemática (religiosa, social e moral) para expressar a mentalidade global de outra nação”<sup>24</sup>. Dessa forma, este último classifica **Tom Jones** não como um romance picaresco, mas como uma “transição essencial para o realismo”, o que explicaria a “dificuldade de formular uma definição coerente”<sup>25</sup>. De fato, Fielding demonstra aderência ao realismo principalmente quando, como dissemos, não se furta a apresentar em seu romance personagens falhas, a começar pelo protagonista, e a tratar de temas considerados vulgares como a promiscuidade sexual, a bastardia, a mesquinhez, a hipocrisia e a crueldade humanas. Está interessando antes em retratar o homem como ele é, tal como declara, por meio de seu narrador:

<sup>23</sup> Ramos, Vitor. **A edição de língua portuguesa em França (1800-1850). Repertório geral dos títulos publicados e ensaio crítico**. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1972. [Coleção Memórias e Documentos para a História Luso-Francesa N. X] – p. 32: “Este fenômeno, tipicamente espanhol do Século de Ouro – recorda-se que a Literatura Portuguesa dos séculos XVII e XVIII não produziu nenhum romance deste tipo – não nos parece realmente transplantável na íntegra das suas características para outra época e outro país. Do picaresco, na verdade, estes romances [“pequenos”, de cunho popular e de menor circulação, como *D. Raimundo de Aguiar, ou os Frades Portugueses. História Original Escrita por Ele mesmo*, 1838; *Dom João da Falperra ou Aventuras Jocosas d’esse célebre personagem, escritas por elle mesmo*, 1840; e uma seleção de outros títulos arrolados na página 31] não possuem aquilo que constitui a sua essência profunda – o fatalismo, o determinismo, não genético mas social, que leva a interrogações de alto alcance filosófico sobre o destino do homem liberto de códigos morais e sociais. Esta novela popular aproveita, entretanto, do gênero os elementos exteriores, a estrutura mais imediatamente perceptível: a total disponibilidade do herói, o caráter itinerante da aventura, o tipo de arquitectura aberta da construção, a inserção de histórias alheias ao fulcro da acção.” Mais adiante retomaremos o autor e estas colocações, a nosso ver pertinentes quando se trata de pensar a filiação das **Memórias de um sargento de milícias** à picaresca.

<sup>24</sup> Souiller, D. Op.Cit. p. 14: ...“su implantación en otros países implicó una modificación de la problemática (religiosa, social y moral) para expresar la *mentalidad* global de otra nación”. Grifo do autor. Tradução minha.

<sup>25</sup> Idem, ibidem p. 167: “Esta novela, publicada en 1749 y que tuvo un éxito inmediato, no se puede identificar completamente como una novela picaresca: marca una *transición* esencial hacia el realismo, y esta situación explica la dificultad de formular una definición coherente.” Grifo do autor. Tradução minha.

"Pois não levamos em mira apresentar caracteres infalíveis nesta história; na qual, esperamos, nada se encontrará que já não tenha sido visto na natureza humana." [ TJ, III, 5, 93]

À vista destas considerações, é possível traçar um quadro que ajuda a desmistificar a relação entre **Tom Jones** e a picaresca. O levantamento de todos estes pontos de contato e também de divergência entre esse romance e esta tradição, se por um lado não pretende esgotar o assunto, por outro parece comprovar a tese à qual nos referimos anteriormente, de que **Tom Jones** configura muito bem o momento que o gênero – e seu contexto histórico-social – atravessava quando foi escrito. Pode-se dizer que a constatação da presença de elementos da picaresca no romance não o autoriza, necessariamente, a ser classificado como obra representativa deste gênero. Ou, em outras palavras: embora certamente tenha "ido beber" na fonte da picaresca, Fielding no entanto criou algo *novo* e *diferente* daquilo que pressupõe esta tradição.

### **Tom Jones e o Romanesco**

Diz-nos Frye que a função dos escritos romanescos tem sido, desde há muito, projetar as aspirações da classe social ou intelectual dominante em alguma forma de história “na qual os virtuosos heróis e as belas heroínas representam os ideais, e os vilões as ameaças à supremacia daqueles”, o que equivale a dizer que, dada a sua “grave idealização de heroísmo e pureza”, suas “afinidades sociais” são com a aristocracia<sup>26</sup>. Vem daí que, em suas origens, o gênero propõe um distanciamento da realidade imediata e historicamente localizada, através da ambientação da narrativa geralmente no passado, muitas vezes longínquo, e do uso do elemento extraordinário ou maravilhoso, violando claramente as leis da natureza como as conhecemos – uma visão idealizada e quase mágica da existência, como que “um sonho que realiza o desejo”<sup>27</sup>. Some-se a isto a preponderância da casualidade, do incidente fortuito e da mão da providência enquanto agentes dos acontecimentos, o que significa que as personagens pouco controle exercem sobre o próprio destino. A narração, assim, se configura muito mais como uma seqüência de fatos arrolados segundo o parecer do autor, sem que um episódio

---

<sup>26</sup> Frye, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo, Cultrix, 1973. Respectivamente, p. 185 e p. 300.

<sup>27</sup> Idem, ibidem p. 185.

tenha necessariamente relação direta com o imediatamente anterior ou posterior. É o que Northrop Frye chama de narração "e então", em oposição à narração "portanto", que ganhou maior prestígio a partir do século XIX<sup>28</sup>. Em resumo, o romanesco é uma "fábula heróica que trata de pessoas e coisas fabulosas" e que "descreve o que nunca ocorreu nem é provável que ocorra" – para usar da definição formulada já em 1785 por Clara Reeve<sup>29</sup>.

O conjunto destes aspectos, tomados como um todo, ganha um novo impulso a partir do Renascimento e, depois, na chamada “era Augustana”, com a associação do gênero à tradição clássica. Lennard Davis nos diz que os escritores romanescos aos poucos foram levados a considerarem-se imitadores dos gregos, incorporando em suas narrativas valores clássicos como o princípio da verossimilhança e do decoro. Segundo suas premissas, ainda que a narrativa e as peripécias do enredo fossem ficcionais, os protagonistas deveriam de alguma forma submeter-se à realidade histórica, personificando exemplarmente a decência, a moral e os bons costumes. Do que decorre que modos vulgares e baixos não têm lugar nesse tipo de ficção, e a virtude é sempre recompensada, ainda que isso exija uma ligeira “adaptação” das regras de etiqueta do período às convenções em vigor na época em que a narrativa é publicada<sup>30</sup>.

Novamente, é possível encontrar alguns traços da sobrevivência desta tradição no romance de Fielding – como apontou McKeon, um dos maiores problemas na abordagem de Ian Watt sobre as origens do romance inglês<sup>31</sup>. De nossa parte, verificamos que a permanência do romanesco se dá em **Tom Jones**, em especial, no que diz respeito à caracterização e à construção do enredo.

---

<sup>28</sup> Cf. Frye, N. **The secular scripture. A study of the structure of romance**. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1976. pp. 47 e 48: "Romance is more usually "sensational", that is, it moves from one discontinuous episode to another, describing things that happen to characters, for the most part, externally. We may speak of these two types of narratives as the "hence" narrative and the "and then" narrative. Most realistic fiction, down to about the middle of the nineteenth century, achieved some compromise between the two, but after the rise of a more ironic type of naturalism the "hence" narrative gained greatly in prestige, much of which it still retains."

<sup>29</sup> Citado por Sandra Vasconcelos em "Teorias do romance". IN: **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2002. p. 45.

<sup>30</sup> Davis, Lennard. "The romance: liminality and influence" IN: **Factual fictions. The origins of the English novel**. New York, Columbia University Press, 1983. pp. 27-32.

<sup>31</sup> McKeon, Michael. "Introduction: dialectical method in literary history" IN: **The origins of the English novel 1600-1740**. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1988. pp. 1-4.

Em termos de caracterização, o primeiro fator que chama a atenção é que, exatamente como nas histórias romanescas, as personagens parecem ter sido desenvolvidas sem dar muita margem à sutileza ou à complexidade. Elas são, em geral, descritas de modo estereotipado pelo narrador, e quase não oscilam ou subvertem essa descrição ao longo de todo o romance. E, em geral, como diz Frye, dividem-se apenas entre aquelas que são “boas” e aquelas que são “más”, sem quaisquer nuances intermediárias ou maiores ambigüidades. Em nosso caso, do lado daqueles que enfeitam a galeria do bem estão Allworthy, Tom, Sophia, e Sra. Miller. Do lado oposto, Thwackum, a Sra. Western, Blifil, Lady Bellaston, Lorde Fellamar. O Sr. Western pode ser considerado um caso à parte; a única personagem que, de “boa”, passa a ser “má” pela insistência com que pressiona a filha a casar-se com alguém que ela detesta, somente para depois, aprovando a união dela com Tom, reintegrar-se ao hemisfério do bem no desenlace. E, neste contexto, o protagonista encontra um rival ou “inimigo” em relação ao qual desenvolve um conflito - pois a relação que se estabelece entre as personagens é necessariamente de ordem dialética<sup>32</sup>. Estamos nos referindo, assim, às personagens planas de que fala Forster<sup>33</sup>.

Um outro aspecto que remete ao romanesco é o fato de que, ao fim e ao cabo, o protagonista em **Tom Jones** tem ascendência fidalga. É o que Frye chama de a "força do sangue":

"Um herói pode aparentar ter uma origem social baixa, mas, se é um herói genuíno, é provável que ao final do relato se revele que ele pertence à fidalguia."<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Frye, N. **Anatomia da crítica**. Op.Cit. p. 193: “A caracterização da história romanesca segue sua estrutura dialética geral, e isso significa que a sutileza e a complexidade não são muito favorecidas. As personagens tendem a ser favoráveis ou contrárias à procura. Se a ajudam, são idealizadas como simplesmente bravas ou puras; se a atrapalham, são caricaturadas como simplesmente vis ou covardes. Por isso toda personagem típica, na história romanesca, tende a ter sua antagonista moral a defrontá-la, como as peças pretas e brancas num jogo de xadrez”.

<sup>33</sup> Forster, E.M. **Aspectos do romance**. [Tradução Maria Helena Martins]. Porto Alegre, Editora Globo, 1969. Parte IV – “As pessoas”(Cont.), pp. 51-65.

<sup>34</sup> Frye, N. **The secular scripture**. Op.Cit. p.161: "A hero may appear to be of low social origin, but if he is a real hero he is likely to be revealed at the end of the story as belonging to the gentry." Tradução minha.

É exatamente o caso de Tom. Vale ressaltar que pertencer às classes altas, neste caso, vai um pouco além de ser bem-nascido. Veremos mais adiante que nesse conceito tradicionalmente se mesclam as noções de nobreza de nascimento, de ordem social, e a nobreza de coração e alma. Em outras palavras, ser nobre é tanto ter berço quanto ser essencialmente uma boa e virtuosa criatura. Numa perspectiva romanesca, tais qualidades são acentuadas, como parte da idealização que caracteriza o gênero – de modo que se possa diferenciar com clareza o que (ou quem) é bom do que (ou quem) é mau.

Como é sabido, é precisamente o que se dá em **Tom Jones**. Tom é o típico exemplo do herói que apenas *aparenta* ser de condição social inferior, acerca de quem falava Frye. A descoberta de suas origens no final da narrativa, na verdade, vem somente confirmar o que o leitor já sabe a seu respeito: ele é um autêntico fidalgo, pois tem berço e bom coração. O narrador não se cansa de apontar indícios desse fato, já que, a despeito da negativa descrição inicial, Tom vai se revelando como um rapaz de índole benigna, capaz de arriscar a própria integridade física para agradar à amada, como no episódio do passarinho de Sophia maldosamente liberto por Blifil, ou resgatar uma donzela em perigo, por ocasião do tombo que Sophia por pouco não leva, ao ser atirada de seu cavalo, e ao salvar a Sra. Waters do ataque de Northerton. Tom insiste em prestar ajuda financeira a Black George e sua família, e, como dissemos anteriormente, a vários outros necessitados que encontra nas estradas. E, além de tudo, Tom corporifica no semblante o ideal do herói perfeito. Ele é repetidamente descrito como um belo rapaz, que desde cedo atraía a atenção de sua mãe, Bridget, causando assim os ciúmes de Thwackum e Square, e que, aos vinte anos, se destaca dentre os homens com os quais se encontra. Ao passar por uma estalagem no caminho a Bristol, Tom surpreende o oficial a quem comunica sua intenção de se alistar no exército e acompanhar a tropa, pois, "além de estar muito bem vestido, e possuir uma fidalguia natural, tinha uma expressão de notável dignidade, que raro se vê entre os homens vulgares e que, de fato, não se encontra obrigatoriamente entre os superiores" [TJ, VII, 11, 285] . Em outro ponto, Tom é referido como, de fato, "uma figura encantadora; e, se uma belíssima pessoa, adornada de mocidade, saúde, força, viço, coragem e bondade pode fazer que um homem semelhe um anjo, não lhe faltava por certo a semelhança" [TJ, IX, 2, 387] . Enfim, fica claro que Tom detém uma

aparência favorável que é confirmada por uma boa índole, ou vice-versa – o que, como dissemos, vem confirmar sua origem verdadeiramente fidalga.

Mais ainda, as demais personagens de destaque na narrativa – Sophia, Allworthy, Blifil e Western, em torno de quem, de modo especial, o romance evolui até o desenlace feliz – são, de fato, membros da *gentry*<sup>35</sup>. A primeira personagem apresentada ao leitor é na verdade Allworthy, logo no início do romance. O narrador deixa claro, de saída, que ele se caracterizava pela posição verdadeiramente favorecida, em todos os aspectos, da qual gozava na época em que se passa a história:

"Na parte da divisão ocidental deste reino comumente chamado Somersetshire, vivia há pouco tempo (e talvez ainda viva) um cavalheiro que tinha o nome de Allworthy, e ao qual se poderia chamar muito bem o favorito, assim da Natureza como da Fortuna; pois ambas pareciam havê-lo, à competência, abençoado e enriquecido. Nessa porfia pode parecer que a Natureza haja vencido, pois concedera-lhe muitos dons,

<sup>35</sup> Aqui tratamos de um termo um tanto polêmico. Por um lado, há uma certa reticência em arriscar uma definição mais precisa. Dorothy Marshall, em **Eighteenth century England** [Essex, Longman, 1993], aponta para o fato de que esse termo não era legalmente reconhecido, embora a sociedade como um todo soubesse do que se tratava: "Again it is not easy to define exactly who were covered by this term [*gentry*]. The Law knew nothing of gentle birth but Society recognized it" [p. 30]. Michael McKeon, por sua vez, problematiza a questão aliando-a ao que classifica como "instabilidade" das categorias sociais e de suas implicações, ambas já claramente detectáveis no século XVII e demonstrativas da "complexidade da experiência histórica", refratária a categorizações de ordem analítica: "Historians, concerned to argue the rise or fall of 'the gentry' soon found themselves face to face with the prior question: Who are the gentry? The inconsistency of seventeenth-century usage reflects the lived complexity of historical experience, which resists analytic categorization." Por outro lado, encontramos também os que preferem adotar uma definição convencional e de caráter prático. Roy Porter [**English society in the eighteenth century**, London, Penguin, 1991] diz que *gentry* se refere a cerca de 15.000 famílias proprietárias de terras que não tinham que cultivá-la pessoalmente, e que iam de baronetes de mais de £1.500 ao ano até o "squire" de £300: "Beneath these magnates stretched down some 15,000 further landed families. These "gentry"(proprietors who did not personally have to till the soil) were lordlings...They ranged from baronets, who in 1700 might have over £1,500 a year (by 1800 perhaps £4,000), down to the squire feeling the pinch on as little as £300" (p. 66). Segundo o **Oxford English Dictionary**, o termo *gentry* é usado, em inglês contemporâneo, para designar "pessoas de nascimento e educação superior; a classe a que pertencem" ou "a classe imediatamente abaixo da nobreza". No original: "People of gentle birth and breeding; the class to which they belong; in modern English use spec. the class immediately below the nobility". Tradução minha. Estabelece-se, assim, uma clara distinção entre *nobrezalaristocracia* e *gentry*, com aquela em posição superior a esta, tal como, no século XVIII, se organizavam as classes sociais inglesas mais altas. *Gentlemen* ou membros da *gentry* seriam, portanto, as pessoas de posses e educação refinada que não detinham títulos de nobreza e/ou não eram aparentados à família real inglesa, bem como aqueles que, em função disso, não exerciam posição de destaque nas altas rodas políticas. Dada a sua propriedade, e por motivos práticos, cumpre esclarecer, então, que passaremos daqui em diante a empregar este termo para nos referirmos às personagens ou à classe em questão, no original inglês e em itálico, por falta de um termo preciso equivalente em português.

enquanto a Fortuna podia conferir-lhe apenas um; fora, porém, tão profusa no proporcioná-lo que outros poderão pensar que essa única dotação valia mais do que todas as diversas bênçãos outorgadas pela Natureza. Desta última lhe advieram uma pessoa agradável, uma constituição sadia, uma lúcida compreensão e um coração benevolente; da outra, a herança de uma das maiores propriedades do condado."

[ TJ, I, 2, 11]

Allworthy é, assim, desde logo apresentado como um autêntico *gentleman*, no mais estrito sentido da palavra. Detém tanto o privilégio de nascimento e fortuna quanto o de virtude moral. E isto é, de certa forma, bastante significativo, porque é ele quem assumirá a guarda do enfeitado Tom, zelando para que este, pelo menos, cresça tal qual um fidalgo. Allworthy personifica a figura paterna para Tom, mas, mais do que isso, o referencial de identidade social a ser almejado: um fidalgo cheio de qualidades morais e abastança material. Não é à toa que, no desfecho da história, Tom se vê seguindo os seus passos em todos os aspectos. Allworthy é a figura idealizada do grande proprietário de terras da Inglaterra na época em que a história se articula.

A mesma idealização se dá, em grau ainda maior, com relação a Sophia. Além de ser filha de Western, cavalheiro de grandes posses e vizinho de Allworthy, ela é de fato um modelo de perfeição física e interior. No capítulo 2 do Livro 4 o narrador, depois de declarar que "suas formas não eram apenas corretas, senão delicadíssimas", detém-se para descrever em detalhes e à maneira das histórias romanescas a beleza de suas proporções: seus "negros e opulentos" cabelos, seus olhos negros, que tinham "um fulgor que nem toda a sua meiguice alcançaria extinguir", seu nariz "exatamente regular", seus lábios "vermelhos", suas faces ovais - "e a direita ocultava uma covinha, que o menor sorriso patenteava"- , sua pele, que "lembrava antes o lírio do que a rosa" e o seu seio, "muito mais alvo do que ela mesma". Ainda não satisfeito, o narrador em seguida acrescenta:

"Esse o exterior de Sophia. Nem era a formosa fábrica desonrada por algum habitante indigno dela. O espírito, em todos os sentidos, corria parilhas com o físico; e este, às vezes, vinha pedir encantos àquele; pois, quando ela sorria, a sua doçura natural difundia-lhe ao semblante o



brilho que nenhuma regularidade de traços pode dar."  
[TJ, IV, 2, 109-110]

A perfeição global de Sophia leva o narrador a inclusive confessar o seu favoritismo:

"Assim como considero todas as personagens desta história como filhos meus, assim me cumpre confessar a mesma propensão à parcialidade em relação a Sophia; para o que espero que o leitor me conceda a mesma desculpa, a saber, a superioridade do seu caráter. Essa afeição extraordinária que consagro à minha heroína nunca me permite deixá-la por muito tempo sem a maior relutância." [TJ, XVI, 6, 696]

O grau de idealização da heroína Sophia é ainda maior do que o que se dá com Allworthy porque, conforme mencionamos, ela é descrita de maneira mais detalhada, com qualidades positivas tanto no caráter quanto na constituição física. O autor-narrador faz dela uma personagem virtualmente perfeita – que, ao contrário de Allworthy, e fazendo jus à relação que o seu nome tem com a palavra “sabedoria”, desde logo consegue discernir a natureza essencialmente benigna em Tom, e o inverso dela em Blifil. Assim, ele nos informa que Sophia, "quando muito jovem, percebera que Tom, embora maroto, preguiçoso, descuidado e sem juízo, não era inimigo de ninguém, senão de si próprio; e que Master Blifil, se bem fosse um cavalheiro prudente, sóbrio e discreto, aferrava-se, ao mesmo tempo, vigorosamente, aos interesses de uma única pessoa; e qual fosse essa única pessoa adivinhará o leitor sem qualquer auxílio de nossa parte" [TJ, IV, 5, 116]. Demonstrando uma rara percepção, Sophia é de fato uma criatura adorável que, além de não enganar a ninguém, também *não se deixa enganar*. Antes de qualquer pessoa, ela percebe a diferença essencial entre os dois rapazes, e, mesmo contra as convenções sociais, escolhe aquele que possui a índole mais condizente com a sua própria. Sophia deixa esse traço de seu caráter e personalidade muitas vezes demonstrado ao longo da narrativa, pois também, pelos mesmos motivos, não se deixa seduzir por Blifil ou por Lorde Fellamar, a despeito de seus títulos e de suas fortunas. Pelo contrário, rejeita firmemente a corte de ambos.

Bela, de caráter modelar, Sophia portanto certamente se identifica bastante com a heroína romanesca. E, à semelhança das histórias dessa natureza, ela necessariamente passa

por diversos tipos de sofrimento, quando então sua virtude é posta à prova. Para Sophia esse sofrimento se manifesta principalmente na forma como é cruelmente pressionada por seu pai e sua tia para se casar contra a vontade, mas também nas tentativas de estupro por parte de Lorde Fellamar. São, em realidade, facetas da mesma questão: a perda da virgindade, apontada por Frye como equivalente para a mulher àquilo que é a honra para o homem <sup>36</sup>. Segundo uma conhecida convenção romanesca, diz Frye, a heroína deve permanecer virgem até o seu casamento, pois, para o homem, casar-se com alguém que não o seja poderia causar a sensação de ter adquirido um "produto de segunda mão". Após fugir de casa para não se casar com Blifil, empreendendo uma jornada até Londres, Sophia se refugia na residência de Lady Bellaston, que no entanto logo se revela uma rival mesquinha e sem escrúpulos. A dama planeja com Lorde Fellamar, e mais tarde com a Sra. Western, induzir um casamento entre Sophia e Fellamar através do estupro. Segundo as convenções, uma vez consumado o ato, anular-se-ia a possibilidade de Sophia casar-se com qualquer outra pessoa que não o estuprador. A jovem passa pelo constrangimento de ter que aturar os galanteios e avanços de Fellamar, e por pouco, não fosse a interferência de seu pai, Sophia se veria arruinada nas mãos do corrompido fidalgo. Fellamar, por sua vez, corrobora a idéia de degradação da noção de nobreza aristocrática, da qual trataremos no próximo capítulo. É, por isso, significativo que ele se configure como ameaça à integridade de Sophia. Seus avanços fazem parte do sofrimento imposto à heroína, do qual ela deve sair vitoriosa, com sua virtude e sua virgindade ambas perfeitamente preservadas até que possa, sem restrições, unir-se em amor ao herói no desenlace da narrativa.

Como já dissemos, Sophia é, então, a heroína exemplarmente bela e virtuosa, que enfrenta provações mas logra sair delas ileso, e que, se necessário, se levanta contra as condições sociais a ela impostas. Sua nobreza é repetidamente afirmada e até fortalecida por meio das provações que sofre nos desdobramentos da trama. Altamente idealizada, pois, a heroína de Fielding assim demonstra semelhança com as heroínas romanescas.

Adentramos, já, na discussão de alguns aspectos referentes ao enredo que, conforme mencionamos, também manifesta alguns pontos de contato com as histórias romanescas. Principalmente no que se refere à trajetória do protagonista. A exemplo do que acontece em

---

<sup>36</sup> Frye, N. **The secular scripture**. Op.Cit., capítulo 3: "Heroes and heroines of romance", pp. 65-93.

muitas histórias gregas, Tom, o herói, tem um nascimento misterioso, obscuro, a ser revelado somente no desenlace e que mantém em suspenso a possibilidade de reviravolta do enredo a seu favor. Também encontra um pai adotivo na pessoa de Allworthy, que o acolhe e lhe provê uma educação fidalga, e pode-se dizer que encontra uma figura bastante maternal na pessoa da Sra. Miller, na terceira parte do livro. Sua condição desvantajosa, em função da ilegitimidade de suas origens, se confirma com outro desdobramento típico do romanesco: o herói sofre uma queda abrupta na escala social, o que Frye classifica como uma "ruptura na continuidade da identidade"<sup>37</sup>. Subitamente separado do mundo que até então conhecia, o herói passa a viver em um estado de crescente alienação, solidão e isolamento, onde deve então enfrentar aventuras, lutas e sofrimento, e sair, de alguma forma, vitorioso. É exatamente o que acontece com Tom. Vítima de perseguição desde a infância, por conta de sua bastardia e modos irreverentes, Tom enfrenta a rejeição de seus tutores e de seu meio-irmão Blifil, sentimento esse que cresce até culminar em uma bem-sucedida artimanha para expulsá-lo de Paradise Hall. Como lembra Souiller, até o nome da residência de Allworthy é extremamente sugestivo neste contexto<sup>38</sup>. Tom, subitamente destituído do amparo e do status que a residência lhe fornecia, é obrigado a viver com recursos materiais limitados e a enfrentar o mundo contando somente com sua própria força, inteligência e caráter. Ele deixa de ser o protegido de Allworthy para tentar tornar-se alguém por conta própria. Lemos, nesse momento, que "o mundo todo, segundo a frase de Milton, estendia-se diante dele; e Jones, como Adão, não tinha a quem pedir conforto e assistência" [TJ, VII, 2, 251]. Não é, pois, uma jornada fácil: trata-se, acima de tudo, de lograr viver aventuras da maneira mais bem-sucedida possível, num mundo que lhe é, vezes seguidas, estranho e hostil. Entre preservar sua honra, encontrar meios materiais de sobreviver e recuperar o amor de Sophia, ele enfrentará mil perigos e forças contrárias – ainda que cedendo de vez em quando à tentação da carne, nas pessoas da Sra. Waters e Lady Bellaston, até chegar a ser acusado de crimes graves, como incesto e assassinato. Por outro lado, também não lhe faltarão oportunidades para comprovar que, afinal, ele tem realmente um bom coração – e não apenas uma bela aparência.

<sup>37</sup> Idem, *ibidem* p. 104: "At the beginning of a romance there is often a sharp descent in social status, from riches to poverty, from privilege to a struggle to survive, or even slavery. (...) But the structural core is the individual loss or confusion or break in the continuity of identity (...)." Tradução minha.

<sup>38</sup> Souiller, D. Op.Cit. p. 175: "La novela termina con la imagen de una sociedad reconciliada con ella misma y con el retorno a *Paradise Hall* (el nombre es significativo)...". Grifos do autor.

Fielding enfatiza que estas duas últimas qualidades sobrepujam os eventuais deslizes de Tom. De modo que, apesar das intempéries que se abatem sobre ele, culminando com sua prisão e possível enforcamento por assassinato, Tom consegue sair vitorioso e "dar a volta por cima": revela-se, assim, o elemento de "procura bem-sucedida" vivido pelo protagonista, para quem se desdobram uma jornada perigosa, uma luta contra seu antagonista e sua exaltação definitiva no final<sup>39</sup>. Frye explica que isso se deve basicamente a dois fatores<sup>40</sup>. Em primeiro lugar, o herói vence em função de sua própria valentia e coragem. Ele merece vencer porque demonstrou não ter medo de enfrentar as adversidades, e provou possuir o caráter do verdadeiro herói, que é, acima de tudo, uma pessoa íntegra e de irrefutáveis qualidades morais. Dessa forma, Tom merece ser reabilitado junto a Allworthy e Sophia porque, ainda que não seja perfeito, "passou" no teste do caráter e da coragem. A Sra. Miller, nesse sentido, personifica a principal voz que se levanta para defendê-lo neste pormenor. Graças a ela, Tom tem seus erros compensados pelo testemunho das várias mostras de generosidade e bom coração que deu para com as pessoas necessitadas ao seu redor. Em segundo lugar, o herói vence simplesmente porque está destinado a isso. É a sua sorte, fortuna ou "estrela" vencer. Para além de uma questão meritória, o que vale é o destino traçado desde há muito para o herói protagonista, para quem não se cogita nenhuma outra possibilidade além de triunfar. É por isso que Walnice Nogueira Galvão nos diz que

"Tom Jones é premiado porque é bom, não porque procure sê-lo; porque (...) é amado dos deuses, é um ser de eleição, e os deuses não precisam justificar suas preferências."<sup>41</sup>

A vitória consumada do herói se verifica, finalmente, no desenlace feliz que o aguarda ao fim da narrativa. É bem verdade que, não raro, este parece artificial e um tanto forçado, mas Frye afirma que, em todo caso, ele é esperado dentro do desenlace convencionalmente feliz do romanesco. Como um genuíno herói desta tradição, Tom, por uma reviravolta radical do enredo, é completamente inocentado das acusações que o mantinham preso e, revelado

---

<sup>39</sup> Frye, N. **Anatomia da crítica**. Op.Cit. p. 185.

<sup>40</sup> Frye, N. **The secular scripture**. Op.Cit. p. 67.

<sup>41</sup> Galvão, Walnice N. "No tempo do rei" IN: **Saco de gatos. Ensaios críticos**. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 33.

sobrinho de Allworthy e meio-irmão de Blifil, é plenamente reintegrado à família. Com a expulsão que se segue de Blifil, o vilão desmascarado, Tom se torna automaticamente herdeiro universal de Allworthy e conquista assim o direito de casar-se com Sophia sem quaisquer impedimentos. O próprio pai dela, Western, muda bruscamente de opinião acerca dele quando fica a par de sua nova situação social. Tom então se casa com Sophia e, não apenas riquíssimo (pois as propriedades Allworthy e Western se juntam com o seu enlace), termina a história também muito feliz, desfrutando de um casamento por amor que lhe rende dois filhos e uma "discrição e uma prudência raríssimas em pessoas dotadas de índole viva como a sua", como diz o narrador [TJ, XVIII, 13, 807]. A história precisa necessariamente terminar neste ponto pois, como esclarece Frye, o ciclo da vida humana se completa neste quadro. Herói e heroína estão juntos, "vivendo felizes para sempre", tornam-se adultos, assumindo os papéis de marido, mulher e pais de seus filhos. É a deixa para concluir a narrativa, uma vez que nada de interesse pode conter a descrição de sua realização existencial plena tal como eles a vivem agora. Como último ato, Tom, ao descobrir suas origens e se casar com Sophia, reforça no final do livro os seus vínculos com a classe fidalga à qual sempre pertenceu, seja por caráter, seja por berço. Reintegrado a um Paradise Hall ampliado, de posse de uma identidade descoberta e consolidada, ele agora sabe qual é o seu lugar no mundo: na conturbada sociedade inglesa do século à qual pertence, seu destino é ser um verdadeiro fidalgo – ainda que, como veremos adiante, imbuído de valores genuinamente burgueses. A exemplo das histórias romanescas, **Tom Jones** com isso parece delinear uma perspectiva fundamentalmente otimista da existência: a felicidade individual é, afinal, possível. Desde que cada um saiba muito bem qual é o seu lugar dentro da ordem das coisas.

Por fim, uma vez que todas as personagens principais pertencem à *gentry*, o desenlace parece reiterar a idéia de um certo domínio aristocrático, bem como a celebração de seu poder, tradição e estabilidade a que nos referimos anteriormente. Tom e Sophia encarnam, de maneira idealizada, a aspiração de fidalguia concretizada em felicidade afetiva, familiar e material. A confirmação da hierarquia social assim estabelecida é manifesta pelo próprio narrador, que declara, comentando a completa realização do casal protagonista no último parágrafo da narrativa:

“E tal é a sua afabilidade, a sua indulgência e a sua beneficência para com os inferiores, que não há um vizinho, um rendeiro ou um criado que não abençoe, com a maior das gratidões, o dia em que o Sr. Jones se casou com a sua Sophia.” [TJ, XVIII, 13, 808]

Ainda que de modo um tanto exagerado, o narrador não deixa de indicar que a completa felicidade vivenciada por Tom e Sophia se estende, através de seu trato bondoso, aos seus *inferiores*, a ponto de estes louvarem e agradecerem aos céus pela união do casal. O que está em jogo, então, não é em nenhum momento o questionamento dessa hierarquia, mas o ideal de fidalguia que transcende a abastança material e alcança positivamente as classes inferiores pela via da virtude. Assim, o privilégio da aristocracia é preservado num suposto estado de felicidade para todos, chegando ao ponto de sugerir que a felicidade das classes mais altas assume o papel de agente daquela desfrutada pelas classes mais baixas.

Há, porém, o outro lado da moeda. Se **Tom Jones** manifesta pontos de contato com as histórias romanescas, não deixa também de, paralelamente, demonstrar seu afastamento dessa tendência através de uma série de elementos. Destacamos aqui quatro dentre os principais. Em primeiro lugar, o fato de que, como explica Frye, o autor romanesco não almeja criar “gente real”, mas antes “figuras estilizadas que se ampliam em arquétipos psicológicos”<sup>42</sup>. Ora, é verdade que Fielding não desenvolve suas personagens a ponto de conferir-lhes um caráter integralmente individualizado, captando seus conflitos interiores e os aspectos mais íntimos e únicos de suas personalidades. Por outro lado, porém, seria exagero afirmar que suas personagens são todas “estilizadas”, e mesmo “arquétipos psicológicos”. É possível captar a preocupação de situá-las em um contexto histórico e social definido e particularizado, que é o ambiente da aristocracia rural da Inglaterra por volta de 1745, ano em que a última rebelião jacobita “estava no seu auge”, como diz o narrador [TJ, VII, 11, 283]. Não faltam referências a lugares, estabelecimentos, eventos e pessoas reais, como as peculiaridades da estrada de Somersetshire a Londres; a estalagem do Sino, em Upton; o Sr. King, de Bath, dono de um negócio de coches; a Batalha de Tannières; os Duques de Marlborough e Cumberland; o pregador Whitefield; a estalagem Bull and Gate, em Holborn, Londres; a famosa Jenny Cameron – para citar apenas algumas. Além disso, como procuraremos demonstrar adiante,

---

<sup>42</sup> Frye, N. **Anatomia da crítica**. Op.Cit. p. 299.

existe, sim, um certo traço de individuação nas personagens. Na maior parte das vezes limita-se à mera sugestão, mas podemos atestar que ela existe. O narrador também se refere às personagens com o objetivo explícito de levar o leitor a crer que elas, de fato, existem. Uma prova disso está na expressão “e talvez ainda viva” incluída na já mencionada apresentação de Allworthy ao leitor, no capítulo 2 do Livro 1. Mas, acima de tudo, talvez prevaleça a declaração do narrador, procurando justificar as falhas de caráter que amiúde se fazem sentir em diversas personagens e em especial no próprio Tom. Como já mencionamos, ele declara o seu intento de retratar a natureza humana tal como ela se apresenta na vida real, de modo algum desprovida de vícios e defeitos.

Isto nos remete ao segundo elemento, a saber, a já comentada presença de personagens de baixa extração, com seus modos e maneiras, que tenderiam a estar ausentes ou assumir papel de menor peso em uma história romanesca propriamente dita. Fielding escolhe apresentar não apenas uma história envolvendo umas poucas personagens da aristocracia rural, mas também um amplo panorama social segundo o que as andanças de Tom e Sophia rumo a Londres deixam entrever. É nele que o narrador busca inserir sua percepção global do homem tal como o vê, pincelando em cores nítidas tanto suas qualidades quanto seus desvios de conduta mais frequentes e característicos.

O terceiro e o quarto aspecto serão melhor comentados adiante. Em todo caso, vale mencionar que eles se referem a uma certa instabilidade no âmbito ideológico que se faz sentir, respectivamente, no plano da organização social e no do estilo dentro da forma literária. Em outras palavras, ainda que, como já dissemos, seja possível detectar uma certa apologia da dominação aristocrática, por outro lado tal estrutura deixa entrever uma evidente oscilação no que se refere à ascensão de uma ideologia de ordem burguesa. Afinal, Tom passa a esmagadora maioria dos capítulos como um mero bastardo de paróquia, e seu destino final parece configurar de modo ideal a aspiração de ascensão da camadas médias da sociedade. De modo que, se por um lado existe em **Tom Jones** uma certa idealização da supremacia aristocrática, ao melhor estilo romanesco, por outro tal supremacia aparece também ameaçada, pela incorporação de valores burgueses na esfera das aspirações dos homens comuns. É, pois, tal fratura um outro elemento que evidencia um certo distanciamento do universo romanesco propriamente dito.

Quanto ao quarto elemento, estamos nos referindo à presença da ironia como uma das marcas de estilo do romance. Dado o seu caráter ao mesmo tempo encobridor e revelador, conferindo uma natureza de desmascaramento à narrativa, ela pouco se relaciona com as histórias romanescas. Nestas, as convenções não passam por uma ruptura, já que, em sua representação, são todas altamente idealizadas. Do que se depreende que, em **Tom Jones**, a presença da ironia característica e marcante do narrador também contribui para a relativização da perspectiva romanesca na obra como um todo. Veremos mais adiante de que maneira esta se configura no corpo do romance.

Em suma, novamente percebemos que a relação da obra-prima de Fielding com a tradição romanesca é, no mínimo, de natureza paradoxal. Revela, sim, o peso que esta teve na formulação do romance, ao mesmo tempo em que deixa claro o rumo independente e inovador escolhido pelo autor. A exemplo da tradição picaresca, **Tom Jones** foi certamente moldado segundo as convenções desta vertente – indo, porém, adiante enquanto formulação literária daquela época. É em função disso que não podemos concordar, portanto, com a premissa de Henry Knight Miller, para quem Fielding teve fundamentalmente esta tradição em mente ao escrever **Tom Jones**. Ainda que sua definição desta corrente seja abrangente, incluindo a épica, a prosa ficcional e narrativa em verso, cremos que denominar **Tom Jones** uma obra “romanesca nos aspectos essenciais”<sup>43</sup> é, entre outras coisas, não apenas restringir excessivamente o amplo leque de heranças formais que uma obra ficcional em prosa como esta certamente incorporou em sua formulação, como também diminuir consideravelmente a “lente de aumento” pela qual o crítico analisa o romance, conferindo demasiada ênfase ao caráter romanesco propriamente dito da obra.

### ***Tom Jones e a Tradição Neoclássica***

O contexto social, político e econômico caracterizado por mudanças significativas e o acelerado desenvolvimento que marcou a Inglaterra especialmente no final do século XVII e no início do XVIII ajudam a explicar o crescente apego que se manifestou, em literatura e nas

---

<sup>43</sup> Miller, Henry Knight. *Tom Jones and the romance tradition*. Victoria, University of Victoria, 1976. [ELS Monograph Series, N. 6].



artes em geral, aos valores da tradição clássica. Tratava-se de, em concordância com o momento histórico de impressionante progresso em questão, identificar-se com os elevados valores da extinta Roma Imperial, buscando e zelando por um sofisticado grau de ordem e aperfeiçoamento segundo o exemplo dos grandes mestres da Antigüidade: entrava em vigor a chamada “Era Augustana”. Com uma visão fundamentalmente otimista, centrada no homem e em suas capacidades, em breve se formularia uma espécie de “credo” a ser seguido por aqueles mais aderentes a essa tendência: de acordo com Roger McCutcheon, os melhores escritores, poetas e romancistas do período só poderiam ser

“...homens bem treinados nas literaturas da Grécia e de Roma, que escreviam com modelos e princípios clássicos em mente. Tais modelos, conforme entendidos no século XVIII, encorajavam a restrição sobre a exuberância, louvavam a conformidade mais que a originalidade, elevavam a razão acima da imaginação e da emoção e enfatizavam a clareza de afirmação e a regularidade da forma sobre o vago, o rapsódico ou o excêntrico.”<sup>44</sup>

Em literatura, pode-se dizer que tais valores se traduziram, primeiramente, em um enfoque naquilo que é universal, realçando as qualidades gerais comuns a todos os homens, uma vez que se entendia que o homem deveria ser “o objeto de estudo adequado da humanidade”<sup>45</sup> e que “a maior das artes é aquela que é imediatamente compreendida e tem o apelo mais extenso, evitando a expressão de idiosincrasias pessoais e tomando nota de ‘propriedades gerais e aparências amplas’ ao invés daquilo que é peculiar ou particular demais”<sup>46</sup>. O material a ser analisado era, portanto, o homem em sociedade, e não o homem

---

<sup>44</sup> McCutcheon, Roger. **Eighteenth century literature**. London, Oxford University Press, 1958. p. 2: “The best writers of the period were men well trained in the literature of Greece and Rome, who wrote with classical models and principles in mind. These models, as understood in the eighteenth century, encouraged restraint over exuberance, praised conformity more than originality, elevated reason over imagination and emotion, and emphasized clarity of statement and regularity of form over the vague, the rhapsodic, or the eccentric.” Tradução minha.

<sup>45</sup> MacDonald, W.L. **Pope and his critics. A study in eighteenth century personalities**. London, J.M.Dent & Sons Ltd., P. 35: “The proper study of mankind is man”. Frase de Alexander Pope, em sua obra “Essay on Man”, citado pelo autor. Tradução minha.

<sup>46</sup> Butt, John. **The Augustan age**. London, Hutchinson House, 1950, p. 32: “[Pope and Johnson] were expressing the literary application of this belief – that the greatest art is that which is immediately understood and has the widest appeal, which avoids the expression of personal idiosyncrasy and notices ‘general properties and large appearances’ rather than what is too peculiar or particular”. Tradução minha.

enquanto indivíduo. A este conceito da universalidade da arte somavam-se dois princípios bem conhecidos: o de verossimilhança, já mencionado, segundo o qual tanto o homem quanto a sociedade deveriam ser apresentados em tamanho e proporção considerados “normais”, obedecendo aos mais estritos critérios da razão e da ordem e buscando, assim, retratar o mundo do modo mais aproximado da realidade ou da verdade; e o do decoro, entendido como a adequação de palavras e coisas segundo normas previamente estabelecidas. De acordo com Aristóteles, as personagens deveriam ser então classificadas não segundo suas características individuais, mas segundo “tipos”, e suas atitudes e ações deveriam fazer jus ao “tipo” a que pertenciam. E, nesse retrato, certas palavras foram banidas, certos assuntos tornaram-se tabu e certas expressões bombásticas ou consideradas vulgares foram expulsas do chamado uso educado e elegante, conferindo a tais áreas da vida e da literatura, nesse sentido, um caráter familiar pelo zelo com a moral e os bons costumes. A impressão geral que se tinha era a de que havia uma espécie de consenso velado, segundo o qual todas as pessoas de bem concordavam com as recomendações dadas e reiteravam um certo “bom gosto” como norma. De modo que, como diz A.R. Humphreys, todos estes fatores apontam para um contexto literário e artístico em geral favorável a valores como “antiguidade”, “prática tradicional”, “clareza”, “coerência” e “harmonia”<sup>47</sup>.

Fielding foi um aristocrata de nascimento, que recebeu uma educação clássica, condizente com sua posição social e pautada pelos princípios aqui mencionados. Na verdade, Fielding deixou muito claro que suas convicções enquanto romancista se deixaram moldar, de um modo geral, pela influência da tradição neoclássica, o que, em termos formais, o levaram a adotar convenções que contrastavam diretamente, por exemplo, com o que fazia Samuel Richardson, romancista a ele contemporâneo. Assim, certa vez ele declarou:

“As únicas maneiras pelas quais podemos tomar conhecimento do que se passa nas mentes dos outros são as suas palavras e suas ações, estas

---

<sup>47</sup> Humphreys, A.R. **The Augustan world. Life and letters in eighteenth-century England.** London, Methuen & Co. Ltd., 1964. p. 255: “Still, the characteristic admiration of antiquity, the recognition of (if not always obedience to) traditional practice, the aims of clarity, coherence and harmony – these are the background to literature as well as the other arts, and are as prominent in Dryden, Pope, Fielding and Johnson as in Richardson, Reynolds and the architects.”

últimas aquelas com as quais a parte mais sábia da humanidade tem contado maiormente como o guia mais certo e infalível.”<sup>48</sup>

Ou seja, tudo indica que, para Fielding, o melhor modo de escrever se coadunava com a visão segundo a qual as ações das personagens, mais do que as suas palavras, se revestiam de maior significado em sua caracterização como um todo. Até porque, como ele próprio demonstrou em seus romances, nem sempre as palavras continham a verdade acerca da real natureza das pessoas. De modo que se tratava de adotar uma abordagem externa das personagens, o que nos permite inferir que isso implicaria o uso de um narrador no controle de uma história cuidadosamente arquitetada, ao invés do método epistolar richardsoniano de deixar que as próprias personagens dessem vazão aos seus sentimentos ao longo de uma ação ocorrendo em tempo “presente”. Descrever em detalhe cada um dos processos internos das personagens era exatamente o que Richardson enfatizava em suas narrativas, e contra isso Fielding se levantou. É possível que ele estivesse se insurgindo contra o que considerava desrespeito à norma clássica do geral sobre o particular, ou é ainda provável que ele estivesse protestando contra o uso um tanto acintoso da linguagem, não moldado segundo o padrão dos mestres da antigüidade e portanto inaceitável para o que pretendia denominar-se literatura. Para Fielding, estava claro que tais práticas de narração eram diametralmente opostas às normas clássicas às quais se encontrava apegado e que, portanto, deveriam ser desconsideradas por qualquer autor “sério”. O critério de julgamento era, por conseguinte, a maior ou a menor aproximação aos moldes neoclássicos.

---

<sup>48</sup> H. Fielding, no periódico **The Champion** do dia 11 de dezembro de 1739. Citado por Allot, Miriam (ed.) IN: **Novelists on the novel**. London, Routledge and Kegan Paul, 1980, p. 275: “The only ways by which we can come at any knowledge of what passes in the mind of others, are their words and actions, the latter of which hath by the wiser part of mankind been chiefly depended on, as the surer and more infallible guide”. Tradução minha. Ronald Paulson acrescenta que, a seguir, Fielding declara que “rostos não são mais confiáveis do que palavras”. Este argumento, usado para introduzir uma carta ao editor do periódico por ele considerada hipócrita, teria se transformado no tema principal de **Shamela**, sua paródia de **Pamela**: “Faces, he added, are no more reliable than words. This discussion, which is used to introduce a hypocrite’s letter-to-the-editor, is transformed into the theme of **Shamela**. Reminiscent of Pamela, Shamela tells us (what she has learned from Parson Williams) ‘That to go to church and to pray, and to sing psalms, and to honour the clergy, and to repent, is true religion; and ‘tis not doing good to one another’. For the Methodist Parson Williams the maxim is ‘That ‘tis not what we do, but what we believe, that must save us’”. Cf. Paulson, Ronald. “Notes to Chapter 4 n. 47” IN: **The life of Henry Fielding. A critical biography**. [Blackwell Critical Biographies]. Oxford, Blackwell Publishers, 2000. p. 357. Tradução minha.

De maneira inegável, Fielding demonstra sua aderência a tais moldes em **Tom Jones**. Como nos lembra Ayres <sup>49</sup>, nele o autor afirmara a necessidade de seu inteiro reavivamento em seu tempo:

“De minha parte, não me é possível conceber que Homero ou Virgílio tivessem escrito com maior brilho se, em vez de serem senhores de todo o saber do seu tempo, fossem tão ignorantes quanto a maioria dos autores da época presente. Nem acredito que toda a imaginação, todo o fulgor e todo o discernimento de Pitt tivessem podido produzir as orações que fizeram do Senado de Inglaterra, nestes nossos tempos, o rival em eloquência da Grécia e de Roma, se ele não fosse tão lido nos escritos de Demóstenes e de Cícero que pudesse transferir para os seus discursos todo o espírito deles e, com o espírito, os conhecimentos também.” [TJ, XIV, 1, 592]

Em consonância com esta tradição, conforme declarara em **Joseph Andrews**, seu romance de 1742, sua intenção sempre fora a de apontar as características universais dos homens por meio de seu modo de agir:

“Eu declaro aqui de uma vez por todas, eu não descrevo homens, mas costumes; não o indivíduo, mas a espécie.” <sup>50</sup>

Tal intenção não deixa de ser perceptível nas personagens de **Tom Jones**. Há, por certo, alguns momentos em que elas demonstram carecer de maior individuação. Como nos explica Watt, os seus nomes são suficientes para resumir o seu traço principal e, ao longo da narrativa, elas parecem não fazer mais do que confirmar essa qualificação. Assim, diz o crítico que o “pastor Supple nunca deixaria de ser *supple* (dócil)”, bem como “o nome basta para caracterizar Allworthy, enquanto Tom Jones, dois dos nomes mais comuns na língua inglesa, nos dizem que devemos ver o herói como o representante dos homens em geral” <sup>51</sup>. Além

---

<sup>49</sup> Ayres, Philip. “Oligarchy of Virtue” IN: **Classical culture and the idea of Rome in eighteenth-century England**. Cambridge, Cambridge University Press, 1999. p. 41.

<sup>50</sup> Fielding, H. **Joseph Andrews**. London, Penguin, 1985, p. 185: “I declare here once and for all, I describe not men, but manners; not an individual, but a species.” Tradução minha.

<sup>51</sup> Watt, I. Op. Cit. p. 236.

disso, nenhuma personagem é descrita em maior pormenor, sob qualquer ponto de vista, com exceção de Sophia. Ainda assim, sua descrição física parece antes se coadunar, como dissemos, com o estereótipo de beleza idealizada e romântica própria de qualquer heroína romancesca do que, de fato, configurar aspectos pessoais, únicos e intransferíveis dessa jovem. Do mesmo modo que Western, seu pai, tipifica o fidalgo rural, não acostumado à cidade e ao ambiente da corte, de caráter estouvado e modos pouco refinados, cujos maiores prazeres são a caça, a comida e principalmente a bebida. A irmã deste, ao contrário, seria o exemplo de mulher da sociedade londrina que, imbuída de seus valores e costumes, deixa-se amoldar pelo espírito afetado e esnobe ali reinantes. Blifil, por sua vez, seria o típico fidalgo de província; rico, herdeiro, bem educado e nas aparências perfeitamente submisso aos valores morais, religiosos e éticos da alta sociedade – um cavalheiro convencionalmente irrepreensível, enfim. Nenhum deles, assim como nenhuma outra personagem da história, é amplamente explorado no mais profundo de seus sentimentos, pensamentos e inquietações. Temos uma idéia de seu caráter e personalidade através de relatos geralmente não muito detalhados de cenas e acontecimentos dos quais participam. Watt exemplifica esse procedimento analisando um diálogo entre Sophia e o pai acerca de seu planejado casamento com Blifil, em contraste com um episódio semelhante em **Clarissa**, de Richardson. A abordagem de Fielding, ao contrário da de seu colega, não nos deixa penetrar nos motivos por trás da irada reação do pai diante da recusa de Sophia em se casar com o pretendente, bem como os mecanismos internos que a levam a fugir de casa<sup>52</sup>. E é essa abordagem, diga-se de passagem, que lhe permite povoar o romance com um número tão grande de personagens, tiradas de todas as classes sociais. O aprofundamento da perspectiva individual e subjetiva em Richardson, por outro lado, o leva a restringir sensivelmente a quantidade de personagens apresentadas.

O fato de que as personagens aparentemente não sofrem mudança significativa do começo ao fim da narrativa reiteraria o conceito aristotélico segundo o qual a natureza humana é essencialmente estática e inalterável. Watt explica que, desse ponto de vista, não há o pensamento de que o homem evolui à medida que as épocas se vão: trata-se de uma visão que ignora os efeitos da passagem do tempo e dos acontecimentos sobre as personagens, já

---

<sup>52</sup> Idem, *ibidem* pp. 226-251.

que estas são imitações da natureza, pouco importando se do momento presente ou se de milênios atrás. Portanto, segue-se que, sem sofrer alterações dignas de nota, a natureza dispensaria maiores análises de seus processos internos; as eventuais mudanças pelas quais elas passam seriam como ondas na superfície de um mar profundo demais para ser por elas incomodado. Vem daí que, à semelhança do conceito das origens e do destino da picaresca, o indivíduo carregaria consigo uma inclinação moral e um certo futuro que lhe são determinados pelo e desde o seu nascimento. Não haveria, então, possibilidade de regeneração para Blifil, pois, embora fidalgo, ele tem e sempre terá uma predisposição para agir com base em seus próprios interesses, como aliás o desenlace virá confirmar. Tom, por outro lado, mostrará vezes seguidas que é, e continuará sendo, um sujeito benevolente e altruísta, cercado por pessoas da mesma espécie – Allworthy e Sophia. Mais adiante retomaremos estas afirmações, pois entendemos que, embora corretas, elas devem ser tomadas com um pouco de cautela. Como dissemos, temos motivos para crer que, por outro lado, há sugestões de individualidade nas personagens que, ainda que sutis, afastam o romance desta inclinação.

Fiel ao princípio da verossimilhança e ao anseio de aproximar sua obra dos gêneros clássicos, Fielding afirma diversas vezes, por meio de seu narrador, que aquilo que escreve é fato, e não ficção. Por trás disso está a intenção não apenas de diferenciar-se da maneira de contar a verdade apregoada por Richardson, mas também de elevar-se acima dos demais escritos ficcionais que proliferavam na época:

“Mas, sejam quais forem as censuras que se lhe possam dirigir, cabe-me apenas relatar verazmente os fatos.” [TJ, IX, 5, 399]

“Pode ser, portanto, que alguns condenem por desnatural o procedimento da senhora; a culpa, todavia, não é nossa, pois tão-somente nos compete referir a verdade.” [TJ, XIV, 5, 610]

“...a verdade distingue os nossos escritos dos ociosos romances repletos de monstros, produções, não da natureza, mas de cérebros perturbados, e

que um crítico eminente recomendou apenas ao uso do pasteleiro...”  
[TJ, IV, 1, 105]

Os preceitos adotados o impedem de escolher qualquer outro tema para a sua narrativa, como declara ao criticar o emprego do maravilhoso por outros escritores:

“O homem, portanto, é o assunto mais elevado (a não ser, naturalmente, em ocasiões muito extraordinárias) que se apresenta à pena do nosso historiador ou do nosso poeta; e, no relatar-lhes as obras, havemos mister tomar muito cuidado em não excedermos a capacidade do agente que descrevemos.” [TJ, VIII, 1, 309]

Por semelhante modo, o autor se recusa a utilizar meios “sobrenaturais” para livrar Tom das provações que enfrenta. Fielding, com isso, busca não apenas ratificar a visão de mundo e as convenções literárias que abraça, mas também reforçar sua credibilidade junto ao leitor:

“Uma coisa prometo fielmente, sem embargo da afeição que podem supor dediquemos a esse patife, de que fizemos infelizmente o nosso herói; nada lhe prestaremos da ajuda sobrenatural que nos foi cometida, com a condição de que a empreguemos tão-somente em ocasiões muito importantes. Se ele não encontrar, por conseguinte, algum meio natural de se safar claramente de todos os apuros, não violentaremos a autenticidade nem a dignidade da história por sua causa; pois preferimos dizer que o enforcaram em Tyburn (o que é muito provável que aconteça) a perder a nossa integridade, ou abalar a crença do leitor.”  
[TJ, XVII, 1, 713]

Prática comum entre os escritores do momento, ao aludir a personagens históricas e locais concretos Fielding tenta assim iludir o leitor com a idéia de que as personagens da narrativa de fato existem e todos os acontecimentos narrados se deram exatamente como o narrador nos conta. Já mencionamos este aspecto antes, ao tratar do romanescos.

A tentativa de aproximar-se dos gêneros clássicos, ou de modalidades narrativas mais aceitas, explicaria também a recusa do termo “romanesco” para ela:

“...para a composição de novelas e romances são apenas necessários papel, penas, tinta e a capacidade manual de utilizá-los. Esta, pelo que imagino, é a opinião dos próprios autores segundo o patenteiam as suas produções; e esta há de ser a opinião dos leitores, se existirem alguns. Daí havemos de inferir que nasce o desprezo universal consagrado pelo mundo, que sempre nomeia o todo pela maioria, aos historiadores que não tiram dos arquivos os seus materiais. E foi o temor desse desprezo que nos levou a evitar com tamanha cautela o termo romance, palavra com a qual, em outras circunstâncias, nos teríamos perfeitamente contentado. Se bem que, visto se estibarem todos os nossos caracteres em boa autoridade, que outra não é senão o próprio catálogo da natureza, como já se insinuou algures, os nossos trabalhos fazem suficientemente jus ao nome de história.” [TJ, IX, 1, 382]

Outra maneira de demonstrar apego à tradição neoclássica é a elaboração de um enredo complexo e extremamente articulado. Como já dissemos, com isso o autor parece estar seguindo o princípio aristotélico da primazia do enredo sobre os demais elementos da narrativa. Se o enredo é o mais importante, seu desenvolvimento é o elemento a ser mais explorado ao longo do texto, deixando para segundo plano outros fatores como as personagens e sua caracterização<sup>53</sup>. Temos então uma ação central, que trata das aventuras e desventuras de Tom desde seu nascimento até a descoberta de suas origens e seu casamento com Sophia. Tal ação é no entanto entremeada por tramas secundárias e episódios de menor importância, envolvendo Tom e, freqüentemente, personagens marginais – as provações de Partridge, o comportamento de Molly Seagrim e seus familiares, a narrativa do Homem da colina, as experiências da Sra. Fitzpatrick, o caso Nightingale e Nancy Miller, a proposta de Arabella Hunt, para citar somente alguns exemplos. Sem relação fundamental com a trama principal, esses episódios vêm complicar e enriquecer a textura da narrativa. **Tom Jones** é, assim, um romance sobre a vida de um herói enquanto busca se afirmar como tal, ambientado

---

<sup>53</sup> Watt, I. Op. Cit. p. 240.



no campo, nas estradas, nos vilarejos e cidades da Inglaterra e tecido à medida em que este encontra numerosos tipos sociais e vive aventuras diferentes a cada encontro. Nesse sentido, seu enredo lembra um pouco, como dissemos, os enredos de romances picarescos.

Fielding procura mostrar que respeita igualmente as normas do decoro. Já mencionamos o recurso a um narrador que, ao contrário do método epistolar de Richardson, distancia o leitor das personagens. De fato, a narração em terceira pessoa que se verifica em **Tom Jones** reafirma a abordagem externa destas. Watt assinala que Lady Mary Wortley Montagu, prima de Fielding, declarara ser indecoroso que as heroínas de Richardson expusessem tudo o que pensavam, uma vez que “as folhas da figueira eram tão necessárias para a mente como para o corpo”<sup>54</sup>. Usar de recato ao expor idéias e pensamentos tinha a ver, assim, com bom senso e refinamento, e Richardson teria quebrado este princípio ao fazer uso da técnica epistolar e da abordagem subjetiva das personagens. Como reitera C.J. Rawson:

“Fielding não gostava da excessiva particularidade em **Pamela**, de Richardson, e seu método ‘dramático’ de narração... (...). De uma forma um tanto patriciana, ele considerava o ‘realismo’ do qual Richardson se orgulhava e as descrições extremamente detalhadas de sentimentos, cenas e incidentes feitas por Pamela e outros, uma combinação de exposição indecente e uma limitada e burguesa obsessão com o trivial.”<sup>55</sup>

Isto pode ser comprovado na declaração do narrador a seguir, comentando a aparente falta de ciúme de Blifil diante da manifesta preferência de Sophia por Tom. A crítica ao método epistolar de Richardson é óbvia:

“Como ele, entretanto, não expressasse exteriormente desprazer nenhum, não fora correto visitar-lhe os mais íntimos recessos do

---

<sup>54</sup> Idem, *ibidem* p. 237.

<sup>55</sup> Rawson, C. J. **Henry Fielding**. London, Routledge and Kegan Paul, 1968. pp. 6-7: “Fielding disliked the over-particularity of Richardson’s **Pamela**, and its ‘dramatic’ method of narration...(...). In a somewhat patrician way, he regarded the ‘immediacy’ of which Richardson highly boasted, and the highly detailed descriptions of feelings, scenes and incidents, by Pamela and others, as a combination of indecent exposure and a small-minded, bourgeois, obsession with the trivial.” Tradução minha.

espírito, como certa gente escandalosa que mete o bedelho nos negócios mais secretos dos amigos, e lhes vasculha, muita vez, armários e gabinetes, só para revelar ao mundo a pobreza e escassez deles.”  
[TJ, IV, 3, 111]

Podemos perceber a maneira como Fielding prefere tratar o que se passa com suas personagens no capítulo 3 do Livro 5. Tom passa uma noite em claro, dividido entre a descoberta de seus sentimentos por Sophia e a lealdade a Molly:

“Apresentou-se-lhe então a idéia da encantadora Molly. Tom lhe jurara eterna constância entre os braços, e ela, com a mesma freqüência, protestara não sobreviver ao seu desamparo. Viu-a nas mais impressionantes posturas da morte; chegou até a refletir sobre todas as misérias da prostituição a que ela estaria sujeita e das quais ele seria duplamente a ocasião – primeiro por seduzi-la e, depois, por desampará-la; pois conhecia muito bem o ódio que lhe tinham todos os vizinhos e as próprias irmãs, e com quanta presteza todos se disporiam a estraçalhá-la. Expusera-a, de fato, mais à inveja que à vergonha, ou melhor, à última por via da primeira: pois muitas mulheres a injuriavam por ser uma barregã, ao mesmo passo que lhe invejavam o amante e os enfeites, e gostariam de os ter obtido pelo mesmo preço. Previa, por conseguinte, que a perdição da pobre moça seria a conseqüência inevitável do seu desamparo; e esse pensamento punziu-lhe a própria alma. (...) Entre esses pensamentos desvelou o pobre Jones uma longa noite, e, de manhã, a sua decisão final era ficar com Molly e não mais pensar em Sophia.” [TJ, V, 3, 161-162]

Este trecho, como outros, serve de bom exemplo dos efeitos da técnica de narração assumida por Fielding. O narrador se coloca necessariamente como intermediário entre o que se passa com a personagem e o leitor, e em nenhum momento cede a voz para que o próprio Tom expresse seus conflitivos sentimentos. Sabemos que ele está mergulhado em um dilema, mas não chegamos realmente a *senti-lo*, pois a voz narrativa o distancia de nós. Sabemos que ele sinceramente se preocupa com Molly e com seu futuro, mas não chegamos a sentir a

---

intensidade dessa preocupação. Verificamos que ele se comove com a imagem da moça na miséria e na prostituição, mas não somos levados a nos comover juntamente com ele. A decisão final de Tom, de ficar com Molly, parece dessa maneira um tanto artificial – o que é depois confirmado com sua posterior mudança de opinião sobre o assunto. Ou seja, o uso de narração em terceira pessoa acarreta, entre outras coisas, um menor envolvimento emocional do leitor com o dilema e a angústia da personagem, pois o acesso direto à sua subjetividade lhe é metodicamente negado.

Além disso, atento às normas do decoro e ao preceito aristotélico da persuasão condicionada ao caráter moral do orador, o narrador logo no prólogo do romance procura se afirmar ao leitor como uma “pessoa de bem”, ciosa de valores como a religião, a moral e os bons costumes:

“Espero, com efeito, que, em virtude do nome do meu patrono, o leitor se convença, no próprio limiar desta obra, de que não encontrará em todo o seu discurso nada de prejudicial à causa da religião e da virtude, nada que não condiga com as regras mais severas da decência, nem coisa que ofenda sequer os olhos mais castos em sua leitura. Declaro, pelo contrário, que o recomendar a bondade e a inocência foram os meus sinceros empenhos nesta história.” [TJ, prólogo, 7]

No decorrer dos capítulos, o narrador procura reiterar esse posicionamento repetidas vezes:

“Antes de prosseguir, quero pedir permissão para obviar a algumas falsas interpretações ou perversões do meu pensamento a que o zelo de alguns leitores pode conduzi-los; pois eu não quisera de boa mente escandalizar ninguém, e muito menos os homens que se batem com ardor pela causa da virtude ou da religião.” [TJ, III, 4, 86]

Ele também não perde a oportunidade de usar seu espaço na narrativa para incluir citações e referências clássicas. Elas são importantes porque por meio delas ele não apenas revela o próprio conhecimento e fluência nessa tradição, mas também alude ao leitor de

educação superior. É como se, por elas, fizesse uma concessão ao leitor familiarizado com Homero, Virgílio, Platão, Plutarco, Longino e tantos outros. Por outro lado, mesmo diante do leitor de pouca formação acadêmica tais referências podem ser úteis, ao investir seu discurso de maior autoridade intelectual. Abundantes em todo o romance, elas constituem uma das maiores características do declarado conservadorismo de Fielding:

“Os escritores judiciosos sempre puseram em prática essa arte do contraste com êxito excelente. Admirei-me de que Horácio a censurasse em Homero; mas a verdade é que ele próprio se contradiz no verso seguinte:

*Indignor quandoque bonus dormitat Homerus;*

*Verum opere in longo fas est obrepere somnum.*

Exaspero-me quando dormita o bom Homero;

Mas o sono tem o direito de se insinuar nas obras longas.”

[TJ, V, 1, 155 – grifos do autor]

Atestamos, portanto, a maneira visível e palpável pela qual Fielding se deixou orientar pela tradição neoclássica na composição de **Tom Jones**. Contudo, é preciso reafirmar novamente que, por outro lado, a exemplo do que observamos com a picaresca e o romanesco, sua obra maior também demonstra pontos de afastamento dessa mesma tendência. Podemos, ainda que rapidamente, alistar algumas evidências disso.

É verdade, como dissemos, que Fielding tem em mente priorizar o universal em detrimento do individual naquilo que se refere à caracterização de suas personagens. Ao mesmo tempo, porém, é possível rastrear indícios de uma tendência contrária, ainda que por vezes apenas sugerida. Cremos ser o caso, por exemplo, da descrição de Tom que, a despeito do fato de não se aprofundar em traços particulares, indica uma intenção de diferenciá-lo das pessoas de sua classe, posição e convívio:

“Os jovens de disposições francas e generosas são naturalmente inclinados à galantaria, que se traduz, quando o entendimento é são, como era, em realidade, o de Tom, num proceder obsequioso e amável para com todas as mulheres em geral. Isso estremava grandemente Tom

da turbulenta brutalidade dos simples fidalgos de província, de um lado, e do comportamento solene e algo carrancudo de Master Blifil, de outro; e ele principiou, aos vinte anos, a ser tido por um moço gentil entre as mulheres da vizinhança.” [TJ, IV, 5, 117]

Esse traquejo galante com as mulheres, como diz o narrador, é o elemento que na verdade diferencia Tom de todas as demais personagens masculinas de sua classe e mesmo da narrativa. O exemplo maior da “turbulenta brutalidade dos simples fidalgos de província” pode ser encontrado no Sr. Western. O silêncio de Blifil, se por um lado parece ser mais tolerável, por outro carece igualmente de atrativos pelo ar “solene” e “carrancudo” que o caracteriza. Allworthy, por sua vez, personifica o fidalgo viúvo e casto com o sexo oposto – de modo que Tom, em comparação com os demais cavalheiros do campo, se sobressai em função de sua amabilidade e cortesia para com as mulheres. Sabemos também que, nesse quesito, ele não encontra rival à altura em meio às personagens de extração mais baixa com quem se encontra. Essa característica lhe é, portanto, exclusiva e particular. Mas, para além de faltarem componentes em outras personagens masculinas que as capacitem a concorrer com esta característica de Tom, importa assinalar, acima de tudo, a intenção explícita do narrador em diferenciá-lo da maneira como o faz neste trecho, ainda que o faça brevemente.

Novo indício pode ser observado na forma como o autor compõe o comportamento de algumas personagens femininas diante de determinadas pressões sociais. Mais adiante esperamos demonstrar a contento que Molly Seagrim cresce em sua individualidade enquanto personagem não apenas à medida que desafia as convenções que lhe proíbem vestir-se acima de sua condição social, mas também no modo como enfrenta a feroz oposição que seu comportamento gera em meio aos seus semelhantes e mesmo em meio à sua própria esfera familiar. De igual natureza é o que se verifica em Sophia - em sua firme resolução na decisão de não se casar segundo as conveniências de ordem financeira e material, mas somente de acordo com o que lhe diz seu coração. O modo como ela resiste, sozinha, à pressão exercida pela família e pela sociedade para que aceite candidatos endinheirados mas carentes de escrúpulos lhe confere um certo traço burguês e a torna personagem feminina de destaque no desenrolar da trama – pressão que vai até quase as últimas conseqüências, com as tentativas de estupro planejadas por seus “inimigos”. Sophia, diante disso, não é onipotente – mas deixa

claro que não deseja e não vai ceder às imposições que lhe são apresentadas, ainda que isso lhe custe o conforto e a proteção na casa do pai. Abrindo mão de tais regalias, ela não hesita em fazer a única coisa que pode: fugir, sem no entanto pôr em risco sua reputação, sua virtude, sua beleza, seus sentimentos e, não menos importante, sua fortuna. Demonstra, com isso, uma convicção e uma integridade que não se encontram em nenhuma das demais personagens femininas que se casam ou têm sua vida conjugal descrita na narrativa – como a Sra. Partridge, sua própria mãe, a Sra. Fitzpatrick, Nancy Miller e Harriet Nightingale. Ela se junta a Molly, portanto, no sentido de fazer valer as suas aspirações e seus desejos individuais e próprios, a despeito da reação irada e intolerante das personagens que a cercam e que fazem de tudo para frustrá-los. Sophia e Molly, nesse aspecto, têm algo que lhes é único – a força de sua própria individualidade frente às convenções sociais às quais se opõem.

No que se refere à aproximação com os gêneros clássicos, há que se dizer também que, se por um lado Fielding de fato faz a apologia desta em **Tom Jones**, por outro afirma que está fundando algo novo, nunca até então visto:

“Embora tenhamos, com muita propriedade, capitulado de história esta nossa obra, e não de biografia, nem de apologia para uma biografia, que é o que está mais em voga, nela tencionamos seguir o método dos escritores que professam revelar as revoluções dos países, em vez de imitar o trabalhoso e volumoso historiador que, para preservar a regularidade da sua seqüência, se sente obrigado a encher tanto papel com os pormenores de meses e anos em que nada de notável ocorreu, quanto o que emprega em descrever as épocas notáveis em que se desenrolaram as maiores cenas do palco da existência humana. (...) Não há de surpreender-se, portanto, o leitor se, no decurso desta obra, encontrar capítulos muito curtos, e outros muito longos; alguns que contêm apenas o espaço de um dia, e outros que compreendem anos; em outras palavras, se a minha história parecer, às vezes, que não sai do lugar e, outras, que voa. Pelo que não me considere responsável perante nenhum tribunal nem jurisdição crítica nenhuma; pois como sou, em realidade, o fundador de uma nova província do escrever, posso ditar-lhe livremente as leis que me aprovarem.” [TJ, II, 1, 45-46]

Com isto o autor “declara sua independência” em relação a quaisquer convenções literárias, ficcionais ou não – em especial aqui às que regem os relatos históricos - afirmando, portanto, a própria autonomia na configuração de seu romance. A impressão que se tem é que, se Fielding é impelido por sua formação e suas convicções a apegar-se à tradição neoclássica, também tem em si, ao mesmo tempo, um impulso no sentido de desvincular-se dela (e das demais tradições) e deixar fluir os ares novos que o gênero ainda em formação deixa transpirar. Mais uma vez, entendemos que são desdobramentos do próprio processo histórico em andamento.

Quanto à questão do decoro, é sempre bom lembrar que Fielding, em resposta às tendências que via crescer no gênero romance - especialmente manifestas em **Pamela** - não tolerava o que entendia ser pura hipocrisia da criada que afetava virtude com o fim de subir na escala social por meio do casamento com o seu senhor. Uma espécie de “puritanismo de fachada”, para ele, o comportamento de Pamela era inverossímil por ser íntegro demais, escondendo as verdadeiras ambições da jovem. Daí sua crítica na forma de **Shamela** (1741), escrito em tom de imitação sarcástica e declarada da protagonista e do procedimento richardsoniano, bem como o conceito do “homem natural” do qual se utilizou para moldar suas personagens nos romances que escreveu – o homem, segundo a natureza, teria, sim, seu quinhão de defeitos e vícios, que não deveriam ser camuflados ou escondidos, mas mostrados com o fim de ser fiel à verdade e educar os leitores. Como já dissemos, suas personagens, portanto, estão longe de serem consideradas “perfeitas”, e o narrador faz questão de deixar isso muito claro:

“Se te comprazem modelos de perfeição, há livros em quantidade suficiente para te satisfazerem o gosto; mas como, no curso de nossa conversação, nunca topamos com pessoa alguma nessas condições, não quisemos apresentar aqui nenhuma delas. Para dizer a verdade, duvido um pouco de que um simples mortal já tenha alcançado esse grau consumado de excelência... (...) Com efeito, se houver num caráter bondade suficiente para aliciar a admiração e o afeto de um espírito favorável, embora haja também alguns desses pequenos defeitos *quas humana parum cavit natura*, estes nos despertarão antes a compaixão que o ódio. Nada, a bem dizer, pode ser de maior utilidade moral do que

as imperfeições que se vêem nos exemplos desse gênero...”

[TJ, X, 1, 411-412 – grifos do autor]

Esta postura em relação aos desvios de conduta e de caráter humanos confere a Fielding a justificativa para apresentar, em seu romance, temas e cenas então considerados impróprios. A gravidez fora dos liames do casamento de Bridget Allworthy, Jenny Jones e Molly Seagrim, a incontinência sexual de Tom e do filósofo Square, os seios expostos de Molly e da Sra. Waters, o escárnio do clero, entre outros, fomentaram uma repercussão negativa do romance enquanto desrespeito às normas da decência, da moral e do decoro. Tanto assim que não faltaram aqueles que, de uma maneira ou de outra, expressaram sua aversão à obra:

“É incrível, senhor [i.e. Lyttelton], que tenhais arriscado recomendar um livro tão verdadeiramente libertino, de tendência tão maligna e ofensiva a todo leitor casto, tão desencorajador da virtude e prejudicial à religião!”<sup>56</sup>

“Ele foi o inventor daquela frase-calão, benevolência de coração, que é usada todo dia como substituta de probidade, e significa pouco mais do que a virtude de um cavalo ou um cão; em suma, ele fez mais pela corrupção da presente geração do que qualquer outro escritor que conhecemos.”<sup>57</sup>

O que de fato se nos figura como mais próximo da verdade é que, como diz Stephen, “o homem ideal dos romances de Fielding está tão longe de ser um libertino quanto de ser um

---

<sup>56</sup> Trecho da carta de “Aretine” ao Sr. George Lyttelton, patrono de Fielding, datada de 27 de maio de 1749. Transcrita por Paulson, Ronald e Lockwood, Thomas (ed.) IN: **Henry Fielding. The critical heritage.** [The Critical Heritage Series]. London, Routledge and Kegan Paul, 1969, p. 168: “It is amazing, Sir, [i.e. Lyttelton] you should venture on commending a Book so truly profligate, of such evil Tendency, and offensive to every chaste Reader, so discouraging to Virtue and detrimental to Religion!”. Tradução minha.

<sup>57</sup> Trecho do escrito de Sir John Hawkins, “The Works of Samuel Johnson”, de 1787, comentando **Tom Jones** e a arte de Fielding enquanto escritor. Transcrito por Paulson, Ronald e Lockwood, Thomas, Op. Cit. p. 446: “He was the inventor of that cant-phrase, goodness of heart, which is every day used as a substitute for probity, and means little more than the virtue of a horse or a dog; in short, he has done more towards corrupting the rising generation than any writer we know of.” Tradução minha.



asceta. Ele é um animal forte, entusiasmado e saudável, mas respeita a Igreja contanto que a Igreja não rompa com o bom senso”<sup>58</sup>. Sua moralidade, portanto, rejeita convenções simplistas e apresenta um traço condescendente com o vício, sem, no entanto, subverter a esquematização básica “personagens boas-personagens más” a que já nos referimos.

Por fim, há que se fazer referência ao fato de que Fielding também não se furta a demonstrar um certo achincalhe do conhecimento dos clássicos quando satiriza as personagens que dele se valem para afetar sabedoria. Temos em mente, em especial, as personagens de Thwackum, Square e Partridge. Juntos, os três representam as instituições da religião e da educação – o primeiro é um pároco, o segundo um filósofo e o último, um mestre de meninos. A maneira como citam os clássicos em suas falas, por vezes arrogantes ou desprovidas de bom-senso, contrasta com a pouca sabedoria prática que demonstram nas situações que vivem ao longo da trama. Como se Fielding estivesse, por meio destas personagens, indicando a inutilidade de tal bagagem cultural no acréscimo de discernimento e virtude à caracterização das personagens. Ou, em outras palavras, afirmando que conhecimento intelectual não corresponde, necessariamente, a sabedoria para enfrentar a vida. Thwackum, no desenlace, cai em desgraça diante de Allworthy, ao passo que Square falece em virtude de uma doença. O único dos três que termina a narrativa em melhor situação é Partridge, pelo fato de ter confirmado sua boa índole e sua fidelidade a Tom enquanto amigo e criado deste. Ele recebe de Tom uma pensão anual de cinquenta libras, volta a abrir uma escola e tem planos de casar-se com Molly Seagrim.

Ademais, em vários momentos Fielding parece querer explicitar ao leitor a inadequação do discurso ou da retórica clássica para transmitir ao leitor o material que tem diante de si. Um bom exemplo é quando invoca a “Musa” antes de narrar a batalha travada entre Molly e os paroquianos no cemitério da igreja:

“Molly era briosa demais para sujeitar-se mansamente ao tratamento.

Tendo, portanto... – mas esperai, que não nos fiamos das nossas próprias

---

<sup>58</sup> Stephen, Leslie. **History of English thought in the eighteenth century**. Bristol, Thoemmes, 1991. Vol. II, p. 378: “The ideal man of Fielding’s novels is as far from being a libertine as from being an ascetic. He is a full-blooded healthy animal, but respects the Church so long as the Church does not break with common sense.” Tradução minha.

habilidades; convidemos aqui um poder superior para que nos venha em socorro. Vós, portanto, Musas, sede vós quem fordes, que vos recreais em cantar batalhas, e maiormente tu, que outrora referiste a mortandade nos campos em que pelejaram Hudibras e Trulla, se não morreste à fome com o teu amigo Butler, assiste-me nesta grande ocasião. Nem todos são capazes de tudo. Assim como enorme rebanho de vacas no pátio de rico fazendeiro, que ouvem, enquanto são mungidas, os bezerros distantes lamentarem o furto que está sendo cometido, rugem e mugem, assim arrancou a plebe de Somersetshire um rugido, feito de quase tantos berros, gritos e outros ruídos diferentes quantas eram as pessoas, ou antes, as paixões que a compunham...(...) Molly, vitoriosa, prosseguiu, e, lançando mão de um crânio que jazia ao pé da cova, arremessou-o com fúria tamanha, que, atingindo a cabeça de um alfaiate, os dois crânios despediram um som igualmente cavo ao se chocarem, e o alfaiate tomou imediatamente as suas medidas no solo, onde os crânios se quedaram, lado a lado, e se tornou difícil dizer qual dos dois valia mais. (...) Refere, ó Musa, os nomes dos que tomaram nesse dia fatal. Primeiro, foi Jemmy Tweedle quem sentiu no posterior o medonho osso. (...) De quão pouco lhe vale agora a sua rabeca! Chocou-se-lhe a carcaça com o solo verdejante. Logo, o velho Echepole, o castrador de porcas, recebeu na testa uma pancada desferida pela nossa amazônica heroína, e caiu imediatamente ao chão. Era um sujeito gordo e bamboleante, e veio abaixo com estrondo quase igual ao de uma casa. (...) Em seguida, Kate, do Moinho, tropeçou infortunadamente numa lápide, a qual, segurando-lhe a meia sem jarreteiras, inverteu a ordem da natureza, dando-lhes aos calcanhares a superioridade sobre a cabeça. Betty Pippin e o moço Roger, seu enamorado, caíram ambos ao chão; onde, oh! Sina perversa! Ela saudou a terra e ele, o firmamento.” [TJ, IV, 8, 127-128]

A intenção cômica de Fielding neste trecho é indiscutível. Prestes a descrever tanto a sanha furiosa da multidão, arremetendo contra Molly, quanto a coragem desta, munindo-se de ossos para defender-se, o autor invoca Musas cuja identidade, segundo diz, não consegue informar com exatidão. O estilo épico-burlesco denota o desejo de contrastar a solenidade grave dos clássicos com a briga violenta, deselegante e ridícula ao extremo. O efeito final é o riso do leitor, dada a constatação de que em tudo o estilo opõe-se ao material narrado, e vice-versa. Fica, portanto, a certeza de que o emprego da tradição clássica se configura como algo

completamente inapropriado para tratar de tal conteúdo. Daí, então, verificamos um certo afastamento dessa tendência por parte do autor, à medida que opta por expor sua inadequação e deixa de sancioná-la como recurso narrativo “sério”.

Tanto é isso verdade que Fielding insiste em utilizar a técnica da quebra de estilo para demonstrar, novamente, a ineficácia expressiva da retórica clássica frente ao que tenciona dizer ao leitor:

“Por fim, o Oceano, o hospitaleiro amigo dos desgraçados, abriu os largos braços para recebê-lo; e ele, instantaneamente, decidiu aceitar-lhe o generoso convite. Para expressar-me menos simbolicamente, deliberou ir para o mar.” [TJ, VII, 2, 252]

“...já na imaginação do labrego semiborracho, ao cruzar vacilante o adro da igreja, ou melhor, o cemitério, de regresso a casa, o medo bosqueja o trasgo sangrento; já os ladrões e bandidos acordam, ao passo que dormem profundamente os guardas honestos; em linguagem clara, já é meia-noite...” [TJ, X, 2, 412]

“Tal foi o ruído que então irrompeu numa das salas do pavimento inferior; e logo o trovão, que, durante muito tempo, ribombara à distância, principiou a aproximar-se cada vez mais, até que, tendo subido gradativamente as escadas, penetrou, afinal, os aposentos em que se encontravam as senhoras. Em suma, para deixarmos de lado todas as metáforas e figuras de retórica, a Sra. Honour, tendo feito embaixo tremendo estardalhaço, continuou a fazer o mesmo enquanto subia a escada...”  
[TJ, XI, 8, 479]

“O sono, contudo, logrou, afinal, sobrepujar toda e qualquer resistência; e então, como se já tivesse sido uma divindade, segundo imaginavam os antigos, e uma divindade ofendida, pareceu saborear-se da vitória a

custo obtida. Para falar simplesmente, e sem qualquer metáfora, o Sr. Jones dormiu até as onze horas da manhã seguinte...” [TJ, XIV, 6, 611]

Fielding chega mesmo a declarar aberta e sarcasticamente que os métodos clássicos com efeito não surtem o efeito desejado para o escritor moderno:

“Observa Lorde Shaftesbury que nada é mais frio do que a invocação de uma musa por um escritor moderno; e poderia ter ajuntado que nada será mais absurdo. Pode um moderno, com muito maior elegância, invocar uma balada, como cuidaram alguns que fez Homero, ou uma caneca de cerveja, como o autor de *Hudibras*; a última das quais inspirou, talvez, muito mais poesia, ou prosa, do que todas as bebidas de Hipocrene ou Hélicon.” [TJ, VIII, 1, 308]

De maneira que, ao que tudo indica, coexiste em Fielding, por um lado, a necessidade de filiar-se à tradição neoclássica e apregoar seus valores; por outro, o impulso igualmente forte de desvincular-se dela e singrar novos mares. Talvez, por isso, não seja exagerado dizer que, sob a perspectiva da tradição neoclássica, ele mais uma vez demonstra a qualidade ambivalente que torna sua obra única e autenticamente representativa do momento histórico em que viveu e atuou como romancista.

X.X.X.X.X.X.X.X

Enfim, verificamos, nesta breve leitura inicial, ser possível relatar a permanência de alguns elementos saídos das tradições picaresca, romanesca e neoclássica na feitura de **Tom Jones**. Sua reverberação, na verdade, se faz certamente sentir ainda em outros aspectos aqui

não explorados. Cumpre reiterar, no entanto, o fato de que o romance incorpora esses elementos freqüentemente de maneira ambígua e mesmo contraditória – de modo que é igualmente possível levantar diversos aspectos nos quais o romance antes se afasta do que se aproxima dessas tendências. O que, na verdade, seria de se esperar: os aspectos mencionados apontam para a sobrevivência dessas antigas modalidades na arte de escrever que, em função de circunstâncias específicas da Inglaterra do século XVIII, se deparam não apenas com um novo gênero em formação, mas também com a própria sociedade em mutação em suas camadas mais profundas. Ao falar das tradições picaresca, romanesca e neoclássica em relação a **Tom Jones** e mesmo ao romance como forma literária, estamos, portanto, nos referindo aqui diretamente ao conceito de "formas residuais" tal como definidas por Raymond Williams:

"O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas está ainda ativo no processo cultural, não apenas e freqüentemente de modo algum como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. De modo que certas experiências, significados e valores que não podem ser expressos ou substancialmente verificados nos termos da cultura dominante, são no entanto vividos e praticados com base no resíduo – tanto cultural quanto social – de alguma instituição ou formação social e cultural prévia. (...) É na incorporação do ativamente residual – por reinterpretação, diluição, projeção, inclusão e exclusão discriminatórias – que o trabalho da tradição seletiva é especialmente evidente. Isto é muito notável no caso de versões da 'tradição literária', passando por versões seletivas do caráter da literatura para definições incorporadas e associativas do que a literatura agora é e o que deve ser. Esta é uma dentre várias áreas cruciais, uma vez que é em algumas versões alternativas ou mesmo oposicionistas do que a literatura é (foi) e o que a experiência literária (e, em uma derivação comum, outra experiência significativa) é e deve ser, que, contra as pressões de incorporação, significados e valores ativamente residuais se sustentam."<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Williams, Raymond. **Marxism and literature**. Oxford, Oxford University Press, 1977. pp. 122-123: "The residual, by definition, has been effectively formed in the past, but it is still active in the cultural process, not

Que as velhas formas continuem, de alguma forma, se manifestando - ainda que passando por adaptações necessárias e até esperadas - é tão-somente parte das contradições do próprio processo do homem e de sua arte enquanto agente e participante ativo desse conturbado momento histórico. Fielding encerra, portanto, um valor inestimável não apenas por conta do valor literário de suas obras em si, mas também enquanto romancista convicto de suas posições teóricas em relação ao novo gênero e, ao mesmo tempo, permeável às circunstâncias em que viveu - circunstâncias essas, aliás, que se revelam sob uma forma tensa e paradoxal e que, por isso mesmo, ressaltam o interesse de estudá-lo enquanto romancista expoente desse momento histórico. Portanto, por conta também dessa ambivalência, cremos ser acertado afirmar, em conjunto com Watt, que seu valor e sua originalidade residem em uma perspectiva da vida que se revela muito mais abrangente do que aquela demonstrada pelos escritores a ele contemporâneos:

"...sua obra serve como um eterno lembrete de que se o novo gênero haveria de desafiar formas literárias mais antigas deveria encontrar um modo de transmitir não só uma impressão convincente como uma sábia avaliação da vida – avaliação que só poderia advir de uma visão da humanidade mais ampla que a de Defoe ou Richardson." <sup>60</sup>

### ***Memórias de Um Sargento de Milícias: o Romance Brasileiro em Formação***

Falar do romance de Manuel Antônio de Almeida e sua relação com a tradição do gênero é necessariamente remeter a discussão ao referencial estrangeiro. Pois, na falta de uma

---

only and often not at all as an element of the past, but as an effective element of the present. Thus certain experiences, meanings, and values which cannot be expressed or substantially verified in terms of the dominant culture, are nevertheless lived and practised on the basis of the residue – cultural as well as social – of some previous social and cultural institution or formation. (...)It is in the incorporation of the actively residual - by reinterpretation, dilution, projection, discriminating inclusion and exclusion – that the work of the selective tradition is especially evident. This is very notable in the case of versions of the ‘literary tradition’, passing through selective versions of the character of literature to connecting and incorporated definitions of what literature now is and should be. This is one among several crucial areas, since it is in some alternative or even oppositional versions of what literature is (has been) and what literary experience (and in one common derivation, other significant experience) is and must be, that, against the pressures of incorporation, actively residual meanings and values are sustained." Tradução minha.

<sup>60</sup> Watt, I. Op. Cit. pp. 250-251.

linhagem nacional, sendo antecedidas somente pelas poucas obras de Teixeira e Sousa e Macedo, as **Memórias** vêm encontrar nossos homens de letras e o ainda pequeno público leitor, quando muito, imbuídos da leitura de romances europeus, principalmente franceses e ingleses. Cumpre enfatizar, portanto, a carência de modelos nacionais que ainda vigora no tempo de Almeida, tendo como conseqüência imediata a impossibilidade de seu romance estabelecer um diálogo com uma tradição brasileira propriamente dita.

Seria de se esperar, por isso, que boa parte da crítica das **Memórias** tenha desde sempre procurado avaliar e classificar o romance segundo critérios estrangeiros conhecidos – a começar pelo estudo fundador de José Veríssimo, em 1894. Em linhas gerais, o crítico classificou o livro de Almeida como um romance de costumes realista, por “falar de coisas verdadeiras” e, ao mesmo tempo, naturalista, por apresentar tais coisas “sem exagerar ou deturpar”. Viu nele uma obra desvinculada das tradições literárias anteriores, antes um precursor das doutrinas Realista e Naturalista em suas manifestações européias<sup>61</sup>.

Quase meio século depois Mário de Andrade refutou a tese de Veríssimo, denominando as **Memórias** antes como um livro “à margem das literaturas”, aparentado com as obras à moda de Apuleio, Petrônio e Lazarillo de Tormes<sup>62</sup>. Inaugurou, assim, a tendência da aproximação do romance com a tradição picaresca. Tal tendência mostrou sua força durante algum tempo até ser devidamente reposicionada anos mais tarde por Antonio Candido, em seu ensaio “Dialética da malandragem”<sup>63</sup>.

Com efeito, ninguém tratou a questão com maior pormenor do que o crítico, mostrando que no romance de Almeida é possível traçar alguns elementos em comum com a vertente picaresca; muito mais numerosos são, no entanto, os fatores que o distanciam dessa caracterização.

---

<sup>61</sup> Veríssimo, José. “Um velho romance brasileiro” IN: Almeida, M. A. **Memórias de um sargento de milícias**. [Edição Crítica de Cecília de Lara]. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978, pp. 291-302. O texto foi publicado originalmente IN: Veríssimo, José. **Estudos brasileiros. Segunda série 1889-1893**. Rio de Janeiro/São Paulo, Laemmert, 1804, pp. 107-124.

<sup>62</sup> Andrade, Mário de. “Introdução”. IN: Almeida, Manuel A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1963. pp. IX – XXIV [Biblioteca Básica Brasileira]. Publicado originalmente em Almeida, M.A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo, Martins, 1941. [Biblioteca de Literatura Brasileira I].

<sup>63</sup> Antonio Candido. “Dialética da malandragem” IN: **O discurso e a cidade**. Op. Cit. pp.17-46.

Para começar, Candido faz um cotejo entre os pícaros espanhóis clássicos e Leonardo. O protagonista de Almeida tem uma “origem humilde e, como alguns deles, irregular”, já que seus pais, imigrantes portugueses, não são oficialmente casados. Além disso, o rapaz é “amável e risonho, espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos, que o vão rolando pela vida”. Do que se depreende que ele pouco toma as rédeas na condução da própria trajetória; antes, como o pícaro, é “esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo”, vivendo “ao sabor da sorte” e submisso às forças do “destino” que parecem lhe reger toda a existência <sup>64</sup>.

De nossa parte, acrescentaríamos apenas que Leonardo também compartilha com o pícaro um certo traço “delinqüente” em sua conduta, pois rompe com algumas leis morais e civis já na infância, mostrando-se desprovido de honra e com um traço marcadamente anti-social <sup>65</sup>. Prova disso é a maneira como angaria a antipatia geral dos conhecidos, em especial da vizinha, com quem vive em eterno conflito em função de suas malcriações. A esta, inclusive, promete e cumpre uma vingança às suas constantes reclamações e maus agouros, perfazendo o episódio da cera derretida na igreja no capítulo 13 da primeira parte. Leonardo também se vinga do mestre-de-cerimônias, no capítulo seguinte, por causa da repreensão que dele recebe após as queixas da mulher. Além disso, o menino acumula experiências transgressoras na vizinhança, na escola e, mais tarde, no exército. Associá-lo à conduta de um delinqüente, portanto, não requer muito esforço.

Tanto é assim que, por conta desse aspecto, Leonardo acaba, a exemplo do pícaro, passando pela prisão. Esta é, no romance picaresco, o “cúmulo da humilhação, o reino do arbitrário e uma caricatura da justiça, um local imundo e nojento invadido por piolhos e por representantes degenerados da humanidade” <sup>66</sup>. É certo que tal perspectiva não é nada

<sup>64</sup> Idem, *ibidem* pp. 19-20.

<sup>65</sup> Parker, Alexander A. Op. Cit. p. 37: “ ‘Rogue’ me parece una palabra totalmente inadecuada como equivalente en inglés. Prefiero el término ‘delinquent’, pues es la palabra que mejor expresa, em el uso corriente, al pícaro de la literatura española del siglo XVII. Con esta palabra designo a un transgresor de las leyes morales y civiles. No un criminal vicioso, como un gángster o un asesino, sino un tipo sin honra y antisocial pero menos violento.” Mais adiante, o crítico inclui, como já mencionamos, “orgulho”, “mesquinhez” e “espírito vingativo” na lista das características a serem levadas em consideração.

<sup>66</sup> Souiller, Didier. Op. Cit. p. 85: “...la estadia en la cárcel: lugar asociado con el infierno, de *Guzmán* a *Moll Flanders* y del cual no escaparán ni Jacobo ni Tom Jones. Es el colmo de la humillación, el reino de lo arbitrario y una caricatura de la justicia, en un local inmundo y mugriento invadido por los piojos y por representantes degenerados de la humanidad (al límite de la caricatura).” Tradução minha.



acentuada no romance de Almeida, já que inexistem qualquer descrição das condições do local onde Leonardo é confinado, bem como algum comentário negativo sobre seus eventuais companheiros de cela ou alusão a um determinado grau de sofrimento pelo qual passa enquanto está lá. Seja como for, o fato é que, em última instância, sua prisão corresponde a um cerceamento agudo à sua liberdade e à sua identidade, configurando-se como o castigo mais sensível que o Major Vidigal poderia lhe impôr. Pois, se sua natureza abarca o vaivém constante da personagem que ganha vulto em função dos acontecimentos, estar na prisão é negar-lhe a existência enquanto tal. É, também, a condição mais degradante a que Leonardo, como o pícaro, se sujeita.

Por outro lado, Candido deixa claro que há motivos para afirmar que “a análise da picaresca espanhola faz ver que aqueles dois livros [**La Vida de Lazarillo de Tormes e Vida y Hechos de Estebanillo González**] nada motivaram de significativo no de Manuel Antônio de Almeida”<sup>67</sup>. Em primeiro lugar, o fato de que as narrativas picarescas são em geral contadas pelo próprio protagonista. Como mencionamos anteriormente, Souiller aponta esse elemento como “condição essencial” do gênero, enfatizando que, com isso, o romance picaresco nunca termina, já que se trata de “preservar a ficção da autobiografia”<sup>68</sup>. As **Memórias**, no entanto, são contadas na terceira pessoa, o que, diz Candido, ajuda a esvaziar a profundidade psicológica da personagem, pois são do narrador as escassas reflexões morais apresentadas ao longo da narrativa. Por conta disso, reitera o crítico, o herói se destaca apenas um pouco mais do que as demais personagens, não fazendo a narração girar o tempo todo ao seu redor.

O crítico também aponta o fato de que o pícaro é relativamente inocente na origem. No entanto, a condição de abandono, somada aos atropelos da vida, é que lhe retiram o resquício de pureza e o levam a degradar-se moral e socialmente. Com efeito, a fome é um tema constante na picaresca, numa sugestão de que a necessidade material imediata se sobrepõe às demais e obriga o protagonista a “abrir mão” de quaisquer valores internos ou concretos na ânsia de supri-la, assumindo, não raro, a já mencionada natureza “parasita” que o leva a fazer-

<sup>67</sup> Antonio Candido. Op. Cit. p. 18.

<sup>68</sup> Souiller, D. Op. Cit. p. 42: “El *Lazarillo* establece desde el comienzo lo que será la condición esencial de la novela picaresca: la *autobiografía ficticia*.” p. 86: “...la novela picaresca *nunca termina: es un libro abierto* para preservar la ficción de la autobiografía.” Grifos do autor. Tradução minha.

se querido com o intuito de ser sustentado. Candido lembra que Leonardo, contudo, é preservado de tais circunstâncias amargas por mão do padrinho, que não somente o adota, mas o protege de qualquer possibilidade de condição servil e lhe provê um futuro certamente melhor do que aquele que seus verdadeiros pais poderiam dar-lhe, ainda que por meio da fortuna “arranjada”.

Além disso, diz o estudioso que ele tem o traço malandro no sangue, não vindo a adquiri-lo ao longo de suas experiências malsucedidas. Em nenhum momento demonstra, por isso, capacidade de aprender: ao contrário do pícaro espanhol, que ao final de suas aventuras faz um retrospecto de sua trajetória e chega a tirar conclusões de ordem moral, Leonardo jamais reflete sobre sua conduta e tampouco tece comentários no sentido de arrepender-se, redimir-se ou captar lições para o futuro.

Mais ainda, o herói das **Memórias**, a exemplo de Tom Jones, nada tem da misoginia típica dos pícaros. Não desconfia das mulheres, antes mostra-se atraído por elas e “enfeitiçado” pelo seu charme e encanto. Como diz Candido, Leonardo é relativamente sincero no terreno do amor que nutre por Luisinha. E percebemos que ele se mostra vulnerável à sedutora Vidinha e à mulher do toma-largura. O pícaro, ao contrário, procura proteger-se: finge ter posses herdadas para lograr um bom casamento do ponto de vista material; temendo, todavia, a mulher que demonstra perspicácia maior do que a sua.

Da mesma forma, Leonardo é capaz de ter sentimentos nobres em relação ao próximo, ainda que não seja “nenhum modelo de virtude”<sup>69</sup>. Candido aponta sua tentativa de livrar, às próprias custas, o malandro Teotônio da investida de Vidigal. Notamos que assim também é quando recusa-se a obter a posse de Luisinha por meios ilícitos, já que o amor, segundo o narrador, lhe inspira uma conduta mais séria e respeitável do que aquela que pautara sua infância e juventude<sup>70</sup>. O pícaro, em oposição, usa da astúcia para enganar seus superiores e as pessoas que o cercam, para, se possível, suplantá-los de todas as formas.

---

<sup>69</sup> Antonio Candido Op. Cit. p. 21.

<sup>70</sup> Almeida, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. [Apresentação e Notas de Mamede Mustafa Jarouche]. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003. Parte II, capítulo 25, p. 334: “Infelizmente ocorria-lhes a mesma dificuldade: um sargento de linha não podia casar. Havia talvez um meio muito simples de tudo remediar. Antes de tudo, porém, os dois amavam-se sinceramente; e a idéia de uma união ilegítima lhes repugnava. O amor

Candido prossegue, indicando o contraste entre o vocabulário limpo, isento de qualquer baixeza de expressão das **Memórias**, e as obscenidades e os palavrões que não são difíceis de encontrar na narrativa picaresca, “em correspondência com os meios descritos”. O romance de Almeida inclusive é “discreto” e tem leveza quando adentra na zona da licenciosidade, investindo antes no caráter cômico do episódio do que em seu desnudamento cruel ou em sua condenação moral. O exemplo maior, segundo o estudioso, está no episódio do desmascaramento do mestre-de-cerimônias e da cigana [MSM, I, 15, 148-157].

Por fim, o crítico aponta para a limitação do campo social no romance brasileiro, onde, ao contrário da picaresca, o panorama traçado não é amplo. Retomaremos este ponto mais adiante; por ora, vale frisar que o recorte efetuado por Almeida na sociedade carioca que retrata não se equipara, com efeito, à extensão que os escritores da picaresca conferem à sua narrativa – não somente em termos de número de personagens, mas também quanto às classes sociais representadas.

Também cremos ser importante ressaltar a ausência do fatalismo dos pícaros nas **Memórias**. Como dissemos, na picaresca a classificação social é determinada pelo nascimento e a promoção social chega a causar escândalo. A imobilidade é assim afirmada e essa mentalidade chega a “neutralizar” o esforço de galgar os degraus da hierarquia, o que confere ao protagonista a sensação de que não se pode escapar ao “destino” traçado desde as origens. Daí, portanto, o pessimismo amargo e desiludido diante das tentativas fracassadas de ver seus intentos realizados: ao final, o pícaro é forçado a reconhecer que continua tão pícaro quanto no início. Leonardo, todavia, demonstra imunidade a esse modo de ver o mundo. Livre, despreocupado, empurrado de uma aventura para outra sem qualquer intenção premeditada ou planejamento prévio, busca somente divertir-se fazendo uso, quando necessário, da astúcia que lhe é natural e que lhe permite consagrar-se como “vadio-mestre, vadio-tipo”. Ironicamente, no desenlace não apenas é bem-sucedido em casar-se com o amor de sua juventude, mas também é catapultado para um nível social mais elevado por meio das heranças que recebe sem qualquer esforço de sua parte. Ao invés de “fatalismo”, portanto, o

---

os inspirava bem.” Sendo esta a versão do romance que utilizaremos ao longo de todo o trabalho, passaremos a utilizar, daqui em diante, a indicação [MSM, II, 25, 334] inserida no corpo do texto. Os números apontam, respectivamente, para a parte do livro, o capítulo e a(s) página(s) a que se refere a citação em questão.

romance parece afirmar a “boa sorte” e, em conseqüência, a visão relativamente otimista de que, uma vez de posse dela, tudo – ou quase tudo, inclusive a integração entre o amor e a ascensão social – é possível.

O dinheiro é, portanto, elemento presente nas **Memórias**, embora não se constitua propriamente como pivô central da ação das personagens. Na picaresca, tem-se a impressão de que a busca irrefreável por melhores condições de existência levam o protagonista a girar sempre em torno dele, numa ambição desde logo condenada à efemeridade ou, em última instância, ao fracasso completo. Leonardo, por outro lado, “flauteia ao Deus-dará” – para usar a expressão de Candido <sup>71</sup> - vivendo de favores e escapando do trabalho, e se termina a narrativa com alguma abastança material não é porque tenha empreendido qualquer labuta pessoal nesse sentido. O dinheiro aparece, por conseguinte, como um dos vários desdobramentos de um destino que, ao final, se revela plenamente favorável ao protagonista de Almeida – bem ao contrário do que se verifica nas narrativas picarescas.

Enfim, este levantamento sumário, baseado em larga medida no estudo até agora essencial de Antonio Candido, visa somente reiterar a impropriedade de filiar as **Memórias** à tradição picaresca. Como vemos acontecer com **Tom Jones**, é possível divisar, no entanto, alguns poucos pontos de contato, o que prova uma certa permanência, ainda que sutil, de alguns traços. Mas entre esse exercício e a prática da filiação “escancarada” está, como já mostrou o crítico, uma distância considerável que não deve ser ignorada por nenhum pesquisador minimamente atento. Retomando o argumento de Vítor Ramos <sup>72</sup>, o que parece acontecer no caso do romance de Almeida é a apropriação de certos elementos mais visíveis e exteriores da picaresca, o que justifica uma certa aproximação. Mas o fenômeno da picaresca em sua integridade, conforme diz (em conjunto com Souiller), restringe-se a uma época e a um país específico, não se apresentando como “transplantável” para qualquer outro contexto de tempo e lugar. Desse ponto de vista, portanto, classificar as **Memórias** como romance picaresco se constituiria em deslize duplo: em primeiro lugar, por ignorar a distinção entre as características mais epidérmicas e outras de natureza mais essencial dessa vertente; em

---

<sup>71</sup> Antonio Candido Op. Cit. p. 38.

<sup>72</sup> Ramos, Vítor. *A edição de língua portuguesa em França (1800-1850)*. Op. Cit. p. 32.

seguida, por desconsiderar a relevância das condições históricas na configuração de um determinado fenômeno literário.

Antonio Candido também já observou a ligação das **Memórias** com as histórias de fundo arquetípico, folclórico e popular que permeiam a cultura ocidental, em geral, e a brasileira, em particular <sup>73</sup>. Novamente, elementos em comum podem ser identificados: a começar pela prática da “astúcia pela astúcia” que o afasta do “pragmatismo dos pícaros” e, manifestando um “amor pelo jogo em si”, o aproxima do “*trickster* imemorial e até de suas encarnações zoomórficas – macaco, raposa, jabuti”. Tanto assim que o crítico afirma que “o que parece predominar no livro é “o dinamismo próprio dos astuciosos de história popular”, mais do que influências de obras eruditas, ainda que estas possam ser reconhecidas. Daí, portanto, o aspecto “mais vasto e intemporal, próprio da comicidade popularesca” que Mário de Andrade sugeriu já em 1941.

Não vem ao caso explorar essa vertente aqui, visto não estar incluída dentro do campo delimitado da tradição do gênero propriamente dita. O que parece fazer mais sentido é examinar rapidamente, para concluir, as ligações das **Memórias** com a tradição romanesca, a exemplo do que já fizemos com **Tom Jones**.

Com efeito, Candido chama a atenção para o fato de que, em conjunto com as histórias romanescas, o romance de Almeida transporta o leitor logo de início para o passado, utilizando o que o crítico chama de “frase padrão dos contos da carochinha”: “era no tempo do rei”. Some-se a isso o agrupamento peculiar de “fadas boas” que se levantam para proteger Leonardo em sua infância, na pessoa do padrinho e da comadre (e, observamos, mais tarde as três mulheres “em comissão” – a comadre, Dna. Maria e Maria-Regalada - que angariam o destino feliz do rapaz junto ao Major Vidigal). Por outro lado, também não falta a “fada má” na pessoa da vizinha mexeriqueira e briguenta, tampouco o “bicho-papão” do Major Vidigal, segundo Candido “devorador de gente alegre”. Ao redor destes, a multidão de personagens inominadas e caracterizadas tão-somente segundo sua ocupação, “o que de um lado os dissolve em categorias sociais típicas; mas de outro os aproxima de paradigmas lendários e da indeterminação da fábula, onde há sempre ‘um rei’, ‘um homem’, ‘um lenhador’, ‘a mulher

---

<sup>73</sup> Antonio Candido. Op. Cit. p. 23-24.

do soldado””: o toma-largura, as baianas, as escravas, o mestre-de-reza, o mestre-de-cerimônias, o tenente-coronel, os ciganos e outros<sup>74</sup>. E, enfim, o próprio dado de duplicação dos protagonistas, Leonardo Pai e Leonardo Filho, em contraste com a narrativa picaresca e mais em consonância com os modelos populares<sup>75</sup>.

Além disso, notamos que, se Leonardo não tem origens propriamente obscuras, ao menos compartilha com muitos heróis romanescos a condição de ter sido de alguma forma “largado no mundo” pelos pais verdadeiros, sendo que em parte o romance trata de sua trajetória, a partir daí, no sentido de encontrar seu lugar definitivo na sociedade a que pertence. É certo que sua situação de abandono dura pouquíssimo tempo, já que o padrinho imediatamente o acolhe; por outro lado, a partir da morte deste, Leonardo sem dúvida desce a um “mundo inferior”, de crescente alienação e isolamento em relação à família, aos amigos e conhecidos, até que termina atrás das grades por mão do Major.

Mesmo assim, o desenlace feliz sela o princípio romanesco pelo qual o herói termina sempre vitorioso, a despeito das muitas lutas que enfrenta ao longo de sua jornada. Isso se dá, no caso de Leonardo, menos por sua valentia e coragem do que por sua sorte, sobre a qual já fizemos menção. Mas tal desenlace é esperado e convencional para o gênero, ainda que por vezes pareça inverossímil ou “forçado”: o que está em jogo, afinal, é a concepção de casualidade ou da providência enquanto determinantes do destino do herói, de modo que tudo acaba concorrendo para que uma certa culminação positiva aconteça no final da narrativa, combinando amor, condição material e status social, como é o caso das **Memórias**.

A falta de obediência às leis da causalidade dá origem ao caráter aleatório dos acontecimentos na narrativa. Isso fica muito evidente no romance de Almeida, em que se mesclam relatos da infância e dos amores do protagonista com descrições de festas e

---

<sup>74</sup> Não é demais lembrar, aqui, o conceito de deslocamento de Northrop Frye mencionado em “Mito, ficção e deslocamento” IN: **Fábulas de identidade. Estudos de mitologia poética**. [Tradução de Sandra Vasconcelos]. São Paulo, Nova Alexandria, 2000, p. 44: “...o resultado de se voltar as costas para o mito explícito só pode ser a reconstrução dos mesmos padrões míticos em palavras mais comuns. (...) A essa mitologização indireta dei em outro lugar o nome de deslocamento. Por deslocamento me refiro às técnicas que um escritor usa para tornar sua história verossímil, logicamente motivada ou moralmente aceitável – semelhante à vida, em resumo. Chamo-a de deslocamento por muitas razões, mas uma delas é que a fidelidade ao verossímil é uma característica da literatura que pode afetar somente o conteúdo.” A partir daí, podemos então dizer que encontramos um bom exemplo desse procedimento na maneira como Almeida remete às histórias romanescas, adaptando, como se vê, elementos tradicionais dessa vertente à realidade social brasileira do século XIX.

procissões, o passado do padrinho e até um parto em andamento. Leonardo é frequentemente deixado em segundo plano para que o narrador possa ocupar a atenção do leitor com episódios e cenas que pouco têm a ver com os acontecimentos até então narrados. O salto de uma descrição a outra é, não raro, um pouco brusco – amenizado apenas pelo comentário do narrador no sentido de passar a tratar de “outros assuntos”. Algo semelhante se verifica na picaresca e em muitas histórias romanescas, onde o protagonista sai de casa e empreende, por exemplo, uma viagem, passando a viver diversas aventuras desconexas à medida que encontra diferentes personagens ao longo da estrada até chegar ao seu destino final.

Sob outro ângulo, porém, também não faltam nas **Memórias** elementos de contraste com o romanesco. Em primeiro lugar, dissemos que as histórias romanescas visam em geral celebrar o poder, a tradição, o status aristocráticos. Dessa maneira, o herói é, via de regra, de origem fidalga, ainda que seu nascimento seja um mistério a ser revelado somente no desenlace. Alia-se a isso a noção de que a virtude moral e até a beleza exterior estão intimamente vinculadas, de uma forma ou de outra, a uma posição de privilégio social. De modo que a consagração do herói se dá pela confirmação, gradual ou não, de que este possui todas as prerrogativas interiores e exteriores para qualificá-lo como tal. Ora, como veremos mais adiante, este romance brasileiro não dispõe desta característica. Seu enredo se passa em meio a um segmento da chamada pequena burguesia carioca, distanciando-se, assim, do ambiente palaciano e de seus valores. Leonardo não tem ascendência fidalga sob nenhum aspecto; não pode afirmar-se como herói nem mesmo pela via do caráter. Configura-se, assim, enquanto anti-herói, precursor do tipo brasileiro imortalizado em Macunaíma e em Serafim Ponte Grande <sup>76</sup>. Trilha por isso antes o caminho do malandro, elemento característico de nossa cultura popular, do que o do herói romanesco propriamente dito.

Além disso, Candido esclarece que não há no romance de Almeida a clássica oposição entre o bem e o mal, tão distintamente traçada nas histórias romanescas, de modo a deixar claro ao leitor, desde logo, quem são as personagens boas e quem são as más. Nelas configura-se, assim, a forte tendência polarizadora de que fala Frye:

---

<sup>75</sup> Antonio Candido Op. Cit. pp. 23-24.

<sup>76</sup> Idem, ibidem p. 45.

“O romanesco evita as ambigüidades da vida ordinária, onde tudo é uma mistura do bom e do mau e onde é difícil tomar partido ou acreditar que as pessoas são padrões consistentes de virtude ou de vício. A popularidade do romanesco, é óbvio, tem muito a ver com sua simplificação dos fatos morais.”<sup>77</sup>

Nas **Memórias**, todavia, o que vemos é o autor nivelar bem e mal, retirando do leitor a capacidade de julgar entre uma coisa e outra porque as personagens deslizam entre as duas esferas com total desenvoltura. Trata-se, enfim, da configuração do que Candido denomina “dialética da ordem e da desordem”; na qual, mais do que a oposição entre as partes, predomina o balanceio contínuo das personagens de um extremo a outro e a sensação de que estes, em termos morais, se neutralizam mutuamente. O exemplo maior advém da figura do Major Vidigal que, como explica o crítico, descamba das “bitolas da lei” para a complacência duvidosa com a irregularidade que ele busca continuamente reprimir na maior parte do romance<sup>78</sup>.

Vem daí que, ao contrário das histórias romanescas, o que se prega no romance de Almeida não é exatamente a recompensa da virtude no desfecho da narrativa. Pois, como dissemos, não se configura a heroicidade do protagonista baseada no bom caráter, tampouco se estabelece um critério de estatura moral que envolva as personagens – ou, pelo menos, algumas delas. Antes, firma-se o estilo baixo abraçado pelo autor, o que distancia a narrativa da idealização romanesca, bem como a neutralidade no julgamento das ações: sejam elas boas ou más, umas correspondem às outras. O padrinho não recebe, aparentemente, qualquer condenação pelo seu “arranjei-me” desavergonhado, nem o protagonista, por suas travessuras e malcriações infantis. De igual modo, Leonardo não termina a narrativa “recompensado” com base em mérito pessoal; forçoso é, antes, reconhecer sua “boa estrela”. Almeida de fato abdica da moralidade romanesca convencional ao compôr seu romance dessa forma. Firma-se, por isso, enquanto romancista cômico do meio onde escreve nos primórdios do gênero em nosso país.

---

<sup>77</sup> Frye, Northrop. **The secular scripture**. Op. Cit. p. 50: “Romance avoids the ambiguities of ordinary life, where everything is a mixture of good and bad, and where it is difficult to take sides or believe that people are consistent patterns of virtue or vice. The popularity of romance, it is obvious, has much to do with its simplifying of moral facts.” Tradução minha.



Enfim, o modo como as **Memórias** permitem um levantamento de elementos em comum com a picaresca e o romanesco indica o diálogo que a obra estabelece com essas tradições, certamente vivas e presentes no universo intelectual e de leitura da qual seu autor fez parte e então quase as únicas referências literárias ficcionais maiormente disponíveis. Essa constatação reforça o sentido de compará-las a um modelo estrangeiro, pois não há dúvida de que essa é a direção para onde o gênero volta seus olhos em um momento em que este, no Brasil, ainda está em processo de definição segundo padrões locais.

---

<sup>78</sup> Antonio Candido Op. Cit. p. 37.

# CAPÍTULO II

## A NOÇÃO DE “NOBREZA ARISTOCRÁTICA”

---

### **A Degradação da Honra em *Tom Jones***

É um de nossos objetivos, nesta seção, demonstrar que uma das idéias centrais de **Tom Jones** gira em torno do conceito de “honra”, entendido segundo os moldes daquilo que Michael McKeon denomina “ideologia aristocrática”. Diz ele que, sob essa perspectiva, a “honra” individual engloba a posse tanto das qualidades exteriores de berço e linhagem – e, freqüentemente como conseqüência, riqueza e até poder político – quanto as de natureza interior, a saber, um caráter reconhecidamente virtuoso. Na verdade, a relação que se estabelece entre essas duas esferas é a de que as características essenciais e intrínsecas do indivíduo são sancionadas por aquelas de ordem circunstancial, e vice-versa. “Honra”, compreendida então enquanto algo que remete concomitantemente a “circunstância exterior” e “essência interior”, é a noção que regulamenta e justifica a hierarquização da sociedade pelo critério de “status”. Do que se depreende que tal hierarquização corresponde, ao mesmo tempo, a uma “ordem moral intrínseca” da sociedade assim organizada<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> McKeon, Michael. Op. Cit. p. 131: “The traditional terms of social distinction in early modern England – ‘degree’, ‘estate’, ‘order’, ‘rank’ – are variously based on an idea of status derived from the personal possession, or nonpossession, of honor. And honor is a quality that points, through the crucial mediation of repute, both

Esta noção de honra corresponde, em suma, a uma espécie de eixo em relação ao qual, em termos de caracterização das personagens, se configura o embate entre as aparências ou convenções sociais e a essência ou aquilo que é a realidade interior individual. Isto posto, cremos ter suficientes motivos para afirmar que, em **Tom Jones**, a dialética da essência e da aparência se configura, nesse aspecto, em função da noção de “nobreza aristocrática”, tributária desse conceito de “honra”. Ou seja, quanto maior a adequação do indivíduo aos ditames de “honra” assim postulados, maior é a sua adequação à nobreza. Ao nosso ver, esta premissa está na base da visão de mundo que o romance expressa, e a partir dela – e das fraturas que inevitavelmente ela introduz na ordem das coisas - percebemos que algumas das principais personagens do romance incorporam em si o jogo dialético entre *ser* e *parecer* nobre ou fidalgo de verdade, onde um lado é necessariamente a negação do outro. O que equivale a dizer que se alguém *parece* ser um fidalgo autêntico, em realidade não o é, enquanto que se alguém *é* um fidalgo autêntico, não o parece. Em outras palavras, tais personagens oscilam entre a nobreza de fato, autêntica, em essência; e aquela que só se configura no nível das aparências ou das convenções sociais e que, portanto, não resiste a um exame mais profundo. Ou entre a nobreza verdadeira, genuína, e uma aparência que a nega por completo. Aliás, boa parte do sentido geral de **Tom Jones** advém, como dissemos, do *desmascaramento* ou da subversão das aparências e da *revelação* da essência por trás das mesmas.

Tomemos, para começar, o caso do protagonista Tom. As circunstâncias misteriosas que cercam o seu nascimento, a princípio, não deixam dúvidas: em nada ele se parece com um fidalgo. Afinal, é deixado sorratamente sobre o leito de Allworthy, num claro apelo à sua compaixão, e a dúvida de sua paternidade paira no ar naquela noite e nos dias que se seguem ao episódio. Um filho de gente bem-nascida jamais passaria por essa experiência. A aparência de um nascimento desonroso ganha força pouco tempo depois com a suspeita de que ele é

---

outward and inward. On the one hand, it is a function of ancestry and lineage; less obligatory, but likely to confirm the primary facts of ancestry, are other external circumstances like wealth and political power. On the other hand, honor is an essential and inward property of its possessor, that which the conditional or extrinsic signifiers of honor exist to signify. In this respect, honor is equivalent to an internal element of ‘virtue’. The notion of honor as a unity of outward circumstance and inward essence is the most fundamental justification for the hierarchical stratification of society by status, and it is so fundamental as to be largely tacit. What it asserts is that the social order is not circumstantial and arbitrary, but corresponds to and expresses an analogous, intrinsic moral order. This assumption lies at the heart of what in the following pages I will be calling ‘aristocratic ideology’”.

filho de Jenny Jones, uma criada. A moça é confrontada por Allworthy no capítulo 7 do livro 1, e parece condescender com a acusação de incontinência sexual. A seguir, a ilusão se consolida com a suspeita de que o pai é Partridge, o mestre de meninos do vilarejo, homem casado, conforme relatado no capítulo 6 do livro 2. Ou seja, fica desde logo fortemente sugerida ao leitor a idéia de que Tom é filho de uma serviçal e de um instrutor, gerado em um relacionamento proibido segundo os rígidos códigos de moral e conduta da época – o que, aliás, acaba por explicar o seu abandono por ambos os pais. O pesado estigma social das origens humildes, da ilegitimidade e do abandono então lhe recai sobre a cabeça. Estigma esse que, como veremos, é irremovível – ainda que Tom seja bondosamente acolhido por Allworthy e cresça educado segundo os padrões das classes altas em Paradise Hall. O nascimento de Tom, assim configurado, torna-se “fator determinante da trama”, como afirma Ian Watt <sup>80</sup>, pois tem um peso de significação na narrativa que outros valores sociais não compartilham. Trata-se, pois, de um mundo onde o berço e as origens ainda desfrutam de importância fundamental e decisiva na constituição do indivíduo dentro da sociedade onde está inserido.

A maneira como Tom é apresentado pela primeira vez ao leitor após um intervalo de alguns anos entre seu nascimento e infância parece ratificar as origens não-fidalgas por meio do aspecto transgressor de seu comportamento no que diz respeito às normas da moral e dos bons costumes. Ele aparece novamente no capítulo 2 do livro 3. O título do capítulo diz: "Aparece o herói desta grande história, com péssimos presságios. Um contoquinho de espécie tão baixa que alguns poderão julgá-lo indigno da sua atenção". O narrador inicia esse trecho reiterando o seu compromisso com a verdade, para então declarar que, "segundo a opinião universal de toda a família do Sr. Allworthy, ele [Tom] nascera, sem dúvida, para ser enforcado", já que "o rapazola, desde os primeiros anos, revelara propensão para muitos vícios", em especial para o roubo – o que, juntamente com outros fatores, lhe granjeava uma péssima reputação: "...Tom Jones era universalmente desamado; e muitos se mostravam surpresos de que o Sr. Allworthy permitisse que um menino assim fosse educado com o sobrinho, temendo-se de [sic] que a moral deste acabasse corrompida pelo exemplo daquele" [TJ, III, 2, 79]. Adiante, o narrador nos conta que Tom não demonstrava o menor zelo em

---

<sup>80</sup> Watt, I. Op.Cit. p. 234.

relação aos estudos e à religião. Era, antes, "estouvado, negligente, com pouca sobriedade nas maneiras e menor ainda no semblante" [TJ, III, 5, 91]. Mais ainda, em seguida ele explica que, para a longa lista de desventuras que se em breve se abateriam sobre o rapaz, "não pouco contribuiu o desventurado moço com a sua leviandade, a sua afoiteza e a sua falta de cautela" [TJ, III, 7, 97].

O interessante, no entanto, é que o narrador constrói essa impressão negativa em torno do herói, para depois, sistematicamente, desfazê-la. Assim, se por um lado Tom é inicialmente apresentado como um pequeno velhaco, por outro o leitor é levado, aos poucos, a perceber o seu bom coração e a sua índole generosa. Isso se dá através do relato de pequenos incidentes seguidos: no capítulo 2, ele assume a culpa sozinho pela invasão das terras do Sr. Western, pois não quer prejudicar o amigo Black George. No capítulo 4, diz-se que ele procura evitar brigas com o jovem Blifil, mas lhe dá um murro ao ser chamado de “miserável bastardo” [TJ, III, 4, 87] em meio a uma discussão sobre o coureiro, e novamente defende o amigo diante de Allworthy. A briga dos dois ganha repercussão, e a fidelidade de Tom a Black George gera uma mudança na opinião geral a seu respeito: passa a ser considerado um “rapaz corajoso”, “bom menino” e “sujeito direito”, ganhando a estima dos criados da casa [TJ, III, 5, 90]. Algum tempo depois, Tom arrisca o próprio pescoço num esforço para recuperar o passarinho de Sophia, pois a vê desconsolada com a perspectiva de perdê-lo – o que vai, desde cedo, contribuir para elevá-lo na estima da moça até que, enfim, ela se apaixone por ele. Aliás, repetimos que ela será a primeira e quase única pessoa a perceber com clareza qual é, afinal, o verdadeiro caráter de Tom: o narrador nos diz que “quando muito jovem, [Sophia] percebera que Tom, embora maroto, preguiçoso, descuidado e sem juízo, não era inimigo de ninguém, senão de si próprio” [TJ, IV, 5, 116]. Em suma, ao que tudo indica, se por um lado Tom não goza de um nascimento privilegiado e, mais ainda, manifesta uma conduta transgressora nos atos, por outro possui em essência uma boa índole, ou um bom coração, e não se furta a prestar ajuda àqueles que o cercam sem consideração de sua própria pessoa. Suas falhas de comportamento (exterioridade, aparência) dão a impressão, assim, de não terem sido cometidas intencionalmente, sendo amenizadas por seu caráter fundamentalmente bom (interioridade, essência).

As relações amorosas de Tom também são um tanto marcadas pela ambigüidade. Reza o código de conduta do fidalgo que ele deve procurar uma companheira entre as donzelas de sua mesma posição social. Mas Tom, embora apadrinhado por Allworthy e educado segundo os valores aristocráticos, comporta-se coerentemente com sua posição de enjeitado, pois envolve-se de imediato com Molly Seagrim, filha do couteiro e companheiro de caçadas Black George. Na verdade, como veremos mais adiante, Tom mostra ter consciência de que o contexto de seu nascimento é empecilho suficiente para aspirações mais elevadas nesse campo, corporificadas em Sophia Western, sua vizinha e companheira de folguedos. Se esta representa a impossibilidade, a insatisfação do desejo e do amor, a experiência sexual plausível somente na esfera do casamento, inatingível pela distância social que os separa, Molly se configura como a possibilidade afetiva concreta, a satisfação imediata do desejo e a experiência sexual fácil e gratuita. A pergunta que se formula, então, relaciona-se com a natureza desta sua relação amorosa. Ou, dizendo de outra forma, cabe indagar em que medida o relacionamento com a filha do couteiro é legitimado pelos ditames do amor sincero e genuíno.

A princípio, o leitor é levado a crer que Tom de fato ama Molly Seagrim. Pelo menos, é o que *parece*. O narrador conta que ele se via impedido de retribuir os sentimentos já manifestos de Sophia porque “seu coração se achava na posse de outra mulher”, Molly, cujo afeto e condição “incutiram nele uma paixão a que podemos, sem grande violência à palavra, chamar amor” [TJ, IV, 6, 122 e 124]. Ou seja, seu envolvimento com Molly precedia os acontecimentos relacionados a Sophia, e Tom estaria sendo “nobre” em sua fidelidade ao primeiro amor. Quando, porém, a relação com Sophia ganha força, Tom passa por um conflito interior: sente-se cada vez mais atraído por Sophia, mas, ao mesmo tempo, aborrece a idéia de abandonar Molly, agora grávida, condenando-a assim à desgraça. Já mencionamos a noite maldormida que Tom passa ao tentar resolver o dilema, as cenas terríveis que visualiza ao imaginar Molly abandonada e, ao amanhecer, sua resolução – de curta duração, é verdade – de ficar com ela e não mais pensar em Sophia.

Mas o leitor sabe, a esta altura dos acontecimentos, que Tom e Molly não estão destinados a ficarem juntos. Em primeiro lugar, porque, a despeito de suas origens, Tom é o herói da história e, como tal, está destinado a um futuro mais extraordinário, futuro este que a

mera presença e a afeição de Sophia deixam aos poucos vislumbrar. E, em segundo lugar, porque Molly, por sua vez, se encarrega de revelar-se em uma luz pouco favorável diante do leitor. Embora *pareça* corresponder plenamente à afeição de Tom, como o narrador a princípio nos leva a crer, Molly aos poucos se revela uma personagem regida por valores tão indignos quanto a sua própria condição. Ainda que exclame em lágrimas, quando Tom vem propor um rompimento, que “nunca mais amaria a outro homem enquanto fosse viva” [TJ, V, 5, 167], logo constatamos pistas indicativas de que o dinheiro e a vaidade são as reais motivações por trás de suas ligações amorosas. Suas palavras se revelam, assim, vazias de sentido, mera aparência encobrendo a verdade de que é ela, e não Tom, quem não tem caráter: ela é desmascarada e, assim, muito convenientemente, Tom é preservado da vilania ao trocá-la por Sophia, pois descobre que ela o trai com o filósofo Square, e que, não sendo isso suficiente, “um certo Will Barnes, e não ele, fora o primeiro sedutor de Molly; e que a criancinha que ele, com tanta certeza, acreditava pertencer-lhe, teria muito provavelmente direitos pelo menos iguais de reivindicar a paternidade de Barnes”, assim como o fato de que “Will, em realidade, era o único senhor do coração de Molly, enquanto Jones e Square não passavam de sacrifícios quase idênticos ao seu interesse e ao seu orgulho” [TJ, V, 6, 172-173]. Ao dispensá-la, Tom portanto livra-se de Molly com sua nobreza de caráter preservada, enquanto que Molly é desmascarada e se revela indigna de usufruir de seu amor e compartilhar de seu destino.

Tudo seria mais simples se essa relação amorosa fosse definitivamente rompida por aqui. Fielding, no entanto, está interessado em analisar a complexidade da natureza humana e as contradições que regem o seu comportamento. De modo que Tom, se conseguiu assegurar o alto conceito de seu caráter no episódio anterior, já não o fará no momento seguinte. Tempos depois, Tom sai em passeio pelo bosque, dizendo de si para si: “ Oh! Sophia, se te desse o céu aos meus braços, quão abençoada seria a minha condição! Maldita seja a fortuna que nos separa. Se fosses minha, e possuísse apenas uma coleção de trapos, não haveria na terra homem que eu invejasse!” [TJ, V, 10, 191]. Ele se demora nesse enleio em estilo elevado, para, logo em seguida, deparar-se não com a sua Sophia, mas com a própria Molly. O narrador diz, então, que “daí seguiu-se uma parlenda que, como não me julgo na obrigação de referir, omitirei. Basta dizer que durou um quarto de hora e que, à sua conclusão, os dois se

adentraram na parte mais densa do bosque” [TJ, V, 10, 192]. Como aponta Watt, a retórica em estilo elevado, aspecto dos menos convincentes nesse trecho, serve para mostrar o contraste cômico entre a fala e a ação que se segue. Se Tom é sincero em seus sentimentos por Sophia, seus atos, no entanto, o contradizem: estamos diante do “cômico esvaziamento das pretensões heróicas e românticas da palavra humana pela eloquência não heróica e não romântica do feito humano”<sup>81</sup>. Mais ainda, o episódio como um todo serve para indicar a já citada ausência de consciência psicológica e coerência interna em Tom, que, ao que tudo leva a crer, não sofre de nenhuma crise de remorso ou culpa pela recaída com Molly. Vale reiterar que, na verdade, esse será o seu padrão de conduta ao longo do romance, pois, mesmo protestando fidelidade e amor a Sophia, se deixará envolver fisicamente em ocasiões diversas por outras mulheres, como a Sra. Waters e Lady Bellaston. Mas, como nos diz Watt<sup>82</sup>, esse episódio do bosque desfruta de importância singular porque, em parte por causa dele, Tom verá as implicações de seu comportamento levarem-no à expulsão de Paradise Hall: seu deslize servirá para corroborar a versão de que ele não é nobre também em caráter e conduta e, portanto, não é digno da convivência com aqueles que, teoricamente, o são.

Uma vez expulso de casa, Tom é continuamente confundido em sua identidade, e não raro enfrenta problemas em função disso. A relação que se estabelece entre ele e aqueles que o encontram é determinada pela ilusão sobre a sua posição social criada por suas vestes elegantes e sua boa aparência física, seguida pela “descoberta” de sua condição de enjeitado. Na primeira estalagem em que se hospeda, o estalajadeiro cortesmente lhe pede desculpas pela “ruindade das acomodações”, apenas para, em seguida, tendo ouvido o guia falar acerca do rapaz, declarar: “não o tratarei com nenhuma cortesia; pois parece, apesar do seu colete de rendas, que ele é tão fidalgo quanto eu, e não passa de um pobre bastardo de paróquia” [TJ, VII, 10, 281]. Suas roupas e sua aparência, de fato, dão em geral mostras de seu vínculo com as classes superiores (cf. p. 29). Outra estalajadeira o vê chegar em seu estabelecimento e, solícita, o convida para almoçar, pois “a sua sagacidade logo descobriu nos ares do nosso herói algo que o distinguia das pessoas vulgares” [TJ, VIII, 8, 334]. Ao ouvir a história de seu nascimento, no entanto, passa a tratá-lo tão mal que Tom, ofendido, vai embora. Em um

---

<sup>81</sup> Watt, I. Op. Cit. p. 241.

<sup>82</sup> Idem, *ibidem* p. 242.



episódio mais adiante, a despeito de sua “figura encantadora”, “belíssima pessoa, adornada de mocidade, saúde, força, viço, coragem e bondade” [TJ, IX, 2, 387] e do fato de ser “um dos mais simpáticos donzéis do mundo”, cujo rosto, “além de ser o retrato da saúde, apresentava os mais aparentes indícios de doçura e afabilidade”, o que era notado “por quase todos os que o viam” [TJ, IX, 5, 399], Tom é atacado por outra estalajadeira munida com uma vassoura, acompanhada de seu marido, e uma confusão geral se instala. O motivo da briga: o fato de Tom ter lá chegado acompanhado da Sra. Waters seminua, e com isso ter dado a impressão de que os dois iam fazer algo de ilícito juntos [TJ, IX, 3]. A realidade, ironicamente como se sabe, é que ele nobremente acabara de resgatá-la de uma tentativa de estupro. Em outro momento, estabelece-se uma discussão entre estalajadeiros, hóspedes e criados acerca da pessoa e da situação de Tom, ambas distorcidas em muito por Partridge. Em primeiro lugar, ele diz a todos que Tom é herdeiro de imensas fortunas, e, depois, acrescenta que suspeita de que o jovem esteja louco. Segue-se então uma conversa que gira em torno daquilo que Tom aparenta e aquilo que se deve fazer, se de fato ele estiver insano. A estalajadeira discorda em tomá-lo por um demente, pois, diz, Tom “tem os olhos mais lindos que já vi, e a expressão deles é a mais formosa do mundo; além disso, é um rapaz muito modesto e muito cortês” [TJ, XII, 7, 514]. Em nenhum momento, como se vê, o narrador deixa de reiterar que Tom possuía uma aparência muito favorável. Quando ele se encontra pela primeira vez com a Sra. Fitzpatrick, lê-se a seguinte observação:

“Existe um certo ar de nobreza natural que os trajes não têm o poder de dar nem de ocultar. O Sr. Jones, como já se disse antes, possuía-o em grau eminentíssimo. Fez-lhe, por conseguinte, a senhora uma recepção algo diferente da que as suas vestes pareciam exigir; e, depois de ter feito ele os cumprimentos adequados, foi convidado a sentar-se.”  
[TJ, XIII, 2, 552]

Tal como sucede nas narrativas picarescas, as vestes são, em muitos momentos, agentes de ilusão acerca de Tom. As pessoas com quem ele se encontra freqüentemente formam uma primeira impressão a seu respeito em função dos trajes que lhe angariam uma aparência distinta, e que mais tarde se “revela” falsa. Mas há também o traço de suas belas feições e donaire, que, como diz o trecho selecionado, sobrepuja o fator vestimenta.

O enredo se encarrega de proporcionar a este jogo de aparência e realidade uma metáfora muito apropriada no episódio do baile de máscaras. Tom é convidado, por alguém que mais tarde se revela ser Lady Bellaston, para participar de um baile, e recebe inclusive a máscara que deve usar e a entrada para a festa. Ele decide aceitar o convite, pois seu principal motivo é obter maiores informações sobre o paradeiro de Sophia. Durante o baile, Lady Bellaston se aproxima dele e, mascarada, consegue que ele a siga para uma parte mais retirada da casa. O objetivo da senhora é seduzir Tom, pois já está se afeiçoando a ele ainda que ele, naquele instante, não tenha a menor idéia de quem ela é. Ao mesmo tempo, ela deseja afastar Sophia do rapaz. Andando juntos pelo salão, Tom percebe que a mascarada cumprimenta diversas pessoas “com a mesma desenvoltura com que falaria se estes trouxessem o rosto descoberto”. Surpreso, ele assinala o fato, e Lady Bellaston responde:

“Não se pode conceber coisa mais insípida e infantil que um baile de máscaras para as pessoas de escol, que, em geral, se conhecem tão bem aqui quanto numa assembléia ou numa sala de visitas; nem mulher nenhuma de posição conversará com uma pessoa que não conheça. Em suma, pode-se dizer com propriedade que todas as pessoas que vedes aqui se enfastiam mais neste lugar do que em qualquer outro, e geralmente se retiram mais fatigadas que do mais comprido dos sermões.” [ TJ, XIII, 7, 571]

A ironia da situação é que, para Lady Bellaston, o baile de máscaras não representa em nenhuma instância a ocultação da identidade, pois ela é uma dama perfeitamente entrosada não apenas com as pessoas, mas também com as convenções da alta roda. Aliás, em sua fala ela mostra estar ciente de que ter domínio desse conhecimento é assegurar o qualitativo de “pessoa de posição”. Ao mesmo tempo, deixa claro que o fingimento que pressupõe o baile de máscaras acaba por torná-lo sumamente tedioso, ineficaz enquanto alternativa de entretenimento para a classe a que pertence. O que justificaria, talvez, o seu comportamento em relação a Tom: um capricho seu para, entre outras coisas, escapar à monotonia de um baile convencional e seduzir o rapaz. Para Tom, no entanto, alheio a esse contexto, as máscaras dificultam o conhecimento do material humano que compõe esse mundo tanto quanto, por outro lado, lhe permitem um contato com ele, ao esconder sua verdadeira condição de

enjeitado, pobre e banido de casa – um pária da sociedade, enfim. Ele acaba por aceitar o jogo proposto por Lady Bellaston. O fim do capítulo mostra que ela consegue atingir sua meta: Tom a segue para a sua casa, de onde só se retira às seis da manhã. É dessa forma, portanto, que Tom é “iniciado” no convívio com a alta roda citadina: encobrendo sua verdadeira identidade e circunstância social. E tornando-se, entre quatro paredes, amante de uma dama. Faz-se assim passar por um aristocrata, mesmo que, naquele momento, suas circunstâncias não o autorizem a isso.

Vemos então que Tom desliza entre sua aparência nobre, por causa de sua beleza física e roupas de fidalgo, e sua real condição destituída de linhagem, família, dinheiro e mesmo residência, enquanto perambula pelo mundo sem a proteção de Allworthy e sem a companhia de Sophia – em busca, enfim, de sua verdadeira identidade. Aos olhos daqueles que o encontram, ela permanece um mistério nunca plenamente esclarecido, e regra geral eles se baseiam em sua aparência (ou o desmascaramento dela) para determinar o grau de relacionamento e o tratamento que ele deve receber. Por conta dessa oscilação é que surgem e se desenvolvem, então, boa parte das agruras que Tom precisa enfrentar. A maior delas, a prisão e a possibilidade de enforcamento. Vítima de uma armação entre Lorde Fellamar e Lady Bellaston, baseada na premissa de que Tom é um vagabundo se fazendo passar por fidalgo, o rapaz se mete numa briga, fere um fidalgo e é preso em seguida. A possibilidade de morte do ferido é que sugere, então, seu enforcamento em Gatehouse num futuro próximo. E, para aumentar ainda mais seus sofrimentos, Sophia descobre estar sendo traída pela ligação entre Tom e Lady Bellaston, e lhe escreve uma carta declarando nunca mais querer vê-lo.

É então que o desenlace traz a revelação de suas origens, e a conseqüente reviravolta total do enredo. Tal reviravolta se traduz não apenas no fato de que Tom é inocentado das acusações que motivaram sua prisão, livrando-se da perspectiva de enforcamento, como também em sua reabilitação diante daqueles que o conhecem e o estimam, confirmando assim sua total reintegração e adequação à noção de nobreza aristocrática. Na verdade, é no desenlace, tecido e concluído ao longo do livro 18, que todas as personagens do romance vêm confirmar aquilo que realmente são, seja num completo desmascaramento e/ou numa prova definitiva de sua identidade e seu caráter. Raras são as revelações inesperadas, como a que se dá por meio da carta do filósofo Square, agora convertido ao verdadeiro cristianismo e às

portas da morte, na qual Tom é inocentado das acusações que culminaram com a sua expulsão de Paradise Hall. Em contraste, a carta de Thwackum exposta no mesmo capítulo confirma seu espírito mesquinho e interesseiro e sela seu futuro, que é determinado pela mão de Allworthy. Blifil reafirma sua frieza e seu mau caráter, sendo desmascarado por completo. Sophia se mostra irrepreensível, como aliás sempre fora – digna, portanto, de um destino feliz.

Quanto a Tom, a revelação de seu nascimento é feita por meio da Sra. Waters, anteriormente Jenny Jones, no capítulo 7 do livro 18. Allworthy é o primeiro a receber a notícia de que o jovem é seu sobrinho, e ele mesmo se encarrega de transmiti-la aos outros. A descoberta de suas origens confirma a boa índole do rapaz: a nobreza de caráter é reafirmada na fidalguia de berço, e esta naquela. Não apenas isso, Tom dá mostras de estar regenerado, já que declara que “todas as desgraças medonhas” pelas quais passou são “conseqüências”, apenas, dos seus “desatinos e vícios” [TJ, XVIII, 2, 749]. Sua nova condição como sobrinho de Allworthy, somada à ruína de Blifil, lhe traz o inesperado status de herdeiro universal do tio. De um só golpe, Tom ganha família, posição social, riqueza e um lar. Já não há, então, impedimentos para sua união com Sophia – uma solução, portanto, verdadeiramente romanesca articulada no desenlace da história para pôr fim aos impasses até então desenvolvidos e expostos. Tom assim se casa com ela e, diz o narrador, “tudo o que na natureza de Jones tinha alguma tendência para o vício foi corrigido pela conversação contínua com esse homem bom [Allworthy], e pela união com a encantadora e virtuosa Sophia” [TJ, XVIII, 13, 807]. De modo que, ao final da narrativa, por uma série de reviravoltas do enredo, o protagonista se posiciona como nunca em conformidade com a nobreza compreendida como tal. Se no início da história sua *aparência* estava algo distante de ser fidalga ou nobre, ao final ele se configura como *essencialmente* fidalgo; fidalgo sem restrições, já que até do ponto de vista do caráter ele foi transformado. Tom está apto, finalmente, para cumprir com o seu destino de ser uma personagem segundo o ideal de herói perfeito, inserido no contexto da Inglaterra setecentista.

A mobilidade de Tom entre ser ou não ser um fidalgo de fato fica mais evidente na análise de seu antagonista, Blifil, que é o seu antípoda completo. De fato, onde Tom transgredir, Blifil é o exemplo da obediência às convenções. Ao menos na aparência e nas circunstâncias, ele é um autêntico membro da *gentry*: como filho legítimo do Capitão Blifil e

de Bridget Allworthy, tem, portanto, ascendência fidalga e status de herdeiro da propriedade Allworthy por ocasião da precoce morte dos pais, já que Allworthy é viúvo e não tem filhos. O narrador o descreve, enquanto menino, como sendo um "moço de casta tão diversa da do pequeno Jones, que não só a família, senão toda a vizinhança, lhe entoavam louvores. Era, de feitio, um rapaz de notável disposição; mais sóbrio, mais discreto e mais piedoso do que lho autorizava a idade; qualidades que lhe carregavam o amor de quantos o conheciam" [TJ, III, 2, 79]. Blifil, além disso, era aluno que conquistara a afeição do mestre Thwackum "em parte, pelo profundo respeito que sempre demonstrava à sua pessoa, mas muito mais pela decente reverência com que lhe recebia a doutrina; pois decorara e repetia amiúde as suas frases, e sustentava todos os princípios religiosos do mestre com zelo muito de surpreender em pessoa tão jovem, e que o tornava sumamente querido do digno preceptor", assim como do filósofo Square, pelos mesmos motivos [TJ, III, 5, 90-91]. Era "um rapaz muito prudente, e tão cuidadoso com o seu dinheiro, que poupava quase todos os níqueis recebidos do Sr. Allworthy" [TJ, III, 9, 100]; um "cavalheiro prudente, sóbrio e discreto" [TJ, IV, 5, 116], cujos "apetites, porém, eram naturalmente tão moderados, que lhe era possível, através da filosofia, do estudo ou de outro método qualquer, sujeitá-los com facilidade" [TJ, VI, 4, 213]. À parte do traço irônico deste último comentário, atesta-se que, ao contrário de Tom, Blifil é cuidadoso e metódico no trato com o dinheiro, submisso às normas da moral e dos bons costumes e sexualmente recatado (ou reprimido), já que não se permite qualquer envolvimento, inadequado ou não, com mulheres.

Blifil jamais deixa o lar, pois não transgride com as normas nele estabelecidas, e portanto não vive aventuras de qualquer espécie vagando sem rumo pelas estradas da Inglaterra até chegar à capital, Londres. Ele não precisa lutar por seu "lugar no mundo", pois, pelo contrário, sua posição social e sua fortuna estão asseguradas de antemão desde o seu nascimento. Um fidalgo convencional, legítimo representante da ordem ou do respeito às convenções preestabelecidas, enfim, que exatamente por causa desse perfil é escolhido como o futuro marido de Sophia por Western e sua irmã.

Contudo, esse perfil de aparente virtude, em todos os aspectos, é gradativamente desmascarado no romance. Em outras palavras, Blifil mostra também oscilar entre ser ou não ser um *gentleman*, numa flagrante corrupção da noção de honra postulada por McKeon. Se é

fidalgo de nascimento, como nos conta o narrador, não o é em termos de caráter: já na infância nós o vemos se configurando como o principal acusador de Tom todas as vezes em que este comete um delito, e aumentando deliberadamente as proporções dos fatos para prejudicar o rapaz. No capítulo 10 do livro 3 ele conta a Allworthy como Black George tem envolvimento no episódio da caça ilegal de lebres na propriedade de Western, quando a verdade é que o couteiro matara apenas uma. Sua atuação calculada e má é crucial para a expulsão de Tom da casa, ao delatar o vexame da embriaguez deste quando da doença de Allworthy, bem como sua indiscrição e falta de recato em relação a Molly, mesmo depois de o fidalgo ter já lhe pregado um sermão sobre prudência e virtude. Além disso, o narrador não esconde que não era amor o que o interessava em sua relação com Sophia, mas sim

“o prazer que ele se prometia de saquear-lhe os encantos, pois ajuntava o triunfo à concupiscência; de mais disso, acalentava outros projetos, além da posse absoluta da pessoa dela, cuja simples menção nos é detestável; e a própria vingança não era estranha às satisfações que esperava. O competir com o pobre Jones e o suplantá-lo nas afeições da jovem representavam novo estímulo aos seus empenhos, e prometiam um transporte adicional aos seus prazeres. Além de todas essas perspectivas que, para algumas pessoas escrupulosas, podem ter um cunho excessivo de maldade, deparava-se-lhe outra, que poucos leitores considerarão com repugnância: a propriedade do Sr. Western, que passaria para a filha e para a sua descendência (...). O Sr. Blifil, por essas razões, desejava tanto o enlace que tencionava iludir Sophia, fingindo amá-la; e iludir-lhe o pai e o próprio tio, fingindo ser amado dela.”  
[TJ, VII, 6, 264-265]

Ou seja, Blifil não é exatamente recatado, pois acalenta seu desejo sexual à vista da posse integral de Sophia. Tampouco pretende amá-la; antes, tenciona triunfar sobre Tom e somar o ganho material decorrente do casamento às próprias conquistas, articulando todo o seu procedimento com base na dissimulação. O que Blifil ostenta como virtude não passa, pois, de mera *aparência*: aos poucos ele revela em sua personalidade traços de avareza, cobiça, ambição, mentira, maldade, lascívia e egoísmo. Por conta desses elementos, o que o desenlace lhe reserva não é um destino propriamente feliz. Ao final do romance,

desmascarado em sua vilania, Blifil se encontra expulso da convivência de seu círculo familiar e de amigos, e vai morar num condado do norte, a cerca de duzentas milhas de Londres. Está extremamente empobrecido, se comparado ao padrão de vida anterior: recebe duzentas libras de pensão anual de Allworthy, a que Tom secretamente acrescenta mais cem. Sozinho e com ambições políticas, pois pretende comprar uma cadeira no próximo Parlamento, se torna metodista “na esperança de casar com uma viúva muito rica dessa seita” [TJ, XVIII, 13, 806], mostrando-se aparentemente “condenado” a um casamento antes por interesse do que por amor. Como personagem, ele se configura ao final da narrativa como um verdadeiro antagonista à personagem representada por Tom: sua “aura” de fidalguia é posta à prova, e sucumbe. O romance caminha para mostrar que Blifil, que se mostrara a princípio tão “virtuoso”, não é, nem pode ser, um fidalgo de verdade: pois, se obtém aprovação nos quesitos berço e condição material, é sumariamente reprovado no quesito caráter.

No que se refere às principais personagens femininas, há que se fazer também alguns comentários. Sophia parece ser a única personagem que não participa desse movimento entre ser ou não “aristocraticamente nobre”. Apresentada ao leitor de maneira extremamente idealizada, como já procuramos mostrar, ela é definida como uma verdadeira fidalga desde o começo pelo narrador, e assim permanece ao longo de todo o texto, independentemente das tormentas que se abatem sobre ela e das reviravoltas por vezes surpreendentes do enredo. As provações que enfrenta apenas servem para confirmar sua posição como autêntica e irrepreensível heroína da história. Em contraste com ela, a oscilação de outras figuras femininas ganha relevo, como, aliás, é o caso de Bridget Allworthy. Bridget compartilha com Sophia a ascendência fidalga e a perspectiva estável de um futuro no mínimo abastado, já que, como Sophia, tem o elemento *gentry* no sangue: é irmã de Allworthy e sua parente mais próxima. Allworthy, não se pode esquecer, é viúvo, sem filhos, e “herdeiro de uma das maiores propriedades do condado” [TJ, I, 2, 11]. Mas, como se poderá verificar adiante, essa característica – o fato de ser bem-nascida – será a única que ela terá em comum com a jovem Western.

Ao contrário do que se dá com Sophia, o narrador em nenhum momento poupa Bridget. Se em relação à modéstia e à virtude, Bridget num primeiro instante *parece* seguir as normas de recato, piedade e boas maneiras, seu desmascaramento enquanto uma autêntica

fidalgas vai, no entanto, sendo construído progressivamente por meio de dois estratagemas principais: a incontida ironia do narrador e a própria evolução da trama. Ao apresentá-la pela primeira vez ao leitor, o narrador diz que ela “já passara algum tempo a idade dos trinta, época na qual, na opinião dos maliciosos, pode ser assumido sem impropriedade o título de solteirona” – que é simplesmente uma maneira eufêmica de dizer que, de fato, ela era uma solteirona “madura”. Além disso, diz ele, ela “pertencia à espécie de mulheres que antes recomendais pelas boas qualidades do que pela beleza, e geralmente chamadas, pelo próprio sexo, mulheres muito boazinhas – tão boazinha, minha senhora, como a que mais desejarde conhecer” – o que, novamente, é um modo suave de indicar sua grande feiúra física, a ponto de “boazinha” ser o melhor - ou único - adjetivo para qualificá-la até mesmo entre as pessoas do mesmo sexo. Não satisfeito, o narrador indica sua postura diante da própria ausência de beleza: “Tão longe estava, com efeito, de lamentar a falta de beleza, que nunca se referia a essa perfeição, se é que de tal pode ser capitulada, sem desprezo; e agradecia freqüentemente a Deus o não ser tão bonita como a Srta. Fulana, a quem a beleza talvez tivesse induzido a praticar erros que ela, de outra forma, evitaria” [esta e as citações anteriores em TJ, I, 2, 12]. Do que se pode perceber, pela ironia do narrador, que a atitude de Bridget em relação à beleza em muito semelhava àquela de despeito da raposa, para quem as inatingíveis uvas estavam “verdes”. O contraste com Sophia já aqui é total. Esta é jovem, bela, virtuosa – perfeita, em suma. Bridget, velha e feia em relação a ela, parece se refugiar, por isso, nessa retórica de altíssimo padrão moral que, por sua vez, também é completamente desmascarada mais adiante.

No capítulo 4 do Livro 1 o narrador diz que ela “manifestara sempre tão grande respeito ao que as senhoras hão por bem denominar virtude, e mantivera tamanha severidade de porte” [TJ, I, 4, 18] que, diante do recém-descoberto bebê na cama do irmão, se poderia esperar uma reação negativa diante da sugestão do irmão de manter o enjeitadinho e criá-lo como seu filho – pois a criança seria, do ponto de vista do código moral de classe vigente, uma espécie de “animal daninho”. Bridget, porém, surpreende ao acatar o desejo do irmão. Mas, acrescenta o narrador, “o que poupou à criança distribuiu com grande profusão à pobre mãe desconhecida, a quem chamou de regateira, impudente, mulherinha à-toa, rameira atrevida, marafona malvada, reles meretriz e todas as outras denominações com que a língua



da virtude nunca deixa de azorregar as que trazem alguma desonra para o sexo” [TJ, I, 4, 18]. Diante da suspeita de que a mãe do menino seria Jenny Jones, dois capítulos à frente, ela se benze, e diz que, de sua parte, “nunca mais faria, daí para o diante, bom conceito de mulher nenhuma. Pois Jenny, antes disso, tivera a ventura de cair-lhe em graça também” [TJ, I, 6, 23]. Mais tarde, Bridget repreende a criada Deborah Wilkins pela sua curiosidade de saber quem seria o pai do pequeno Tom, dizendo, “com voz doce como a brisa noturna de Bóreas no agradável mês de novembro”, que, “entre todos os seus defeitos agradecia a Deus o não poderem acusá-la os inimigos de meter o bedelho nos negócios alheios”. Em seguida, comenta ter visto outro dia, na igreja, “duas filhas de granjeiros com o pescoço nu”, e confessa que isso a escandalizou [TJ, I, 8, 28-29]. Todas essas afirmações, à primeira vista frutos de um caráter e de uma conduta casta e pura, se revelam mais tarde sumamente irônicas. Afinal, trata-se tão-somente de aparência convencional de caráter; Bridget está, na verdade, longe de se constituir num modelo de virtude, como sua própria fala contraditória sugere e o desenvolvimento da ação se encarregará de esclarecer até o fim do romance. Ela dirige uma série de xingamentos à mãe do bebê; palavras que, ironicamente, são para si mesma. Dizer que não se mete nos negócios alheios é outra ironia, já que, alguns parágrafos antes, ela e a Sra. Wilkins se encontravam ao pé da porta do escritório de Allworthy, ouvindo sua conversa com Jenny Jones por meio do buraco da fechadura<sup>83</sup>. O chique em relação às filhas do granjeiro destrói sua afirmação anterior, pois trata-se de uma óbvia fofoca, bem como manifesta um pudor que é apenas aparente, já que, no capítulo 11, o narrador faz uma indicação sutil de sua permissividade sexual junto ao Capitão Blifil, fato esse oculto de Allworthy porque “a senhora, logo que conquistou o seu apaixonado, pôs-se a tratá-lo com a máxima indiferença diante dos outros” [TJ, I, 11, 38]. A retórica vazia também se confirma pelo nascimento do jovem Blifil apenas “oito meses após a celebração das núpcias”, aparentemente “em razão de um susto”: “a criança parecia, de fato, sob todos os aspectos,

---

<sup>83</sup> Aliás, nesse episódio o narrador aproveita para indicar a maestria de Bridget não apenas em ouvir regularmente as conversas de seu irmão, juiz de paz, com pessoas flagradas em delito moral, como também em dissimular as aparências. Se ela se ruborizava com o teor das conversas (o que parece cada vez mais improvável), o fato é que não o demonstrava aos olhos de Allworthy. Daí a referência irônica ao dito em latim: “*de non apparentibus, et non existentibus eadem est ratio*. Em vernáculo: ‘quando não se vê corar uma mulher é porque ela absolutamente não corou’” [TJ, I, 8, 28]. Segundo o próprio narrador, portanto, Bridget é personagem marcada pela dualidade entre uma aparência de virtude e a realidade que a contradiz por inteiro.

perfeita; mas a parteira descobriu que nascera um mês antes do tempo” [TJ, II, 2, 47]<sup>84</sup>. Ao contrário de Sophia, portanto, que é bela e verdadeiramente recatada, e que se levanta contra as convenções sociais de seu tempo para lutar por sua virgindade e por um casamento pautado acima de tudo pelo amor, Bridget é feia e extremamente dissimulada. A exemplo de seu filho Blifil, sua modéstia não resiste a uma investigação mais minuciosa, já que não apenas tem um, mas dois filhos – Tom e Blifil – gerados fora da sagrada instituição do casamento, e suas palavras em nada refletem suas ações. Seu recato lhe serve tão somente para esconder suas atitudes indecorosas ou indecentes marcadas, sob esse ponto de vista, por um forte contorno transgressivo para os padrões da época.

Além disso, se Sophia passa por todo tipo de dificuldade e sobrevive, para então desfrutar de um destino feliz caracterizado pela riqueza, pela posição social, pelo casamento por amor e pela maternidade, com Bridget o que se dá é o contrário. Seu marido, em contraste com Tom, não é belo: “toda a sua pessoa carecia da elegância e da beleza que constituem o extremo oposto da força grosseira e que tão agradavelmente adorna os nossos formosos cavalheiros” [TJ, I, 11, 36]. Sua união jamais é motivada por afeto; antes, o capitão Blifil “se enamorara profundamente; isto é, enamorara-se da casa e dos jardins do Sr. Allworthy, das suas terras, dos seus foros e das suas heranças; e tão entranhadamente que teria, sem dúvida alguma, contraído casamento com eles, ainda que lhe fosse preciso levar em troca a bruxa de Endor” [TJ, I, 11, 37]. Vem daí que, em breve, os dois passariam a viver às turras, odiando-se e desdizendo-se mutuamente: “era sempre razão suficiente a qualquer um deles, para se obstinar nalguma opinião, o fato de haver o outro afirmado previamente o contrário. Se um propunha algum divertimento, opunha-se-lhe o outro: nunca amavam ou odiavam, elogiavam ou censuravam a mesma pessoa” [TJ, II, 7, 68]. O quadro infeliz reservado a Bridget se

---

<sup>84</sup> Conferir, a este respeito, a leitura de Robert Alter do episódio em “Fielding and the uses of style” IN: **Twentieth century interpretations of Tom Jones**. Battestin, Martin (ed.), New Jersey, Prentice Hall, 1968, pp. 97-109. Alter sugere que o uso de ironia é para Fielding uma maneira de manter o decoro de seu estilo, ainda que tratando de uma realidade imediata que, por vezes, contraria um certo ponto de vista moral e estético. Assim, Bridget, no capítulo 9 do Livro 1, é descrita como uma mulher “de gosto sumamente delicado”, expressão que para Alter pode ser compreendida no sentido antigo, que quer dizer “viciada no prazer sensual”; e que sua “conversação” com o Capitão é carnal, e não verbal, tal como o uso freqüente da expressão “conversação criminosa”, no século XVIII, deixa entrever. Do que se depreende que Bridget prefere “conhecer minutos mais agradáveis ao pé do capitão” [TJ, I, 11, 36], e não horas, em função de certas limitações fisiológicas óbvias. A confirmação final de tudo isso, diz o crítico, fica por conta do nascimento de Blifil, ironicamente classificado pelo narrador como “premature”, alguns capítulos depois.

completa por ocasião não apenas da precoce morte do marido, mas da sua própria. Bridget não somente se constitui em uma falsa heroína, pois desliza entre o berço respeitável vinculado à aparência de virtude e o seu contrário, como também não sobrevive para ter um destino feliz, exclusivamente reservado à heroína de fato. Ela morre cedo, o que, aliás, não impede o seu desmascaramento completo no desenlace: a Sra. Waters, ao relatar a Allworthy a verdade sobre o nascimento de Tom, diz que “todas as suspeitas foram, ao depois, silenciadas pelo ardiloso procedimento da vossa irmã” [TJ, XVIII, 7, 771].

Assim, tendo em mente estas considerações sobre a caracterização das personagens mencionadas, verificamos no romance a ainda vital importância da noção de honra atrelada ao conceito de nobreza aristocrática. Ser bem-nascido continua a ser pré-requisito para o acesso integral à nobreza, como o desenlace da obra sugere. Ao mesmo tempo, não se pode negar que o que vemos configurado em **Tom Jones** é, por outro lado, a degradação dessa mesma noção aristocrática de honra, onde as características de berço e caráter aparecem dissociadas e uma deixa de pressupor a outra. O que a dialética da essência e da aparência revela, com isso, é a instabilidade de uma ideologia que se constata no âmbito da forma literária – a “ideologia aristocrática”, tal como denominada por McKeon, que sanciona a tradicional noção de “nobreza aristocrática” por nós já referido. No romance de Fielding temos a idéia de que fidalgos tradicionalmente entendidos como tal, como Blifil e Bridget, são “desmascarados” em sua “nobreza”. Embora tenham linhagem – e esta, como dissemos, ainda é de importância essencial, já que distinções na hierarquia social não devem ser abolidas - não possuem o componente vital do caráter, o que lhes confere a justificativa para a desqualificação no universo da nobreza verdadeira. A nobreza apenas exterior não resiste a investigações mais detalhadas ou ao desenvolvimento arguto da trama, que visa justamente por à prova o mundo das convenções e da aparência. Por outro lado, institui-se a noção de “true nobility” ou “nobreza verdadeira”, que aponta tão-somente para as qualidades de caráter, com o fim de permitir ao homem comum algum tipo de acesso ao universo da nobreza. Tom não parece ser um fidalgo nos moldes tradicionais, mas em compensação ele tem a “nobreza verdadeira”, de caráter – reiterada definitivamente quando seu *mea culpa* no desfecho do romance manifesta que a escola da vida fez dele um transgressor regenerado. Dessa forma, ele se torna apto à condição de fidalgo de verdade pelo recurso romanescos da paternidade descoberta, que o

reposiciona numa noção integrada de honra. Ou seja, ele figura no romance enquanto encarnação da idéia de que “*parece, mas não é fidalgo*”; apenas para, ao final, descobrirmos que, todo o tempo, ele “*era, mas não parecia fidalgo*”. Pela bastardia de sua condição social, que domina a maior parte do enredo, configura-se então a idéia de que pessoas destituídas de linhagem podem, sim, ascender em status social pela via da virtude. Ao mesmo tempo, sanciona-se a idéia de que a linhagem ou o berço ainda desfrutam de importância fundamental na hierarquia de valores sociais. O casamento por amor com Sophia, o status de herdeiro de Allworthy, a junção de sua propriedade com a de Western e a boa fama entre a vizinhança, entre outras “recompensas”, só são possíveis porque Tom, afinal, preenche todos os requisitos essenciais da honra tradicionalmente entendida como tal. De modo que, no desenlace, ele se transforma no fidalgo em *essência* e em *aparência*, pois nele uma não está em contradição com a outra. Pode, portanto, juntar-se ao universo daqueles que também preenchem esses mesmos requisitos, nas figuras de Allworthy e Sophia; universo esse do qual Blifil e Bridget são definitivamente eliminados. Como afirma Rawson, com isto Fielding confirma que sua ênfase é “a íntima conexão entre linhagem e boa índole”, sendo esta última “exatamente o hábito mental mais essencial para nos revestir de linhagem verdadeira”<sup>85</sup>. Ao mesmo tempo, sua trajetória aponta para o ideal de fidalguia que incorpora valores burgueses, numa tentativa clara de equilibrar os dois extremos a que Raymond Williams denomina a “ética do melhoramento”<sup>86</sup>. Portanto, se por um lado o romance ratifica os valores da ideologia aristocrática, conferindo a Tom uma secreta ascendência fidalga, por outro não deixa de explicitar as fissuras em sua ordem de valores, por meio principalmente do desenvolvimento da idéia da “true nobility” e da incorporação dos aspectos essenciais e interiores dos indivíduos. Nas palavras de Williams, trata-se, por conseguinte, da constatação da progressiva substituição de uma ideologia anteriormente “hegemônica”, que ainda manifesta sua enorme força mas que está a caminho de tornar-se mais e mais “residual”, por outra de natureza “emergente” que busca conquistar uma posição “hegemônica” nesse mundo<sup>87</sup>. É significativo

---

<sup>85</sup> Rawson, C. J. “Gentlemen and dancing-masters” IN: **Henry Fielding and the Augustan ideal under stress. ‘Nature’s dance of death’ and other studies.** London, Routledge & Kegan Paul, 1972. p. 12: “Fielding’s emphasis is entirely the opposite. He is always emphatic about the intimate connection between good-breeding and good-nature, good-nature being ‘the very habit of mind most essential to furnish us with true good-breeding.’ ” Tradução minha.

<sup>86</sup> Williams, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura.** [Tradução de Paulo Henriques Britto]. São Paulo, Cia. das Letras, 1989. p. 192.

<sup>87</sup> Williams, Raymond. **Marxism and literature.** Op. Cit. pp. 121-127.

que Fielding, ele mesmo aristocrata de nascimento, deixe entrever esse processo de maneira tão clara em **Tom Jones**. Ou, de certa forma, talvez ele se inclua entre os pouquíssimos romancistas, naquele momento, capazes de fazê-lo.

### **A Ausência de Honra nas *Memórias***

Vimos que em **Tom Jones** algumas das principais personagens oscilam entre uma maior e uma menor adequação à noção aristocrática de honra, segundo postulada por Michael McKeon. A dialética da essência e da aparência se desenvolve na medida em que algumas personagens que parecem estar vinculadas ao conceito de nobreza por herança e status social se revelam essencialmente faltosas no quesito caráter e valores morais, e aquelas que aparentam distância desse mesmo conceito se mostram mais simpáticas e bondosas em índole. A trama se desdobra no sentido de subverter as aparências e desmascarar a verdadeira natureza de cada um dos envolvidos, de modo que, no desenlace, somente são exaltados e qualificados como merecedores de um destino feliz aqueles que preenchem integralmente tanto os requisitos exteriores de linhagem e posição social quanto aqueles de ordem interior, a saber, um caráter virtuoso. Ambos os aspectos compõem a noção tradicional de nobreza que, se por um lado, não deixa de ser afirmada no romance de Fielding, por outro é exposta enquanto noção degradada e em vias de adaptação em um mundo onde rápidas e profundas transformações na ordem de valores estão em andamento. Tom, como protagonista do romance, exemplifica bem esse jogo dialético entre ter ou não ter honra, ou *ser e parecer* fidalgo.

O que se verifica nas **Memórias de um sargento de milícias**, por sua vez, é nesse sentido bastante diverso do que se constata no romance inglês. Não é exagerado apontar para a fragilidade do tema no romance de Almeida, e isto por algumas razões. Para começar, as personagens principais neste romance não pertencem ao universo aristocrático ou de pequena nobreza que se poderia ter em mente ao sermos transportados para a cidade do Rio de Janeiro na época de D. João VI no Brasil – época, segundo o narrador, em que se passa a história. Fica a cargo da chamada “pequena burguesia”<sup>88</sup> protagonizar a narrativa, e isso de maneira a

---

<sup>88</sup> Candido, Antonio. “Dialética da Malandragem”. Op. Cit. p. 27.

praticamente excluir os demais níveis sociais, como indica Antonio Candido, atestando que tanto as “camadas básicas” quanto as “dirigentes” mal aparecem no livro e, se o fazem, não é de modo significativo <sup>89</sup>. É, portanto, da “pequena burguesia” que sai a figura de Leonardo Pataca, imigrante português que vem tentar melhor sorte em nossas terras e, a caminho delas, arranja desde logo uma união e um filho ilegítimos com Maria da Hortaliça. Já nas origens, portanto, o pequeno Leonardo é filho das camadas médias da população, nativas ou não, que compõem o Rio daqueles tempos, e é dentro desse universo que ele transita e vive suas aventuras em todo o romance. Ainda que aqui e ali apareçam, de relance, um tenente-coronel, um fidalgo de valimento e o próprio el-rei, a verdade é que, como diz Candido, o mundo do paço é quando muito vislumbrado <sup>90</sup>. Isto só vem confirmar que a noção de aristocracia e, por extensão, de nobreza aristocrática nas **Memórias** é uma noção periférica e distante na configuração de seu enredo e de seu sentido como um todo.

Excluída a possibilidade de acesso à nobreza através do nascimento, restaria tentar afirmar, de algum modo, a nobreza interior. No entanto, o que se vê no romance brasileiro é que, a começar pelo protagonista, o que parece ganhar mais força é a total ausência de honra pela via do caráter. Não bastasse Leonardo, a exemplo de Tom, ser marcado pela bastardia de seu nascimento, ele também é inicialmente apresentado ao leitor como um verdadeiro “peralta”. Seu comportamento se caracteriza, ainda na primeira infância, pela rebeldia e transgressão das normas:

“Digamos unicamente que durante todo este tempo o menino não desmentiu aquilo que anunciara desde que nasceu: atormentava a vizinhança com um choro sempre em oitava alta; era colérico; tinha ojeriza particular à madrinha, a quem não podia encarar, e era estranhão até não poder mais. Logo que pôde andar e falar tornou-se um flagelo; quebrava e rasgava tudo que lhe vinha à mão. (...) Era, além de traquinas, guloso; quando não traquinava, comia. A Maria não lhe perdoava; trazia-lhe bem maltratada uma região do corpo; porém ele não se emendava, que era também teimoso, e as travessuras recomeçavam mal acabava a dor das palmadas.” [MSM, I, 2, 71-72]

---

<sup>89</sup> Idem, *ibidem*, p. 28.

<sup>90</sup> Idem, *ibidem* p. 27.

Note-se que é enfatizado, neste trecho, o aspecto quase “selvagem” do comportamento do menino – aspecto que, a despeito das tentativas de correção de Maria, visando incutir obediência, moderação e disciplina, logra continuar como traço permanente e característico em sua personalidade e modo de agir. Isso não muda nem mesmo ao ser abandonado por ambos os pais. Ao contrário de Tom, Leonardo não tem acesso a um contexto social superior por meio da adoção; ele é recolhido por um humilde homem do povo, amigo da família e barbeiro de ocupação. Seu horizonte de relacionamentos, portanto, é aquele dos fregueses, amigos, vizinhos e conhecidos do compadre no modesto bairro onde passa a residir. Nesse meio, Leonardo cresce e logo demonstra especial propensão à “velhacaria”:

“O pequeno, enquanto se achou novato em casa do padrinho, portou-se com toda a sisudez e gravidade; apenas porém foi tomando mais familiaridade, começou a pôr as manguinhas de fora. Apesar disto porém captou do padrinho maior afeição, que se foi aumentando de dia em dia, e que em breve chegou ao extremo da amizade cega e apaixonada. Até nas próprias travessuras do menino, as mais das vezes malignas, achava o bom do homem muita graça; não havia para ele em todo o bairro rapazinho mais bonito, e não se fartava de contar à vizinhança tudo o que ele dizia e fazia; às vezes eram verdadeiras ações de menino mal-criado, que ele achava cheio de espírito e de viveza; outras vezes eram ditos que denotavam já muita velhacaria para aquela idade, e que ele julgava os mais ingênuos do mundo.” [MSM, I, 3, 81]

No campo da devoção religiosa, por sua vez, Leonardo não demora a demonstrar pouca sujeição:

“...o menino tem para a reza, e em geral para tudo quanto diz respeito à religião, uma aversão decidida...” [MSM, I, 11, 125]

A experiência do menino na escola, por conta de sua conduta transgressora, não é menos problemática:

“À custa de muitos trabalhos, de muitas fadigas, e sobretudo de muita paciência, conseguiu o compadre que o menino freqüentasse a escola durante 2 anos e que aprendesse a ler muito mal e escrever ainda pior. Em todo este tempo não se passou um só dia em que ele não levasse uma remessa maior ou menor de bolos; e apesar da fama que gozava o seu pedagogo de muito cruel e injusto, é preciso confessar que poucas vezes o fora para com ele: o menino tinha a bossa da desenvoltura, e isto, junto com as vontades que lhe fazia o padrinho, dava em resultado a mais refinada má-criação que se pode imaginar. Achava ele um prazer suavíssimo em desobedecer a tudo quanto se lhe ordenava; se se queria que estivesse sério, desatava a rir como um perdido com o maior gosto do mundo; se se queria que estivesse quieto, parece que uma mola oculta o impelia e fazia com que desse uma idéia pouco mais ou menos do motu continuo. Nunca uma pasta, um tinteiro, uma lousa lhe durou mais de 15 dias: era tido na escola pelo mais refinado velhaco; vendia aos colegas tudo que podia ter algum valor, fosse seu ou alheio, contanto que lhe caísse nas mãos: um lápis, uma pena, um registo, tudo lhe fazia conta; o dinheiro que apurava empregava sempre do pior modo que podia. Logo no fim dos primeiros cinco dias de escola declarou ao padrinho que já sabia as ruas, e não precisava mais de que ele o acompanhasse; no primeiro dia em que o padrinho anuiu a que ele fosse sozinho fez uma tremenda gazeta; tomou depois gosto a esse hábito, e em pouco tempo adquiriu entre os companheiros o apelido de gazeta-mor da escola, o que também queria dizer apanha-bolos-mor.” [MSM, I, 13, 135-136]

Percebemos, assim, como Leonardo é caracterizado em sua infância de um modo que certamente o distancia da noção de nobreza aristocrática ou de quaisquer valores a ela relacionados, ainda que no contexto brasileiro do tempo em que se situa a história. Filho ilegítimo e abandonado pelos pais, criado com excessiva condescendência por um simples barbeiro, o menino logo revela esse traço de negação da moral, da ordem e dos bons costumes por meio de sua conduta transgressiva. Rejeita a disciplina, a religião, a educação e o respeito pelas pessoas em geral. Em comparação com Tom, portanto, Leonardo também aparece como protagonista cheio de “defeitos”, mas apresentado em chave muito mais negativa. E, como



veremos, ao contrário do companheiro inglês ele assim permanecerá nos capítulos que vêm pela frente.

Passados alguns anos, nos deparamos com um Leonardo já adolescente prestes a conhecer as agruras do amor. O capítulo intitulado “Amores” introduz tanto o tema quanto a personagem Luisinha, futura companheira do rapaz. O trecho começa contando ao leitor que, mal saíra da adolescência, Leonardo escolhera não satisfazer as esperanças de um belo futuro que eram acalentadas pelo padrinho e outros conhecidos: preferiu antes não ser nada ou ninguém, constituindo-se desde logo “um completo vadio, vadio-mestre, vadio-tipo” [MSM, I, 18, 172]. Do ponto de vista narrativo, a passagem de uma fase de sua vida para outra é marcada por esta definição negativa de sua personagem, onde, ao invés de buscar construir uma identidade, ele opta por negá-la. Nesse sentido, é bem verdade que ele encarna a atitude acomodada e inteiramente desprovida de ambição ou rumo do malandro brasileiro no que se refere a trabalho, ocupação ou objetivo de vida. Como exemplar desse tipo social Leonardo continua negando completamente as instituições da família, igreja e escola que ambientaram sua infância e formação.

É, portanto, nessa situação que o vemos adentrando em um novo ciclo de experiências, naquela “época em que os rapazes começam a notar que o seu coração palpita mais forte e apressado, em certas ocasiões, quando se encontra com certa pessoa, com quem, sem saber por quê, se sonha umas poucas de noites seguidas, e cujo nome se acode continuamente a fazer cócegas nos lábios” [MSM, I, 18, 172-173]. Daí a pouco vem travar conhecimento de Luisinha. A despeito de um primeiro encontro não muito impressionante, em breve Leonardo se dá conta de estar amando:

“...chegara ao Leonardo a hora de pagar o tributo de que ninguém escapa neste mundo, ainda que para alguns seja ele fácil e leve, e para outros pesado e custoso: o rapaz amava. É escusado dizer a quem.”  
[MSM, I, 21, 185]

Tal como acontece com Tom Jones, porém, há obstáculos. Em primeiro lugar, Luisinha volta à sua habitual apatia depois de um aparente e efêmero entusiasmo pelo rapaz.

Como se isso não bastasse, surge também um rival: o finório José Manuel, recém-chegado de uma viagem à Bahia, que começa a fazer agrados a D. Maria com o fim de lhe conquistar a sobrinha e a fortuna. Leonardo, “esclarecido pela sagacidade do padrinho”, fica quase fora de si em desespero, e o narrador diz que “a idéia mais pacífica que teve foi que podia mui bem, quando fosse visitar D. Maria, munir-se de uma das navalhas mais afiadas de seu padrinho, e na primeira ocasião oportuna fazer de um só golpe em dois o pescoço de José Manuel” [MSM, I, 21, 189]. Ainda que em chave cômica, este comentário só faz reforçar a índole transgressora do rapaz, que agora mostra-se disposto a agir em nome da negação da lei e da vida, cometendo um assassinato. Note-se também que, diz o narrador, esta foi a “idéia mais pacífica que teve”.

O próprio padrinho se encarrega de acalmá-lo, não deixando, porém de preocupar-se de sua parte. Afinal, percebe também não ser mau negócio casar o afilhado com Luisinha. Mas sua preocupação também se relaciona com outra questão:

“Verdade é que se lembrava de que D. Maria podia com muito justa razão, se as coisas continuassem do mesmo modo, quando chegasse o momento do desfecho das coisas, recusar sua sobrinha a um rapaz que não se ocupava em coisa alguma, e que não tinha futuro. Por este motivo muitas vezes instava com o afilhado para que ensaiasse na cara de algum freguês tolo entrar no ofício; porém este recusava-se obstinadamente.”  
[MSM, I, 22, 191]

Aqui aparece, ao contrário do que se dá em **Tom Jones**, a necessidade premente de encontrar uma ocupação e definir o futuro; necessidade essa natural para a classe social a que Leonardo pertence. Sua recusa “obstinada”, portanto, não apenas lhe barra a construção de uma identidade dentro do universo social do qual faz parte, como também lhe impõe empecilhos para a vivência do amor junto a Luisinha, já que, para tanto, seria requisito comprovar a índole de “rapaz sério, bom e trabalhador”.

Tempos depois, tal como ocorre com o protagonista inglês, Leonardo vive a experiência de perder a proteção daquele que o apadrinhava, saindo de casa e vagando sem destino numa sucessão de aventuras das mais diversas. Após a morte do padrinho e

brevíssima estadia junto a Leonardo Pataca, sua saída da casa se dá em função de um sério desentendimento com aquele que, naquele momento, prefigura seu mentor (seu pai biológico). Ser dessa forma destituído do lar não deixa de ser, para ele, também uma provação, já que está desprovido de recursos e se afasta, cada vez mais, de Luisinha. Assim como Tom, no entanto, ele não parece sofrer profundamente: logo se consola nos braços de Vidinha e encontra acolhida em sua família. Também a exemplo do herói inglês, Leonardo mais tarde é vítima de um conluio que o leva à prisão – neste caso, por vadiagem.

Mas Leonardo tem a verve da artimanha e da esperteza e consegue escapar do Major Vidigal. A comadre, então, faz o papel da voz da consciência ao advertir-lhe da importância, mais uma vez, de arranjar uma ocupação, sob pena de ser preso novamente. Ela então lhe arruma um emprego na ucharia real. Leonardo, porém, não se emenda: logo é despedido, por causa da confusão que lá apronta ao meter-se com a esposa do toma-largura. Depois de um breve sumiço, Leonardo reaparece, para espanto de todos, como granadeiro na companhia do Major. Tempos depois, por desacato à autoridade do major durante o episódio da perseguição ao boa-vida Teotônio, Leonardo é recolhido à prisão do quartel. Nesse ínterim, vendo-se abandonada por Leonardo, Luisinha casa-se indiferentemente com José Manuel.

Percebemos então que, tal como em **Tom Jones**, cria-se nas **Memórias** uma grande tensão doméstica que obriga o protagonista a deixar seu lar. Leonardo imita a trajetória de Tom em termos de vagar por aí “sem eira nem beira”, metendo-se em confusões diversas com as pessoas e os grupos sociais que encontra pelo caminho. Ambos, também, sofrem do que Walnice N. Galvão chama de “agulhão da carne”: Tom, apesar de reiterados protestos de amor e fidelidade a Sophia, logo se envolve com a Sra. Waters na estrada, e com Lady Bellaston em Londres. Leonardo, igualmente, rápido se esquece de Luisinha para distrair-se nos braços de Vidinha e mais tarde nos da mulher do toma-largura. Enquanto isso, para ambas as heroínas planeja-se um casamento com os respectivos rivais dos protagonistas, sendo que no caso de Luisinha o casamento de fato se realiza porque, ao contrário de Sophia, ela não reage contra um matrimônio por conveniências. E, tanto para Tom quanto para Leonardo, ocorre uma espécie de adensamento das tribulações que vivem à medida em que a narrativa prossegue, culminando com a prisão dos dois em circunstâncias inegavelmente piores do que no princípio de suas aventuras fora de casa (para Tom há inclusive o risco de enforcamento).

E note-se que, para ambos, a possibilidade de reatar com seus antigos amores, Sophia e Luisinha, é mais do que remota neste ponto.

É interessante observar que Fielding e Almeida fizeram com que Tom e Leonardo, não obstante tão familiarizados com a desordem, se tornassem heróis de seus romances, dignos de simpatia e amizade; aqueles para quem o leitor acaba sempre desejando um final feliz. Ao mesmo tempo, ambos fizeram de Blifil e José Manuel, apesar de mais submissos à ordem das coisas, os vilões de suas obras; aqueles que merecem, de uma forma ou de outra, um caprichado castigo ao final. E, de fato, é o que se vê acontecer no desenlace das duas narrativas.

Leonardo, como Tom, também vivencia uma reviravolta e um desenlace feliz no final do romance. Ainda na prisão ele é igualmente “apadrinhado” pelas mulheres que juntas se empenham em tirá-lo de lá. Preso por ter repetidas vezes caçoado do major Vidigal, Leonardo tem poucas chances de ser solto sem a interferência direta do oficial no caso. Por um recurso extra-oficial, a saber, o cochicho de Maria Regalada nos ouvidos do major, as três mulheres conseguem que ele determine não apenas a soltura do rapaz, mas também a sua nomeação para um cargo de posição considerável no exército. José Manuel, o “marido-monstro” de Luisinha, por sua vez sofre um repentino e conveniente ataque apoplético, deixando a mulher viúva e mais amadurecida para fazer nova escolha de um marido. Leonardo e Luisinha logo reatam o namoro, mas agora a situação é bem diversa: ele é sargento da companhia de granadeiros, mostra-se bem-apegoado, e tem nas mãos a herança – ainda que “arranjada” – do padrinho barbeiro. O derradeiro impedimento para a sua união com Luisinha, o fato de ser sargento de linha, é removido por nova intermediação das mulheres e ele passa para as milícias. Enfim, ele e Luisinha se casam. Assim, o Leonardo que vemos no capítulo final das **Memórias** é, a despeito de sua condição anterior, subitamente alçado à posição de sargento de milícias, rico – pois, além da herança do padrinho, conta com a fortuna da mulher – e feliz, pois se casa com o seu primeiro (e verdadeiro?) amor. Com a ressalva de que ele absolutamente nada faz para que tudo isto lhe sobrevenha. O que lhe sucede é uma reviravolta em suas circunstâncias externas, maiormente determinada por terceiros, e não necessariamente uma transformação interior que resulte em um aprendizado a partir das agruras que enfrentou. Tanto é assim que, ao contrário de Tom, Leonardo nem de longe cogita

fazer seu *mea culpa* ao final da narrativa: ele mantém, antes, o traço de certa inconsciência de seus atos e a incapacidade de refletir sobre eles do ponto de vista moral.

Assim, concluímos que, a despeito dos muitos pontos de contato que se verificam na trajetória de Leonardo em comparação com a de Tom, o que vemos configurado no romance de Almeida é a caracterização de um protagonista que se dá de forma mais globalmente negativa do que o que se constata na narrativa de Fielding, já que não percebemos o contraponto das virtudes apontadas pelo narrador como forma de suavizar seu aspecto negativo. Leonardo, o “flagelo” quando criança, mantém o traço malandro e preguiçoso uma vez adulto. Descrito como um perfeito “vadio”, resistente aos esforços do padrinho e da comadre no sentido de encontrar uma ocupação na vida, ele só não se mostra mais “anti-herói” aos olhos do leitor porque, como afirma Candido, “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 da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal”<sup>91</sup>. É verdade que um leve matiz positivo é apresentado em seu caráter, já que, por outro lado, “não sendo nenhum modelo de virtude, é leal e chega a comprometer-se seriamente para não lesar o malandro Teotônio”<sup>92</sup>. Mas isso é tudo. Sua trajetória, desprovida do recurso da paternidade descoberta no desenlace, não configura, por isso, a oscilação que percebemos em Tom no que se refere à essência e à aparência. A personalidade e o comportamento transgressor de Leonardo se mantêm praticamente inalterados do começo ao fim do romance e, se qualquer coisa positiva lhe acontece, é antes por um senso de destino do que por merecimento ou virtude<sup>93</sup>. Em outras palavras, Leonardo é apresentado ao leitor em chave negativa, e assim ele se mantém até o desenlace. Não vivencia, portanto, um embate entre o que aparenta e o que de fato é, tal qual constatamos em seu companheiro inglês; tampouco se pode dizer que orbita em torno da noção de nobreza aristocrática a que nos referimos.

---

<sup>91</sup> Antonio Candido. Op.Cit. p. 33.

<sup>92</sup> Idem, ibidem p. 21.

<sup>93</sup> Idem, ibidem p. 20: “O sentimento de um destino que motiva a conduta é vivo nas **Memórias**, onde a comadre se refere à *sina* que acompanha o afilhado, acumulando contratempos e desmanchando a cada instante as combinações favoráveis”. Grifo do autor.

O mesmo se verifica em relação ao seu rival, José Manuel. Em sua primeira aparição na narrativa, a descrição em estilo baixo do aspecto físico parece corroborar a do aspecto moral, e vice-versa:

“Figure o leitor um homenzinho nascido em dias de maio, de pouco mais ou menos trinta e cinco anos de idade, magro, narigudo, de olhar vivo e penetrante, vestido de calção e meias pretas, sapatos de fivelas, capote e chapéu armado, e terá idéia do físico do Sr. José Manuel, o recém-chegado. Quanto ao moral, se os sinais físicos não falham, quem olhasse para a cara do Sr. José Manuel assinava-lhe logo um lugar distinto na família dos velhacos de quilate. E quem tal fizesse não se enganava de modo algum; *o homem era o que parecia ser. Se tinha alguma virtude, era a de não enganar pela cara.* Entre todas as suas qualidades possuía uma que infelizmente caracterizava naquele tempo, e talvez que ainda hoje, positiva e claramente o fluminense, era a maledicência. José Manuel era uma crônica viva, porém crônica escandalosa, não só de todos os seus conhecidos e amigos, e das famílias destes, mas ainda dos conhecidos e amigos dos seus amigos e conhecidos e de suas famílias. Debaixo do mais fútil pretexto tomava a palavra, e enfiava um discurso de duas horas sobre a vida de fulano ou beltrano.” [MSM, I, 21, 186-187 – grifos meus]

José Manuel, em resumo, é apresentado como um autêntico “velhaco”. Ele *é o que parece* e não engana pela cara. Nem em seu físico, nem em suas maneiras ele detém qualidades muito favoráveis. Chama a atenção que, em seu primeiro contato com o leitor, ele já venha descrito de modo tão negativo, sem rodeios, falsas aparências ou impressões. E, como sabemos, seu comportamento e suas atitudes daí em diante se encarregarão de confirmar esta descrição. Nesse ponto, ele em nada se assemelha a Blifil, o vilão de **Tom Jones**, pois, como vimos, este é inicialmente apresentado como um autêntico fidalgo, exemplar e virtuoso seja em caráter, seja em conduta, nos primeiros capítulos da narrativa.

Por outro lado, José Manuel tem em comum com Blifil o fato de, a despeito de sua vilania, apresentar-se à família da pretendida noiva de modo mais favorável, dando com isso uma falsa impressão de vantagem diante do rival. É por isso que, em determinado momento,

ele consegue envolver D. Maria em seu jogo de palavras para atingir seus objetivos de casar-se com a sobrinha e apoderar-se de sua fortuna. Ao contrário de Leonardo, ele granjeia a simpatia de D. Maria, nas palavras dessa senhora, por ser “um homem sisudo e de juízo”, que tinha “corrido mundo, e não era nenhum criança (...) que não fosse capaz de tratar bem de uma moça” [MSM, II, 9, 255-256]. Em outras palavras, aos olhos de D. Maria José Manuel era homem sério, trabalhador (ou, ao menos, tinha ocupação), experiente e maduro, muito mais apto para casar-se com a sobrinha do que o “criança” (e vadio) Leonardo. Se mais adiante as reviravoltas do enredo virão à tona para desmentir tais convicções dessa senhora, o que importa, porém, é que José Manuel espertamente logra apresentar-se nesse momento como uma personagem mais alinhada com as normas e convenções sociais então vigentes na questão do casamento do que seu rival Leonardo. Como Blifil, ele é por isso escolhido. Mais vitorioso que o vilão inglês, no entanto, ele logo passa a usufruir inteiramente de seu prêmio ao casar-se com Luisinha – como o título do capítulo 12 da segunda parte, “Triunfo Completo de José Manuel”, explicita ao leitor.

Contudo, se Blifil no desenlace personifica um antípoda completo de Tom, destino não muito melhor é reservado a José Manuel. A prova definitiva de seu mau caráter é dada pelo rapaz no momento em que entra em guerra aberta com D. Maria por causa do dote de Luisinha. Mas, como é sabido, ele simplesmente morre em virtude de um ataque apoplético, depois de infligir bastante sofrimento a Luisinha, mas muito antes de cumprir com os seus objetivos de enriquecimento fácil. Uma vez confirmada sua vilania, é no mínimo sugestivo que o capítulo em que José Manuel falece se intitule “A Morte é Juiz” [MSM, II, 24]. Pelo viés do merecimento, talvez, se justificaria que o juiz representado pela morte lhe batesse o martelo da condenação final, o que não se dá com Leonardo. Ao contrário deste, portanto, José Manuel não apenas não concretiza um destino feliz, como também é declarado definitivamente “culpado” e sumariamente eliminado da narrativa por meio de sua morte prematura. Seu final, à semelhança do de Blifil, é completamente inglório.

O mesmo elemento de caracterização franca e negativa das personagens, em que um aspecto físico pouco louvável corrobora uma disposição interior nada atraente, e vice-versa, se verifica em relação à heroína Luisinha. Novamente contrastando com a heroína de Fielding,

que é descrita no esplendor de sua perfeição física e moral, Luisinha é introduzida na narrativa de modo pouco favorável e em nada idealizado:

“...D. Maria chamou por sua sobrinha, e esta apareceu. Leonardo lançou-lhe os olhos, e a custo conteve o riso. Era a sobrinha de D. Maria já muito desenvolvida, porém que, tendo perdido as graças de menina, ainda não tinha adquirido a beleza de moça: era alta, magra, pálida: andava com o queixo enterrado no peito, trazia as pálpebras sempre baixas, e olhava a furto; tinha os braços finos e compridos; o cabelo, cortado, dava-lhe apenas até o pescoço, e como andava mal penteada e trazia a cabeça sempre baixa, uma grande porção lhe caía sobre a testa e olhos, como uma viseira. Trajava nesse dia um vestido de chita roxa muito comprido, quase sem roda, e de cintura muito curta; tinha ao pescoço um lenço encarnado de Alcobaça. Por mais que o compadre a questionasse, apenas murmurou algumas frases ininteligíveis com voz rouca e sumida. Mal a deixaram livre, desapareceu sem olhar para ninguém.” [MSM, I, 18, 173,175]

A futura companheira de Leonardo aparece na narrativa como uma jovem de expressão truncada, tímida em excesso, desengonçada e desleixada. Tanto é assim que Leonardo tem dificuldade para segurar o riso. Considerando-se que ela é a heroína do romance, sua apresentação desfaz todo e qualquer mito de perfeição que se poderia esperar ver construído em uma personagem como a dela. O contraste desta introdução com a de Fielding, ao apresentar a heroína Sophia, é total. Bem ao contrário do que se dá com esta, não há uma única qualidade atraente na descrição que o narrador faz de Luisinha, tanto em termos físicos quanto em moral e caráter.

Assim também ocorre com a comadre, a parteira que se torna madrinha de Leonardo. O narrador a introduz com palavras novamente pouco lisonjeiras:

“Era a comadre uma mulher baixa, excessivamente gorda, bonanchona, ingênua ou tola até um certo ponto, e finória até outro; vivia do ofício de parteira, que adotara por curiosidade, e benzia de quebranto; todos a



conheciam por muito beata e pela mais desabrida papa-missas da cidade.” [MSM, I, 7, 103]

Prosseguindo, um pouco depois de descrever os trajes habituais da comadre – que incluíam um rosário, um raminho de arruda atrás da orelha e uma pequena figa de ouro ou de osso presa junto à mantilha, o narrador aproveita para comentar o uso dessa última peça de vestuário, imitação do costume espanhol em solo nacional:

“Este uso da mantilha era um arremedo do uso espanhol; porém a mantilha espanhola, temos ouvido dizer, é uma coisa poética que reveste as mulheres de um certo mistério, e que lhes realça a beleza; a mantilha das nossas mulheres, não; era a coisa mais prosaica que se pode imaginar, especialmente quando as que as traziam eram baixas e gordas como a comadre. A mais brilhante festa religiosa (que eram as mais freqüentadas então) tomava um aspecto lúgubre logo que a igreja se enchia daqueles vultos negros, que se uniam uns aos outros, que se inclinavam cochichando a cada momento. Mas a mantilha era o traje mais conveniente aos costumes da época; sendo as ações dos outros o principal cuidado de quase todos, era muito necessário ver sem ser visto. A mantilha para as mulheres estava na razão das rótulas para as casas; eram o observatório da vida alheia.” [MSM, I, 7, 105]

Em outras palavras, o hábito de se meter na vida alheia e, pior, espalhar comentários e fofocas sobre os outros na comunidade estava mais do que disseminado nessa época, segundo afirma o narrador. A mantilha das mulheres, longe de ser considerada um objeto de adorno, uma peça de vestuário galante, é antes vista como algo negro associado a um ambiente sombrio; um instrumento de extrema utilidade para os mais irritantes costumes prejudiciais à vida harmônica em sociedade. O narrador, assim, destrói qualquer relação da mantilha nacional com o glamour, o charme e a sedução femininas da original espanhola e reduz, com isso, as próprias mulheres brasileiras a criaturas intrometidas e mexeriqueiras.

Novo exemplo de caracterização negativa se encontra na descrição da vizinha do padrinho:

“Era a tal vizinha uma dessas mulheres que se chamam de faca e calhau, valentona, presunçosa, e que se gabava de não ter papas na língua: era viúva, e importunava a todo mundo com as virtudes do seu defunto. Serrazina e amiga de contrariar, não perdia ocasião de desmentir o vizinho em suas esperanças a respeito do afilhado...” [MSM, I, 11, 126]

O que na verdade está por trás dessa caracterização, bem como das demais, é a ausência de qualquer visão idealizada do mundo que se reflete na construção das personagens e do enredo. Como diz Walnice N. Galvão, trata-se de uma visão da realidade em “estilo baixo”. Almeida “recusa-se a uma visão romanesca ou embelezadora do real, encara resolutamente o ridículo do homem e de suas obras”<sup>94</sup>. Dessa forma, a estudiosa corrobora a afirmação de Josué Montello:

“Numa época em que era de bom tom falsear a realidade para embelezá-la, Manuel Antônio de Almeida pinta os seus tipos e descreve as suas cenas sem as deformações do Romantismo ainda em moda em nossa literatura.”<sup>95</sup>

O mundo das **Memórias** é, portanto, um mundo desnudo, nem um pouco idealizado, marcado a todo instante pela quebra do decoro e de valores consagrados, em que tentativas de enobrecê-lo terminam em fracasso. Entre outros aspectos, a maneira de seu autor caracterizar suas principais personagens demonstra isso claramente. De modo que, expostos de início na inteireza de suas qualidades menos dignas de louvor, verificamos que as personagens são logo posicionadas à distância da noção de nobreza aristocrática – seja por questão de circunstância familiar e material, seja em termos de virtude, personalidade e caráter. Com efeito, não há no romance uma única personagem significativa sequer que incorpore e remeta a esses valores. Pensando assim, se voltamos os olhos para as personagens que efetivamente constroem e vivem os principais acontecimentos, verificamos que todas elas carecem de relação com o ambiente, os costumes e os valores da corte. E assim elas se mantêm ao longo de todo o romance. Elas fazem parte do mundo visto sob a ótica do estilo baixo.

---

<sup>94</sup> Galvão, W. Op. Cit. p.30

<sup>95</sup> Montello, Josué. “Um precursor: Manuel Antônio de Almeida”. IN: Coutinho, Afrânio (ed.). **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1955. Vol. II, p. 39.

Uma implicação disto, a nosso ver, é a amortização da dialética da essência e da aparência enquanto força descritiva e parte estrutural da obra. Uma vez que o mundo é apresentado em estilo baixo logo de início, as reviravoltas que algumas personagens sofrem no sentido de serem desmascaradas (ou mostradas a uma luz diversa daquela inicialmente apresentada) não carregam em si o mesmo peso de revelação e quase “denúncia”, por assim dizer, que encontramos em **Tom Jones**. Na verdade, o que se passa com elas chega à beira do que é esperado, num universo onde o foco é dirigido antes para o ridículo e baixo do que para o solene e modelar. E mesmo porque são poucas as ocasiões em que isso se dá.

Tomemos, como primeiro exemplo, o mestre-de-cerimônias, flagrado de caso com a cigana na noite em que esta promove uma festa em sua casa. Para sua vergonha, ele é retirado do quarto por um dos granadeiros de Vidigal “em ceroulas curtas e largas, de meias pretas, sapatos de fivela, e solidéu à cabeça” [MSM, I, 15, 155]. O narrador comenta que todos desatam a rir, dado o ridículo da situação, mas só o mestre-de-cerimônias e a amante choram, envergonhados. Não há dúvida de que, à parte do objetivo cômico explícito da cena, haveria neste episódio elementos suficientes para que o narrador se prolongasse na surpresa e no choque de tal descoberta por parte de todos os presentes. Poderia, inclusive, aproveitar para fazer uma crítica aberta à igreja, ou uns comentários de cunho moralizante, compartilhando com o leitor algo como uma indignação - afinal, o mestre-de-cerimônias era um clérigo conhecido no bairro. Tudo isso não acontece, no entanto, porque já em sua descrição inicial o narrador deixara claro que esse homem sofria de uma fraqueza carnal, entre outros defeitos memoráveis:

“O mestre-de-cerimônias era um padre de meia-idade, de figura menos má, filho da Ilha Terceira, porém que se dava por puro Alfacinha: tinha-se formado em Coimbra; por fora era um completo S. Francisco de austeridade católica, por dentro um refinado Sardanápalo, que podia por si só fornecer a Bocage assunto para um poema inteiro; era pregador que buscava sempre por assunto a honestidade e a pureza corporal em todo o sentido; porém interiormente era sensual como um sectário de Mafoma.”  
[MSM, I, 14, 141]

Não há surpresa nem choque para o leitor, pois, ao contrário dos convidados da cigana, ele é informado, logo de saída, da disparidade entre aparência e essência na pessoa do mestre-de-cerimônias. O padre é descrito do modo menos louvável possível; não há esforço nenhum no sentido de lhe esconder os desvios de caráter e conduta. Sendo assim, é quase de se esperar que, em um dado momento, o seu segredo seja finalmente descoberto e exposto às demais personagens do romance.

Ademais, ainda no mesmo capítulo 14 o mestre-de-cerimônias, por obra e artimanha de Leonardo e seu companheiro Tomás da Sé, protagoniza a embaraçosa e ridícula disputa pela palavra na hora do sermão – luta travada contra o frade italiano que também se recusa a ceder o direito de falar. Para além do aspecto cômico do acontecimento, outras qualidades negativas do padre, entre as quais a pouca inteligência e a extrema vaidade, tomam forma aos olhos do leitor à medida que a narrativa avança. O que se nota é, então, que a descrição em estilo baixo antecede as ações da personagem no desenvolvimento do enredo. O flagrante sofrido pelo padre no capítulo seguinte só vem, portanto, confirmar a baixeza geral de sua pessoa, aspecto esse já devidamente informado ao leitor algumas páginas antes.

Para efeito de comparação, note-se o que se passa com o filósofo Square, em **Tom Jones**. Ainda que não seja inicialmente apresentado ao leitor enquanto um modelo de virtude, pois as contradições de seu caráter são apontadas como sendo existentes, o narrador deixa claro que o filósofo tinha uma opinião formada e declarada acerca da virtude:

“O nome desse senhor, que residia, havia já algum tempo, em casa do Sr. Allworthy, era Sr. Square. Se bem não fossem as suas partes naturais de primeira qualidade, aperfeiçoara-as grandemente por meio de uma educação erudita. Era profundamente lido nos antigos, e mestre declarado de todas as obras de Platão e Aristóteles. Grandes modelos em que se lhe abordara a própria formação; às vezes, de acordo com a opinião de um, às vezes, com a de outro. Em moral, era declaradamente platônico, e, em religião, propendia para o aristotelismo. (...) Square sustentava que a natureza humana era a perfeição de toda a virtude, e que o vício era um desvio da nossa natureza, assim como o é uma deformidade do corpo.” [TJ, III, 3, 84]

Constantemente em discordância com o pároco Thwackum sobre as mais diversas questões, ele no entanto lhe faz coro quando se trata de reprovar o comportamento de Tom e aplaudir o de Blifil. No instante em que a gravidez de Molly é revelada diante de Allworthy e Tom, ignorante da verdade, assume a paternidade da criança, Square aproveita para envenenar os pensamentos de seu anfitrião:

“Sinto, senhor – disse ele –, ter de reconhecer que, assim como vós, eu também me enganei. Confesso que não pude deixar de agradar-me do que atribuía à amizade, ainda que levado a um excesso, e ainda que todo excesso seja culpável e vicioso; nisto, porém, dei o desconto da mocidade. Pouco suspeitava eu de que o sacrifício da verdade, que ambos imaginamos ter sido feito à amizade, fosse, de fato, a sua prostituição a um apetite depravado e dissoluto. Vedes agora, às abertas e declaradas, de onde procedia toda a aparente generosidade desse rapaz à família do couteiro. Sustentava o pai a fim de seduzir a filha, e impediu que a família morresse à míngua para levar um dos seus membros à vergonha e à perdição. Será isto amizade? Será isto generosidade? Como diz Sir Richard Steele, ‘os glutões, que pagam caro as suas guloseimas, bem merecem ser chamados generosos’. Em síntese, estou resolvido, daqui para diante, a nunca mais me render à fraqueza da natureza humana nem a considerar como virtude coisa alguma que não se adapte, rigorosamente, à norma infalível do bem.”  
[TJ, IV, 11, 140-141]

Apesar das próprias falhas de caráter apontadas pelo narrador, Square cresce e se fortalece aos olhos de Allworthy e do leitor enquanto um legítimo defensor da moral e dos bons costumes, pautados não na religião, mas nos princípios filosóficos que abraça. Sua condenação da incontinência sexual de Tom, nesse ponto, o afirma como um zeloso guardião das regras de boa conduta nesse campo. O comportamento contrário é sinônimo, como diz, de “vergonha” e “perdição”. Sua opinião nesta ocasião ajuda, assim, a dar vulto ao efeito surpresa que o narrador habilmente constrói mais adiante, quando Tom o flagra justamente na condição de amante de Molly, escondido no quarto desta atrás de uma manta que

acidentalmente cai, “na postura (pois o sítio não lhe permitia quedar em pé) mais ridícula possível”:

“Não duvido de que a surpresa do leitor seja neste ponto igual à de Jones; visto que as suspeitas que há de gerar o aparecimento desse homem assisado e grave em tal lugar poderão parecer inconsistentes com o bom conceito de que ele, sem dúvida, gozou até agora na opinião de todos.” [TJ, V, 5, 168]

É então – e somente então - que o narrador trata de desmistificar não apenas a figura de Square, mas a de todos os companheiros de ofício. O que denota, a nosso ver, como que uma tentativa de ajudar o leitor a “absorver o impacto” que acaba de sofrer pela revelação da verdadeira natureza por trás da eloquência verbal dessa gente:

“Mas, a falar a verdade, essa inconsistência é mais imaginária que real. Os filósofos são feitos de carne e osso, como todas as criaturas humanas; e, por mais elevada e requintada que seja a teoria deles, uma pequena fragilidade prática é tão inerente a eles como aos outros mortais. É, com efeito, apenas na teoria, e não na prática, como sugerimos anteriormente, que consiste a diferença: pois, embora esses grandes seres pensem muito melhor e mais sabiamente do que os outros homens, procedem sempre exatamente como eles. Sabem muito bem como subjugar todos os apetites e paixões, e como desprezar assim a dor como o prazer; e esse conhecimento, que proporciona muita contemplação deleitosa, adquire-se facilmente; mas a prática seria incômoda e modesta; e, portanto, a mesma sabedoria que os ensina a conhecê-lo ensina-os também a não o pôr em execução.” [TJ, V, 5, 168-169]

A seguir, o narrador passa a explicar como se dera a aproximação entre o filósofo e a rapariga. Para reiterar seus comentários anteriores, ele conta como Square, a princípio hesitante, acaba por trair as próprias palavras ditas com tanta veemência a Allworthy:

“A dificuldade que ele temia pudesse haver em seduzir a rapariga e o perigo que o descobrimento disso resultaria para a sua reputação eram dissuadimentos tão fortes, que é provável que tencionasse, de início, contentar-se com as simples idéias agradáveis que nos proporciona a vista da beleza. (...) Quando, porém, um ou dois dias depois, veio o filósofo a saber que a fortaleza da virtude já fora expugnada, entrou a dar mais ampla liberdade aos seus desejos. (...) Em suma, agradou-se ainda mais da moça por lhe faltar a castidade que, a existir, teria constituído um obstáculo aos seus prazeres; apertou-a e conseguiu-a.”  
[TJ, V, 5, 169]

Como dissemos, o que se dá em **Tom Jones** é o artifício da construção da imagem que posteriormente se desfaz, sem necessariamente um aviso prévio, aos olhos do leitor. Cria-se uma atmosfera de surpresa e choque: tal como o que literalmente acontece com Square, cai a manta da aparência em uma fração de segundos, restando ao narrador em seguida tecer explicações e fazer novas revelações retrospectivas para garantir a credibilidade do que se tem diante de si, bem como pôr o leitor a par daquilo que, até então, ignorava. Com esses recursos o narrador assume um papel muito mais próximo de um “delator” dessa disparidade entre aparência e essência do que aquilo que se constata no romance brasileiro.

De volta às **Memórias**, podemos igualmente analisar aquilo que acontece com o Major Vidigal. Como já nos mostrou suficientemente Antonio Candido, ele é “a única força reguladora de um mundo solto, pressionando de cima para baixo e atingindo um por um os agentes da desordem. Ele prende Leonardo Pai na casa do Caboclo e o Mestre-de-Cerimônias na da Cigana. Ele ronda o baile do batizado de Leonardo Filho e intervém muitos anos depois na festa de aniversário de seu irmão, conseqüência de novos amores do pai. Ele persegue Teotônio, desmancha o piquenique de Vidinha, atropela o Toma-Largura, persegue e depois prende Leonardo Filho, fazendo-o sentar praça na tropa. O seu nome faz tremer e fugir”<sup>96</sup>. Uma vez que ele é o maior representante da lei e da ordem no romance, sempre rondando as personagens atento aos seus menores desvios, sem dúvida causa uma certa surpresa vê-lo cedendo tão facilmente às instâncias da comadre, de D. Maria e de Maria Regalada em relação à soltura de Leonardo. Especialmente após um cochicho desta última, antiga amante. E, como

---

<sup>96</sup> Antonio Candido. Op.Cit. p. 36.

lembra Candido, não somente solta o rapaz, mas lhe concede um posto de sargento e posteriormente uma posição nas milícias para que ele se case com Luisinha. Assim, acrescenta o crítico, o Major, diante das três mulheres envergando a casaca do uniforme de ofício apressadamente vestida sobre um rodaque de chita e tamancos, simboliza nesse momento a própria oscilação – como a de tantos outros personagens – entre os hemisférios da ordem e da desordem; entre o mundo da obediência e o da transgressão às normas: “ordem e desordem se articulam portanto solidamente; o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido, quando os extremos se tocam e a labilidade 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.”<sup>97</sup>

Mas, ao contrário do que possa parecer, o que encontramos aqui outra vez não é exatamente o desmascaramento de uma personagem. Não há dúvida de que o Major se revela em uma luz muito diversa do que aquela que, até então, utilizara em suas aparições na narrativa. Bastião da ordem e da disciplina, ele se mostra “babão”, sentimental e complacente na negociação com as três mulheres. No entanto, ocorre com ele o que já se viu acontecer com as outras personagens: ele circula, também, pelos universos da ordem e da desordem com a mesma desenvoltura e a mesma neutralidade de juízo moral. A surpresa da revelação é amortizada na dinâmica ordem-desordem que envolve não apenas as personagens, mas a visão de mundo expressa por Almeida na própria economia do livro. A ausência de condenação, por parte do narrador ou das demais personagens, reitera o retrato dinâmico de uma sociedade no livro pautada pela “anomalia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX”<sup>98</sup>. A reviravolta nas atitudes e no comportamento do Major Vidigal, portanto, se insere antes na dialética da ordem e da desordem na qual se estrutura o livro do que na dialética da essência e da aparência que cremos reger **Tom Jones**.

---

<sup>97</sup> Idem, *ibidem* p. 37.

<sup>98</sup> Idem, *ibidem* p.38.



Um último comentário refere-se à mudança que se opera em Luisinha. Vimos que ela é apresentada ao leitor em chave negativa, ao contrário do que ocorre com a heroína de Fielding. Desprovida da graciosidade de uma mulher; acanhada, encolhida, indiferente – em resumo, “feia e esquisita” [MSM, I, 19, 179] - Luisinha de início não prenuncia, enquanto personagem, qualquer caracterização ou participação mais impressionante no curso da narrativa. No segundo encontro de Leonardo com ela, no entanto, o narrador nos conta que D. Maria a vestira e penteava de um modo diferente: “Por isso, agora que tendo ela tirado a costureira viseira de cabelos, lhe podemos ver o rosto, digamos, em abono da verdade, que se estava nesse dia mais esquisita quanto ao todo, podia-se-lhe notar que não era tão feia de cara quanto a princípio pareceu” [MSM, I, 19, 179]. Mais adiante, depois que Leonardo lhe declara seu amor, o narrador registra:

“Desde o dia em que Leonardo fizera a sua declaração amorosa, uma mudança notável se começou a operar em Luisinha, e cada hora se tornava mais sensível a diferença tanto do seu físico como do seu moral. Seus contornos começavam a arredondar-se; seus braços, até ali finos e sempre caídos, engrossavam-se e tornavam-se mais ágeis; suas faces magras e pálidas, enchiam-se e tomavam essa cor que só sabe ter o rosto da mulher em certa época da vida; a cabeça, que trazia habitualmente baixa, erguia-se agora graciosamente; os olhos, até aqui amortecidos, começavam a despedir lampejos brilhantes; falava, movia-se, agitava-se. A ordem de suas idéias alterava-se também; o seu mundo interior, até então acanhado, estreito, escuro, despovoado, começava a alargar os horizontes, a iluminar-se, a povoar-se de milhões de imagens, ora amenas, ora melancólicas, sempre porém belas. Até então indiferente ao que se passava em torno de si, parecia agora participar da vida, de tudo que a cercava; gastava horas inteiras a contemplar o céu, como se só agora tivesse reparado que ele era azul e belo, que o sol o iluminava de dia, e que se recamava de estrelas à noite.” [MSM, II, 3, 215]

É preciso porém reiterar que, embora se verifique aqui a personagem pintada em cores diversas de sua apresentação inicial, o que se tem é a descrição de um *processo de transformação*. Luisinha, aparentemente em função da descoberta do amor, começa a

experimentar um desenvolvimento físico e mental de modo até então nunca imaginado. Como se sabe, esse processo continuará até culminar em seu casamento com Leonardo, passando nesse meio tempo pelo malsucedido casamento com José Manuel. A bem da verdade, Luisinha é a única personagem do romance que termina a narrativa, em termos de caracterização, de maneira diversa daquela como a iniciou. Em outras palavras, somente ela demonstra uma mudança e, até certo ponto, um aprendizado – como veremos mais adiante. E a transformação que nela se opera, diga-se de passagem, não é de uma ordem qualquer: ela muda, e radicalmente. A alteração é total. A descrição inicial é assim substituída pelo seu mais completo oposto. Mas fica claro, neste trecho, que isso se dá aos poucos e ao longo do tempo. De modo que, por essa razão, outra vez descaracteriza-se a noção da dialética da essência e da aparência nos moldes que encontramos no romance inglês. Mais do que um desmascaramento instantâneo e pontual, o que se passa com Luisinha é um processo gradual de amadurecimento.

À guisa de conclusão, pois, cremos ser apropriado afirmar que a noção de nobreza aristocrática não encontra nas **Memórias** a articulação com a qual a vemos desenvolver-se em **Tom Jones**. Não se trata, portanto, de um conceito sob cuja ótica a dialética da essência e da aparência ganha força no romance, e isto, a nosso ver, por dois motivos principais: primeiramente, o material social e humano retratado neste romance se distancia dos valores da corte a começar pela própria classe social a que pertencem as personagens, em sua esmagadora maioria restritas às camadas médias da pequena burguesia do Rio de Janeiro sob o governo do rei. E, em segundo lugar, há na caracterização uma marcada negação da honra e da nobreza pela via do caráter. Fiel ao estilo baixo que logo de início abraça ao descrever as personagens, o narrador não faz concessão, em nenhum momento, à virtude, ao refinamento ou mesmo à beleza que estas poderiam porventura possuir. A noção de nobreza aristocrática, portanto, se dissolve nesse universo pontuado pelo escancaramento dos vícios e defeitos dessa gente mais humilde que povoa a narrativa. As **Memórias** parecem apregoar, por isso, a completa inexistência ou a negação dessa noção enquanto regulador do modo de ser e agir da sociedade. Conseqüentemente, percebemos que o embate entre aparência e essência quase não se configura como elemento significativo de composição. Nas poucas vezes em que se verifica uma alteração no modo de ver a personagem, o processo perde a sua natureza de

descoberta ou de revelação que marca a dialética em **Tom Jones**, já que na maneira de descrever os acontecimentos no romance o juízo moral é suspenso. Em comparação com o romance inglês, portanto, o que ocorre nas **Memórias** é que a dialética essência e a aparência, à luz da noção de nobreza aristocrática, não se articula como temática que determina a composição da trama.

# CAPÍTULO III

## AS CLASSES INFERIORES E A PRETENSÃO À FIDALGUIA

---

### **Dissimulação, Orgulho e Eloquência Verbal**

A dialética da essência e da aparência também transparece, em **Tom Jones**, na perspectiva das classes inferiores: na maneira pela qual elas afetam pretensão à fidalguia em diversos momentos ao longo da narrativa. O que parece fazer sentido, uma vez que no cerne desse comportamento está o desejo de se fazer passar por aquilo que não se é. O que está em questão, portanto, é a imitação dos costumes e do comportamento das classes superiores como forma de adquirir algum grau de status social que é negado pelo nascimento. Trata-se de um embate que se dá no âmbito exclusivo das aparências, onde há uma atuação deliberada no sentido de construir uma falsa impressão e, dessa forma, enredar os interlocutores em uma mentira engenhosamente arquitetada. Forja-se uma aparência que entra em choque frontal com a essência daquele que a enverga. Em que medida essa construção é bem-sucedida e se mantém, ou não, é o que se deseja analisar. Da mesma forma, interessa perscrutar os desdobramentos desse embate com o fim de perceber a postura do narrador de Fielding diante destas questões e de outras a elas relacionadas.

Um trecho emblemático desses momentos está nos capítulos 7, 8 e 9 do Livro 4. Estamos falando da narrativa da ida de Molly à igreja da paróquia, envergando vestes e acessórios ganhos de Sophia e Tom, bem como sua repercussão junto à comunidade e mesmo dentro de sua própria família. Molly, no capítulo 7 ainda desfrutando de sua relação com Tom, está grávida. A mãe, que é a primeira a notar a alteração em suas formas, tem logo a preocupação de escondê-la de seus vizinhos. Assim, tendo sido presenteada por Sophia com um de seus vestidos, um pouco de roupa branca e dez xelins em dinheiro alguns capítulos antes, ela resolve utilizar-se do vestido para encobrir o comportamento imoral que a barriga da filha denuncia. O narrador anota, já no início do capítulo, que ao oferecer tal mimo a Goody Seagrim não ocorrera a Sophia “que a pobre mulher teria a fraqueza de permitir que se amanhasse com ele uma das filhas” [TJ, IV, 7, 125], o que dá a entender que, de fato, usar efetivamente o vestido (ao invés, por exemplo, de vendê-lo) seria um sinal de indulgência para com uma vaidade e presunção descabidas em alguém de sua condição social. Goody Seagrim, ironicamente, parece assim não se dar conta de que, ao tentar encobrir um desvio de conduta por meio do vestido, põe à mostra um outro, igualmente recriminado pelos códigos morais e sociais da comunidade onde vive.

Seja como for, Molly, embora por motivos diversos, aceita o embuste proposto pela mãe. Dá-se, mais uma vez, a ilusão pelo traje: de uma aparência anterior que o narrador descreve como “andrajosa”, a moça anima-se com a perspectiva de, pela primeira vez, mirar-se ao espelho e ver-se bonita e até atraente, capaz de fazer maiores conquistas amorosas. Suas preocupações, portanto, nada têm a ver com as de ordem moral, como as de sua mãe: Molly está encantada com a oportunidade de melhorar sua aparência, e, desejosa de ser admirada, cultiva uma aspiração individual característica da vaidade feminina. As vestes lhe aguçam, de fato, a vaidade: resolve então ir à igreja não apenas trajando o vestido, mas também uma “touca nova de rendas e outros atavios que Tom lhe dera de presente”, empunhando o leque, “muito espenicada” [TJ, IV, 7, 125].

A flagrante pretensão de Molly de mostrar-se publicamente nesses trajes dá ao narrador o pretexto para fazer uma digressão sobre a vaidade dos homens. Mas, ao contrário do que se poderia esperar, sua crítica ferina é dirigida não somente à classe social serviçal que Molly representa, mas a *todas* as classes, sejam elas altas ou baixas, rurais ou urbanas:

“Iludem-se os grandes se imaginam que a ambição e a vaidade lhes pertencem exclusivamente. Essas nobres qualidades florescem tão notavelmente numa igreja e num adro de província como numa sala de visitas ou num gabinete. Tracejam-se, de fato, na sacristia planos que nada ficam a dever aos do conclave. Aqui há um ministério e há aqui uma oposição. Aqui há conspirações e ardis, partidos e facções, idênticos aos das cortes. Nem são aqui as mulheres menos destras nas mais elevadas artes feminis que as suas belas superiores em qualidade e fortuna. Aqui há melindrosas e casquilhas. Aqui há o ataviar-se e o olhar de revés, há falsidade, inveja, maldade, escândalo; em síntese, tudo o que é comum à mais esplêndida assembléia ou ao círculo mais polido. Cessem, portanto, os da alta sociedade, de menosprezar a ignorância dos seus inferiores, e deixe o vulgo de motejar os vícios dos seus melhores.”  
[TJ, IV, 7, 125]

Neste parágrafo, numa chave obviamente irônica, o narrador faz alusão à presunção das classes superiores de pensar que elas detêm a “exclusividade do privilégio” que, neste caso, refere-se às “nobres qualidades” da ambição e da vaidade. Assim, traçando um paralelo entre “igreja e adro de província” e “sacristia”, por um lado, e “sala de visitas”, “gabinete” e “conclave”, por outro, o narrador levanta uma certa oposição entre as idéias de baixa e alta sociedade; entre aqueles que exercem o poder e aqueles que a ele se sujeitam. Tudo isso, porém, no intuito de dizer que em nenhuma instância ficam as categorias consideradas inferiores para trás. Pelo contrário, nelas também se encontram todos os desdobramentos das “nobres qualidades” mencionadas, o que derruba por completo a idéia de exclusividade que as categorias superiores tanto parecem defender. A ironia em toda esta digressão é que o narrador está tratando daquilo que há de mais sórdido na sociedade humana: falsidade, inveja, maldade, escândalo e outras “virtudes” do mesmo naipe. Ao colocar as classes inferiores em pé de igualdade com as superiores, desse modo, o narrador ao fim e ao cabo afirma a baixeza moral que impera em todos os seres humanos, a despeito de sua condição social. O que também, a nosso ver, aponta para um certo traço moralizante que o romance contém, ainda que numa chave essencialmente cômica – como se o autor estivesse focando, por assim dizer, na correção dos costumes da sociedade como um todo que ele enxerga e da qual faz parte.

O estratagema das vestes, num primeiro momento, funciona bem enquanto máscara e Molly não é reconhecida na igreja. A congregação não deixa de notá-la, murmurando entre si: “Quem é ela?”. Mas a ilusão da aparência assim tão melhorada dura muito pouco, pois assim que a reconhecem, reconhecem também a sua vaidade e sua pretensão de afirmar-se como algo que não é – gente de posição - , bem como o desejo de pôr-se em superioridade diante de seus semelhantes. O “mulherio” então reage movido por inveja, de modo que logo começam “as zombarias, as galhofas, os motejos, os risos à socapa” [TJ, IV, 7, 125].

Os verdadeiros fidalgos presentes, como o Sr. Allworthy, o Sr. Western, Sophia e Tom, acabam atuando como “agentes da ordem” diante da crescente ameaça à decência no interior da igreja. O capítulo 7 termina contando que Allworthy é obrigado a “empregar a sua autoridade” para acalmar os ânimos e, aparentemente, o consegue. Na verdade, tem-se a impressão de que a mera presença deles garante o refreio das reações, uma vez que no início do capítulo 8 o narrador nos diz que “ao saírem da igreja o Sr. Allworthy e as outras pessoas de qualidade, a fúria, que até então se contivera, explodiu num tumulto” [TJ, IV, 8, 126]. Seria certamente inadequado, dentro da visão de mundo de Fielding, que as tais pessoas das classes altas tivessem qualquer participação na confusão que está para começar.

Como já comentamos, o narrador a seguir invoca a Musa, em estilo heróico e elevado, para poder descrever a cena de “batalha” que se segue. Diante da situação cômica que emerge da tentativa de uma personagem pobre querer se passar por gente rica, junta-se o ridículo desse recurso retórico para descrever uma briga que se dá nos moldes mais vulgares e violentos possíveis. Duplamente, trata-se do embate entre forma e conteúdo, ou como preferimos dizer, essência e aparência: uma superfície adornada, artificialmente enfeitada, em ambos os casos, sem a base concreta que a justifique. Mais adiante trataremos do narrador e do uso da ironia como materialização desse conflito no âmbito do estilo.

Segue-se a descrição do tumulto. O narrador nos informa que, no cemitério contíguo à igreja, Molly sofre o ataque em forma de “palavras oprobriosas, risos, apupos e gestos” que, em seguida, se transforma em “armas de arremesso; as quais, embora à conta de sua natureza plástica não pusessem em perigo a vida nem a integridade física de ninguém, eram, nada obstante, assaz temerosas para uma dama bem-vestida” [TJ, IV, 8, 126]. De ofensiva verbal, a

agressividade se torna corporal, pois “algumas, inspiradas pela cólera, outras, alarmadas pelo medo, outras ainda levadas apenas do desejo de se divertirem; mas principalmente a Inveja, a irmã de Satã e sua diuturna companheira, corria pela multidão, e açulava a cólera das mulheres que, assim que se abeiraram de Molly, lhe arrojaram lama e lixo” [TJ, IV, 8, 127]. Note-se que o narrador não deixa de indicar que o sentimento dominante na multidão é a inveja. Em outras palavras, a turba não tolera a atitude de Molly porque se vê na impossibilidade de imitá-la. Vendo-se atacada, diz o narrador, e “malogrados os seus esforços para retirar-se com decência”, Molly não se deixa intimidar e bravamente passa a enfrentar os seus opositores. Defende-se com vigor, lançando mão de alguns ossos que encontra pelo chão, e derruba vários oponentes com seus golpes. O narrador os nomeia um por um, com nome, sobrenome e por vezes até profissão. Molly não consegue, porém, evitar que lhe rasguem a touca e a deixem arranhada, ensangüentada e nua "até a metade do corpo" [TJ, IV, 8, 128]. A luta só termina porque Tom chega. Molly, numa brusca mudança de atitude, põe-se “pela primeira vez” a chorar, e conta a Tom “quão barbaramente havia sido tratada” [TJ, IV, 8, 129]. É como se, à chegada de seu “cavalheiro”, Molly subitamente se visse no direito de fazer-se frágil e vulnerável, num comportamento típico de uma donzela respeitável e delicada, transferindo desse modo para o seu benfeitor toda sua força e esperança de salvação. Tom, irado com o que ouve, também parte para cima dos atacantes e distribui golpes, dispersando a multidão. Em seguida, veste a “amada” com seu casaco e seu chapéu e a leva para casa. Mas, a despeito da proteção de Tom, Molly é, nesse episódio, desmascarada em sua vaidade e literalmente despida da afetação de superioridade diante da própria comunidade onde vive.

Vemos, então, que nesse episódio protagonizado por Molly a aparência por ela falsificada não se sustenta. É óbvio que, embora muito enfeitada, a moça simplesmente não convence a ninguém como pessoa de condição. Seu ingênuo estratagema para angariar admiração e novas conquistas amorosas revela-se ironicamente deficiente, causando o efeito contrário e motivando nada menos que a inveja e a fúria das mulheres. Tudo porque, sendo conhecida no vilarejo onde vive, suas pretensões saltam aos olhos diante da discrepância entre sua real situação e os finos trajes que enverga. A reação das pessoas da comunidade nos remete à “desumanização das relações em virtude da presença constritora da lei, religiosa e civil” de que fala Antonio Candido ao se referir à sociedade americana em contraposição à



brasileira <sup>99</sup>: neste caso, uma lei silente e poderosa, conhecida e acatada placidamente por todos, segundo a qual não se permite ao indivíduo afetar superioridade de qualquer ordem sem o embasamento concreto que a justifique. O indivíduo é, portanto, como que “sufocado” em suas aspirações sociais mais profundas pela intransigência de uma sociedade organizada segundo um “sistema de classes” muitíssimo bem delimitadas, “cada qual com suas capacidades e responsabilidades específicas” <sup>100</sup>. Tal ordem, em outras palavras, não pode nem deve ser subvertida. Na esfera pública, o agudo grau de desumanização das relações nessa sociedade se revela na reação escancaradamente cruel e belicosa da congregação diante do comportamento de Molly. Mais do que rejeição, portanto, estamos nos referindo aqui a uma intolerância profunda pautada pela violência: o que começou em zombaria termina em total pancadaria, ambas iniciadas espontaneamente pela multidão. Tal gradação só não confere à narrativa um aspecto mais trágico porque, como aponta Watt, o narrador não focaliza nossas atenções para as ações e os sentimentos íntimos das personagens, já que sua intenção é de ordem burlesca e cômica <sup>101</sup>.

Há, no entanto, um desdobramento desse episódio dentro do âmbito privado descrito no capítulo 9. Deixada por Tom em casa, Molly ainda não sabe que Sophia, tendo presenciado a cena na igreja, compadece-se de sua situação e chama seu pai para dizer que deseja empregá-la. Molly, que saíra enfeitada e agora retorna desgrenhada, coloca novamente “os seus trapos habituais” – o que significa que o “disfarce”, ou a aparência construída, se desfaz por completo. Nesse momento, ela passa a ser vítima da agressividade de seus familiares. A irmã mais velha a critica acidamente porque, segundo diz, a) Molly usara o vestido da mãe, sendo que ela teria mais direitos sobre ele; b) nessa atitude, Molly estaria julgando-se mais bela que as demais irmãs. E, por fim, dá a entender que também tem inveja do relacionamento da jovem com Tom, pois declara que “fora melhor que ouvisse o que diz o pároco, em vez de prestar atenção às cantigas dos homens” [TJ, IV, 9, 130-131]. A outra irmã não se furta a zombar de sua aparência desarrumada e cheia de sangue. Já a mãe, Goody Seagrim, como sempre preocupada com sua ilegítima gravidez, chama-a de “a pior das prostitutas que já

---

<sup>99</sup> Antonio Candido. “Dialética da malandragem”. Op. Cit. p. 43.

<sup>100</sup> Watt, I. Op. Cit. p. 234.

<sup>101</sup> Idem, ibidem p. 220.

houve na família” [TJ, IV, 9, 131]. Do que se depreende que a intransigência e, de certa forma, a violência, também se fazem presentes na esfera privada e doméstica da personagem.

Molly novamente não se deixa intimidar. Agredida e com as roupas rasgadas pela congregação na igreja, decide defender-se, em casa, com o estratagema de “despir” igualmente seus atacantes de sua moral. Responde à mãe que sabe ter ela dado à luz a sua irmã apenas uma semana depois de casada. O que é irônico, pois na própria fala a mãe já denuncia ter havido outros casos de gravidez ilegítima na família – ela mesma, agora, desmascarada. Molly ouve então a réplica:

“De fato, sem-vergonha – retrucou a enraivecida mãe -, é verdade; e que é que tem? Logo depois me converti em mulher honesta; e, se você se convertesse também em mulher honesta, eu não me importaria; mas era preciso que você se metesse com fidalgos, sua porcalhona; e terá um bastardo, sem-vergonha, terá: e eu desafio qualquer um a dizer de mim a mesma coisa.” [TJ, IV, 9, 131]

De modo sutil, lança-se luz agora sobre as verdadeiras inquietações por trás da fala de Goody Seagrim. Desmoralizada diante das filhas enquanto modelo de virtude, ela recorre à impossibilidade de Molly consumir o casamento com Tom. O que, em realidade, não deixa de ter sentido. Retórica à parte, o problema maior não é a gravidez de Molly, mas a inexistência da perspectiva de união com Tom, para esta gente considerado fidalgo e o suposto pai da criança, e a conseqüente chegada de um bastardo na família. Se Goody gerou uma filha numa relação não sacramentada pelo casamento, ao menos ela a teve depois de transformada em “mulher honesta”, como diz. No fato de Tom ser socialmente superior está implícita a idéia de que ele não assumirá o casamento e nem a criança, como certamente seria o costume vigente em relações envolvendo tamanha disparidade social. Do que, então, decorreriam tanto o estigma quanto o preconceito da comunidade, a serem suportados tão-somente por Molly e sua família. Daí, parece explicar-se, a inquietação de Goody e seu desabafo crítico sobre a filha.

A chegada de Black George em casa e o anúncio da oferta de emprego de Sophia, se não aliviam a tensão da conversa, introduzem um outro elemento igualmente problemático. A

natural carga positiva embutida na perspectiva de trabalho se desmancha na reiteiração de Goody de que a “barrigona” de Molly porá tudo a perder. Molly, contudo, não dá ouvidos e pergunta ao pai, “muito animosa”, de que natureza será o trabalho oferecido por Sophia. Na impossibilidade de resposta imediata, pois Black George não compreendera muito bem o que Sophia quisera dizer, Molly passa a elocubrar sobre as alternativas. E diz:

“ – Imagino que seja de ajudante de cozinha: pois eu não hei de lavar pratos para ninguém. O meu fidalgo há de arranjar-me coisa melhor. Vejam o que meu deu esta tarde. Prometeu que eu nunca precisarei de dinheiro; e a senhora também não precisará de dinheiro, mãe, se calar a boca e souber o que lhe convém. – E, dizendo-o, mostrou diversos guinéus, dos quais deu um à mãe.” [TJ, IV, 9, 131]

Percebe-se, neste ponto, que a pretensão à fidalguia demonstrada por Molly anda tão sólida quanto antes da confusão na igreja. Ela julga-se no direito de assumir essa atitude e recusa-se, assim, a sujeitar-se ao trabalho que considera mais inferior, lavar pratos. Há, no entanto, a “justificativa”: Tom depositara alguns guinéus em sua mão, suprindo não apenas a necessidade imediata, mas também prometendo uma vida mais confortável no futuro. Os guinéus mostrados à família conferem à promessa um ar de autenticidade e concretude, e a idéia de *nunca* precisar de dinheiro é forte demais para ser ignorada. Mais ainda: a promessa estende-se pessoalmente à mãe, que até então estivera descompondo a filha em sua rabugice. Tão logo sente o dinheiro em suas mãos, opera-se uma mudança radical no discurso e nas atitudes de Goody Seagrim, já que, diz o narrador, “tamanha é a eficácia dessa panacéia”. Percebe-se então que seu mau humor direcionado a Molly tem por função acentuar o contraste cômico entre sua fala e suas ações uma vez de posse do dinheiro. Aliando-se subitamente à filha, volta-se de imediato contra o marido:

“- Com que, então, marido – volveu ela - , só mesmo um idiota como você seria capaz de não indagar do emprego antes de aceitá-lo. Pode ser, como diz Molly, que seja na cozinha; e a verdade é que eu não quero que minha filha seja lavadeira de pratos; pois, apesar de pobre, sou mulher bem-nascida. E, embora eu me visse obrigada, pois meu pai, que

era padre, morreu sem um vintém, e, por isso, não me pôde dar nem um xelim de dote, a rebaixar-me a casar com um homem pobre, quero que todos saibam que tenho um espírito superior. Ora essa é muito boa! Melhor seria que a Srta. Western olhasse para sua casa e se lembrasse de quem foi o avô. Alguns da minha família, pelo que sei, poderiam andar nos carros dele, enquanto os avós de certas pessoas andariam a pé. Garanto que ela imagina que fez uma grande coisa quando nos mandou esse vestido velho; alguns da minha família nem teriam recolhido esses trapos na rua; mas os pobres são sempre pisados. A paróquia não precisava ter feito tanto barulho por causa de Molly. Você poderia ter dito a eles, filha, que sua avó usou coisas melhores compradas na loja.” [TJ, IV, 9, 131-132]

Goody Seagrim adota a atitude da filha com quem até há pouco estivera a brigar. Junta-se a ela na presunção de fidalguia desta vez direcionada à sua própria pessoa, que deriva não tanto de suas atuais condições, mas da posse de um “espírito superior” e, segundo diz, dos parentes melhor colocados em outros tempos. Menospreza, por isso, Sophia, seus ancestrais e seu presente, bem como critica a comunidade pela intolerância a Molly baseada na ignorância dos fatos que agora revela. Essa fala de Goody adquire contornos ridículos não apenas por conta do contraste com sua atitude imediatamente anterior em relação a Molly, mas também devido à discrepância óbvia entre suas palavras e sua atual condição material, social e moral. Não satisfeita, ela faz do marido o bode expiatório de sua agressividade verbal, que só aumenta a cada vez que este participa da conversa:

“- Bem, mas pensem um pouco – bradou George - , que resposta darei à senhora?- Não sei – tornou ela – Você anda sempre metendo a família nalguma encrenca. Lembra-se de quando matou a perdiz, que foi a ocasião de todas as nossas desgraças? Eu não lhe disse que nunca entrasse na quinta do Sr. Western? Eu não lhe disse há muito tempo no que daria isso? Mas você foi teimoso e quis fazer o que entendeu; quis, sim, seu pulha.” [TJ, IV, 9, 132]

Goody passa, dessa forma, a afetar superioridade diante do próprio marido, humilhando-o, xingando-o e fazendo dele a causa de “todas as desgraças” da família. Sua

eloquência verbal sofre então nova reviravolta. De modo eufêmico e muito irônico, o narrador diz que Black George “era, por via de regra, um homem de natureza pacífica, e nada colérico nem rude; sem embargo, tinha algo do que os antigos denominavam o irascível, e que a esposa, se fosse dotada de muita prudência, haveria de temer” [TJ, IV, 9, 132]. Em outras palavras, ele era sem dúvida colérico, e a esposa nada tinha de prudente. Assim, sabedor de que tentar discutir ou argumentar só serviria para aumentar a agressiva verborragia da mulher, conta-nos o narrador que esse homem, precavido, andava portanto sempre de posse de uma verdasca, “mezinha de maravilhoso poder, como ele mesmo experimentara, e para cuja aplicação a palavra pulha servia de sinal” [TJ, IV, 9, 132]. Subentende-se, então, que nesse momento Black George aplica nada mais nada menos do que um castigo físico violento na mulher, utilizando-se de uma pequena vara. Ainda empregando a metáfora médica, diz o narrador que a princípio a “mezinha” parece “agravar a moléstia”, mas acaba enfim produzindo uma “calma total, restituindo ao paciente um sossego e uma tranqüilidade perfeitos”. A justificativa para tal castigo, segundo diz, é que se trata de “uma espécie de remédio de cavalo, que requer uma constituição muito robusta para ser assimilado e que, portanto, só é adequada ao vulgo, tirante um único caso, a saber, quando se mostra muito impudente a superioridade de nascimento; ocasião em que não o julgaríamos muito impropriamente aplicado por marido nenhum, se a aplicação não fosse de per si tão baixa que, como certas administrações do gênero físico, que não precisam de ser citadas, degrada e contamina de tal maneira a mão nela empregada, que nenhum cavalheiro devera suportar sequer a idéia de coisa tão baixa e detestável” [TJ, IV, 9, 132-133]. Do que se depreende que, em primeiro lugar, a agressividade verbal de Goody se desfaz por completo diante da violência física do marido, configurando-se assim o desmascaramento da aparência de “fortaleza e resistência” que suas palavras construíram e da impressão de que ela é quem comanda a casa, sendo Black George um marido acuado e temeroso diante do seu gênio e de sua eloquência verbal. Em segundo lugar, desfaz-se também a pretensão à fidalguia, colocando-se Goody de volta ao seu devido lugar diante da inegável superioridade física do marido, que se revela, contra todas as aparências, intolerante e mesmo violento diante desse comportamento. E, por fim, reitera-se a baixa posição social e moral da família como um todo: pois, num certo preconceito de classe, se o remédio requer uma “constituição muito robusta para ser assimilado”, sendo, portanto, somente adequado ao “vulgo”, e nenhum

cavalheiro de verdade suportaria “sequer a idéia de coisa tão baixa e detestável”, Goody Seagrim tem, de fato, uma constituição que está longe de ser delicada, caracterizando-se assim como uma mulher de baixa extração, enquanto que Black George, por fazer uso dessa medida, não é um cavalheiro, e por extensão nem a sua família projeta-se como fidalga em qualquer aspecto. Além disso, o papel primordial que o dinheiro ocupa na cena em questão demonstra a natureza essencial de todos os envolvidos. Pois, como diz Watt, “em **Tom Jones** (...) o dinheiro é algo que as personagens boas têm, ganharam ou perderam temporariamente: só as personagens ruins se esforçam para obtê-lo ou conservá-lo”<sup>102</sup>. O resultado final é que “a família inteira não tardou a ser reduzida a um estado de perfeita quietação” [TJ, IV, 9, 133], prova contundente e cabal de que a intervenção de Black George foi decisiva, dramática e inteiramente eficaz. É somente nesse momento, portanto, que a família toma a decisão de que Molly não aceitará o emprego, e Goody se apresentará a Sophia em seu lugar, solicitando também uma colocação para a filha mais velha.

Novamente, estão ausentes os elementos narrativos que poderiam conferir ao trecho maior dramaticidade no emprego da violência generalizada que se verifica nesse episódio familiar. Sentimentos e atitudes íntimas das personagens não são referidos, e tudo tende a se concentrar na reviravolta cômica protagonizada especialmente por Goody Seagrim e Black George. Molly, rechaçada pela congregação na igreja, tampouco encontra acolhida no foro privado de sua família. Despida de sua aparência elegante, resta-lhe enfrentar novamente a baixeza de sua presente condição. Suas irmãs parecem ser motivadas pela inveja; sua mãe, entretanto, preocupa-se com a repercussão da gravidez não sacramentada e da bastardia na família. Mas o conflito entre as mulheres é subitamente amortizado com a apresentação do dinheiro, ou da perspectiva material que a relação entre Molly e Tom oferece. Fica claro, então, que tal relação, por parte da moça, é antes pautada pelo interesse financeiro do que por verdadeiros sentimentos de afeição e estima. Goody Seagrim é incontinenti “comprada” pela filha, pois a perspectiva se apresenta financeiramente vantajosa para ela também. Sua súbita alteração de atitude consolida-se com o fato de que adota a mesma pretensão à fidalguia demonstrada pela filha, levando-a, contudo, a níveis ridiculamente exacerbados e aplicando-a à sua própria pessoa em contraste com o marido. Do que resulta que Black George, irritado

---

<sup>102</sup> Idem, *ibidem* p. 234.

além da conta diante de tão inaceitável afetação, resolve agir do único modo que sabe para surtir o desejado efeito de dominação. A violência se configura, assim, como mecanismo por meio do qual a afetação e a pretensão à fidalguia são respectivamente desmascaradas e rechaçadas, tanto no âmbito público quanto no privado, nos quais Molly é o pivô.

A desumanização das relações, de que falamos atrás, se revela aqui dentro da esfera privada enquanto marcada pelo recurso à violência verbal e física entre os membros da família. A violência torna-se, então, instrumento de dominação em um ambiente em que há carência do diálogo, da expressão, da ternura que seriam próprias da convivência familiar. Ademais, tal desumanização também se faz sentir pela presença indefectível do dinheiro como agente da “compra e venda” de atitudes e sentimentos. As pessoas são assim reduzidas àquilo que conseguem “lucrar” em suas relações interpessoais. Molly “cresce” aos olhos da mãe somente no momento em que apresenta o “fruto” de seu relacionamento com Tom. O dado individual, portanto, se dissolve na narrativa na medida em que as personagens, de baixa extração social, são oprimidas pela falta de valores morais e materiais em seu cotidiano. A necessidade de dinheiro faz-se premente, dessa forma, na medida em que a sociedade retratada é regida pela dificuldade em se conseguir um emprego formal (a oferta para Molly provém de compaixão por parte de Sophia, e não de oferta de mercado), ainda mais se dentro da perspectiva de uma gravidez ilegítima e, ao mesmo tempo, a possibilidade de ascensão social por meio dele é praticamente nula. O conflito entre essência e aparência vivido pelas personagens constitui-se, assim, como manifestação principal dessas condições a que estão sujeitas no romance.

No que se refere a Tom, enfim, vale fazer um pequeno comentário. Neste trecho ele tem a sua posição social relativizada em relação à maneira como foi apresentado em capítulos anteriores. Afinal, se diante de Allworthy, Sophia ou Blifil ele está em posição de inferioridade, dadas as circunstâncias de seu nascimento, aqui ele é apresentado como “fidalgo”, obviamente em relação a Molly e seus familiares. Nessa colocação, Tom é descrito neste capítulo como aquele que assume o papel tanto de protetor físico de Molly diante da congregação desvairada na igreja, quanto de protetor financeiro ou material da moça e de sua família. Tom se configura, assim, como a “fonte” do bem-estar de Molly, a origem de seu

conforto e o provedor de suas necessidades. O que vem confirmar a idéia de sua oscilação entre “ser” e “parecer” um verdadeiro fidalgo no desenvolvimento do enredo.

O episódio da passagem de Tom e de Sophia pela estalagem de Upton fornece outros dois bons exemplos de pretensão à fidalguia por parte de membros das classes menos privilegiadas. O primeiro é o caso da estalajadeira, dona do estabelecimento em questão, que aparece na narrativa pela primeira vez quando Tom e a Sra. Waters ali chegam em busca de pousada e abrigo do frio. Assim que eles se dispõem a subir para o quarto no andar superior, são impedidos de continuar pelo dono da casa que, vendo a Sra. Waters seminua e com as roupas em farrapos, supõe ser ela uma “mendiga”. No entanto, o narrador na verdade aponta para os principais temores desse homem, ao dizer que

“...sucedia que os nossos viajantes se tinham albergado numa casa de excelentíssima reputação, que virtuosíssimas senhoras irlandesas e muitas raparigas do norte com idênticos atributos costumavam freqüentar quando viajavam a caminho de Bath. A estalajadeira, por conseguinte, não admitiria de maneira nenhuma se processasse debaixo do seu teto algum comércio de casta menos honrosa. Tão abomináveis e contagiosas são, com efeito, todas as transações desse gênero que chegam a contaminar os sítios inocentíssimos onde se verificam, dando o nome de mau estabelecimento, ou de estabelecimento de má reputação a todos aqueles em que se permite que ocorram. Não que eu queira insinuar a possibilidade de se manter numa estalagem pública a rigorosa castidade guardada no templo de Vesta. A minha boa estalajadeira não esperava essa ventura, nem as senhoras de que falei, ou quaisquer outras de acérrima virtude, esperavam ou exigiam uma coisa dessas. Mas excluir toda concubinação vulgar e expulsar de casa todas as biraias maltrapilhas é coisa que qualquer um pode fazer. A isso austeramente se aferrava a minha estalajadeira, e isso os seus virtuosos hóspedes que não viajavam em andrajos dela poderiam, razoavelmente, esperar.”  
[TJ, IX, 3, 390]

A digressão do narrador revela que, na verdade, a Sra. Waters fora confundida com uma prostituta. À parte dos comentários irônicos que lançam dúvida sobre a verdadeira



reputação da casa, o fato é que a estalajadeira e seu marido não admitiriam uma hóspede nos andrajos em que a Sra. Waters se encontrava, ainda mais se acompanhada de um aparente fidalgo como Tom. O que parece estar acontecendo, novamente, é uma ilusão pelo traje: neste caso, uma dupla ilusão, já que Tom é tido por um grande fidalgo e tem a verdade de sua condição de enjeitado oculta e, por outro lado, a Sra. Waters é tida por uma prostituta vulgar por conta de suas vestimentas rasgadas. A ironia final se reserva ao fato de que, com efeito, os dois estão prestes a envolver-se em uma relação adúltera nos recintos da estalagem.

Seja como for, a estalajadeira e seu marido logram transmitir a impressão de que, acima de tudo, trata-se de defender seu estabelecimento de qualquer mancha em sua reputação a partir da qualidade dos hóspedes que recebe. O dono da casa chama a Sra. Waters seis vezes de “prostituta” e sua esposa toma uma vassoura para tentar expulsá-la dali juntamente com Tom. Desse modo, a interpelação do estalajadeiro impedindo a Sra. Waters de alcançar seu quarto logo se transforma em uma confusão de tapas, socos e pontapés trocados entre ele, sua esposa e a criada Susan contra a Sra. Waters, Tom e Partridge. Uma vez desfeito o engano, e revelada a verdade de que a Sra. Waters é esposa do capitão Waters, a estalajadeira põe-se a pedir perdão pelo erro, embaraçada, dizendo que jamais poderia “imaginar que uma dama como Vossa Excelência se apresentasse nesses trajes” [TJ, IX, 4, 395] e somente agira daquela maneira por amor da reputação de sua casa. A seguir, ela afirma que sua estalagem “é freqüentada pela melhor fidalguia, tanto irlandesa como inglesa” e, por conta disso, não deseja que “os fidalgos, onde vêm gastar o seu dinheiro, sejam escandalizados por um grupo de canalhas maltrapilhos, os quais onde quer que vão deixam mais piolhos que dinheiro” [TJ, IX, 4, 395-396]. A ser tomada como verdade, a fala da estalajadeira parece provar que se trata de uma senhora virtuosa e zelosa tanto de si mesma quanto de seu estabelecimento, cuidando acima de tudo do bem-estar de seus distintos hóspedes.

Habilmente, porém, essa aparência de virtude e zelo é aos poucos desconstruída pelo narrador. Ao mesmo tempo, vemos a estalajadeira insistir sem descanso em sua farsa, criando então um contraste cômico entre a aparência que ela sustenta e a verdade que é aos poucos descortinada ao leitor.

Primeiramente, ela ouve o discurso de Partridge, afirmando a falsidade de que Tom é legítimo herdeiro de Allworthy. Ela passa a recriminar o marido pelo terrível engano que ambos cometeram, e procura se esforçar ao máximo para compensar os hóspedes pela péssima acolhida inicial. A seguir, restabelecida a paz, Tom e a Sra. Waters encomendam o almoço, a ser servido nos aposentos dela. O narrador diz que “o seu preparo, em realidade, não levara muito tempo, pois havia três dias que tudo estava pronto, não exigindo do cozinheiro mais que o trabalho de esquentá-lo” [TJ, IX, 4, 397]. Surge então a primeira dúvida diante do leitor: se a casa é assim tão bem freqüentada, como afirmara a mulher, como é possível que há três dias ninguém encomendasse uma refeição decente?

Em seguida, a estalajadeira diz ao sargento, referindo-se à Sra. Waters, que “agora, vestida, ela parece uma senhora excelente, e porta-se como tal; pois me deu um guinéu pelo empréstimo das roupas” [TJ, IX, 6, 402]. Com isso, ela trai seus verdadeiros pensamentos em relação ao tratamento de seus hóspedes: o que importa, em realidade, é o comportamento fidalgo esperado e convencional, ou seja, uma farta demonstração da capacidade de recompensar monetariamente os seres “inferiores” a seu serviço. De maneira que, uma vez de posse de tal demonstração, não há motivos para duvidar que a Sra. Waters seja, de fato, uma senhora fina. Além disso, trata-se de reiterar os elogios e o respeito devidos a ela e a Tom, principalmente depois de ouvir que o rapaz é herdeiro do grande fidalgo Allworthy.

Toda a situação se complica no momento em que chega à estalagem o Sr. Fitzpatrick, numa corrida desabalada em busca de sua mulher. Por um engano, a criada o leva para o quarto onde dormem, juntos, Tom e a Sra. Waters. A confusão se instala e ganha força com a chegada da estalajadeira e de outro hóspede ao quarto. O Sr. Fitzpatrick percebe o erro e se desculpa. Tom e a Sra. Waters, flagrados em má situação, simulam a versão de que ele só estaria ali presente por ter ouvido os gritos da dama e corrido para acudi-la. A Sra. Waters se queixa muito enfaticamente à estalajadeira, reclamando da invasão em seu quarto e do que supõe ser um atentado à sua honra e à sua vida, denegrindo assim a qualidade da estalagem. Diante disso, a dona do estabelecimento grita que está perdida e a reputação de sua casa inteiramente arrasada. Quando Tom lhe diz que havia corrido ao quarto da Sra. Waters supondo que tencionavam roubá-la, a estalajadeira lhe responde:

“- Nunca se deu um roubo em minha casa desde que a dirijo (...). Eu quisera que soubésseis, senhor, que não dou pousada a salteadores. Só se recebem em minha casa pessoas de bem, de qualidade; e, graças a Deus, nunca me faltaram esses fregueses; sempre tive quantos me foi possível receber. Aqui já estiveram Lorde... – e entrou a enumerar um catálogo de nomes e títulos, cuja inserção fora, talvez, em muitos casos, uma violação de privilégio.” [TJ, X, 2, 416]

O próprio narrador insinua a dúvida acerca da verdadeira posição das pessoas recebidas no estabelecimento. De modo que a defesa veemente que a mulher faz de sua estalagem se mantém e até adquire contornos ao mesmo tempo mais cômicos e mais absurdos no capítulo seguinte, quando ela interroga a criada, Susan, acerca dos acontecimentos. Susan é testemunha ocular da invasão ao quarto da Sra. Waters e, alterando um pouco as informações sobre sua própria conduta, declara ter visto Tom saltando da cama da dama ao entrar. O narrador nos conta que a estalajadeira se enfurece “violentamente” e contesta tais afirmações. A criada pergunta, então, se não deve acreditar em seus próprios olhos. A patroa diz:

“-Está visto que nem sempre – respondeu a patroa. – Eu não acreditaria nos meus em se tratando de gente assim de qualidade. Há quase um ano que ninguém manda preparar um jantar tão bom como o que eles encomendaram ontem à noite; e foram tão amáveis e bem-humorados que nem sequer criticaram o meu vinho de peras de Worcestershire, que lhes vendi como champanha; e que, a bem dizer, é tão gostoso e tão saudável como o melhor champanha do reino, pois, do contrário, não lhes daria; beberam-me duas garrafas. Não, não, jamais acreditarei em mal nenhum que se diga dessa boa gente.” [TJ, X, 3, 417]

A declaração da estalajadeira atesta a negação da essência, ou da verdade dos fatos, em função da aparência considerada fidalga de Tom e da Sra. Waters. A seguir, mudando de assunto, ela dá orientações sobre o atendimento ao Sr. Fitzpatrick, que acabara de chegar:

“ – Com que então dizeis-me – continuou – que o estranho cavalheiro chegou apressado e deixou lá fora um laçao com os cavalos? Há de ser

também, com certeza, um dos vossos grandes gentis-homens. Por que não lhe perguntastes se queria jantar? Creio que ele está agora no quarto do outro cavalheiro; subi e perguntai-lhe se chamou. Talvez mande fazer alguma coisa quando verificar que há gente acordada em casa para prepará-la. Mas não disparateis, como é vosso hábito, dizendo que o fogo se apagou e as galinhas estão vivas. E, se ele encomendar carne de carneiro, não lhe digais que não temos. Sei que o açougueiro matou uma ovelha pouco antes de eu me deitar, e nunca se recusa a cortá-la depressa quando lhe peço. Ide, e lembrai-vos de que há muitos gêneros de carneiros e galinhas; abri a porta e indagai: ‘Chamastes, cavalheiros?’ E, se não disserem nada, perguntai o que Sua Mercê deseja para o jantar. Não vos esqueça a Sua Mercê. Ide; e, se não prestardes mais atenção a esses assuntos, nunca fareis coisa que preste.” [TJ, X, 3, 418]

Quando Susan retorna com a informação de que o Sr. Fitzpatrick está dividindo a cama com o Sr. Maclachlan, a estalajadeira, desapontada, replica:

“- Dois cavalheiros – disse a estalajadeira – na mesma cama! Não é possível! Garanto que são dois pulhas rematados; e acredito que o jovem fidalgo Allworthy acertou quando disse que o sujeito pretendia roubar Sua Excelência; pois, se tivesse arrombado a porta do quarto da senhora com algum dos infames propósitos de um cavalheiro, nunca se teria safado para outro quarto a fim de poupar a despesa de um jantar e de uma cama. Certamente são ladrões, e isso de andarem à procura de esposa não passa de um pretexto.” [TJ, X, 3, 418]

O modo de agir da estalajadeira, em suma, aponta para um desmascaramento das reais condições de seu estabelecimento. Novamente, o leitor é informado de que “há quase um ano” um jantar tão excelente quanto o de Tom e a Sra. Waters não era encomendado. Ao mesmo tempo, a casa não tem nada melhor a oferecer do que “vinho de peras de Worcestershire”, que a estalajadeira habilmente faz passar por coisa melhor; tampouco dispõe de carne de carneiro ou mesmo frango. Tudo isso faz duvidar de suas afirmações anteriores quanto à qualidade e mesmo a frequência de pessoas de posição por ali, o que ganha reforço diante da aparente ignorância da criada Susan e de sua necessidade de orientação no que se refere ao atendimento

dessa gente. Ao mesmo tempo, a estalajadeira com isso novamente mostra que, para ela, o que conta são as aparências: é o comportamento (ou seja, o dinheiro) das pessoas ditas fidalgas o que lhe interessa. Se tais pessoas se mostram dispostas a empregar os seus serviços, ainda que parcamente, o que deve valer, acima de tudo, são suas palavras (a versão de Tom e da Sra. Waters) e seu potencial de consumo durante sua estadia na casa, e jamais aquilo que os olhos de Susan viram. Da mesma forma, trata-se de elevar a qualidade da própria estalagem para além do que os olhos dos fregueses podem ver: reitera-se, portanto, a qualidade da freguesia, adota-se uma atitude adulatória e oculta-se a precariedade de comida e bebida de que se dispõe. Quando, porém, o Sr. Fitzpatrick se revela enquanto freguês pouco disposto a depositar seu dinheiro no estabelecimento, a estalajadeira abandona por completo a retórica e passa a qualificá-lo, juntamente com o outro hóspede, de “ladrão” e “pulha rematado”, sem perceber a contradição com suas eloqüentes palavras anteriores e as implicações destas últimas na reputação de sua própria estalagem. Ironicamente, para ela, o problema em relação ao Sr. Fitzpatrick não é a possibilidade de ter arrombado a porta da Sra. Waters com o intuito de estuprá-la – como um “cavalheiro” talvez faria - e sim seu “pão-durismo” em economizar a despesa de uma cama e um jantar. Com isso a mulher põe a descoberto seus discutíveis valores morais; seu comportamento artificial e sua negação da essência das coisas em favor das aparências são ambos, assim, denunciados. A estalajadeira demonstra que, embora pertencente a uma classe social inferior, é tanto sagaz quanto hábil em afetar fidalguia quando lhe é conveniente.

A seqüência de acontecimentos ganha novo fôlego quando Sophia e Mrs. Honour chegam ao estabelecimento. O narrador registra que Sophia está “ricamente vestida”, e seu porte e distinção impressionam o grupo de criados que se reúne à beira do fogo. Diante de uma dama obviamente tão refinada, a estalajadeira retoma imediatamente sua retórica de fidalguia. Começa a “dispensar as suas cortesias e excelências com grande entusiasmo” [TJ, X, 3, 419], insiste que Sophia pernoite na estalagem ao invés de prosseguir a viagem no frio; diz que tem “carnes de carneiro”, “frangos deliciosos” e “um excelente vinho branco” para servir; desafiando “a província inteira” quanto às bebidas de que dispõe [TJ, X, 3, 420]; recrimina Susan por não ter reservado os melhores quartos para aquele momento; declara que a casa está cheia porque “diversas pessoas da mais alta qualidade encontram-se na cama a esta hora” e, ademais, “mal se passa um dia sem que apareça alguma” [TJ, X, 3, 420-421]. A

mulher, portanto, só faz repetir sua afetação de fidalguia diante das novas hóspedes, e seu comportamento novamente confirma nossas observações a seu respeito.

Por sua vez, Sophia encanta a todos não apenas por sua beleza e refinamento, mas também porque se mostra gentil e indesejosa de incomodar alguém com sua chegada. A jovem pede que todos se sentem assim que se põem em pé por sua causa, recusa-se a desalojar algum hóspede para ocupar seu quarto ou a comer alguma coisa e, por fim, aceita apenas descansar um pouco em qualquer quarto que estiver disponível. Não à toa, portanto, o narrador intitulará esse capítulo, entre outras frases, de “o afável comportamento de uma formosa jovem; que pode ensinar às pessoas de qualidade a forma de conciliar o amor do mundo inteiro” [TJ, X, 3]. Do que se subentende que o narrador, dessa forma, alude ao fato de que nem sempre as “pessoas de qualidade” são portadoras de bondade, beleza ou modéstia, conseqüentemente nem sempre gozam de estima geral; o modo de agir de Sophia deveria, portanto, ser por elas encarado como exemplar.

A partir do referencial estabelecido por Sophia, o narrador passa então a apresentar um outro exemplo de pretensão à fidalguia na pessoa e no comportamento de Mrs. Honour. O capítulo 3 termina, portanto, com a reiteração da superioridade da jovem dama, já que, quando ela se retira, todos ficam comentando sua beleza e amabilidade na cozinha. Assim também faz o narrador, ao fechar o parágrafo dizendo que “não pudemos deixar de fazer esta breve reflexão aqui, em que o meu leitor viu o sortilégio de um procedimento afável; e a verdade nos forçará agora a contrastá-lo, mostrando-lhe o reverso” [TJ, X, 3, 422].

O título do capítulo seguinte prenuncia e reforça o que virá a seguir: “em que se contêm métodos infalíveis para granjear a desestima e o ódio universais”. Com efeito, assim que Sophia se deita, Mrs. Honour retorna à cozinha, segundo o narrador, “para saborear alguns dos petiscos que a ama recusara” [TJ, X, 4, 422]. O que se vê, então, é uma seqüência de gestos e atitudes que contrastam completamente com as maneiras demonstradas por Sophia um pouco antes. Para começar, os presentes voltam a expressar a mesma deferência que antes haviam dispensado à patroa, mas Honour “se esqueceu de imitá-la, pedindo-lhes que tornassem a sentar-se”. Não satisfeita com isso, a criada posiciona sua cadeira de modo a monopolizar o lume de tal forma que se torna quase impossível aos presentes sentar-se perto

dele novamente. Em seguida, Honour encomenda um frango assado, acrescentando que, “se não ficasse pronto dentro de um quarto de hora, não esperaria” [TJ, X, 4, 422]. O narrador comenta então que, estando na cozinha, a criada na verdade flagra o embuste armado pela estalajadeira, e esta é obrigada a confessar que não tem frango nenhum em sua casa; oferecendo-se, no entanto, para ir buscar alguma carne de carneiro no açougue. Mrs. Honour lhe responde, com mau jeito, que não tem “estômago de cavalo” para comer carneiro àquela hora da noite. Nisso a classe dos estalajadeiros estaria vivendo um engano, ao pensar que os seus “superiores” são iguais a eles. Por fim, desmerece a estalagem, dizendo que não compreende como a sua ama poderia ter condescendido em hospedar-se ali, lugar freqüentado certamente por “mercadores” e “criadores” [TJ, X, 4, 422]. É claro que com isso ela inflama os brios da estalajadeira, que se põe a defender vigorosamente a estalagem e sua clientela. Honour prossegue, insistindo que deseja comer alguma coisa, e a estalajadeira vê-se obrigada a dizer que se encontra em péssimas condições, não dispendo de nada além de um pedaço de carne fria parcialmente devorado pelo lacaio e pelo postilhão. Honour expressa nojo, mas aceita o oferecimento de “ovos e toucinho” da estalajadeira, exigindo, no entanto, bastante asseio no preparo:

“ – São frescos os vossos ovos? Estais segura de que foram botados hoje? Cortai-me o toicinho bem miúdo e bem fino; pois não suporto nada grosseiro. Tentai, por obséquio, fazer as coisas toleravelmente pelo menos uma vez, e não julgueis que tendes em vossa casa a mulher de um granjeiro, ou alguma criatura semelhante. – A estalajadeira principiou a manejar a faca; mas a outra interrompeu, dizendo: - Boa mulher, insisto em que laveis primeiro as mãos; pois sou muito delicada, e sempre fui acostumada, desde o berço, a ver as coisas feitas com asseio.”  
[TJ, X, 4, 423]

Ainda não satisfeita, Honour lamenta comer na cozinha, pois declara jamais ter feito isso antes, passa a descompor os postilhões, perguntando por que não estão na estrebaria, com os cavalos, e se queixa à dona da casa que não deseja ter à sua volta “todos os patifes da cidade”. Condescende, contudo, que Partridge permaneça em sua companhia, já que não deseja incomodar ninguém, “senão a gentalha”. Como o mestre lhe responde em latim,

Honour toma sua réplica por afronta, e o xinga com o “nome de um grande letrado”. Quando, enfim, a comida fica pronta, o narrador registra que ela come com “pasmoso apetite para pessoa tão delicada” [TJ, X, 4, 423-424], ordenando em seguida que um segundo prato seja preparado.

Mrs. Honour afeta fidalguia diante dos demais serviçais que encontra na cozinha. Julga ser melhor que os seus companheiros e tem chiques de refinamento, apesar de não passar de uma criada, e por conta disso provoca sentimentos opostos aos que a sua patroa causara em todos os presentes: Susan murmura, por entre os dentes e cheia de raiva, “Pois sim, como se fôsseis melhor do que eu” [TJ, X, 4, 423]. Ironicamente, a pretensão à fidalguia de Honour só lhe serve como desmascaramento da própria vulgaridade. Seu egoísmo, sua arrogância e seu orgulho não são disfarçados pela retórica de superioridade; isso se confirma, enfim, por seus modos à mesa e seu apetite “pasmoso”. Suas ações, por isso, contrariam a sua reivindicação de fidalguia. Parece portanto evidente que o intuito do narrador, ao descrever os modos e as atitudes de Mrs. Honour, é tão-somente traçar o contraste entre ela e sua ama. Sophia posiciona-se, então, como infinitamente superior a Honour – superioridade essa atribuída por sua classe social e detalhadamente corroborada pelo seu modo de agir diante de todos. Veicula-se, assim, a idéia de que a fidalguia ou a nobreza autêntica não precisa afirmar-se enquanto tal, nem necessita do demérito das pessoas para nutrir a própria elevação. Mrs. Honour termina o relato, portanto, enquanto contraponto cômico de Sophia e, ao contrário desta, certamente diminuída no conceito geral de caráter que o leitor dela faz de agora em diante.

O estudo dos casos de Molly, da estalajadeira e de Mrs. Honour indica, então, que a intenção maior do narrador em relação à pretensão à fidalguia é mostrar, por um lado, a maneira como este comportamento se articula com bastante desenvoltura junto às classes inferiores. As três personagens em questão demonstram ser exímias na “arte” de se fingir melhor do que se é em realidade. Por outro lado, o narrador também parece estar comprometido em expor toda essa afetação e, de alguma forma, desmascará-la diante do leitor. À parte de seu propósito cômico, portanto, tem-se a impressão de que se trata de apontar para esse “desvio” de comportamento apenas para revelar a “baixeza” da condição de seus protagonistas; a essência por trás da aparência artificialmente construída. Molly, a



estalajadeira e Mrs. Honour reafirmam-se, por isso, como personagens pertencentes às esferas mais baixas da hierarquia social, não somente em função de seu nascimento, mas inclusive por conta dos princípios de vaidade, avareza e orgulho que demonstram abraçar e pelos quais se deixam levar diante de outras pessoas; a mera afetação de superioridade denuncia o quão longe elas se encontram do conceito real de nobreza. O acesso à fidalguia, dessa forma, lhes é vedado completamente, uma vez que elas não se apresentam minimamente dignas nem mesmo pela via do caráter. Paralelamente, ratifica-se a noção de que a verdadeira fidalguia, além de ser corroborada pela virtude, não precisa lançar mão desse tipo de subterfúgio para afirmar-se enquanto tal. Ela emana, por assim dizer, das pessoas que a detêm em caráter permanente e irremovível – do contrário, não poderia ser qualificada como genuína.

Tudo isso parece confirmar, em suma, a relação que Fielding estabelece entre a afetação e o ridículo. No prefácio a **Joseph Andrews**, ele já dissera:

“A única fonte do verdadeiramente ridículo (tal como me parece) é a afetação. Mas, embora ela brote de uma só nascente, quando consideramos os infinitos riachos nos quais ela se divide deixamos de imediato de admirar a extensa área que ela cobre diante do observador. Enfim, a afetação procede de uma dessas duas causas, vaidade ou hipocrisia: pois enquanto a vaidade nos faz afetar um caráter falso, com o intuito de angariar aplauso, a hipocrisia nos leva a um esforço de evitar a censura encobrindo nossos defeitos sob a aparência de suas virtudes contrárias.”<sup>103</sup>

Entendemos, por este parágrafo, que Fielding faz uma distinção entre os tipos de afetação, derivando-as ora à vaidade, ora à hipocrisia. Ao que parece, ele retrata ambas nos casos das três mulheres em questão. Mas, acima de tudo, fica evidente que, independentemente de sua natureza, a constatação de afetação garante, por assim dizer, a

---

<sup>103</sup> Fielding, H. **Joseph Andrews**. Op. Cit. p. 28: “The only source of the true ridiculous (as it appears to me) is affectation. But tho’ it arises from one spring only, when we consider the infinite streams into which this one branches, we shall presently cease to admire at the copious field it affords to an observer. Now affectation proceeds from one of these two causes, vanity, or hypocrisy: for as vanity puts us on affecting false characters, in order to purchase applause; so hypocrisy sets us on an endeavour to avoid censure by concealing our vices under an appearance of their opposite virtues.” Tradução minha.

exploração da veia cômica na narrativa. Fielding parece ter em alta conta que, afinal, a afetação é um comportamento freqüentemente observável nos homens, e não perde a oportunidade de aludir aos seus desdobramentos em seu romance maior, de modo a divertir o leitor.

Ao mesmo tempo, apontar para a pretensão à fidalguia indica não apenas o intuito cômico de Fielding, mas também a intenção de reiterar seu conceito de “nobreza verdadeira” e, por extensão, uma certa inacessibilidade aos seus patamares por parte daqueles menos privilegiados socialmente. Ao expor o comportamento afetado de suas personagens, parece com isso ter a intenção de denunciar sua dissimulação, seu orgulho, sua sagacidade e eloqüência verbal empregados habilmente tão-somente para enganar pelas aparências. “Pretender à fidalguia”, para ele, indica assim não apenas a oportunidade de “divertir pelo riso”, mas também parece significar “atestar a baixeza” da própria condição.

### **Intenção *versus* Condição**

À semelhança de **Tom Jones**, cremos que também nas **Memórias** encontramos mostras da configuração de pretensão à fidalguia no romance. Como dissemos, esta é considerada um desdobramento da dialética da essência e da aparência na medida em que uma classe social inferior assume um comportamento imitativo dos costumes e maneirismos das classes superiores, visando manipular e construir a aparência de status que delas emanam e, desta forma, angariar aceitação e respeito de seus semelhantes. O que se procura, acima de tudo, é criar uma aparência de refinamento e abastança, quando é explícito que, em essência, não se dispõe de qualquer justificativa concreta para isso. Mas veremos que, embora presente, esta questão também se articula no romance brasileiro de uma maneira peculiar, um tanto diversa do que verificamos em seu correlato inglês. Mais uma vez, portanto, se por um lado constata-se linhas de associação, por outro salta aos olhos a originalidade das **Memórias** frente ao romance que lhe serve de paradigma neste trabalho.

Começamos indicando que a pretensão à fidalguia é insinuada no romance de Almeida, ainda que levemente, no comportamento do padrinho barbeiro em relação ao

afilhado. Tão logo o bom homem o acolhe em seu teto, diz o narrador, começa a delinear planos para que o menino trace um brilhante futuro:

“Gastava às vezes as noites em fazer castelos no ar a seu respeito; sonhava-lhe uma grande fortuna e uma elevada posição, e tratava de estudar os meios que o levassem a esse fim. Eis aqui pouco mais ou menos o fio dos seus raciocínios. Pelo ofício do pai...(pensava ele) ganha-se, é verdade, quando se tem *jeito*, porém sempre se há de dizer: - ora, é um meirinho!... Nada... por este lado não... Pelo meu ofício... verdade é que eu arranjei-me (há neste *arranjei-me* uma história que havemos de contar), porém não o quero fazer escravo dos quatro vinténs dos fregueses... Seria talvez bom mandá-lo ao estudo... porém para que diabo serve o estudo? Verdade é que ele parece ter boa memória, e eu podia mais para diante mandá-lo a Coimbra... Sim, é verdade... eu tenho aquelas patacas; estou já velho, não tenho filhos nem outros parentes... mas também que diabo se fará ele em Coimbra? licenciado não: é mau ofício; letrado? era bom... sim, letrado... mas não; não, tenho zanga a quem me lida com papéis e demandas... Clérigo?... um senhor clérigo é muito bom... é uma coisa muito séria... ganha-se muito... pode vir um dia a ser cura. Está dito, há de ser clérigo... ora, se há de ser: hei de ter ainda o gostinho de o ver dizer missa... de o ver pregar na Sé, e então hei de mostrar a toda esta gentalha aqui da vizinhança que não gosta dele que eu tinha muita razão em lhe querer bem. Ele está ainda muito pequeno, mas vou tratar de o ir desasnando aqui mesmo em casa, e quando tiver 12 ou 14 anos há de me entrar para a escola.”

[MSM, I, 3, 82-83 – grifos do autor]

O que este trecho denuncia é a intenção do barbeiro, nas palavras do narrador, de encaminhar Leonardo para uma “grande fortuna e uma elevada posição”. Está claro, portanto, que o padrinho deseja para o afilhado uma opulência material que lhe confira status social, o que lhe é negado em sua condição atual. cremos, entretanto, que essa aspiração ultrapassa as raías do desejo sincero e chega a roçar na pretensão à fidalguia na medida em que o barbeiro expressa a ambição da grandeza – ambição essa que o leva a descartar, em primeiro lugar, o ofício de meirinho em função do escasso respeito então reservado aos agentes dessa profissão,

como aliás o primeiro capítulo do romance esclarece ao leitor; em segundo lugar, a opção de seu próprio ofício – este levaria o afilhado à possibilidade remota de amealhar alguma fortuna. Em seguida, o padrinho rejeita igualmente os estudos universitários por ser “mau ofício” e a carreira de direito por “zanga” pessoal. Escolhe, enfim, a profissão clerical, já que é “muito séria” e “ganha-se muito”, com a esperança de ascensão para posição de “cura”. Ao dizer, ao final, que deseja mostrar à vizinhança que ele tinha razão em querer bem ao rapaz, o barbeiro revela seu desejo expresso de pôr-se em posição de superioridade diante de seus semelhantes; comportamento que na verdade põe de imediato em prática ao denominar tais pessoas de “gentalha”. Antevendo o orgulho de assistir, diante de todos, ao afilhado “dizer missa”, ainda mais na “Sé”, o homem deixa claro que suas motivações são pautadas um pouco pela vingança, um pouco pela necessidade de ostentação – e quase nada pelo bem-estar ou pelas inclinações pessoais de Leonardo. O que parece estar em jogo, em suma, é a ânsia de afirmar-se por meio da riqueza e do status social em um ambiente cercado pela hostilidade e pouca fé dos vizinhos.

Tal ambição de grandeza, somada à condescendência em relação ao mau comportamento do menino, acaba gerando no barbeiro a mais completa incapacidade de constatar, por conta própria, quão longe estão seus intentos da realidade. O narrador não se cansa de apontar a “amizade cega e apaixonada” [MSM, I, 3, 81] e a “rematada cegueira” [MSM, I, 3, 82] que caracterizavam a educação por ele dada ao afilhado, contando aqui e ali “a história do menino com cores muito favoráveis, não cessando de gabar a sua mansidão, boa índole, e dourando sempre as suas diabruras com o título de inocências, ingenuidades ou coisas de criança” [MSM, I, 17, 167]. Isto o leva a entrar em conflito com outras pessoas. Já mencionamos o comentário de Candido sobre o padrinho: este, reiterando a distância que crê haver entre sua condição e uma posição servil, “se ofende quando a Madrinha sugere que lhe mande ensinar um ofício manual”<sup>104</sup>. Da mesma maneira, o barbeiro briga incessantemente com a vizinha, para quem o menino tem “maus bofes” [MSM, I, 11, 127], e rejeita as repetidas ofertas de ajuda da comadre e do tenente-coronel no sentido de encaminhá-lo para a Conceição. Para ele, Leonardo é o “tesouro precioso de suas esperanças” [MSM, I, 6, 97], e nisso ele permanece firme, ainda que, por vezes, sofra algum (sério) desapontamento:

---

<sup>104</sup> Antonio Candido. “Dialética da malandragem”. Op. Cit. p. 20.

“Há porém uma coisa que o entristece no meio de tudo: o menino tem para a reza, e em geral para tudo quanto diz respeito à religião, uma aversão decidida... (...). Ir à missa ou ao sermão é para ele o maior de todos os suplícios. Isto faz que o padrinho desespere às vezes, e até chegue a concordar com a comadre em que o menino não tem jeito para clérigo; porém são nuvens passageiras; sempre há isto ou aquilo que faz renascer todas as esperanças, e o homem caminha animado na sua obra.”  
[MSM, I, 11, 125-126]

Diante da insistência da comadre, o padrinho retruca:

“- Não quero, dizia ele, que me roubem o gosto de tê-lo feito gente; comecei a minha obra, hei de acabá-la. (...) Agora já é birra; hei de levar a minha avante.” [MSM, I, 11, 129]

O barbeiro recusa até mesmo a idéia de D. Maria, de que o menino se torne “um bom procurador de causas” [MSM, I, 17, 169]. De modo que o padrinho continua insistindo em sua obstinação ao longo de toda a infância de Leonardo até que, tendo este crescido e atingido a adolescência, o homem se veja enfim obrigado a confrontar a verdade:

“Como sempre acontece a quem tem muito onde escolher, o pequeno, a quem o padrinho queria fazer clérigo mandando-o a Coimbra, a quem a madrinha queria fazer artista metendo-o na Conceição, a quem D. Maria queria fazer rábula arranjando-o em algum cartório, e a quem enfim cada conhecido ou amigo queria dar um destino que julgava mais conveniente às inclinações que nele descobria, o pequeno, dizemos, tendo tantas coisas boas, escolheu a pior possível: nem foi para Coimbra, nem para a Conceição, nem para cartório algum; não fez nenhuma destas coisas, nem também outra qualquer: constituiu-se um completo vadio, vadio-mestre, vadio-tipo. O padrinho desesperava com isso vinte vezes em cada dia por ver frustrado o seu belo sonho, porém não se animava mais a contrariar o afilhado, e deixava-o ir à sua vontade.”  
[MSM, I, 18, 171-172]

É a primeira vez, na narrativa, que vemos o padrinho enfim admitindo que suas “esperanças do belo futuro” [MSM, I, 12, 131] para o menino muito provavelmente não resultarão nas tais “grande fortuna e elevada posição” com que tanto sonhara. Encontramos aqui, então, a primeira indicação do triunfo da real condição e natureza de Leonardo sobre a pretensão à fidalguia do barbeiro. Choque amargo com a realidade que, no entanto, não o demovem da intenção de ver o afilhado livre de “qualquer necessidade de ganhar a vida”<sup>105</sup>. Algum tempo depois, então, o vemos direcionando seus intentos de outra maneira:

“Se Leonardo se aflagira do modo que acabamos de ver pelo contratempo que lhe sobreviera com o aparecimento e com as disposições de José Manuel, o padrinho não se incomodava menos com isso: vendo que o afilhado se fazia homem, e tendo decididamente abortado aquele seu gigantesco plano de mandá-lo a Coimbra, enxergava na sobrinha de D. Maria um meio de vida excelente para o seu rapaz.”  
[MSM, I, 22, 191]

O que vemos aqui relaciona-se com a completa renúncia do padrinho aos “castelos no ar” que construía para Leonardo desde cedo. Depois de tanto insistir, e com tantas experiências negativas acumuladas ao longo da passagem do rapaz pela alfabetização em casa, pela escola e pela igreja, é como se o barbeiro enfim “jogasse a toalha” nos planos de encaminhar o afilhado para um belo futuro pela via “oficial” e honesta da educação. Resta, no entanto, a via da esperteza: casar-se com Luisinha de fato poderia trazer grandes chances de Leonardo “arranjar-se” na vida – como, aliás, o próprio padrinho já fizera por meios não inteiramente lícitos. Tem-se a impressão, portanto, de que uma vez frustrada a pretensão à fidalguia por uma porta, é sempre possível encontrar outra para dar vazão, de alguma forma, aos sonhos de grandeza – ainda que esta segunda alternativa nem sempre se equipare àquela sancionada pelos meios oficiais ou pela moral.

Sabemos que o barbeiro não vive o suficiente para ver realizados os seus sonhos na trajetória de Leonardo. A comadre se encarregará, no entanto, de abraçar para si a causa do rapaz. Não deixará de fazer o papel de sua consciência ao insistir que ele arranje um ofício,

---

<sup>105</sup> Idem, *ibidem* p. 20.

ainda que isso lhe custe uma terrível “sarabanda” em seus ouvidos [MSM, I, 22, 191-192] e ele teime em continuar com sua vida de vadio [MSM, II, 11, 266]. É somente no final do romance, no entanto, que por obra e graça de seus benfeitores o rapaz será alçado ao posto de sargento das milícias, configurando, por seu ofício recém-concedido por Vidigal, como diz Roberto Goto, um meio-termo entre o que desejavam o compadre e a comadre:

“O recrutamento e a posterior promoção conferem a Leonardo o juízo e o dote para o casamento, enquanto Vidigal, inscrito pelos demais no elenco de seus “numes tutelares”, dá ao drama de sua profissão uma solução intermediária entre a do Padrinho, que o pretendia inicialmente padre e depois doutor por Coimbra, e a da Madrinha, que sugeria um ofício manual.”<sup>106</sup>

Ainda que por meio de expedientes e “jeitinhos” – o que não deixa de indicar uma peculiaridade da sociedade brasileira frente à inglesa - Leonardo conquistará, enfim, uma ótima posição ao fim do romance. Dono de fortuna, graças ao padrinho e à mulher, e promovido a sargento, o rapaz de certa forma concretizará o anseio do falecido compadre de vê-lo bem encaminhado na vida. Não o fará, no entanto, por mérito próprio ou pelo caminho com o qual o barbeiro a princípio sonhara. Ao falecer o compadre, na verdade morrem também suas pretensões de fidalguia tal como ele as divisara: é portanto irônico que, mesmo assim, e contra todas as previsões, Leonardo logre terminar a narrativa bem-sucedido e o padrinho não possa “ter o gostinho”, como dissera, da vitória. Suas pretensões à fidalguia, desse ponto de vista, são frustradas não apenas em vida, mas também por – e através – de sua morte. Com isso, a impressão que se tem é que tais pretensões jamais passaram realmente de “castelos no ar”. Fadadas desde logo ao fracasso, condenadas irremediavelmente pela verve pouco empreendedora e ambiciosa de Leonardo, é como se elas não se fizessem sentir necessárias para que, no desenlace, as reviravoltas aconteçam em favor do protagonista. Parecem, antes, pôr em relevo o aspecto ao mesmo tempo cego e teimoso do caráter do barbeiro que, se ao fim e ao cabo redundam em algum resultado positivo, ele não tem o prazer de o desfrutar. Tais pretensões à fidalguia lhe são, portanto, absolutamente inócuas – de nada

---

<sup>106</sup> Goto, Roberto. **Malandragem revisitada. Uma leitura ideológica de “Dialética da malandragem”**. Campinas, Pontes, 1988. p. 65.

lhe servem, nada lhe acrescentam. A frustração é o único “benefício” que lhe trazem em sua pobre e singela vida.

Prosseguindo em nossa análise, há ainda um capítulo nas **Memórias** que pode ser considerado emblemático da configuração da pretensão à fidalguia no romance como um todo. Referimo-nos ao primeiro, intitulado “Origem, Nascimento e Batizado”. Como se vê, ele narra as três fases iniciais que antecedem as peripécias de Leonardo propriamente ditas. Fazendo um recorte no trecho que trata somente do batizado, que é o que encerra o capítulo, encontramos o parágrafo que se inicia com a frase “Chegou o dia de batizar-se o rapaz” [MSM, I, 1, 68]. A seguir, o que se verifica é a descrição principalmente da festa que se seguiu à cerimônia religiosa, realizada na residência de Leonardo Pataca e Maria da Hortaliça.

O que notamos inicialmente é que é Leonardo Pataca, e não o filho recém-batizado, quem protagoniza os acontecimentos principais do trecho, bem como três instantes em que se vislumbram tentativas – novamente frustradas – de “enobrecer” a festa. Em primeiro lugar, Leonardo manifesta o desejo de ter o Sr. Juiz como padrinho do filho. A escolha da madrinha é feita sem maiores problemas; para padrinho, no entanto, há dúvidas”, já que Maria e a comadre insistem em eleger o “barbeiro de defronte”. É óbvio que, ao convidar o Sr. Juiz para a ocasião, Leonardo evoca um companheiro de profissão hierarquicamente superior, e com ele toda a aura de honra e gravidade dessa “gente temível e temida, respeitável e respeitada” de que fala o narrador nas primeiras linhas do romance [MSM, I, 1, 65]. De fato, ao lembrar desse trecho inicial o que vem à mente é o traço aristocrático que, segundo o narrador, à época do batizado – e não mais nos dias em que se conta a história - caracterizava essa classe profissional:

“Os meirinhos de hoje são homens como quaisquer outros; nada têm de imponentes, nem no seu semblante nem no seu trajar, confundem-se com qualquer procurador, escrevente de cartório ou contínuo de repartição. Os meirinhos desse belo tempo não, não se confundiam com ninguém; eram originais, eram tipos: nos seus semblantes transluzia *um certo ar de majestade forense*, seus olhares calculados e sagazes significavam chicana. Trajavam sisuda casaca preta, calção e meias da mesma cor, sapato afivelado, ao lado esquerdo *aristocrático espadim*, e



na ilharga direita penduravam um círculo branco, cuja significação ignoramos, e *coroavam* tudo isto por um grave chapéu armado.”

[MSM, I, 1, 66 – grifos meus]

Até mesmo a linguagem remete a uma certa posição de nobreza de que a classe usufruía, como as expressões em destaque podem atestar. Desse modo, alguns parágrafos adiante a tentativa de Leonardo de ter um juiz como padrinho do filho sem dúvida trai o desejo de acrescentar mais status às relações sociais da família, sem contar com o brilho extra que a presença desse profissional traria para uma tal ocasião festiva em sua própria residência. As mulheres, no entanto, parecem estar mais inclinadas a privilegiar a informalidade e a intimidade que, por contraste, a figura do vizinho barbeiro traz à cena. E, com efeito, diz o narrador que Leonardo “teve de ceder”: a escolha feminina foi, afinal, adotada. Leonardo, ainda que contrariado, acata tacitamente a decisão.

O narrador registra que, na festa, os convidados se dividem nitidamente em dois grupos: aqueles que formam o círculo de relacionamento de Leonardo Pataca são todos portugueses, e se põem a cantar “ao desafio”, ou seja, de improviso<sup>107</sup>. Paralelamente, os convidados da comadre são todos brasileiros nativos e dançam “ao fado”. Nisso, o dono da casa faz sua segunda tentativa de enobrecer o evento: pois, nas próprias palavras do narrador, “a princípio o Leonardo quis que a festa tivesse ares aristocráticos, e propôs que se dançasse o minúete da corte” [MSM, I, 1, 68]. Pode-se imaginar, assim, os dois grupos em meio a uma diversão informal segundo seus costumes, sendo no entanto interrompidos pelo anfitrião com a proposta de introduzir uma dança que se caracteriza por ser muito mais elegante e séria – e, como diz o próprio nome, remetendo ao contexto da realeza. Aparentemente bem-sucedido, pois a idéia é aceita, Leonardo contudo testemunha a dificuldade de se formarem pares. A solução se dá por meio da constituição de casais peculiares, o que confere à cena um toque ridículo e cômico: uma “gorda e baixa matrona” que se junta a “um colega de Leonardo, miudinho, pequenino e com fumaças de gaiato”; uma “companheira” da matrona, “cuja figura era a mais completa antítese da sua”, que forma par com o sacristão da Sé, “sujeito alto, magro e com pretensões de elegante”. A partir da descrição destas personagens feita pelo

---

<sup>107</sup> Conferir, a este respeito, as notas de autoria de Mamede Mustafa Jarouche na edição das **Memórias** referida, p. 381, segundo as quais os convidados estariam “provocando-se graciosamente”.

narrador põe-se em dúvida o sucesso de introduzir “ares aristocráticos” à festa, pois a inadequação dos pares no quesito elegância é evidente. E mais ainda, pois o narrador continua, acrescentando que o compadre toca com muita dificuldade o minuete na rabeça, já que é acompanhado pelos guinchos e esperneios do afilhado a cada arcada. A perturbação faz o músico perder o compasso, sendo obrigado a recomeçar o minuete inúmeras vezes. De forma que todo e qualquer elemento aristocrático da dança cai, enfim, por terra. Em seu lugar, o que se verifica é a cena de uma tentativa de imitação desengonçada da corte, com o ridículo dos pares esforçando-se para acompanhar uma música sem ritmo e sem sintonia em função do choro do menino.

Segue-se que, para coroar a sucessão de tentativas frustradas, o ambiente geral da festa logo “aferventa” após o minuete. Mais convidados chegam, carregando novos instrumentos como a viola e o machete. O próprio Leonardo Pataca, então, se encarrega de romper com os resquícios de sisudez e gravidade do ambiente: instado pelas senhoras, põe-se a cantar umas modinhas portuguesas e introduz um tom muito mais sentimental e lírico à brincadeira. E o narrador registra o contraste que é possível visualizar na descrição do homem, “majestosamente” vestido segundo seu ofício, a cantar saudosas canções folclóricas de sua pátria:

“Fazia um belo efeito cômico vê-lo, em trajes do ofício, de casaca, calção e espadim, acompanhando com um monótono zunzum nas cordas do instrumento o garganteado de uma modinha pátria.” [MSM, I, 1, 69]

O contraste se dá porque, neste ponto, ainda é vivo o traço “majestoso” dos meirinhos a eles atribuído pela descrição inicial do narrador a que nos referimos. O menino acompanha o pai da mesma forma que acompanhara o padrinho, de modo que, novamente, a formalidade das vestes de meirinho se dissolve tanto na cantiga melancólica e sem graça que Leonardo entoa quanto na cômica participação do “memorando”. E é significativo que esta iniciativa do próprio dono da casa – ele, que antes quisera instituir “ares aristocráticos” à reunião – acabe por romper definitivamente com a contenção dos convidados. Afinal, diz o narrador:

“O canto do Leonardo foi o derradeiro toque de rebate para esquentar-se a brincadeira, foi o adeus às cerimônias. Tudo daí em diante foi burburinho, que depressa passou à gritaria, e ainda mais depressa à algazarra, e não foi ainda mais adiante porque de vez em quando viam-se passar através das rótulas da porta e janelas umas certas figuras que denunciavam que o Vidigal andava perto.” [MSM, I, 1, 69-70]

O que se verifica neste episódio é, em resumo, novamente o embate entre forma e conteúdo, ou aparência e essência. As tentativas de Leonardo Pataca de instituir uma festa de batizado de seu filho com ares aristocráticos são sistematicamente frustradas – não por força das personagens, ou por algum conluio secreto visando impedir a realização dos anseios do anfitrião, mas simplesmente porque, à medida que a narrativa avança, tem-se cada vez mais a sensação de que aquela forma de comemorar o evento nada tem a ver com as circunstâncias sociais e pessoais de todos os presentes. Trata-se de uma festa oferecida por “gente do povo” para “gente do povo”, de caráter íntimo, caseiro; voltada para os parentes, amigos e conhecidos mais próximos e marcada pela simplicidade, pela espontaneidade e pela alegria – como seus momentos iniciais deixam entrever. Como leitores, somos levados a crer que, na verdade, a presença de uma pessoa respeitável como o Sr. Juiz, as roupas sérias de profissão do dono da casa e uma dança formal e elegante como o minuete da corte de pouco ou nada servem para incentivar a expressão autêntica da personalidade e dos sentimentos dos convidados. Isso se acentua pelo “protesto” emitido pelo recém-batizado, marcado por choros e esperneios que só vêm perturbar a música e o ambiente artificialmente construído, introduzindo, logo de início, a idéia de que a dança formal e elegante está fadada ao fracasso pela espontaneidade irreprimida do “memorando”. Leonardo Pataca busca a forma, ou a aparência de aristocracia – sem poder contar com o conteúdo ou a essência que lhe dê o devido embasamento. Daí, talvez, a razão para seus esforços caírem no vazio e no ridículo. A pretensão à fidalguia que se nota nesse trecho acaba fatalmente por causar um estranhamento entre o que se é e o que se faz (ou se tenta fazer) a partir de aspirações de status social.

A evidência final para esse estado de coisas se dá pela quase total perda de refreamento que caracteriza o final da festa. Leonardo Pataca é aplaudido com entusiasmo após sua apresentação-solo. Mas, como apontamos, seu canto é o prenúncio do “adeus às cerimônias”. É quase como se, por trás das convenções sociais adotadas pela comunidade para

uma ocasião festiva como aquela, houvesse uma verve coletiva com forte tendência à balbúrdia. “Burburinho”, “gritaria” e “algazarra”, mencionados nessa mesma ordem, denotam o aspecto crescente da liberação comportamental dos convidados, que chega a beirar à selvageria. Descrição, aliás, que parece alinhar-se com a constatação de Sérgio Buarque de Holanda, ao comentar a peculiar falta de organização e disciplina da sociedade brasileira do período colonial <sup>108</sup>. O único elemento repressor da baderna e mantenedor de alguma ordem restante acaba se mostrando na pessoa do Major Vidigal, que o narrador dá indicações de estar, como de costume, rondando a festa. As palavras são claras: não fosse pela sua presença, a algazarra teria ido adiante. Mesmo assim, é inegável que a festa, comportada e tranqüila a princípio – a ponto de incorporar um minuete da corte, ainda que desajeitado – descamba para o popular, o espontâneo, o quase-selvagem e, por extensão, para a total ausência de elegância. Evidência disto se encontra nas frases que dão o desfecho do capítulo. A festa, somos informados, terminou tarde, e a última pessoa que deixou a casa foi a madrinha; não antes de dar a benção ao menino e pôr-lhe um “raminho de arruda” no cinteiro. O que traduz a força das crenças populares, das rezas, das simpatias e da superstição em detrimento da racionalidade, da restrição e da elegância que normalmente caracterizariam uma celebração semelhante em um ambiente social verdadeiramente marcado por “ares aristocráticos”.

### **A Diferença Entre os Dois Mundos**

A diferença que encontramos entre este modo de apresentar a pretensão à fidalguia nas **Memórias** e aquele que se constata em **Tom Jones** é que, para começar, notamos uma relativa ausência de individuação na maneira como as personagens brasileiras articulam suas intenções. O padrinho projeta seus sonhos de grandeza na pessoa e no futuro de Leonardo; a possibilidade de vê-los realizados fica depositada inteiramente na vontade e no desempenho do menino no que se refere à própria formação. O homem aspira ao status social por meio do afilhado, de modo que não se trata de uma pretensão idealizada e levada a cabo em sua

---

<sup>108</sup> Holanda, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2005. p. 61: “O peculiar da vida brasileira parece ter sido, por essa época, uma acentuação singularmente enérgica do afetivo, do irracional, do passional, e uma estagnação ou antes uma atrofia correspondente das qualidades ordenadoras, disciplinadoras, racionalizadoras. Quer dizer, exatamente o contrário do que parece convir a uma população em vias de organizar-se politicamente.”

própria pessoa. Trata-se de buscar a afirmação pessoal por via indireta e externa, não centrando as atenções nos desejos, sentimentos ou aspirações individuais voltados para si mesmo. A despeito de seus esforços, porém, o que vemos é o menino frustrar continuamente os seus intentos, até que o próprio compadre reconheça ter sido derrotado por algo que lhe escapa ao controle. A individuação que se dá em torno de sua personagem, dessa forma, limita-se grandemente à insistência com que a princípio persegue seus ideais, e não ao desenvolvimento de outros traços peculiares que lhe sejam próprios e que o diferenciem das demais personagens. Quando, enfim, ele mesmo desiste de seus sonhos, é como se afinal ele se equiparasse aos vizinhos que não viam no menino “senão um futuro peralta da primeira grandeza” [MSM, I, 11, 126]. A escassa individuação do padrinho, portanto, se dissolve na projeção de seus ideais no futuro de seu afilhado, e perde gradativamente a força ao longo do enredo à medida que tais ideais se revelam impossíveis. A pretensão à fidalguia por isso não se configura enquanto recurso útil na afirmação da própria personalidade ou na individuação de sua personagem frente às outras. Assim também Leonardo Pataca, embora manifestando anseios aristocráticos, não os projeta em si mesmo. Não dirige suas pretensões no sentido de afirmar-se ou crescer enquanto personagem no episódio. Quer, antes de tudo, enobrecer a festa, introduzir novos ares de refinamento à dança e às vestes, numa momentânea negação do espírito espontâneo e natural dos convidados presentes. Quando suas intenções começam a ser de todo frustradas, o narrador na verdade deixa de referir-se a ele, passando para primeiro plano a descrição do agudo desajuste entre os tais “ares aristocráticos” e o ambiente reinante no evento. Leonardo Pataca, enfim, não sai do episódio com seu traço individual reforçado. O que se ressalta, ao invés disso, é a espontaneidade, o ridículo e a selvageria latente das pessoas que compõem os convidados – a inadequação, enfim, desse grupo social em relação às fugazes pretensões de seu anfitrião.

Bem diverso é o que observamos nas três mulheres de Fielding. Molly veste as roupas de Sophia a mando de sua mãe, mas vai sozinha à igreja, desafiando a comunidade e os próprios membros da família ao trajar-se acima de sua condição social. Acrescenta por conta própria, para ficar mais “espenicada”, outros enfeites apresentados por Tom. A pretensão à fidalguia se formula, portanto, no âmbito do indivíduo, e é nesse mesmo âmbito rechaçada pela comunidade e pela família da moça. O indivíduo, nesse momento, reage à opressão de

maneira corajosa e solitária: pois Molly enfrenta a turba de maneira quase heróica, posicionando-se sozinha contra inúmeras pessoas que a agridem moral e fisicamente e resistindo bravamente até ser socorrida por Tom. De maneira semelhante, responde à mãe em casa e consegue defender-se à altura das acusações e xingamentos que recebe da senhora e suas outras filhas. Sua individualidade, por conta disso, é ressaltada: ela toma a iniciativa, enfrenta a rejeição e defende-se como pode, sem contar de imediato com o auxílio de ninguém. Ainda que tenha suas pretensões e seu orgulho violentamente intolerados na igreja e em casa, Molly se destaca de seus agressores por mostrar seus anseios íntimos de maneira tão independente e individual no episódio. A estalajadeira, por sua vez, articula um comportamento semelhante ao defender vigorosamente a honra de seu estabelecimento, e na verdade é ela, e não o marido, quem cresce com os acontecimentos. Afeta virtude, não tolerando comportamentos considerados indignos em seu teto; desdobra-se para cair nas graças dos fidalgos que tem à sua frente; orienta e repreende seus subalternos e dissimula as aparências com o fim de angariar boa fama à estalagem que dirige. Mostra-se, enfim, inteligente o suficiente para improvisar uma solução quando é finalmente desmascarada pelo pedido de Mrs. Honour, não deixando inclusive de expressar seus sentimentos de irritação e raiva pelas seguidas provocações desta. Por sua causa, portanto, recebemos do narrador a descrição de uma personagem bastante pitoresca, pintada com contornos próprios, e somos brindados com alguns dos momentos mais hilariantes e divertidos da viagem de Sophia e Tom a Londres. Seus modos e seu comportamento a fazem sobressair-se inclusive das demais estalajadeiras que a dupla encontra ao longo do caminho. E temos, por fim, Mrs. Honour. Ela se encarrega de ser a mais exata antítese de sua ama durante sua passagem pela estalagem, o que se torna sumamente irônico ao focarmos nossa atenção no nome que ela carrega. A maneira como o autor vai, aos poucos, tecendo e descortinando o agudo grau de arrogância e afetação da personagem deixa claro que a criada é uma das criaturas mais desprezíveis por quem Sophia poderia se deixar acompanhar. No entanto, é esse o seu papel: servir de contraponto em todos os aspectos para a distinção e o refinamento de Sophia, e nisso ela ganha, ainda que por contraste, um traço individual que a diferencia dos demais serviços que encontra na cozinha e durante toda a viagem. Avara, ambiciosa, arrogante, cruel e afetada, Honour ainda assim é peça fundamental no jogo de intrigas e confusões no qual Sophia se envolve a partir de sua fuga e sua personagem ganha o crédito de ajudar a compor a figura

perfeita e bela que é Sophia, mesmo que isso lhe custe a afirmação de sua própria vulgaridade. A pretensão à fidalguia que as três mulheres afetam, por isso, lhes reforça o traço característico individual de um modo que não vemos acontecer com as personagens de Almeida.

Não apenas isso, os comportamentos afetados do padrinho e de Leonardo carecem de uma certa desenvoltura ou articulação quando comparados aos de Molly, da estalajadeira e de Mrs. Honour. É como se, da parte desses homens, aquilo que convencionamos chamar de pretensão à fidalguia se restringisse a um desejo pessoal de realização por meio da conquista de status, e nada mais. O padrinho decide que o afilhado deverá seguir a carreira clerical e até manifesta uma firme resolução nesse sentido, mas, depois de nos inteirarmos sobre suas reflexões iniciais, nada mais é dito, por exemplo, sobre suas intenções de mostrar à vizinhança que ele estava certo ao defender o menino incondicionalmente. De igual forma, nenhuma palavra volta a ser mencionada sobre suas idéias de “ter o gostinho” de ver o afilhado rezando uma missa, ou seja, seu orgulho pessoal de vê-lo bem encaminhado no ofício; nem mesmo sobre sua arrogância ao considerar os inimigos do menino nada mais que uma “gentalha”. À medida que o menino acumula experiências frustradas na escola e na igreja e resolve tornar-se um vadio, vemos o padrinho cada vez menos ativo em seus intentos; ele se desespera e logo cede às inclinações e pedidos de Leonardo. Na verdade, tem-se a impressão de que, à pretensão à fidalguia que ele primeiro parece manifestar, equipara-se sempre sua fraqueza pessoal no sentido de condescender com as vontades do afilhado e recusar-se a reconhecer que seus “castelos no ar” não passam, afinal, de “castelos no ar” – fantasias, se comparadas àquilo que a realidade vai, aos poucos, descortinando. Em outras palavras, poderíamos afirmar que a pretensão à fidalguia que o barbeiro expressa de início só faz perder a força à medida que a narrativa avança, o que nos transmite a idéia da falta de desenvoltura ou articulação desse comportamento nessa personagem.

Igualmente, constatamos que Leonardo Pataca não deixa de apresentar uma certa pretensão à fidalguia, na festa do batizado de seu filho, que rapidamente se dilui na narrativa e perde inteiramente sua consistência. Sua opção de padrinho para o recém-nascido é logo sufocada pela escolha das mulheres, que impõem sua vontade sem que ele se manifeste significativamente a respeito. Sua sugestão de introduzir o minuete da corte é acatada, mas a

tentativa de implementá-lo descamba de tal maneira para o ridículo e o desengonçado que acaba por monopolizar a descrição dos acontecimentos; Leonardo Pataca simplesmente desaparece da cena nesse momento e não se vê nada mais ser comentado sobre ele ou seu desejo de “aristocratizar” o evento. Por fim, revela-se que o dono da festa está vestido com capricho, segundo seu ofício, mas ele mesmo toma para si a tarefa de romper com a “parte lírica” do evento, verdadeira gota d’água para que os convidados se entreguem por completo a uma desordem selvagem e irrefreada. A idéia de introduzir “ares aristocráticos” ao batizado, assim, restringe-se ao terreno das meras intenções de Leonardo. Suas pretensões à fidalguia também parecem carecer, como as do padrinho, de maior grau de desenvoltura ou solidez; elas se mostram extremamente frágeis em sua constituição, a ponto de não resistir à força dos dados materiais imediatos à sua frente.

É muito provável que essa impressão de fragilidade esteja intimamente relacionada ao fato de que, no caso das três mulheres de Fielding, a pretensão à fidalguia necessariamente se traduz em um comportamento deliberadamente dissimulado. Há, em todos os três casos, uma intenção consciente de enganar pelas aparências. Molly revela o desejo relativamente ingênuo de atrair conquistas amorosas maiores para si, mas somente põe o vestido por mando de sua mãe, que deseja ocultar-lhe a gravidez aos olhos da vizinhança. A estalajadeira afeta a superioridade de suas instalações e, por extensão, de sua própria pessoa, somente para encobrir os poucos recursos de que dispõe e assim garantir sua freguesia. Mrs. Honour, por sua vez, pretende passar-se por mulher fina, ainda que criada, num evidente aproveitamento pessoal da distinção inegável que emana de sua patroa e que ela mesma revela não possuir por meio de suas ações. De modo que, nesses três exemplos, a pretensão à fidalguia confunde-se com um comportamento habilmente articulado no sentido de disfarçar a realidade e levar as pessoas a um completo engano. Não é o que se pode afirmar, no entanto, dos comportamentos do barbeiro e de Leonardo Pataca. De natureza quem sabe mais ingênua, os dois homens manifestam sua pretensão à fidalguia antes por vaidade do que por dissimulação e mentira. Suas intenções parecem ser, antes de tudo, impressionar, causar espanto e admiração; não necessariamente “enredar” as pessoas em uma aparência engenhosamente construída, em uma hipocrisia velada.



Talvez seja por isso, entre outras coisas, que o narrador das **Memórias** ameniza o tom de crítica social e a intenção moralizante que poderiam advir dos relatos em questão. Ao contrário do que observamos em **Tom Jones**, o narrador não se posiciona explicitamente contra ou a favor das atitudes de suas personagens aqui mencionadas. Ele enfatiza, é verdade, o ridículo da situação de Leonardo Pataca com a viola na mão e trajes de ofício; também não deixa de apontar a cegueira do padrinho em relação aos seus sonhos de grandeza e às inclinações do afilhado. No entanto, percebemos que suas observações não se materializam na intenção de apontar anti-exemplos ou tirar uma lição de natureza moral para proveito do leitor. Ao invés disso, ele parece abraçar a causa do achincalhe pelo achincalhe, ou “caçoada pela caçoada”, como diz Goto, o que o levaria a “isentar-se e divertir-se” em seu romance, caçoando de tudo e de todos <sup>109</sup>. Algo diverso, portanto, do que faz o narrador inglês. Embora este também manifeste um certo “espírito canalha”, não poupando a ninguém em suas críticas e comentários irônicos, ele no entanto adota o disfarce do floreio e da elaboração retórica. Isto não o impede, contudo, que em diversos momentos se posicione diante daquilo que narra, indicando claramente ao leitor o que deve ou não ser tomado como exemplar. A intenção moralizante, por isso, ganha muito mais peso no romance inglês do que o que acontece nas **Memórias**.

Isso se reforça porque, a partir da dissimulação que se articula na maneira de agir das personagens de **Tom Jones**, cria-se um quadro mais favorável para o desmascaramento de suas pretensões. A revelação, por vezes cômica, do que realmente se esconde por trás da afetação de fidalguia ajuda a corroborar a idéia de que todo o comportamento deve ser reprovado pelo leitor. Molly vê desfazerem-se suas ambições no momento em que suas vestes são rasgadas pela multidão enfurecida e retorna para casa com uma aparência em tudo contrária àquela que ostentara ao sair. A estalajadeira é *obrigada* a admitir que nada tem para servir aos hóspedes; o desmascaramento lhe custa algumas injúrias e a desqualificação de seu estabelecimento. Mrs. Honour faz um papel ridículo diante dos presentes à cozinha; seu “castigo” é, além da desestima geral, o embaraço de ver-se, diante do leitor, desmoralizada por suas poucas maneiras no modo de comer e pela crítica que lhe faz Susan, em nome de todos, murmurando entre os dentes que, afinal, ela não passa também de uma reles criada. No

---

<sup>109</sup> Goto, Roberto. Op. Cit. p. 58 e 59.

desmascaramento em si está presente, portanto, também um elemento de condenação da pretensão à fidalguia. O resultado é que, como dissemos, as personagens terminam seus respectivos episódios moralmente diminuídas aos olhos do leitor, a despeito de todas as suas tentativas em contrário.

Isso quer dizer que, nas **Memórias**, a dialética da essência e da aparência, do ponto de vista de nosso tema neste capítulo, é novamente amortizada em sua força reveladora. Se não se constrói uma aparência, não se constrói o que possa (e deva) ser desmascarado. Diluem-se, portanto, não apenas a intenção moralizante do autor, como também a possibilidade de articulação da dialética no trecho do livro. Se em **Tom Jones** a consequência, por assim dizer, da pretensão à fidalguia é o desmascaramento, no romance brasileiro a mesma atitude resulta em frustração que advém antes da natureza essencial de seus agentes e de seus contextos do que de um desnudamento da verdade por trás da aparência construída. O que se manifesta no caso brasileiro, portanto, é mais provavelmente a intenção de construir uma aparência; intenção essa que se revela frágil e é desde logo frustrada por não contar com o elemento material imediato que lhe permita articular-se e adquirir potencial de realização. Nesse sentido, o mundo que é retratado no romance de Fielding é um mundo onde, ao que tudo indica, as condições para a construção da aparência já estão dadas e disponíveis; resta ao romancista, portanto, denunciar esse mecanismo de alguma forma. Por contraste, o mundo de Almeida parece posicionar-se em um estágio anterior, em que a própria noção de aparência é algo ainda em vias de formar-se. Concluímos então que a pretensão à fidalguia, ainda que presente em ambos os romances, articula-se mais palpavelmente em **Tom Jones**, o que por isso mesmo lhe permite explorar esse recurso de maneira mais abrangente do que nas **Memórias**.

# CAPÍTULO IV

## A QUESTÃO DO CASAMENTO: AMOR *VERSUS* CONVENIÊNCIA

---

### A ‘Ética do Melhoramento’ Inglesa

O casamento enquanto instituição e acontecimento social significativo na vida de um indivíduo ganha inegável importância em **Tom Jones**. Trata-se, antes de mais nada, do ápice na trajetória de Tom, o evento pelo qual ele se insere no mundo adulto e assegura definitivamente o seu lugar na estrutura hierarquizada da sociedade à qual pertence. Mas, até a plena configuração desse passo, trava-se um forte embate entre as forças que favorecem e as que desfavorecem a união do herói com a heroína. Nesse quadro, o amor surge como elemento de tensão que, como dissemos, se contrapõe àqueles dessa ordem já estabelecida e sancionada pela estrutura social: no universo da classe na qual Tom circula nem sempre o casamento entre dois indivíduos pressupõe o amor, e vice-versa. O que equivale a afirmar que a busca do amor romântico frequentemente entra em choque frontal com as convenções sociais para o casamento. Nesse conflito, cremos que a dialética da essência e da aparência se articula enquanto embate entre os sentimentos afetivos íntimos das personagens – a essência, o amor; - e o casamento visando, acima de tudo, a preservação da hierarquia e do status social das famílias envolvidas – a aparência, as conveniências. Estamos nos referindo, portanto, ao jogo de forças entre aquilo que de fato o indivíduo sente, escolhe e almeja dentro do campo

dos relacionamentos afetivos, e aquilo que a sociedade impõe como valores determinantes dessas mesmas relações. A dizer a verdade, o romance todo mostra um certo vaivém entre estas duas tendências, colocando na arena o debate sobre qual lado deve prevalecer. O conflito, por isso, é palpável e tem muito a dizer sobre a visão de mundo do autor e as condições históricas em que o romance foi escrito.

Tal conflito existe em **Tom Jones** porque, é bom reiterar, as personagens principais – Tom, Sophia, Sr. Allworthy, Sr. Western, Sra. Western, entre outros – pertencem à aristocracia rural da Inglaterra do século XVIII, a já referida *gentry*. Isso é de máxima importância, uma vez que está aí, em grande medida, a base da tensão entre a “ideologia aristocrática” à qual nos referimos e a nova e ascendente ideologia burguesa: na esfera do casamento, a primeira se caracteriza pelo caráter contratual entre as famílias envolvidas, e seu objetivo maior é a preservação ou a expansão da propriedade, bem como da honra e do status social implícitos e dela decorrentes. A segunda, no entanto, tende a conferir ao indivíduo maior poder de decisão e escolha do futuro cônjuge, levando em consideração valores de ordem interior tais como o amor e a atração física entre um homem e uma mulher, e suas inclinações pessoais em matéria de personalidade. Como nos diz Alan Macfarlane, a tensão que aí se estabelece é própria das camadas mais superiores da sociedade, uma vez que nesse momento, historicamente falando,

“Os procedimentos autoritários dos ricos eram contrastados com os da maioria da população: ‘a gente simples é que faz os casamentos mais felizes: porque ela se casa por amor e nada mais’.”

E:

“As tensões prevaleciam nas famílias mais abastadas, das quais se originam quase todos os nossos registros pessoais. No jogo de tensões entre a emoção individual (psicológica) e os interesses de longo prazo

(econômicos), quem levava vantagem eram os filhos da classe média e dos pobres, e os pais dos ricos.”<sup>110</sup>

Com estas e outras observações de mesma natureza, Macfarlane aponta para o fato de ser possível constatar, na Inglaterra do século XVIII, a presença já em adiantado grau de desenvolvimento daquilo que seriam traços da ideologia burguesa se fazendo sentir na vida cotidiana da sociedade. No âmbito do casamento, o que ele chama de “emoção individual” se contrapõe, então, aos “interesses de longo prazo” de uma forma pouco visível em outros países. Ao mesmo tempo, o estudioso dessa forma ressalta a necessidade de lembrar, sempre, as “diferenças em atitudes e estruturas entre os vários níveis da sociedade”<sup>111</sup>. Com isso em mente, é possível perceber esse jogo de tensões ao qual se refere Macfarlane no desenvolvimento do enredo em **Tom Jones**. Por um lado, vemos a marcada presença da ideologia aristocrática, em termos de casamento, cerceando o relacionamento de Tom e Sophia, o par romântico central da narrativa, e sobre eles depositando toda sorte de obstáculos à sua união. Paralelamente, sentimos também a força da tendência oposta, de cunho mais individualista e independente, sendo a todo instante defendido como modelo e ideal a ser perseguido. De modo que, durante a maior parte da leitura, tem-se a impressão de que há um deslizamento constante entre um extremo e outro – tão logo um lado é afirmado, o outro parece ganhar força e faz-se sentir. A partir daí é que se articulam e ganham complexidade os desdobramentos da trama.

Logo de início, somos introduzidos à pessoa de Allworthy. O narrador ressalta suas qualidades pessoais e circunstanciais como que para ratificar a idéia da dignidade completa que o seu nome indica. Em seguida, informa o leitor sobre sua experiência de casamento:

“Este cavalheiro casara-se, quando moço, com uma senhora sumamente formosa e digna, *que ele amara apaixonadamente*: e que lhe dera três filhos, todos os quais tinham morrido pequenos. Tivera igualmente o infortúnio de enterrar a *esposa muito amada*, cerca de cinco anos antes do tempo em que esta história principia. Essa perda, por maior que

---

<sup>110</sup> Macfarlane, Alan. **História do casamento e do amor – Inglaterra, 1300-1840**. [Tradução de Paulo Neves]. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. Respectivamente, p. 144 e 147.

<sup>111</sup> Idem, *ibidem* p. 60.

fosse, suportou-a ele como homem sensato e constante, embora seja preciso confessar que falava, amiúde, algo fantasticamente sobre o caso; pois dizia, às vezes, que se julgava ainda casado, entendendo que a esposa apenas o precedera um pouco numa viagem que ele, mais cedo ou mais tarde, teria, por força, de fazer após ela; e que absolutamente não duvidava de que tornaria a encontrar-se com ela num sítio em que nunca mais se separariam – idéias em razão das quais o seu entendimento era criticado por uma parte dos seus vizinhos, a sua religião pela segunda, e a sua sinceridade pela terceira.” [TJ, I, 2, 11-12 – grifos meus]

Apresentado como personagem de altíssima extração, Allworthy revela-se como alguém que, a despeito das convenções que regiam os casamentos em seu círculo social, tinha pessoalmente vivido uma história de amor com sua esposa, como os grifos indicam. Assim, aliado ao ideal de caráter e circunstância material, está a idéia do amor sincero e intenso experimentado por um homem e uma mulher nos altos escalões da sociedade. Condição, portanto, perfeita para um homem: virtude, posses e amor realizado. A sucessão de infortúnios que se abateram sobre o fidalgo, por isso, traz à tona a impressão de que havia uma felicidade vivida com base no amor que foi tragicamente interrompida.

Um pouco mais adiante, Allworthy faz uma espécie de sermão ao doutor Blifil, quando este vai comunicar-lhe o casamento em segredo de seu irmão, o Capitão Blifil, e Bridget. Em sua fala, o fidalgo mostra que considera o amor como o requisito primordial para que duas pessoas se casem:

“Não censuro a escolha de minha irmã; nem duvido tampouco de que ela seja o objeto das afeições dele. Sempre considerei o amor como o único fundamento da felicidade num matrimônio, pois só ele pode produzir essa grande e terna amizade que sempre deverá cimentá-lo; e, a meu juízo, todos os casamentos contraídos por outros motivos são grandemente criminosos; são uma profanação da mais santa das cerimônias e acabam geralmente em aflições e desgraça...” [TJ, I, 12, 40]

Em seguida, o fidalgo diz que, por outro lado, a condição material não pode nunca ser esquecida por pessoas de sua classe quando se trata de dar esse passo. De modo que ele acaba também defendendo a importância de levar em conta esse aspecto, ainda que pondere sobre os efeitos danosos do exagero:

“A seguir, com respeito à fazenda. A prudência mundana exige talvez alguma consideração sobre esse ponto; nem eu a condenarei de todo em todo. Nas condições em que o mundo está constituído, as exigências do casamento e a atenção à posteridade requerem que se leve em conta o que chamamos situação econômica. Sem embargo, isso é grandemente aumentado, e ultrapassa o realmente necessário, pela tolice e pela vaidade, que criam maiores necessidades do que a própria natureza. Equipagem para a esposa e grandes fortunas para os filhos são de ordinário incluídas na lista das coisas necessárias; e para consegui-las é descurado e desdenhado quanto há de sólido e doce, virtuoso e religioso. E isso de muitas maneiras; a última e a maior das quais parece apenas distinguível da loucura: refiro-me às núpcias que contraem pessoas de imensos cabedais com outras que lhe são, e hão de ser, desagradáveis – néscias e canalhas - , em ordem a acrescentar um patrimônio já maior até do que o exigido pelos próprios prazeres. Essas pessoas, sem dúvida, se não quiserem que as julguemos loucas, terão de confessar ou que são incapazes de saborear as doçuras da amizade mais delicada, ou que sacrificam a maior felicidade de que são capazes às leis falsas, incertas e insensatas da opinião vulgar, cuja força e fundamento se devem à loucura.” [TJ, I, 12, 41]

O ataque às práticas dos ricos é explícito. Ditas por uma personagem como Allworthy, bastião do bom-senso no romance, parecem atestar a postura ideológica do autor, para quem a ausência de amor somada à mera ambição de vantagens financeiras condena os noivos à classificação de “criminosos” e “loucos”. De maneira que, embora não se descarte a importância de analisar a situação econômica como parte dos procedimentos anteriores ao casamento, fica enfatizada a soberania dos sentimentos e inclinações pessoais frente às questões de ordem material.

Esta declaração de Allworthy ganha um cunho irônico quando se tem em mente que ele acaba de receber a notícia do casamento entre o Capitão Blifil e Bridget Allworthy. Já mencionamos os verdadeiros motivos do Capitão em casar-se com Bridget, ou seja, a fortuna do irmão dela. E também já nos referimos à infelicidade conjugal que em breve os dois passaram a experimentar. Dito de outro modo, a declaração de Allworthy se torna irônica quando nos lembramos de que o Capitão e Bridget não poderiam estar mais distantes de preencher os requisitos para uma união fundamentada no amor verdadeiro – e os efeitos disso logo começam a se manifestar. Com efeito, o narrador gasta um capítulo inteiro para demonstrar de que maneira os sentimentos a princípio amigáveis entre marido e mulher transformam-se em desprezo e ódio mútuos. O Capitão, que nos tempos de corte sempre condescendera em dar razão à noiva em qualquer debate, no intuito de garantir sua afeição, muda de comportamento tão logo se casa:

“Tendo, conseguintemente, o matrimônio eliminado todos os motivos, fatigou-o a condescendência, e principiou a tratar a esposa com a soberba e a insolência que só os que merecem algum desprezo podem dispensar aos outros, e só os que não merecem desprezo nenhum podem suportar. Passada a primeira torrente de ternura, e quando, nos longos e calmos intervalos entre as crises, a razão principiou a abrir-lhe os olhos, e ela enxergou essa mudança no procedimento do capitão, que, por fim, só lhe respondia aos argumentos com apres! e oras!, a senhora não tolerou a indignidade com dócil submissão.” [TJ, II, 7, 67]

O cenário de uma união tão infeliz parece ganhar peso à medida que se revelam em detalhes os intuitos pouco respeitáveis do Capitão com relação à fortuna de Allworthy. O que parece estar por trás de tudo isso, no entanto, é a idéia de que a infelicidade conjugal que o Capitão e Bridget vivem é consequência de uma união pautada pelo interesse financeiro, por parte dele, e pela condescendência à luxúria, por parte dela. Como renunciara Allworthy, afirma-se a idéia de que um casamento concertado sem levar em consideração o amor verdadeiro está fadado à infelicidade e ao sofrimento para ambas as partes.

Vários capítulos depois, o narrador se mostra plenamente consciente do fato de que, sob qualquer ponto de vista, a indiferença de Tom para com Sophia não faz o menor sentido –



já que parece óbvio que ela nutre uma afeição pelo moço e, como se isso não bastasse, a união com ela reúne em si tanto uma avultada vantagem material quanto a convivência com alguém fisicamente atraente e moralmente irrepreensível:

“Receio que duas castas de pessoas, a esta hora, já me desprezem algum tanto o herói pelo seu procedimento em relação a Sophia. A primeira censurar-lhe-á a prudência, deixando fugir a oportunidade para assenhorear-se da fazenda do Sr. Western; e a segunda não o desprezará menos pelo desinteresse diante de tão excelente jovem, que parecia pronta a atirar-se-lhe nos braços se ele quisesse abri-los para a receber. Ora, posto que eu talvez não seja absolutamente capaz de absolvê-lo de nenhuma dessas acusações (pois a falta de prudência não tem desculpa; e a que eu puder apresentar em defesa da última acusação, compreendo que dificilmente parecerá satisfatória), como certas circunstâncias podem ser consideradas atenuantes, relatarei todo o caso, e deixarei que decida sobre ele o próprio leitor.”

Seja sob a perspectiva do amor, seja sob a sanção das conveniências, Tom teria todos os motivos para interessar-se também por Sophia. Afinal, unir-se a ela traria a realização em ambas as frentes. Mas a justificativa apresentada é, em seguida, provavelmente a única capaz de atenuar tal “deslize” do rapaz – afinal de contas, não são motivos quaisquer, mas sim os do coração:

“Pois bem, ainda que esse jovem não fosse insensível aos encantos de Sophia, ainda que ele lhe apreciasse grandemente a formosura, e todas as outras qualificações, ela não lhe causara uma impressão violenta ao coração; coisa que, visto poder acarretar-lhe a acusação de estupidez, ou, pelo menos, de falta de discernimento, passaremos a explicar. A verdade, portanto, é que o seu coração se achava na posse de outra mulher.” [TJ, IV, 6, 121-122]

O que o narrador parece estar afirmando, portanto, é que “contra o amor não há argumentos”. Sophia poderia se apresentar como a melhor candidata possível, mas, se Tom ama uma outra mulher, não há nada a fazer – ainda que isso soe como “estupidez” ou “falta de

discernimento” de sua parte. De maneira que, com isso, a possibilidade de envolvimento com Sophia fica, assim, suspensa até sejam devidamente explorados e expostos os mecanismos que regem a relação de Tom com Molly Seagrim.

Fica, no entanto, novamente reforçada a idéia de que o amor é o que deve determinar a escolha do parceiro. Afinal, Sophia, rica herdeira de uma vasta propriedade, interessa-se por Tom por motivos que não poderiam se afastar mais da ambição material e social: já nos referimos ao fato de que ela ama o rapaz por perceber nele uma certa benevolência de índole, ainda que isso não signifique perfeição moral, e ainda que ele nada tenha a oferecer em termos de fortuna; ao mesmo tempo, rejeita Blifil, candidato muito melhor equipado, por ver nele o exato oposto dessa inclinação.

Tom, por sua vez, enamora-se de Molly inicialmente por causa de sua beleza, já que ela era tida como “uma das raparigas mais belas de toda a redondeza” [TJ, IV, 6, 122]. Ainda que, segundo o narrador, a beleza de Molly não chegue à altura da de Sophia, ficar com ela parece, desse ponto de vista, justificado: Tom lhe entregara seu coração, segundo diz, e não seria correto, nem possível, fazer isso com outra pessoa novamente.

Um exame mais minucioso dessa relação, contudo, revela que aquilo que de início aproximara Tom e Molly não fora amor, e sim forte atração sexual:

“A beleza dessa moça, entretanto, só causou impressão sobre Tom quando ela completou dezesseis anos de idade, ocasião em que o rapaz, cerca de três anos mais velho, principiou a lançar sobre ela os olhos da afeição. E essa afeição entrara ele a votar à rapariga muito antes de persuadir-se a possuí-la; pois, embora a sua constituição o impelisse veementemente para isso, retinham-no, com veemência não menor, os seus princípios. Seduzir uma jovem, por baixa que fosse de extração, figurava-se-lhe crime infamérrimo; e a amizade que lhe dedicava ao pai, aliada à compaixão que a família lhe inspirava, corroboraram-lhe valentemente as sóbrias reflexões; de sorte que ele, a certa altura, determinou-se a vencer as próprias inclinações, e absteve-se, de fato, durante três meses inteiros, de ir à casa de Seagrim ou de ver-lhe a filha.” [TJ, IV, 6, 123]

Começa a ficar claro, enfim, que Tom a princípio se sentira fortemente atraído por Molly em termos físicos – pela beleza dela e em função de seus próprios impulsos. A fala do narrador visa, com isso, desfazer a aparência de legitimidade na relação dos dois a partir do momento em que explicita a intensa atração de ordem sexual, e não em termos de amor, que Tom sente pela moça. Ao mesmo tempo, a idéia é ressaltar a nobreza de seu caráter através de suas resoluções de auto-controle em seduzi-la, ainda que “a sua constituição o impelisse veementemente para isso”. Para selar ainda mais a inadequação dessa relação frente à possibilidade com Sophia, o narrador em seguida desmerece Molly, reduzindo-a a uma personagem muito pouco “modesta”:

“Ora, se bem fosse Molly, como dissemos, universalmente considerada uma belíssima rapariga, e em realidade o era, não lhe pertencia a beleza à casta mais amável. Tinha, com efeito, muito pouco de feminino, e quadraria pelo menos tão bem a um homem como a uma mulher; pois, a falar com franqueza, a mocidade e uma esplêndida saúde lhe entravam consideravelmente na composição. Nem era o espírito mais afeminado que a pessoa. E, assim como esta era alta e robusta, assim que aquele afoite e ardente. Tão reduzido tinha o seu quinhão de modéstia, que Jones lhe zelava mais a virtude do que ela própria. (...) ...Molly não demorou em triunfar de todas as virtuosas resoluções de Jones; pois, embora se houvesse, afinal, com decente relutância, ainda assim não posso atribuir senão a ela o triunfo, de vez que a vitória lhe coroou plenamente o intento. No desenvolvimento deste caso, Molly desempenhou tão bem o seu papel que Jones atribuiu inteiramente a si a conquista e considerou a rapariga como alguém que tivesse cedido aos violentos ataques da sua paixão.” [TJ, IV, 6, 123]

Tom, ainda que “afoite e ardente”, é retratado como vítima das artimanhas de Molly. Ele acaba por ceder às suas instâncias, de modo que sua união com ela torna-se carnal. Molly é vista como uma pessoa dissimulada, que seduz o rapaz e ainda o faz pensar que ele é quem a seduzira. E, para completar, o narrador descreve as atitudes de Tom posteriores ao acontecido:

“...há um feito diverso de espíritos que tira uma espécie de virtude até do amor de si próprio. As pessoas dessa natureza são incapazes de receber qualquer gênero de satisfação de outra sem amar a criatura a quem devem a satisfação, e sem lhe tornar o bem-estar de certa maneira necessário à própria tranquilidade. Dessa última espécie era o nosso herói. Considerava a pobre rapariga como alguém cuja felicidade ou cuja desgraça dependiam, por obra sua, dele mesmo.” [TJ, IV, 6, 124]

Se Molly conseguira burlar o auto-controle de Tom, Tom pertencia à casta de pessoas que agiam com base na gratidão e na abnegação. De modo que, na verdade, o que prendia o rapaz à moça era antes um senso de dever ou uma obrigação moral de prover-lhe o futuro, em função da sedução já consumada, do que amor propriamente dito. Por conta disso, Tom passa a se ver em meio ao dilema já citado: começa a gostar de Sophia, mas não tolera abandonar Molly à própria sorte [TJ, V, 5, 161]. Novamente, ressalta-se a nobreza de caráter de Tom diante da situação.

Esse quadro todo – os nobres ideais de Tom contrastados com a falta de virtude de Molly - virá favorecer o rompimento dos dois mais adiante, quando, como já mencionamos, Molly é desmascarada por completo. Pois se Tom tem a superioridade moral sempre afirmada diante do seu oposto em Molly, é bastante conveniente que ela afinal se revele infiel, mentirosa e avara no episódio com o filósofo Square e nos subsequentes. Tom fica, assim, liberado de sua obrigação moral para com a moça, sai do episódio com a nobreza de caráter intacta e, do ponto de vista dos sentimentos pessoais, as portas para envolver-se com Sophia lhe são, finalmente, abertas. Fica portanto a impressão, do ponto de vista ideológico, que a relação entre Tom e Molly não pode adquirir estatuto de legitimidade por pautar-se pelo senso de dever, pela união física e pelo interesse material (por parte dela); nenhum dos quais é páreo para o amor genuíno entre duas pessoas. Isto parece se confirmar ainda mais pelo título do capítulo imediatamente posterior ao rompimento entre os dois e ao desmascaramento de Molly: “O qual, comparado com o anterior, poderá levar o leitor a retificar, talvez, alguns enganos que tenha anteriormente cometido na aplicação da palavra amor” [TJ, V, 6, 172]. Não à toa, o capítulo assim intitulado trata de reiterar o mau comportamento de Molly e de acentuar a atração que, neste momento, já é mútua entre Sophia e Tom. Por fim, o trecho se

encerra com a declaração de amor de Tom pela jovem, durante um encontro “acidental” dos dois nos jardins da residência Western.

Nas esferas dos sentimentos e da moral, então, o caminho está livre para Tom e ele finalmente volta os seus olhos para a bela Sophia, desta vez sem padecer de problemas de consciência. Um impedimento de outra ordem no entanto o preocupa – impedimento esse inexistente em sua relação anterior. Pois, em sua condição de filho bastardo de pais serviçais e, portanto, destituído da posição de herdeiro da fortuna do Sr. Allworthy (ou de qualquer fortuna), sabe serem praticamente nulas as chances de ser bem-sucedido em qualquer pretensão à mão da moça. Afinal, como o narrador nos conta, ele está consciente de quais são as “regras do jogo”:

“Além disso, ainda que pudesse esperar que a filha não lhe opusesse empecos à felicidade, tinha a certeza de encontrar um obstáculo efetivo da parte do pai; o qual, embora fosse um fidalgo de província em suas diversões, era um perfeito homem de sociedade em tudo o que dizia respeito à sua fazenda; dedicava à única filha entranhada afeição, e manifestara muita vez, em seus brindes, o prazer que se prometia de vê-la casada com um dos homens mais ricos da província. Jones não era tão presumido e néscio que esperasse, em virtude de algumas atenções que Western lhe dispensara, que este viria alguma vez a renunciar aos seus projetos de dar à filha uma bonita posição. Sabia muito bem que a fortuna, de regra, é a principal, senão a única consideração que atua sobre o melhor dos pais nesses casos: pois a amizade nos leva a esposar calorosamente o interesse dos outros; mas é muito fria para satisfazer-lhe as paixões.” [TJ, V, 3, 160-161]

Contra a esfera dos sentimentos íntimos e pessoais, portanto, levanta-se o domínio das convenções sociais das classes mais privilegiadas baseadas na posse da propriedade. O fato de Tom não dispor de fortuna ou posição, diante do Sr. Western, desqualifica-o por completo como pretendente à mão da filha. Como sabemos, isto por si só é impedimento suficiente para a união do casal, pois, para alguém da estirpe moral de Tom e de Sophia, um casamento sem o consentimento e a bênção de suas famílias é impensável. O impasse está, então, formado.

Sophia e Tom amam-se mutuamente, mas sua união pelo casamento é possibilidade remota em função da disparidade social que os separa. O narrador, porém, não se contém e acrescenta que Tom, apesar de amar Sophia e estar ciente de sua impossibilidade de tê-la, rejeita todo e qualquer modo de forçar sua união com ela por meios extra-oficiais ou moralmente reprováveis:

“Amava-a com paixão ilimitada, e percebia claramente os ternos sentimentos que ela lhe guardava; essa certeza, contudo, não lhe diminuía a desesperança de obter o consentimento do pai, nem os horrores que se lhe afiguravam acompanhar o conseguimento dela por qualquer processo baixo ou aleivoso.” [TJ, V, 6, 173]

Reitera-se, por isso, a virtude moral de Tom, recusando-se a agir como por certo seria mecanismo conhecido para impor sua união com a pessoa amada – a desvirginização da moça.

Mais ainda, a força do modo convencional de pensar a instituição chamada casamento entre as classes superiores aparece explicitamente quando, alheios ao que se passa entre os dois jovens, o Sr. Western e sua irmã começam a discutir o futuro de Sophia. A Sra. Western, erroneamente acreditando que a sobrinha está apaixonada por Blifil, inicia a conversa aludindo às supostas evidências do sentimento de amor que vê na jovem:

“...Supondo que ela ame justamente a pessoa escolhida por vós, não ficaríeis zangado, pois não? – Não, não – irrompeu Western - , isso é outra coisa. Se ela casar com o homem que eu escolher, pode amar quem quiser, que pouco se me dará. – Isso – condescendeu a irmã – é falar como um homem inteligente...”

A conversa continua e a Sra. Western então cita o nome de Blifil, sobrinho e herdeiro do vizinho Allworthy. Western recebe a “notícia” com alegria. Seus motivos, no entanto, somente levam em consideração o aspecto material:

“- Por Jorge! – gritou o fidalgo – Agora, que me falais nisso, lembro-me de tudo. Por certo que é isso e folgo que o seja. Eu sabia que minha filha era uma boa menina e que não se apaixonaria para me aborrecer. Nunca fiquei tão satisfeito na vida; pois não há duas propriedades mais convenientemente ligadas do que as nossas. Faz já algum tempo que venho parafusando nessa idéia: pois as duas propriedades já se acham de certa maneira unidas em casamento, e fora uma lástima separá-las. É verdade que as há maiores no reino, mas não neste condado, e eu quisera antes perder um pouco do que casar minha filha com um estranho ou um estrangeiro. De mais, essas propriedades estão todas nas mãos de lordes, e eu lhes abomino até os nomes. Mas então, mana, que me aconselhais a fazer?” [TJ, VI, 2, 206-207]

Acatando o conselho da irmã, Western procura Allworthy um tanto afoitamente para propor o casamento de Sophia com Blifil. A reação do vizinho, no entanto, não é lá tão entusiasmada: aqui começa a se divisar a diferença de opinião entre os dois fidalgos. Se Western é pragmático, Allworthy parece preocupar-se mais com os sentimentos dos jovens envolvidos:

“Declarou que a aliança lhe correspondia plenamente aos desejos; a seguir, estendeu-se num elogio muito justo aos méritos da jovem; reconheceu que a oferta era vantajosa do ponto de vista financeiro; e, depois de agradecer ao Sr. Western o bom conceito em que este declarara ter o seu sobrinho, disse, finalizando, que, se os dois jovens se amavam, folgaria muito em concluir o negócio. Western ficou um pouco decepcionado com a resposta de Allworthy, que não fora tão calorosa quanto ele esperava. Tratou com sumo desdém a possibilidade de que não se amassem os dois jovens afirmando serem os pais os melhores juízes no que concerne aos enlaces adequados aos filhos: que, de sua parte, exigiria da filha a mais completa obediência; e, se algum jovem pudesse recusar-se a uma tal relação conjugal, ele se conformaria, e esperava que ninguém se ofendesse.” [TJ, VI, 3, 211]

Allworthy ratifica sua posição de porta-voz do bom senso e da moderação em todas as coisas. Imediatamente, porém, o narrador parece sentir a necessidade de afirmar também o

outro lado da questão. Acrescenta, por isso, que o aspecto material da proposta de Western não passa despercebido ao honorável fidalgo:

“...embora fosse tão avesso ao rigor aplicado aos filhos por certos pais na questão do casamento que decidira nunca violentar as inclinações do sobrinho, agradara-se muito da perspectiva dessa união; pois soavam por toda a província os louvores a Sophia, e ele mesmo lhe admirava grandemente os dotes incomuns, assim espirituais como físicos. Ao que, a meu ver, podemos acrescentar a consideração da vasta fortuna dela, que ele, embora fosse demasiado sóbrio para deixar-se embriagar por ela, era demasiado sensato para desprezá-la.” [TJ, VI, 3, 211]

Do que se depreende que, naquele momento, a ideologia burguesa de defesa do amor ganhava força em todas as camadas da população, e a alta roda lhe constituía, então, como um ainda poderoso foco de resistência. A crítica embutida nos termos “certos pais” deste comentário é diretamente dirigida a Western, personificação do fidalgo irascível e impulsivo que despreza o amor ou as inclinações pessoais de Sophia e de Blifil. Não é por isso, porém, que o narrador deixa de confirmar que a preocupação com a questão material do casamento entre duas famílias abastadas deve sem dúvida ser levada em consideração pelas pessoas “sensatas”.

Sabemos que Western, infelizmente para Sophia, não possui o bom senso e a moderação que vemos em seu vizinho Allworthy. Dessa forma, aos poucos começa a tomar forma o sofrimento pelo qual a jovem terá de passar. Pois, não bastasse seu pai se deixar guiar unicamente pelo princípio econômico nas negociações de seu casamento, o pretendente Blifil é, como dissemos, descrito como um rapaz interesseiro, maldoso e mesquinho. Em suma, alguém a quem Sophia não pode amar – seu caráter e sua beleza a afastam, naturalmente, dessa combinação. Nada disso, porém, será levado em conta pelo pai: daqui em diante ele exercerá pressão sobre ela, impondo sua vontade sobre seus sentimentos e sua escolha por modos até muito próximos da coerção. Como nos diz Macfarlane, nada que fosse de se estranhar, naquela época, para uma moça na posição de Sophia:



“As filhas da pequena nobreza e da aristocracia, como vimos, são as maiores vítimas dos casamentos arranjados – uma situação que elas enfrentaram durante pelo menos cinco séculos. À medida que se desce na escala até as camadas mais baixas da população, os filhos parecem gozar de maior liberdade. Mesmo no estrato superior da classe média – clero, comerciantes, profissionais liberais e outros que escreviam diários e autobiografias – há amplas provas de independência.”<sup>112</sup>

A falta de independência vivida por Sophia nesta questão se confirma ao ser presa em seu quarto pelo pai, que lhe nega a liberdade até que ela consinta em se casar com Blifil. A tia em seguida intervém e a liberta – somente para, então, tentar exercer sua influência sobre a sobrinha, regida pelos mesmos princípios do irmão. Desta vez, contudo, ela acrescenta a questão da honra:

“Na manhã em que o Sr. Jones partiu, a Sra. Western mandou chamar Sophia aos seus aposentos; e, tendo-lhe comunicado primeiro que obtivera do pai a liberdade dela, pregou-lhe um extenso sermão sobre o matrimônio; que tratou não como um projeto romântico de felicidade nascido do amor, como o descreveram os poetas; nem mencionou nenhum dos propósitos para os quais, segundo nos ensinam os teólogos, foi instituído pela sagrada autoridade; considerou-o antes como um título do governo em que as mulheres prudentes depositam as suas fortunas o mais vantajosamente possível, a fim de receberem juros maiores do que os que lhes poderiam proporcionar qualquer outro negócio. (...) Assim não menos cega às lágrimas nem menos surda às súplicas de Sophia mostrava-se a política senhora decidida a confiar a trêmula Sophia aos braços do carcereiro Blifil. Respondeu com grande veemência: - Tão longe estais vós, senhora, de serdes a única interessada, que o vosso interesse é dentre todos o menor, ou, certamente, o menos importante. Está em jogo nessa aliança a honra de vossa família; sois apenas um instrumento. Imaginais, senhora, que num casamento entre dois reinos, como, por exemplo, se dá quando casa uma princesa da França com um príncipe da Espanha, só se levam em consideração os interesses da princesa? Não! É mais uma união entre

---

<sup>112</sup> Idem, *ibidem* p. 151.

dois reinos do que entre duas pessoas. O mesmo sucede nas grandes famílias como a nossa. A questão principal é a aliança entre as famílias. Deveis ter estimação maior à honra da vossa família do que à vossa própria pessoa...” [TJ, VII, 3, 252 e 254]

O narrador deixa claro, ao utilizar a palavra “carcereiro” para se referir a Blifil, de que natureza seria a união de Sophia com esse fidalgo. Seria, com efeito, um terrível destino não apenas não poder escolher com quem se casar, mas também ter de suportar uma convivência regida pelas obrigações morais de esposa e mãe junto a alguém detestável. A tia Ihe fala, no entanto, da preservação ou ampliação da honra como fator a ser também considerado pelas famílias envolvidas, excluindo por completo, como fizera o irmão, os interesses pessoais da sobrinha. E acrescenta que o desafeto que vê Sophia sentir por Blifil “não constitui objeção suficiente para o casamento”, já que conhecia “muitos casais que se detestavam profundamente levarem um vida agradabilíssima e decente” [TJ, VII, 3, 253]. Pressionada pela tia, Sophia vê que não tem saída. Cercada por todos os lados, impotente diante da decisão do pai e da opinião inflexível da tia, ela decide agir por conta própria e foge de casa. É então que tem início, como sabemos, a saga de suas aventuras nas estradas, estalagens e casas de conhecidos onde se hospeda em Londres. O leitor é levado a simpatizar com a sua atitude, uma vez que ela enfatiza que deseja obedecer ao pai em todas as coisas, inclusive jamais se casando sem o seu expresso consentimento – uma inegável prova de sua virtude e caráter irrepreensíveis. Mas, ao mesmo tempo, a escolha de Blifil Ihe é inaceitável. Numa clara apologia da independência do indivíduo frente às pressões da sociedade, Sophia não pode conceber uma união que se configuraria como violência à própria natureza. Blifil, apesar de dispor de fortuna e posição, possui um péssimo caráter. Além disso, é evidente que ela ama Tom. Por isso, seus motivos para discordar do pai e da tia não levam em conta o futuro financeiramente promissor que Blifil Ihe oferece, já que, para ela, o que importa de fato é aquilo que os olhos não podem ver: a índole, a essência. O contraste de seus valores com os de sua família é, portanto, total. E, a despeito das provações que ela tem de enfrentar continuamente, o fato é que a sua personagem aos poucos adquire uma qualidade firme e independente da qual não usufruía no início do romance: pois ela está sozinha em suas convicções e, ainda assim, luta para viver por elas. O Sr. Western e a irmã, por sua vez, se

apresentam de tal modo intolerantes com o modo de pensar de Sophia que, de certa forma, acabam trazendo para si o papel de “vilões coadjuvantes” da história.

Novamente o narrador critica o modo de ser aristocrático quando, de maneira extremamente irônica, descreve o que seria a vida de uma mulher de posses casada na província. Isso se dá quando ele se põe a contar como vivera a mãe de Sophia, num capítulo intitulado “Retrato de uma fidalga de província tirado da vida”:

“O fidalgo, para quem a pobre mulher fora uma fiel criada grave durante todo o tempo que durara o casamento, retribuía-lhe o procedimento desempenhando o papel do que o mundo chama um bom marido. Xingava-a raramente (talvez não mais de uma vez por semana) e não lhe batia; não lhe dava o menor motivo de ciúme, e deixava-a senhora absoluta do seu tempo; pois nunca a interrompia, ocupado a manhã toda com os seus exercícios venatórios e toda a tarde com os seus companheiros de garrafa. Ela via-o, de fato, quase somente às refeições; onde lhe era dado o prazer de trinchar os pratos que preparara na cozinha. Dessas refeições retirava-se cerca de cinco minutos depois dos outros criados, ficando apenas o suficiente para “beber com água à saúde do rei”. Tais eram, pelo que parecia, as ordens do Sr. Western; pois tinha este para si que as mulheres devem entrar com o primeiro prato e sair depois do primeiro copo. A obediência a essas ordens talvez não fosse uma tarefa difícil; pois a conversação (se assim lhe pudermos chamar) era raro de molde a entreter uma senhora. Consistia principalmente em berros, cantorias, narrativas de caçadas e insultos às mulheres e ao governo. (...) Destarte, ela era perfeita senhora do seu tempo, e tinha, além disso, de regra, um carro e quatro cavalos à sua disposição; se bem que, infelizmente, a ruindade dos vizinhos e das estradas lhe tornasse o carro pouco útil, pois quem desse muito valor ao seu pescoço nunca passaria por uma destas e quem desse algum valor ao seu tempo nunca visitaria um daqueles. Ora, para falarmos com franqueza, ela não retribuía, como era de esperar, tamanha indulgência; fora casada contra a vontade por um pai muito amante, pois o casamento se apresentara principalmente vantajoso para ela; visto que a propriedade do fidalgo rendia três mil libras anuais, ao passo que toda a sua fazenda não passava de oito mil. Daí, talvez, o haver contraído uma índole algum

tanto melancólica, sendo antes boa criada que boa esposa; nem tinha sempre a gratidão de retribuir, pelo menos com um sorriso bem-humorado, o extraordinário grau de bramante alegria com que a recebia o fidalgo”. [TJ, VII, 4, 257-258]

Como se vê, o casamento convencional entre os ricos se caracteriza maiormente pela ausência de amor, pelo patriarcalismo e pela posição subserviente da mulher. O relacionamento entre os cônjuges é marcado pela distância, pela falta de comunicação, pelo isolamento e pela solidão, especialmente por parte da esposa. A falecida mãe de Sophia tivera uma existência “melancólica” por conta desses fatores, corroborada pela declaração do narrador, ao dizer que “a idéia do amor nunca penetrara a cabeça do pai” [TJ, V, 6, 174]. A ironia do narrador denota a crítica por detrás das palavras: como se ela tivesse a obrigação de se sentir sempre grata por tamanha “felicidade” proporcionada pelo conforto material e pela (distante, quase nula) convivência com o marido, retribuindo “alegremente” em índole os seus constantes excessos junto à garrafa.

Tom e Sophia, no entanto, se recusam a aceitar a mesma sina. Tom chega a dizer a Sophia que, ao forçá-la a casar-se com Blifil, o Sr. Western está querendo exercer sobre ela “uma autoridade que a natureza não lhe conferiu” [TJ, VI, 8, 226]. Eles se separam, mas, fiéis àquilo que sentem, não se deixam persuadir por propostas economicamente tentadoras de casamento. Distantes um do outro em Londres, Tom rejeita a oferta de Arabela Hunt, ainda que mal tenha dinheiro nos bolsos, e Sophia não considera casar-se com Lorde Fellamar por um momento sequer. Aliás, Sophia por pouco se salva inclusive de uma tentativa de estupro para forçar a união com o lorde, dando prosseguimento à trajetória de luta e resistência às convenções que iniciara desde que discordara do pai. Nesse meio tempo, Tom convive com a Sra. Miller que, certa vez, voltando para casa após visitar uma prima, declara:

“- A imprudência do casamento deles – disse ela, olhando para as filhas – deveria ser uma advertência a todas as pessoas. Não há felicidade neste mundo quando falta o necessário. Oh! Nancy, como poderei descrever a desgraçada situação em que encontrei a vossa pobre prima.”  
[TJ, XIII, 8, 574]

A fala da Sra. Miller manifesta apoio ao zelo para com as circunstâncias materiais no contrato de casamento. Ignorá-las se constitui, como diz, uma enorme falta de prudência e pode pôr em risco a tão almejada felicidade no lar. No entanto, tal declaração se revela irônica porque, nesse momento, a senhora ignora que sua filha Nancy está grávida do jovem Nightingale, fidalgo meio arruinado e de moral duvidosa.

O caso de Nightingale e Nancy constitui nova oportunidade para pontificar a respeito do embate entre o casamento por conveniências e o casamento por amor. Nightingale é hóspede de um dos quartos da residência Miller, e nessa condição é que se envolve com Nancy. Ele diz-se apaixonado sinceramente por ela, que está grávida, tendo-lhe inclusive prometido casamento. O problema é que o pai do fidalgo já tem em mente alguns planos para o filho, como este conta a Tom:

“- ...para confessar-vos a verdade, nunca quis tanto a uma menina em toda a minha vida; mas tenho de contar-vos todo o segredo, Tom. Meu pai ajustou um casamento para mim com uma mulher que nunca vi; e ela vem agora à cidade, para que eu lhe faça a corte.” [TJ, XIV, 4, 606]

Nightingale pensa em abandonar Nancy à própria sorte para cumprir com as exigências do pai. Tom, então, lhe prega um extenso “sermão” sobre as obrigações que os “ditames da honra” lhe pedem que cumpra em relação à moça que já seduziu. O que o fidalgo lhe responde relaciona-se com o que seria de se esperar para alguém com a sua moral e sua posição:

“- É verdade que o senso comum – disse Nightingale – corrobora tudo o que dizeis; todavia, sabeis muito bem que a opinião da sociedade é tão contrária a isso que, se eu me casasse com uma barregã, ainda que minha, deveria envergonhar-me de apresentar-me outra vez diante dos outros.” [TJ, XIV, 7, 617]

O problema maior, segundo diz, é a mancha na própria reputação: em primeiro lugar, porque Nancy é socialmente inferior a Nightingale e nada tem a oferecer; em segundo, porque

está grávida. Não ocorre ao jovem, portanto, priorizar os próprios sentimentos nem evitar a ruína à qual condena a moça ao deixá-la desprovida de honra e de futuro, com um filho bastardo para criar. É óbvio que Tom continua a tentar convencê-lo da vilania de seus pensamentos, até que, de acordo, o fidalgo traça com ele um plano para convencer o pai de que já está casado com Nancy. Tom se encarrega de ir conversar com o velho.

O pai de Nightingale é descrito como um perfeito “homem de sociedade; isto é, um homem que procede neste mundo como alguém que, firmemente persuadido que não existe outro, está decidido a tirar dele o maior proveito”; um sujeito que, por toda a vida, “ocupar-se, de fato, tão exclusivamente de dinheiro, que poderíamos quase duvidar de que imaginasse existir realmente outra coisa no mundo; podendo-se, pelo menos, afirmar com certeza crer ele firmemente que nada mais possuía algum valor real” [TJ, XIV, 8, 620]. A missão que Tom toma para si, de persuadí-lo da necessidade de o filho se casar com Nancy parece, por isso, ser impossível de se ver realizada. Mas ele triunfa, usando de esperteza e contando com a ajuda de outro cavalheiro, irmão do velho, que concorda com seus argumentos. Esse senhor, por sua vez, é tão enfático na defesa da liberdade de escolha dos filhos acerca do futuro cônjuge que declara ao irmão:

“- Ora, mano, sempre me pareceu muito absurdo o estabelecer normas de felicidade para os outros, e o auxiliar a fazê-lo, muito tirânico. É um erro vulgar, eu sei; mas, não obstante, é um erro. E, se isto é absurdo em outras coisas, é mais ainda quando se trata de casamento, cuja felicidade depende inteiramente da afeição que subsiste entre as partes. Portanto, sempre considerei insensatez o quererem os pais escolher pelos filhos nessa ocasião, visto que forçar um afeto é impossível...”  
[TJ XIV, 8, 624]

Novamente, trata-se da defesa da escolha individual de um parceiro para a vida. Mas tal fala carrega em si, outra vez, nova carga de ironia do narrador: mais adiante, este Sr. Nightingale, em particular, nega diante de Tom todo o seu posicionamento inicial – só para descobrir, em seguida, que a própria filha foge de casa para se casar por amor com um jovem que a família não aprova.

Nesse episódio, vemos Tom novamente, numa retórica moralista ao extremo, verbalizar a defesa dos valores mais nobres em termos de conduta. Em contraste direto com o jovem Nightingale, ele demonstra dar prioridade ao bem-estar dos outros, especialmente aqueles desprovidos de fortuna e sorte, bem como aos critérios de honra sancionados pelo caráter, e não tal como entendidos pela alta sociedade. Ao mesmo tempo, reafirma a soberania do amor em detrimento das convenções – neste caso, o dinheiro ou o status. De sorte que ele logra “converter” Nightingale e se transforma no agente de sua felicidade junto a Nancy, já que o casal se casa em cerimônia particular não muito depois disso.

Quase ao final do romance, é a vez de Allworthy outra vez reiterar suas convicções sobre o casamento. Cedendo à insistência de Blifil, o fidalgo concorda em acompanhá-lo a Londres para tentar conquistar o amor de Sophia. Mas, no fundo, ele tem suas dúvidas sobre o sucesso da empresa, como nos mostra o narrador:

“Não concordava absolutamente com a opinião dos pais que julgam ser tão indiferente consultar as inclinações dos filhos na questão do casamento quanto consultar os desejos dos criados quando pretendem fazer uma viagem, e que a lei ou, pelo menos, a decência impede, amiúde, de empregarem a força bruta. Como, pelo contrário, entendia pertencer a instituição do matrimônio a um gênero sacratíssimo, julgava necessário todas as cautelas preparatórias para a conservar sagrada e inviolada, e concluía que a maneira mais segura de consegui-lo consistia em estribá-la na afeição prévia”.

Por conta disso, Allworthy adverte o sobrinho:

“- Mas declaro – afirmou – que não darei o meu consentimento a que de maneira alguma se forcem as inclinações dela, nem jamais vos casareis a não ser que ela nisso consista espontaneamente.” [TJ, XVI, 6, 696-698]

Mais adiante, acrescenta:

“Ora, forçar uma mulher a um casamento contrário à sua anuência ou à sua aprovação é um ato tão injusto e opressivo que eu quisera que o proibissem as leis do nosso país; mas uma boa consciência nunca é contrária às leis, por mais mal governado que seja um país, e fornecerá a si mesma as leis que a negligência dos legisladores se esqueceu de promulgar. (...) Entendo que os pais que assim procedem são cúmplices de todos os erros posteriormente cometidos pelos filhos e têm, por força, de esperar compartilhar, diante de um juiz justo, da sua punição; mas, ainda que pudessem evitá-lo, justos céus! Haverá uma alma capaz de suportar a idéia de ter contribuído para a danação de uma filha?”  
[TJ, XVII, 3, 719-720]

Valendo-se dessa personagem, não é exagerado dizer que aqui Fielding se junta ao coro de vozes que, já naquele momento, se levantava para criticar o “casamento da moda”. Esse posicionamento ganhara força quando William Hogarth, amigo pessoal do romancista, lançara em 1745 a série de gravuras intitulada “Marriage-à-la-Mode”, em que um jovem e nobre casal, assim formado segundo a conveniência, se dirige para a ruína e para a morte. Com efeito, Macfarlane confirma que essa maneira de ver o casamento por interesse gradativamente ganhava mais e mais adeptos:

“Assim como os filhos eram advertidos a não perturbar o delicado equilíbrio casando sem consultar os pais, havia também uma antiga tradição de crítica àqueles pais que concentravam muito poder em suas mãos. As críticas circulavam em forma de aforismos no século XVIII: ‘o homem que é contra o casamento dos filhos e filhas tem filhos e filhas que desejam a morte do pai’. ‘A razão de seus filhos raramente gostarem das pessoas com quem casam é que eles raramente [sic] casam com as pessoas que gostam’. Os motivos dos pais eram ‘o interesse numa propriedade, e não nos filhos, ou o pagamento de uma dívida; essa é que é a verdade’. (...) ‘A primeira coisa que os pais devem consultar sobre o casamento de seus filhos é a respeito de suas inclinações. Levassem eles sempre isso em conta, haveria menos casais infelizes, e os pais não teriam de se arrepender da severidade de sua conduta depois que um casamento arruinado, uma má reputação ou uma mente insana lhes mostrassem seu erro’. Podemos considerar, restringindo-nos ao século



XVIII, que era essa a visão crítica que conduzia a um novo regime de casamento, individualista e sentimental”.<sup>113</sup>

Como podemos ver, **Tom Jones** espelha bem essa mudança no modo inglês de pensar a instituição social do casamento. A crítica embutida nos aforismos citados conduzia, como diz Macfarlane, a novos valores de ordem “individualista” e “sentimental” na hora de escolher o futuro cônjuge. O romance de Fielding, ao privilegiar a visão do casamento por amor sobre as convenções da maneira como temos visto até aqui, demonstra, com isso, estar plenamente familiarizado com o debate que, na verdade, se travava nos costumes da sociedade inglesa como um todo, e de maneira mais aguda nos círculos mais elegantes. “Casar por amor” aos poucos estava, como se costuma dizer, “virando moda” – e Fielding não se furtou a mostrar aderência à nova forma de pensar por meio de seu romance. O que confirma, ao nosso ver, o papel emblemático de **Tom Jones** enquanto agente e produto, ao mesmo tempo, das grandes transformações pelas quais a sociedade inglesa passava naquele instante.

Isso não significa, por outro lado, que o casamento por conveniência e seus respectivos valores estivessem condenados ao esquecimento neste romance. Apesar das reiteradas afirmações em favor do amor ao longo da trama, o embate entre estas duas frentes opostas está sempre presente: pois, ainda que o autor nos leve a considerar os argumentos de Western e de sua irmã completamente desprovidos de bom senso, é provável que, na verdade, tais personagens sejam apenas néscias no sentido de não saber como fazer uso de moderação e equilíbrio no momento de pô-los em prática. Afinal, como o próprio Allworthy o declara, é preciso, sim, considerar a situação econômica dos envolvidos em uma união, pois esta é a maneira como “o nosso mundo (i.e. o mundo da pequena nobreza) está constituído”. A Sra. Miller também atesta, pessoalmente, as desgraças que se abatem sobre aqueles que se casam imprudentemente (i.e. *somente* por amor). A prova final disso se obtém na perpetuação, por toda a narrativa e até mesmo durante boa parte do desenlace, do grande impasse: poderão Tom e Sophia casar-se, sendo que ele não tem linhagem nem fortuna? Deixarão eles de fazê-lo, sendo que sinceramente se amam, e muito? Pode-se viver de amor, e de amor somente? É possível para Sophia, heroína sem mácula do romance, renunciar em nome do amor à própria

---

<sup>113</sup> Idem, *ibidem* pp. 144-145.

posição social? Fielding constrói habilmente seu romance de modo a levar o leitor exatamente para o centro dessas questões, que, ao que tudo indica, não têm resposta fácil.

Ou têm? Interessante também é analisar o modo como o romancista soluciona o dilema, por ele mesmo articulado. No mundo real, como bem já mostraram estudiosos como Alan Macfarlane, Lawrence Stone e Jack Goody, as coisas são bem mais complexas e a solução, se é que existe, é freqüentemente fugaz. Mas estamos no âmbito da ficção, onde tudo – ou quase tudo – pode acontecer. Daí que, recorrendo ao já muito conhecido expediente da paternidade descoberta, tudo se resolve como num passe de mágica. Tom descobre que, embora bastardo, é sobrinho legítimo de seu benfeitor Allworthy. Com o desmascaramento de Blifil e sua conseqüente expulsão, a sua situação só faz melhorar: ele é nomeado sucessor e herdeiro de Allworthy em Paradise Hall. De um instante para outro, mudam a sua posição e status social, sua fortuna, seu sangue; muda até – radicalmente – o modo como Western o vê. As amarras que o prendiam a um passado obscuro e a um futuro incerto caem por completo. Tom pode, finalmente, casar-se com Sophia e cumprir o destino que lhe estava reservado: fazer parte, sim, da classe dominante e privilegiada. Torna-se um verdadeiro fidalgo, já que, como compensação de seus pecados da juventude, ele confessa ter “aprendido com seus erros” e a convivência com a bela e virtuosa Sophia, acrescida da companhia de Allworthy, inspiram nele “uma discrição e uma prudência raríssimas em pessoas dotadas de índole viva como a sua” [ TJ, XVIII, 13, 807] – afinal, ser nobre de verdade é ter posse de sangue e de caráter. Não à toa, o narrador conclui a história dizendo:

“Para concluir, assim como não se encontram um homem e uma mulher mais merecedores do que esse afetuoso casal, assim não se pode imaginar ninguém mais feliz. Conservam a mais pura e a mais terna das afeições um pelo outro, afeição que é diariamente aumentada e confirmada por mútuos carinhos e pela estima recíproca. Não é menos amável o procedimento deles para com os parentes e amigos. E tal é a sua afabilidade, a sua indulgência e a sua beneficência para com os inferiores, que não há um vizinho, um rendeiro ou um criado que não abençoe, com a maior das gratidões, o dia em que o Sr. Jones se casou com a sua Sophia”. [TJ, XVIII, 13, 807-808]

Segundo estas palavras, o triunfo do amor é completo. Tom logra escapar de um destino ordinário, bem como Sophia da insalubridade implícita no casamento por interesse a que sua família pretendia condená-la. Mas, como só de amor não se vive, é, no mínimo, sumamente providencial que, de alguma forma, a prosperidade material seja também garantida. A descrição final dos dois não deixa de fazer um ataque velado às atitudes esnobes e prepotentes da aristocracia diante de seus inferiores, bem como confirmar que Tom e Sophia não compartilham de *todos* os seus valores. Compartilham, isso sim, do que não se pode prescindir: o poder econômico. O destino de ambos é configurarem-se, no desenlace da narrativa, como fidalgos de verdade, imbuídos de legítimos valores burgueses. O casamento por amor que integra as sanções materiais impostas pelas classes altas configura-se como uma solução que, a exemplo das histórias romanescas, marca não tanto o desfecho da história quanto um novo começo, uma nova etapa na trajetória de Tom e Sophia, pautada pela maturidade e pela sabedoria adquirida com a experiência, numa celebração da vida <sup>114</sup>. Com isso Fielding encerra seu romance reforçando a idéia da perenidade dessa conclusão feliz (pois o romance termina descrevendo a vida feliz do casal em tempo presente) e demonstrando que, sob sua ótica, uma conciliação entre as duas ideologias não apenas é desejável – mas também plenamente possível. Como bem nos disse Raymond Williams, a meta é o “melhoramento”, e isso através de alguma forma de equilíbrio:

“Trata-se da moralidade de uma sociedade relativamente consolidada, capaz de fazer cálculos mais maduros. A partir desse ponto de vista, a ganância fria de um Blifil e o materialismo grosseiro de um senhor Western podem ser observados e criticados; o cálculo e o preço, no entanto, ganham um quadro de referência mais amplo. Amor, honra, prazer físico, lealdade: também estes fatores devem ser computados, juntamente com as rendas e as extensões de propriedades. Temos aqui um humanitarismo resignado e estabelecido: firme e aberto quando se defronta com calculadores mais mesquinhos, porém ele próprio interessado em encontrar o equilíbrio – o verdadeiro preço de mercado –

---

<sup>114</sup> Miller, Henry Knight. Op. Cit. p. 40: “In a less sublime *comoedia*, Tom Jones’s achievement is moral and communal. But romance and comedy traditionally conclude with the celebration of a marriage, not because that marks the *end* but precisely because it celebrates a new beginning, the sacramental emblem of a new world of maturity and hope, the assertion of life and continuity as against the “reality” of isolation and death.”

da felicidade. Tom Jones aprende com seu aparente desinteresse pelas vantagens, mas a questão não é apenas que seus desejos mais imediatos são satisfeitos com tolerância: é, também, que Fielding encaminha a trama no sentido de restabelecer o equilíbrio no qual a satisfação pessoal e a vantagem material são reconciliadas, tornando-se compatíveis, até mesmo idênticas”.<sup>115</sup>

Isto equivale a dizer que, na ótica de **Tom Jones**, o berço e a herança dele decorrentes ainda têm, sim, um valor inquestionável e não podem ser simplesmente descartados pelo indivíduo na consideração da perspectiva de um casamento. A falta de ambos constitui, portanto, um sério empecilho para a concretização da união na esfera da alta sociedade. Por outro lado, coexiste a idéia de que o amor é igualmente importante e pode também, com persistência e força de vontade exercidas pelo indivíduo, vencer no final. Um casamento de aparências, de “fachada”, realizado segundo as convenções é, desse modo, descaracterizado como ideal de vida almejado. O dilema se resolve satisfatoriamente na medida em que os dois aspectos – linhagem e amor – se integram pelo equilíbrio ideal entre as forças sociais e individuais, como este sugerido por Fielding. E, na verdade, isso não é de se estranhar. **Tom Jones** só pode terminar como o faz, na perspectiva de Sophia e Tom, exatamente porque a narrativa se ambienta na Inglaterra do século XVIII, epicentro inegável do abalo nas estruturas tradicionalmente aristocráticas que então começava a varrer a Europa e o mundo.

### **E Viveram Felizes...Para Sempre?**

Iniciamos esta segunda parte retomando o comentário de Antonio Candido, brevemente mencionado algumas páginas antes, sobre a sociedade retratada no romance de Almeida. Já dissemos que o crítico refere-se a um panorama restrito em termos espaciais, uma vez que se concentra nas áreas que hoje são o centro da cidade do Rio de Janeiro, com apenas uma ou outra breve incursão pelo subúrbio. E, da mesma forma, também o material humano tem os seus limites demarcados, pois as **Memórias** trata principalmente do “tipo de gente

---

<sup>115</sup> Williams, R. **O Campo e a cidade na história e na literatura**. Op. Cit. p. 92.

livre modesta”, ou “pequena burguesia” que compunha grande parte dos moradores da cidade, enquanto “ignora as camadas dirigentes, de um lado, e as camadas básicas, de outro”<sup>116</sup>.

Candido também reitera que, nesse mundo da “pequena burguesia”, uma união ilegítima “é habitual e quase normal segundo os costumes do tempo e da classe”<sup>117</sup>. Trata-se, como dissemos, de uma sociedade regida por uma “ordem dificilmente imposta e mantida, cercada por todos os lados por uma desordem vivaz, que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia”<sup>118</sup>. Com efeito, Caio Prado Jr. reitera as bases “não-familiares” sobre as quais se assentou o processo de colonização brasileira – bases essas que certamente se mantiveram intactas até a época a que se refere o romance, já que

“...segundo o que se colige dos depoimentos contemporâneos, quase se pode afirmar que, fora o caso das classes superiores, o casamento constitui uma situação excepcional.”<sup>119</sup>

Entendemos que estas colocações são importantes no sentido de esclarecer o universo de valores que o romance contém – desta vez, naquilo que se refere à instituição social do casamento. Leonardo, parte integrante desse mundo do qual fala Candido, está sem dúvida imbuído desse afrouxamento moral que fundamenta as ligações amorosas e a formação dos grupos familiares no Rio de Janeiro em que vive. Ele mesmo, aliás, é produto desse meio enquanto filho de uma união ilegítima. Nosso foco, no entanto, relaciona-se com o casamento enquanto instituição social “oficial” – sancionada pelas leis do Estado e da igreja. De modo que, nas **Memórias**, essa instituição representa um ingresso na esfera da ordem à qual se refere Candido – ainda que no mundo do romance as personagens nem sempre se deixem reger por ela. Na verdade, esta se constitui a primeira diferença essencial que deve ser registrada em relação à sociedade presente em **Tom Jones**. Mais ampla, geográfica e economicamente, a sociedade inglesa que aparece no romance de Fielding não manifesta, no entanto, essa divisão tão explícita entre as esferas da ordem e desordem no que se refere ao

---

<sup>116</sup> Antonio Candido. “Dialética da malandragem”. Op. Cit. p. 27-28.

<sup>117</sup> Idem, ibidem p. 32.

<sup>118</sup> Idem, ibidem p. 38.

<sup>119</sup> Prado Jr., Caio. Op. Cit. p. 352.

casamento ou aos costumes. A liberalidade de costumes que se observa no romance de Almeida não é, por sua vez, traço constitutivo da sociedade do romance inglês. Independentemente de qual seja a extração social da personagem, fica claro que, por exemplo, amancebar-se e gerar um filho fora dos liames sacramentados pelo matrimônio não é bem visto, aceito ou tolerado pela sociedade como um todo. Haja vista o que se passa com Jenny Jones e Bridget Allworthy: o comportamento que assumem, visando encobrir a transgressão; a crítica social da qual se tornam vítimas e a punição, por assim dizer, que recebem no âmbito da comunidade e do enredo.

Tendo em mente estas considerações, a pergunta que norteia esta seção de nosso trabalho relaciona-se, então, com a possibilidade de configuração de uma tensão entre tendências opostas nas práticas de casamento e amor nas **Memórias** conforme apresentadas em **Tom Jones**. Ou, dito de outro modo, se seria possível encontrar ecos do caráter contratual e materialista do casamento entre famílias mais abastadas em contraposição a traços de individualismo burguês nesse âmbito, levando sempre em conta a peculiaridade da sociedade retratada e as condições sociais brasileiras daquele período. Tal embate, reiteramos, se desdobraria aqui enquanto dilema entre as convenções sociais que regem o acordo matrimonial entre duas famílias – as aparências – e os sentimentos e aspirações íntimos dos protagonistas de tal acordo na esfera do amor e das inclinações individuais – a essência.

Logo de início, salta aos olhos a aproximação entre os dois romances. Pois, muito embora Leonardo pertença a uma camada social mais modesta, pautada pela informalidade de suas uniões, ele compartilha com Tom o amor por alguém de posição social superior. Tal amor, como no romance inglês, nasce gradativa e inocentemente. O leitor acompanha sua evolução em detalhes ao longo de vários capítulos, a começar com o já citado comentário de que Leonardo, agora moço feito, se encontrava na idade de se deixar envolver por esse sentimento. Dito de outra forma, Leonardo estava “pronto” para experimentar o amor.

Segue-se que o rapaz, numa visita à casa de D. Maria com o padrinho, é apresentado pela primeira vez a Luisinha. Já comentamos sobre o fato de que ela não causa nesse momento uma impressão muito favorável, de modo que a reação de Leonardo é rir-se de seu jeito acanhado quando ela aparece na sala e, igualmente, quando ela se vai. É possível que

Luisinha, no entanto, tenha agido tão-somente como seria de se esperar para alguém em sua condição <sup>120</sup>. Talvez é por isso que, embora sem tomar consciência do fato, Leonardo sente-se atraído por ela a partir desse dia:

“Quando se retiraram, riu-se ele pelo caminho à sua vontade. O padrinho indagou a causa de sua hilariedade; respondeu-lhe que não se podia lembrar da menina sem rir-se.

- Então lembras-te dela muito a miúdo, por que muito a miúdo te ris.

Leonardo viu que esta observação era verdadeira.

Durante alguns dias umas poucas de vezes falou na sobrinha da D. Maria; e apenas o padrinho lhe anunciou que teriam de fazer a visita do costume, sem saber por quê, pulou de contente, e, ao contrário dos outros dias, foi o primeiro a vestir-se e dar-se por pronto.”

[MSM, I, 18, 175]

O que chama a atenção nesse trecho é exatamente a maneira inconsciente pela qual Leonardo começa a acalentar sentimentos por Luisinha. Sua reação exterior é rir-se, mas, como nos diz o narrador, “sem saber por quê” já nutre o desejo de vê-la novamente. Isto reforça o ar inocente e singelo da experiência do amor na trajetória de Leonardo. Em função disso, sua reação diante de Luisinha na segunda visita é diferente:

“O caso foi que o Leonardo começou a olhar para ela sem mais vontade de rir-se; olhou uma, duas, três, quatro, muitas vezes enfim, sem que nunca satisfizesse ao que ele interiormente chamava curiosidade de apreciar aquela figura.” [MSM, I, 19, 179]

---

<sup>120</sup> Freyre, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. Rio de Janeiro/ Recife, Ed. Artenova/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977. p. 86: “As mulheres amadureciam cedo. Os anos de infância raras vezes estouvada eram curtos. Aos quatorze ou quinze anos, a menina vestia-se já como uma grave senhora. Os daguerreótipos da época trazem até nós figuras de meninas amadurecidas antes de tempo em senhoras: senhoras tristes, tristonhas. Docilidade e mesmo acanhamento eram a principal graça de uma sinhazinha. A menina aprendia a ser tímida ou, pelo menos, a mostrar-se tímida diante dos estranhos, como se aprendesse uma arte. A moça brasileira da década de 50 tornava-se por vezes mestra dessa delicadíssima arte, a da timidez. ‘Possivelmente, eram muito tímidas’- escreve Carlos de Laet das moças da época aqui evocada – ‘mas eram adoráveis na sua timidez’”.

Com o episódio do passeio no campo, novo impulso é dado ao amor. Luisinha, extasiada com os fogos de artifício, queda-se perto de Leonardo e parece não se dar conta do que se passa com o rapaz:

“Quando se atacou a *lua*, a sua admiração foi tão grande que, querendo firmar-se nos ombros de Leonardo, deu-lhe quase um abraço pelas costas. O Leonardo estremeceu por dentro, e pediu ao céu que a lua fosse eterna; virando o rosto, viu sobre seus ombros aquela cabeça de menina iluminada pelo clarão pálido do misto que ardia, e ficou também por sua vez extasiado; pareceu-lhe então o rosto mais lindo que jamais vira, e admirou-se profundamente de que tivesse podido alguma vez rir-se dela e achá-la feia.” [MSM, I 20, 184 – grifo do autor]

A partir daí, o narrador não demora a nos informar, oficialmente, sobre os sentimentos de Leonardo:

“Cremos, pelo que temos referido, que para nenhum dos leitores será ainda duvidoso que chegara ao Leonardo a hora de pagar o tributo de que ninguém escapa neste mundo, ainda que para alguns seja ele fácil e leve, e para outros pesado e custoso: o rapaz amava. É escusado dizer a quem.” [MSM, I, 21, 185]

O nascimento e o gradativo amadurecimento do amor de Leonardo por Luisinha, tão minuciosamente narrados, têm por objetivo principal angariar a simpatia do leitor pelo casal protagonista. Também, por extensão, garantir a força da idéia segundo a qual a instituição social do casamento deve se fundamentar no amor pessoal e genuíno entre as duas pessoas envolvidas, e não nas conveniências abraçadas pelas duas famílias. Dito de outra forma, é um traço, ainda que discreto, dos valores burgueses que se sobrepõe àquele traçado pelos valores da ideologia aristocrática no que se refere à questão do casamento. Dessa forma, quando o triângulo amoroso se forma pelo surgimento de José Manuel, já está suficientemente assegurada ao leitor a preponderância de Leonardo frente ao rival.



Isto ganha reforço pelo contraste que logo se estabelece entre os dois aspirantes à mão de Luisinha. Como já discutimos anteriormente, José Manuel se caracteriza de forma negativa, logo de início, pela extrema articulação verbal – pela “lábria” em contar histórias e fazer comentários depreciativos e mentirosos sobre as pessoas. A despeito da autenticidade de seus sentimentos, Leonardo, por sua vez, é jovem e inexperiente inclusive nesse campo. Tanto assim que sua declaração à amada, descrita do capítulo 23 da primeira parte, é marcada pela hesitação, pelo gaguejo e pelo embaraço. Leonardo treme e sua muito, balbuciando as palavras como fruto de um supremo esforço de sua parte. A impressão que se tem é a de que, fosse José Manuel a se declarar, teríamos diante de nós um discurso extremamente elaborado e pontuado por sofisticados recursos de oratória e retórica. Seja como for, e apesar da reação silenciosa de Luisinha, Leonardo parece ser mais bem-sucedido que José Manuel no quesito ‘conquista’ da amada:

“Leonardo viu-a ir-se, um pouco estupefato pela resposta que ela lhe dera, porém não de todo descontente: seu olhar de amante percebera que o que se acabava de passar não tinha sido totalmente desagradável a Luisinha.” [MSM, I, 23, 198]

O rumo dos acontecimentos aparentemente diz ao leitor que vale, portanto, o que se sente por dentro – ainda que a sua expressão seja um tanto truncada, como é o que acontece com o herói da história. Por outro lado, uma extrema articulação verbal que contradiz os sentimentos mais íntimos não goza de valorização no campo da união entre duas pessoas. Em outras palavras, antes a essência do que as aparências.

Há, porém, contrariedades. Tal como acontece com Tom, o amor de Leonardo por si só constitui elemento que justifica a existência do embate a que nos referimos: afinal, se Luisinha não é filha de fazendeiro de grandes posses, é no entanto a única herdeira de uma mulher rica. Como disse Antonio Candido, ela representa a “mocinha burguesa com quem não há relação viável fora do casamento, pois ela traz consigo herança, parentela, posição e deveres”<sup>121</sup>. De fato, a ser verdade o que descrevem Francisco Alencar e Gilberto Freyre, a

---

<sup>121</sup> Antonio Candido. Op.Cit. p. 34.

convenção social de união matrimonial para as classes mais endinheiradas também era, no Brasil “do tempo do rei”, a do casamento arranjado <sup>122</sup>. Luisinha se encaixa no perfil de moça sujeita às restrições de tais normas, nas quais as aspirações individuais de pouco ou de nada valem. O sentimento aparentemente sincero de Leonardo por isso não é suficiente para lhe assegurar a posse da mulher amada, pois, para começar, ele é um “vadio-mestre” e, pobre de recursos e ainda imaturo, nada de vantajoso tem a oferecer à moça e à respectiva família. D. Maria, portanto, age da maneira convencionalmente correta ao preterir o rapaz e escolher aquele que lhe parece ser o candidato mais adequado à sobrinha:

“José Manuel...acabara por lhe dar a entender alguma coisa a respeito de Luisinha, o que Dona Maria confessou não lhe ter sido totalmente desagradável, porque enfim, segundo alegava, José Manuel era um homem sisudo e de juízo, tinha corrido o mundo, e não era nenhum criança (esta palavra doeu à comadre) que não fosse capaz de tratar bem uma moça.” [MSM, II, 9, 255-256]

O que está em jogo, portanto, é a possibilidade do casamento entre José Manuel e Luisinha concertado segundo o que Maria Beatriz Silva chama de princípios de “igualdade” e “racionalidade”:

“A escolha do cônjuge era norteada, no período colonial, pelo princípio de igualdade no que se refere à idade, condição, fortuna e saúde, e também por aquilo que poderíamos denominar princípio da racionalidade, que evidentemente marginalizava a paixão ou a atração física. O que permeia, contudo, todo este discurso, quer erudito, quer popular, é uma flagrante assimetria: fala-se muito da decisão do homem

---

<sup>122</sup> Alencar, Francisco et alii. **História da sociedade brasileira**. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico S/A, 1985. Parte II, “O Império”, Unidade III: “O Imperador sentia-se bem”, p. 140: “Cena familiar brasileira: a mocinha de 15 ‘primaveras’ casando-se com um homem 10, 15 ou 20 anos mais velho. Um senhor de engenho, um bacharel de bigodes e cabelos lustrosos de brilhantina – com um rubi no dedo qualificando-o para a vida política – um negociante português, um médico ou um oficial. ‘Gente de bem!’ Noivo escolhido pelo pai! Matrimônio decidido de acordo com os interesses da família enquanto grupo, sempre que possível garantindo a concentração da propriedade.” Ver também: Freyre, Gilberto. Op. Cit. p. 88: “Geralmente, porém, o casamento não resultava de galanteios românticos. Resultava de mecanismo menos lírico do sistema patriarcal de família. O homem com quem a moça, de pouco mais de treze anos, se casava, raramente era de sua própria escolha. A escolha era de seus pais ou simplesmente de seu pai.”

na escolha da futura mulher, mas nada se diz daquilo que seria a contrapartida, ou seja, a escolha por parte da mulher. Essa assimetria por si só revela que não cabia a ela a decisão. Ela não escolhia, era escolhida.”<sup>123</sup>

Com efeito, D. Maria assume para si o papel de “negociante” da mão da sobrinha, cabendo a Luisinha, em última instância, acatar a decisão já tomada segundo mandam as exigências de ordem lógica e racional. Para a senhora, Leonardo, embora ame Luisinha, é tido por “criançola” e inexperiente quando comparado a José Manuel. Além disso, este último mostrara capacidade suficiente para, de uma vez, vencer uma demanda a favor de D. Maria, colocando-se como seu eficiente procurador, bem como conquistar sua gratidão e simpatia metendo-se na área pela qual a senhora nutria a mais entranhada predileção – a mania das demandas. Ao fazer o pedido da mão de Luisinha logo após dar a notícia da sentença final vitoriosa, José Manuel também demonstra habilidade considerável para reverter a aversão que D. Maria, por obra da comadre, sentia por ele. Nada, portanto, que Leonardo tivesse conseguido fazer em tão pouco tempo. Conseqüentemente, escolher José Manuel em detrimento de outros candidatos seria a decisão aparentemente mais acertada, obedecendo aos princípios de igualdade e racionalidade que, como indica Goto, também parecem reger os relacionamentos de Leonardo Pataca e Chiquinha, bem como o do Major Vidigal e Maria Regalada, em contraposição àquele do mestre-de-cerimônias e a cigana<sup>124</sup>.

Assim, a velha senhora cede. Ora, sabe-se que a principal motivação de José Manuel para casar-se com Luisinha nada mais é do que a fortuna que esta herdará com a morte da tia:

“Tão exagerados eram os afagos de José Manuel para com D. Maria, e tanto repartia ele esses afagos com Luisinha, que bem claro se deixou ver que havia neles fim oculto. Afinal o negócio aclarou-se. D. Maria

---

<sup>123</sup> Silva, Maria Beatriz Nizza da. **Sistema de casamento no Brasil colonial**. São Paulo, Edusp, 1984. [Coleção Coroa Vermelha – Estudos Brasileiros, Vol. 6], p. 70.

<sup>124</sup> Goto, R. Op. Cit. p. 64: “As **Memórias** parecem tratar com muita liberalidade e naturalidade o arranjo mais esdrúxulo do padre com a cigana, mas a lição moral que o sacerdote parece aprender é a que lhe sugere uma relação mais discreta e estável com gente de sua classe, como ocorre, no terreno das situações mais francas e claras, com Leonardo Pataca, que acaba se firmando com Chiquinha (apresentada pelo narrador do folhetim inicialmente como sobrinha e em seguida como filha da Comadre) e com o próprio Vidigal, que tem seu par naquela Maria a um tempo regalada e respeitada.”

era, como dissemos, rica e velha; não tinha outros herdeiros senão sua sobrinha: se morresse D. Maria, Luisinha ficaria arranjada, e como era muito criança e mostrava ser muito simples, era uma esposa conveniente a qualquer esperto que se achasse, como José Manuel, em disponibilidade; este pois fazia a corte à velha com intenções na sobrinha.” [MSM, I, 21, 189]

Tal como Blifil, pois, ele é movido maiormente por ambições de ordem material e o amor não faz parte de seus valores prioritários. A união com José Manuel, portanto, representa para Luisinha a convenção social do casamento arranjado, onde o amor ou as inclinações pessoais não têm participação ativa na decisão. Ainda assim, ela aceita a proposta da tia sem outra reação maior do que a indiferença – pois, registra o narrador, Leonardo a abandonara há algum tempo. José Manuel e Luisinha se casam, num capítulo cujo título alude não apenas à vitória desse rapaz, mas também à do casamento por conveniência: “Triunfo completo de José Manuel” [MSM, II, 12, 269-272].

A crítica a essa prática social, no entanto, não demora a surgir. Em primeiro lugar, porque o narrador logo nos conta que José Manuel, uma vez casado, se torna um “marido-monstro”:

“Saibam os leitores que, passada a lua-de-mel, em que tudo foram rosas, o nosso José Manuel pusera, como se costuma dizer, as mangas de fora, e tais coisas fez, que em poucos meses estava tudo em guerra aberta: tinha-se ele com sua mulher Luisinha mudado de casa de D. Maria, e por causa de dote vai, dote vem, herança daqui, herança dali, havia-lhe D. Maria proposto uma ação por tal sorte complicada, que era de desconfiar que não bastassem para ver-lhe o fim os dias que restavam de vida à pobre velha. Tinha-se José Manuel tornado para Luisinha um verdadeiro marido-dragão, desses que só aquele tempo os conta tão perfeitos, que eram um suplício constante para as mulheres. Depois que se havia mudado de casa de D. Maria, nunca mais Luisinha vira o ar da rua senão às furtadelas, pelas frestas da rótula: então chorava ela aquela liberdade de que gozava outrora... (...) Tendo-se casado com José Manuel, para seguir a vontade de D. Maria, votava a seu marido uma enorme

indiferença, que é talvez o pior de todos os ódios.”  
[ MSM, II, 21, 314-315]

Pior ainda, o narrador deixa claro que Luisinha não estava sozinha nessa terrível situação:

“Pois a vida de Luisinha, depois de casada, representava com fidelidade a vida do maior número de moças que então se casavam: era por isso que as Vidinhas não eram raras, e que poucas famílias haviam que não tivessem a lamentar um desgostozinho no gênero do que sofreu aquela pobre família, que indo ao Oratório de Pedra viera dizimada para casa, e cuja história serviu de tema às intrigas da comadre, quando quis pôr a José Manuel fora do lance.” [ MSM, II, 21, 315]

Goto diz que o narrador das **Memórias** indica, com isso, uma certa “intenção idealizante” do romance: a proliferação das “Vidinhas” teria mais a ver, na perspectiva das classes sociais inferiores, tanto com a questão indiscutível da pobreza quanto com o desejo de evitar a infelicidade implícita em um casamento carente de amor<sup>125</sup>. Dessa forma, a mancebia ou o concubinato, tão característicos dessa sociedade a que se refere o romance, tem seu aspecto moralmente transgressor um pouco atenuado, a partir da “justificativa” que o conceito negativo de um casamento por conveniência traz ao universo de aspirações individuais na camada mais modesta da população.

Não satisfeito, o narrador ainda faz D. Maria reconhecer à comadre o quanto fora enganada pela lábia de José Manuel:

“- Nunca pensei, criatura, nunca pensei que sucedesse tal...Mas aquilo como era finório! Que palavrinhas doces! Que santidade aquela! Agora, senhora, agora sou eu capaz de acreditar na história da moça furtada no Oratório de Pedra: ele tem bofes para tal...” [MSM, II, 21, 316]

---

<sup>125</sup> Idem, ibidem p. 64: “Já entre moças de condição humilde, a história social indica que a disseminação de mancebias teria menos a ver com o desejo de uma vida descomprometida do que com o dado econômico e palpável da pobreza, pois ‘não lhes passa pela cabeça a possibilidade de arranjar um marido sem o engodo do dote’ [o autor se baseia em Caio Prado Jr. que, por sua vez, cita Hercules Florence].”

Em resumo, o casamento por conveniência não apenas não faz de Luisinha uma mulher feliz, mas também traz desassossego para sua parenta mais próxima, D. Maria, e assombro para os conhecidos íntimos. O acordo implícito na concessão da sobrinha se revela para D. Maria um tremendo “mau negócio”; para Luisinha, por sua vez, um sofrimento diário. Fica claro que um casamento assim arranjado não conta com a aprovação do senso comum.

A informação sobre a vilania de José Manuel e do quanto ele faz sua esposa sofrer parece justificar tanto o fim trágico do rapaz quanto a reação, novamente pouco impressionada, de Luisinha. José Manuel sofre um súbito ataque apoplético. Parentes e amigos se reúnem em sua casa, acompanhando os seus momentos finais. Diante do comentário das pessoas, o narrador defende a moça:

“- Estás viúva, menina, disse D. Maria alguma coisa compungida com a declaração do médico.

Luisinha pôs-se a chorar, mas como choraria por qualquer vivente, porque tinha coração terno. Estavam presentes algumas pessoas da vizinhança, e uma delas disse baixinho à outra, vendo o pranto de Luisinha:

- Não são lágrimas de viúva...

E não eram, nós já o dissemos: o mundo faz disso as mais das vezes um crime. E os antecedentes? Porventura ante seu coração fora José Manuel marido de Luisinha? Nunca o fora senão ante as conveniências, e para as conveniências aquelas lágrimas bastavam. Nem o médico nem D. Maria se haviam enganado: à noitinha José Manuel expirou.”

[ MSM, II, 24, 328]

A impressão que se tem, portanto, é que com a morte de José Manuel “pune-se” não apenas uma personagem má, de caráter reprovável e infligidora de sofrimento, mas também a convenção social que instituiu sua união com a heroína do romance, Luisinha. Daí, portanto, a constatação de que, se por um lado o romance apresenta a vigência dessa norma, por outro lado ratifica sua reprovação enquanto único agente determinante da formalização dos casamentos na sociedade em questão.

O triunfo ainda que momentâneo de José Manuel dá a Leonardo o tempo de que ele precisava para tornar-se um “homem”. A retirada de cena do marido de Luisinha vem, portanto, num momento oportuno para Leonardo. Enquanto a reviravolta se dava na casa e na família de Luisinha, pela petição de D. Maria, da comadre e de Maria-Regalada, Leonardo não apenas fora solto da prisão onde se encontrava, mas também ganhara o posto de soldado na companhia do Major Vidigal. Nesse novo estado, o rapaz comparece à casa de Luisinha no dia dos funerais de José Manuel e reencontra seu antigo amor. O sentimento logo é retomado por ambos os lados. Luisinha, agora mais madura e vivida, age com uma desenvoltura e um pragmatismo até então nunca vistos:

“Luisinha achou Leonardo um guapo rapagão de bigodes e suíça; elegante até onde pode sê-lo, um soldado de granadeiros, com o seu uniforme de sargento bem assente. Leonardo achou Luisinha uma moça espigada, airosa mesmo, olhos e cabelos pretos, tendo perdido todo aquele acanhamento físico de outrora.” [MSM, II, 24, 329]

“Luisinha e Leonardo haviam reatado o antigo namoro; e quem quiser ver coisa de andar depressa é ver namoro de viúva. Na primeira ocasião Leonardo quis recorrer a uma nova declaração; Luisinha porém fez o processo sumário, aceitando a declaração de há tantos anos. Sem que os vissem, viam-se os dois muitas vezes, e dispunham seus negócios.” [MSM, II, 25, 334]

A bem dizer, não somente Luisinha, mas também Leonardo se encontra mais amadurecido pela ação conjunta do tempo e dos diversos acontecimentos que lhe sucederam. Como aponta Goto,

“Quando volta para Luisinha, contrariando e confirmando a tese pretensamente anti-romântica do narrador de que o verdadeiro amor não é o primeiro mas o último (“porque é o único que não muda”), Leonardo não estará reproduzindo uma paixão adolescente mas estabelecendo uma relação mais adulta (de quem já se acha “provido da experiência” da

vida, das “condutas transgressivas”) com uma jovem viúva que também amadureceu, colocou os pés no chão após o casamento com José Manuel, autor de um bem dissimulado e bem sucedido golpe do baú e providencialmente castigado.”<sup>126</sup>

De modo que, ao se reencontrarem, Leonardo e Luisinha desta vez vivem o romance que lhes fora negado anos antes, quando as condições materiais, emocionais e psicológicas de ambos impuseram empecilhos ao avanço do relacionamento. O namoro é então marcado, como o narrador aponta, pela relativa ausência de vigilância e pela liberdade de aproximação física que, ao que tudo indica, caracterizava os relacionamentos afetivos daquele tempo e naquela classe<sup>127</sup>.

Se o namoro dos dois progride, faz-se ao mesmo tempo referência aos planos de D. Maria, tendo em vista a consciência de que sua sobrinha podia se tornar novamente o alvo de ataques de outros pretendentes inescrupulosos:

“Muitas vezes; ao cair de Ave-Maria, quando a boa da velha se sentava a rezar na sua banquinha em um canto da sala, entre um Padre-Nosso e uma Ave-Maria do seu bendito rosário, vinha-lhe à idéia casar de novo a fresca viuvinha, que corria o risco de ficar de um momento para outro desamparada num mundo em que maridos, como José Manuel, não são difíceis de aparecer, especialmente a uma viuvinha apatacada.”  
[MSM, II, 25, 333]

Do que se depreende que, nessa sociedade, a possibilidade de contrair um novo casamento de aparências, destituído de amor genuíno, era real. Por outro lado, reitera-se que, retomado o plano de uma união sob a perspectiva do amor sincero, tanto Leonardo quanto Luisinha agem com maior integridade e rejeitam um casamento ilegítimo. “Tudo por causa do

---

<sup>126</sup> Idem, *ibidem* p. 61.

<sup>127</sup> D’Incao, Maria Angela. “Amor romântico e família burguesa” IN: D’Incao, M. A. (org.). **Amor e família no Brasil**. São Paulo, Contexto, 1989, pp. 57-71. Conferir, a este respeito, as páginas 63-64: “Por exemplo, no romance de Manuel Antônio de Almeida, **Memórias de um sargento de milícias**, cuja história se passa no começo do século XIX, temos sugestões de que a aproximação era mais fácil, mais livre, nas classes populares, pelo menos, quando comparada com a que vamos observar no final do mesmo século. O namoro de Leonardo filho com a filha [sic] da comadre rica, D. Maria, não tem nada de restritivo; ao contrário, não havia sequer vigilância muito cerrada sobre o casal, que se encontrava a sós muitas vezes.”



amor”, diz em outras palavras o narrador, acrescentando uma tônica moralizante à narrativa por meio da crítica ao costume tão disseminado naquela sociedade:

“Infelizmente ocorria-lhes a mesma dificuldade: um sargento de linha não podia casar. Havia talvez um meio muito simples de tudo remediar. Antes de tudo, porém, os dois amavam-se sinceramente; e a idéia de uma união ilegítima lhes repugnava. O amor os inspirava bem. Esse meio de que falamos, essa caricatura da família, então muito em moda, é seguramente uma das causas que produziu o triste estado moral da nossa sociedade.” [MSM, II, 25, 334]

O amor aparece, assim, como “força” que tem o poder de corrigir os desvios de comportamento social que tanto se faziam sentir naqueles tempos. Sob sua égide, então, a conclusão feliz é que, uma vez removidos todos os obstáculos da maneira já comentada, os dois se casam no último capítulo do romance, demonstrando um pragmatismo “quase comercial” que contrasta com o encantamento das aventuras vividas por Leonardo junto a Vidinha <sup>128</sup>. Goto afirma que isso se constitui, ao final da narrativa, como um exemplo evidente da conciliação entre valores aristocráticos e burgueses, ou seja, no momento em que o narrador defende o “amor purificador” e incorpora o “moralismo oficial” para criticar a devassidão nos costumes no que se refere às uniões amorosas:

“No plano moral, esta perspectiva [da união de Leonardo e Luisinha] corresponde à progressiva conciliação de valores da aristocracia fundiária com os da pequena burguesia que se exemplifica no pacto que o narrador faz com o moralismo oficial quando indigita a união ilegalizada como uma das causas do “triste estado moral de nossa sociedade”. A postura ambivalente do narrador configura uma moral pragmática, “não visando diretamente apresentar um exemplo moralizante”, porém mais concretamente a encaminhar uma

---

<sup>128</sup> Goto, R. Op. Cit. p. 61: “O Leonardo e a Luisinha que se casam no fim do romance são personagens mais pragmáticos do que eram no início, cercados de preocupações com heranças (mas felizmente o legado do Padrinho achava-se “religiosamente intacto”, retirando-se as suspeitas surdas que recaíam sobre Leonardo Pataca), promoções e a proteção do Major – pragmatismo que se manifesta no tom quase comercial com que se narra o casamento, em contraste com o “encanto cálido” que o autor do ensaio respira na descrição do namoro entre Leonardo e Vidinha”. O autor cita, respectivamente, Manuel A. de Almeida e Antonio Candido.

acomodação de interesses e a justificar a necessidade circunstancial de um casamento legítimo num enredo povoado por mancebias.”<sup>129</sup>

Isso aponta para a semelhança entre o desenlace de **Tom Jones** e o das **Memórias**, do ponto de vista da acomodação de valores contrários. Tal como se dá no romance inglês, os heróis se casam conciliando tanto o amor ou a escolha individual do cônjuge quanto a abastança material: para fechar com “chave de ouro”, Leonardo, novamente por intermédio das três mulheres, consegue baixar para as milícias e assim obtém a licença para casar-se. Não apenas isso, recebe do pai a herança integral que lhe deixara o falecido padrinho. Aparentemente, é outra vez o triunfo completo do amor: mas, como acontece em **Tom Jones**, um amor, diga-se de passagem, convenientemente recheado de heranças e fortunas em ambos os lados.

Concluimos, portanto, que encontramos também nas **Memórias** um embate semelhante àquele que se constata no romance inglês: de um lado, as aspirações e sentimentos individuais das personagens configurando a experiência de um amor autêntico e recíproco entre os protagonistas da narrativa; de outro, a força das convenções sociais no que diz respeito a casamento envolvendo famílias abastadas, priorizando a manutenção ou o alargamento das posses materiais em detrimento de inclinações particulares das personagens envolvidas. Nesse sentido, Tom e Leonardo se posicionam como representantes da primeira tendência, enquanto Blifil e José Manuel personificam a segunda. Após inúmeros desdobramentos no triângulo amoroso cujos pivôs são Sophia e Luisinha, com um triunfo aparente e momentâneo dos rivais, a vitória se consolida, por meio de sucessivas reviravoltas do enredo, para Tom e Leonardo. De igual modo, também se constata uma solução no desenlace que integra a conciliação entre os dois pólos: ambos se casam por amor, mas de posse de uma abastança material com a qual não contavam no começo de suas aventuras. No momento em que a narrativa se encerra, Tom e Leonardo dispõem, dessa forma, simplesmente do melhor que os dois mundos – o mundo das conveniências e a esfera das inclinações pessoais - podem oferecer.

---

<sup>129</sup> Idem, *ibidem* p. 60. O autor cita Walnice Nogueira Galvão.

Por outro lado, outra vez ressaltam-se diferenças essenciais em relação ao romance de Fielding. Primeiramente, a pouca individuação que as personagens de Leonardo e Luisinha demonstram em seu desejo de se unir. Tanto um quanto outro não “cresce” significativamente diante do leitor, enquanto personagens que expressam seus sentimentos e desejos interiores e lutam para vê-los concretizados. É provável que isso se dê porque, para começar, o narrador não nos permite acesso à sua interioridade:

“Como é que a sobrinha de D. Maria, que a princípio tanto desafiara a sua hilariedade por esquisita e feia, lhe viera depois a inspirar amor, é isso segredo do coração do rapaz que nos não é dado penetrar: o fato é que ele a amava, e isto nos basta.” [MSM, I, 21, 185]

Sem penetrar nos recessos interiores de Leonardo, como diz claramente o narrador, fica a idéia de que a mudança de sentimentos em relação a Luisinha deve ser aceita sem maiores questionamentos. De fato, ainda que a narrativa descreva o que sucede ao rapaz ao longo de alguns capítulos, ao leitor não é dado conhecer as nuances mais sutis e profundas com que se pinta, a princípio, uma aversão pela moça e, em seguida, o amor por ela. O fato, ou a constatação do sentimento, segundo a ótica do narrador, “nos basta”. Da mesma maneira, na noite em que falece o compadre, Leonardo e Luisinha começam a conversar em um canto da casa. D. Maria e a comadre, por sua vez, põem-se a procurar pelo testamento do falecido:

“Enquanto nisso se ocupavam, Luisinha e Leonardo conversavam, ou antes cochichavam, como se diz vulgarmente. O que eles diziam não posso dizê-lo ao leitor, porque o não sei; sem dúvida a rapariga consolava o rapaz da perda que acabava de sofrer na pessoa do seu amado padrinho.” [MSM, II, 5, 228]

Ainda que possa ser considerado um recurso narrativo para introduzir suspense, ou mesmo um toque irônico na observação quanto ao conteúdo da conversa, novamente o narrador despe-se do manto da onisciência e, assim, reforça a limitação no acesso à intimidade dos dois. Condicionada pela intermediação distanciada do narrador, a percepção da

interioridade das personagens perde profundidade. Como resultado, sua individualidade, ao invés de ser fortalecida, se esmaece diante do leitor.

Uma segunda razão para tal fato, a nosso ver, se encontra no desdobramento do enredo - nas próprias atitudes de Leonardo e Luisinha no que se refere à atração que sentem um pelo outro. Leonardo acalenta um amor mal correspondido por Luisinha e, quando algumas contrariedades surgem em seus sonhos de conquistar a moça, tem vontade de chorar e se deixa levar pelo despeito [MSM, I, 21, 186]. A seguir, o máximo que se dispõe a fazer é arder em ciúmes de José Manuel e perder-se em pensamentos de assassinato [MSM, I, 21, 189]. Além da desajeitada declaração de seu amor à moça [MSM, I, 23, 197], nada mais faz, em termos práticos, no sentido de lutar por ela. Seu ódio pelo rival só faz crescer à medida que percebe a mudança significativa que se opera em Luisinha, causando um aumento em seu amor [MSM, II, 3, 215-216], mas ele se mantém nessa mesma passividade e não toma nenhuma outra atitude por vários capítulos, até que seja expulso de casa pelo pai, no capítulo 6 da segunda parte. Uma vez fora de casa, Leonardo se esquece por completo de Luisinha, voltando suas atenções para a sensual Vidinha. Dessa forma, não é de estranhar que Candido o classifique como alguém incapaz de sofrer por amor:

“Leonardo gosta de Luisinha desde menino, desde o belo episódio do Fogo no Campo, quando vê o seu rostinho acanhado de roceira transfigurado pela emoção dos rojões coloridos. Mas como as circunstâncias (ou, nos termos do livro, a ‘sina’) a afastam dele para o casamento convencional com José Manuel, ele, sem capacidade de sofrer (pois ao contrário do que diz o narrador não tem a fibra amorosa do pai), passa facilmente a outros amores e à encantadora Vidinha.”<sup>130</sup>

Com efeito, nenhuma palavra é dita sobre os sentimentos de Leonardo por Luisinha a partir do momento em que o jovem deixa a casa do pai. Tanto é assim que, no capítulo 22 da segunda parte, o abandono de Leonardo é a justificativa para que ela se case com José Manuel. Ao contrário do que ocorre com Tom, Leonardo não verbaliza seu sofrimento por se encontrar distante de seu amor; em nenhum momento se mete em enrascadas na tentativa de

---

<sup>130</sup> Antonio Candido. Op. Cit. p. 34.

vê-la ou encontrá-la; não lhe escreve cartas apaixonadas nem lhe repete juras de fidelidade eterna na primeira oportunidade de reencontro. Em suma, ele pouco age para conquistá-la; menos ainda ao perdê-la. Diversamente do que encontramos em **Tom Jones**, a experiência do sofrido amor por Luisinha, nesse sentido, não funciona como agente da expressão da individualidade de Leonardo enquanto personagem. E tudo isso culmina com a maneira como ele, após retomar o namoro com Luisinha, se casa com ela: tal qual sua soltura da prisão e seu posto de sargento, o casamento com Luisinha somente acontece por obra das três mulheres que resolvem apadrinhá-lo – as três “fadas boas” a que já nos referimos e que não deixam de, juntas, constituir um traço romanesco aqui deslocado realisticamente. D. Maria e a comadre de há muito comentam que os dois dão um “bom casal” [MSM, II, 5, 228]. Uma vez que Luisinha está viúva, as três novamente intercedem junto a Vidigal para que Leonardo baixe para as milícias, podendo, assim, contrair matrimônio com a moça. E é o que acontece. Leonardo e Luisinha se casam, ainda que pouco esforço próprio tenha o rapaz demonstrado para que isso enfim ocorra.

Não muito diverso é o que se verifica em Luisinha. Exceto o que se passa no episódio do “Fogo no Campo”, a moça não esboça reação maior aos sentimentos de Leonardo do que uma reservada indiferença. Mantém sempre sua “cabeça baixa e olhos no chão” [MSM, I, 21, 186]. Não se expressa; nada diz – a tudo continua “indiferente” [MSM, I, 23, 195]. Diante da declaração de Leonardo, ela lhe dá as costas e se afasta, sem balbuciar uma palavra sequer. Desse modo, o único alento que o rapaz encontra é o rubor que as faces de Luisinha traem quando, casualmente, seus olhos se encontram com os dele [MSM, II, 3, 216].

O contraste do comportamento de Luisinha com o de Sophia é grande. Sophia apaixona-se por Tom e, como veremos, não perde as oportunidades para deixar isso muito claro ao rapaz. Ela manifesta o desejo de casar-se em obediência total ao pai, sem, no entanto, violentar suas próprias inclinações. Diante da proposta de corte de Blifil, ela se recusa a aceitar a perspectiva de um casamento sem amor – como, aliás, fora a união de seus pais - e foge de casa para garantir a integridade de seus princípios. Rejeita igualmente o assédio de Lorde Fellamar, ainda que este traga consigo a promessa de uma vida abastada. Diante da revelação das origens de Tom, o perdoa de seus deslizes e o aceita como esposo, tudo porque o ama. Em suma, Sophia ama e luta para continuar amando.

Contudo, há que se fazer justiça. Inversamente ao que se verifica em Leonardo, Luisinha sofre uma transformação considerável após a declaração do moço, conforme relatamos anteriormente. Ela cresce e amadurece, de tal forma que se torna a única personagem no romance a demonstrar uma mudança significativa entre sua primeira aparição e o desenlace. Dito de outra forma, ela se deixa moldar pelo efeito do tempo, desenvolvendo-se física e mentalmente e demonstrando ter tirado lições com as experiências que vive. Isso se manifesta quando, tendo reatado o namoro com Leonardo após a morte do marido, diz à tia que deseja escolher um novo parceiro por conta própria:

“- Para lhe obedecer e fazer-lhe o gosto casei-me uma vez, e não fui feliz; quero ver agora se acerto melhor, fazendo por mim mesma nova escolha.” [MSM, II, 25, 335]

Neste gesto e nesta fala encontramos, portanto, uma leve sugestão de individualidade da personagem, que manifesta o desejo de agir por conta própria e responsabilizar-se por suas ações. O que não é pouca coisa, se considerarmos o modo inarticulado e infantil, dependente da tia para tudo, como ela se apresenta inicialmente ao leitor. E, além disso, constatamos novamente uma crítica velada ao casamento por conveniência, enquanto determinado por outros fatores que não a escolha individual. Por conseguinte, Luisinha parece esboçar um traço em direção a uma certa individualidade e independência. Traço esse que, por leve que seja, não demora a se dissolver no comentário seguinte do narrador:

“Em breve, porém, conheceu que fora inútil sua precaução, porque D. Maria confessou que de há muito ruminava aquele mesmo plano. Combinaram-se pois as duas.” [MSM, II, 25, 335]

Ao expressar seu desejo à tia, Luisinha encontra respaldo e cooperação na arquitetura de seu plano. Deixa, portanto, de agir inteiramente sozinha no encaminhamento de sua relação com Leonardo. O que acontece a seguir é sabido: as três mulheres se encarregam de garantir junto a Vidigal o desfecho da história, que culmina com o casamento dos dois jovens. Assim, pode-se dizer que, ao longo da narrativa, Luisinha cresce, amadurece e finalmente se torna

capaz de expressar sua vontade e tomar suas próprias decisões. Essa impressão, porém, não é enfatizada nem calcada no romance, pois trata-se antes de uma menção fugaz do que de algo explorado em profundidade, seja na interioridade da personagem, seja nos desdobramentos subsequentes do enredo. E, além desta pequenina referência, não nos recordamos de nenhuma outra instância em que o protagonista ou qualquer outra personagem demonstre alguma espécie de aprendizado em função das experiências vividas ou do tempo corrido. O que nos leva a concluir que a noção de indivíduo, levemente sugerida pela personagem Luisinha, não se configura como uma noção determinante da trama no romance de Almeida.

Outra observação nos parece aqui pertinente, e refere-se ao desenlace. Ao contrário do que se passa no romance inglês, em que o caráter permanente da conclusão feliz é sugerido inúmeras vezes ao longo do texto, nas **Memórias** há alguma coisa que, nesse sentido, não se ajusta bem. Leonardo e Luisinha se casam por amor, mas, em oposição ao que se dá em **Tom Jones**, a idéia do “viveram felizes para sempre” não toma forma em seguida. Retomando Antonio Candido, uma provável explicação para isso decorre do fato de que

“Pelo que vimos, o princípio moral das Memórias parece ser, exatamente como os fatos narrados, uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecerem em estado de inteireza. Decorre a idéia de simetria ou equivalência, que, numa sociedade meio caótica, restabelece incessantemente a posição por assim dizer meio normal de cada personagem.”

E:

“No Brasil, nunca os grupos ou os indivíduos... tiveram a obsessão da ordem, senão como princípio abstrato, nem da liberdade, senão como capricho.”<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Idem, *ibidem* - respectivamente p. 41 e 43.

Se bem ou mal (ou ordem e desordem) nunca aparecem em “estado de inteireza”, a ordem (ou a felicidade) é apenas um “princípio abstrato”. Além disso, vimos que, levando em consideração as normas e os costumes reinantes nas relações sociais daquele tempo, as personagens tendem a circular entre os dois planos. Não é por isso difícil visualizar, como o faz *Candido*, que, uma vez casados, Luisinha será uma esposa convencional, fiel, caseira e dedicada, enquanto Leonardo retomará as suas andanças com as “Vidinhas” que certamente estarão à sua disposição<sup>132</sup>. Em outras palavras, não se tem a impressão de que a estabilidade ou a felicidade alcançada é garantida para sempre, como sugere o romance de Fielding. Nas **Memórias**, pelo contrário, a própria narrativa, após a descrição do casamento dos dois jovens, acrescenta uma observação totalmente desprovida de qualquer indício de idealização da realidade ou de retórica moralizante:

“Daqui em diante aparece o reverso da medalha. Seguiu-se a morte de D. Maria, a do Leonardo-Pataca, e uma enfiada de acontecimentos tristes que pouparemos aos leitores, fazendo aqui ponto final -”  
[ MSM, II, 25, 337]

Tão logo é conquistada, portanto, a feliz ordem das coisas é subvertida. Isso parece se dar porque, ao contrário do que acontece na Inglaterra, no Brasil das **Memórias** não há fundamento social e material que ampare um final como o de **Tom Jones** – final esse que consolida, simbolicamente, uma determinada visão de mundo que iria se fortalecer e prevalecer no restante do século XVIII e durante o século XIX naquele país. Em nossa terra, no entanto, o que se passa é algo de outra ordem. Tal como Tom, Leonardo é o herói que vive as agruras que cercam o caminho daquele que busca a felicidade. E, é inegável, a conquista – em termos sociais, financeiros e afetivos. Mas, inversamente ao que se dá com Tom, para o nosso Leonardo a própria forma literária deixa claro que há uma linha muitíssimo tênue entre a tão almejada felicidade e a sua subversão. O que revela o traço peculiar que caracteriza o nosso romance e, em última instância, a própria história social brasileira.

---

<sup>132</sup> Idem, *ibidem* p. 35.



# CAPÍTULO V

## ESSÊNCIA E APARÊNCIA NA IRONIA

---

### A Traição da Ironia

Voltamos nossa análise, neste ponto, para os desdobramentos da dialética da essência e da aparência na configuração do estilo dos romances, neste caso, no que diz respeito ao uso da ironia. A aproximação é clara, já que, como afirma D. C. Muecke, é fundamental a toda ironia um contraste entre uma dada “aparência” e sua correspondente “realidade”<sup>133</sup>. Com efeito, o tipo de ironia mais comum e, como diz o crítico, com o qual estamos mais familiarizados, é aquele em que a “realidade” corrige, de maneira óbvia, uma determinada “aparência” – e quanto maior o contraste entre estes dois pólos, maior o impacto da ironia<sup>134</sup>. Da mesma forma, Eleanor Hutchens, com base nas definições de “ironia” arroladas pelo **Oxford English Dictionary**, confirma a idéia de que por trás da ironia está o conceito de que “o que parece

---

<sup>133</sup> Muecke, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo, Perspectiva, 1995, p. 63. Muecke se baseia nas afirmações de outros dois autores, a saber: Haakon Chevalier, que em **The ironic temper** [New York, 1932, p. 42 – citado por Muecke na p. 52] diz que “o traço básico de toda Ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência” e G.G. Sedgewick, em cuja obra **Of irony, especially in drama** [1948, p. 5 – citado por Muecke nas pp. 66-67] diz da ironia que “sua força deriva de um dos prazeres mais vivos e mais antigos e menos transitórios da mente humana reflexiva – o prazer em comparar a Aparência com a Realidade”. Muecke faz observações semelhantes em seu outro livro, **Irony**, London, Methuen & Co., 1973, p. 10.

<sup>134</sup> Muecke, D. C. **Irony**. Op. Cit., p. 31: “The more familiar type of irony is that in which a “reality” obviously corrects an “appearance”. p. 32: “So we might conclude, first, that irony demands an opposition or incongruity of appearance and reality and, secondly, that, other things being equal, the greater the contrast the more striking the irony”.

não é verdadeiro”<sup>135</sup>. Muecke deixa claro também que o romance, se comparado aos demais gêneros e expressões artísticas, parece ser a forma literária por excelência apropriada para a exploração desse recurso:

“É para o romance que devemos nos voltar em busca de ironias mais sutis e complexas. Em parte, isto é simplesmente uma função que advém da extensão maior do romance; o romancista, dispondo de mais espaço no qual operar, pode desenvolver em detalhes a vida interior de suas personagens e contrastá-la com o mundo exterior dos eventos. Mas o romance tem a possibilidade de subsistir ainda em outro nível, ou seja, o do comentário do autor, e conseqüentemente tem a possibilidade de contrastar o ponto de vista do autor com aquele que ele dá às suas personagens.”<sup>136</sup>

Em outras palavras, da dissociação entre interno e externo, ou essência e aparência, conceito esse que vem embutido na própria história do romance e é por este amplamente explorado enquanto gênero literário, surge a possibilidade de existência do recurso irônico em uma variedade de modos. Com estas considerações em mente, tratar da ironia em um romance como **Tom Jones** é inescapável – até porque, a ser verdade que ele é um dos romances “mais persistentemente irônicos” que existem, como declara Wayne Booth<sup>137</sup>, esse recurso estilístico passa a ser considerado uma das mais marcantes características da obra como um todo.

De fato, a análise da ironia nesse romance já rendeu, por si só, todo um livro inteiro, tantas e tão variadas são as ocorrências e formas de uso. Nas palavras de Hutchens, somente as “ironias de enredo em **Tom Jones** são tão numerosas que chegam a desafiar um

---

<sup>135</sup> Hutchens, Eleanor N. **Irony in Tom Jones**. Alabama, University of Alabama Press, 1965. p. 14: “Deception in some forms is implicit in all three of these definitions: what appears is not true.” Tradução minha.

<sup>136</sup> Muecke, D.C. **Irony**. Op.Cit. p. 45: “It is to the novel that we must turn for more subtle and more complex ironies. In part, this is simply a function of the novel’s greater length; the novelist, having more room to manoeuvre in, can develop in detail the inner life of his characters and contrast this with the outer world of events. But the novel has the possibility of subsisting at an additional level, that of the authorial commentary, and consequently has the possibility of contrasting the author’s point of view with that he gives his characters”. Tradução minha.

<sup>137</sup> Booth, Wayne C. **A rhetoric of irony**. Chicago, The University of Chicago Press, 1974. p. 179: “...**Tom Jones**, one of the greatest and most persistently ironic of all novels.” Tradução minha.

levantamento completo; cada leitura do livro revela ironias adicionais”<sup>138</sup>. Por necessidade de recorte, no entanto, escolhemos trabalhar neste capítulo maiormente com a chamada “ironia verbal” por parte do narrador – aquela que, segundo Muecke, denota uma intenção consciente deste de ironizar por palavras, em oposição, por exemplo, ao que chama de “ironia de evento”; remetendo portanto às esferas da “retórica, da estilística, das formas narrativas e das formas e estratégias satíricas”<sup>139</sup>, e a uma circunstância que “é mais característica dos romances setecentistas e oitocentistas do que dos deste século”<sup>140</sup>. Já se vê então que estamos plenamente no domínio de romances tais como a obra-prima de Fielding.

Com efeito, o narrador de **Tom Jones** não perde nenhuma oportunidade de ironizar suas próprias personagens, exercitando, através de seus comentários e digressões, aquilo que Muecke denomina “Ironia Autotraidora”: como narrador dos acontecimentos, ele age de tal maneira que a falsa imagem que uma personagem demonstra ter de si mesma termina por entrar em conflito com a imagem que a narrativa leva o leitor a formar<sup>141</sup>. Já aludimos ao uso de ironia em **Tom Jones** neste trabalho e, de fato, passagens emblemáticas não são difíceis de encontrar. Por meio de alguns trechos aqui escolhidos, entendemos, no entanto, que é possível apontar para o alcance desse recurso estilístico dentro das intenções do autor, bem como a sua força na configuração desse embate entre o que se *é* e o que se *parece ser*.

Logo no início da narrativa encontramos um belo exemplo da exploração desse mecanismo quando o narrador introduz ao leitor, pela primeira vez, a pessoa da sra. Deborah Wilkins, criada do sr. Allworthy, no cap. 3 do Livro 1. Estamos nos referindo ao episódio em que o bebê Tom é deixado anonimamente na cama de Allworthy e ali descoberto a uma hora já avançada da noite. Tomado de surpresa, o fidalgo manda imediatamente chamar a criada, ordenando-lhe que compareça incontinenti à sua presença. Diz o narrador que a criada, descrita como alguém “já idosa” e “matrona”, finalmente se apresentou ao patrão, mas antes, “*em razão do muito respeito que lhe votava e da sua consideração à decência*, passara bons

<sup>138</sup> Hutchens, Eleanor N. Op. Cit. p. 39: “Ironies of plot in **Tom Jones** are so numerous as to defy complete cataloguing; every reading of the book reveals additional ones”. Tradução minha.

<sup>139</sup> Muecke, D.C. **Irony**. Op. Cit. p. 28: “The irony of an ironist intentionally being ironical – this is ordinarily called Verbal Irony but, since an ironist can employ other media, it might more comprehensively be called Behavioural Irony”. p. 50: “Verbal Irony raises questions that come under the headings of rhetoric, stylistics, narrative and satiric forms, satiric strategies”. Tradução minha.

<sup>140</sup> Muecke, D.C. **Ironia e o irônico**. Op. Cit. p. 112.

<sup>141</sup> Idem, ibidem p. 109.

minutos compondo os cabelos diante do espelho, sem embargo de toda a pressa com que fora chamada pelo criado e sem saber sequer se o patrão morria ou não de algum ataque apoplético ou de outra natureza qualquer” [TJ, I, 3, 14]. Na frase por nós grifada encontramos o primeiro dos três momentos nesse capítulo em que o narrador ironiza o comportamento e mesmo o caráter de Deborah Wilkins. Tendo sido apresentada pelos termos “idosa” e “matrona”, é de se supor que, acordada no meio da noite por um chamado inesperado do patrão, a razão de sua demora em atendê-lo se deva muito mais à falta de agilidade que costuma acompanhar a terceira idade do que a qualquer respeito a Allworthy ou consideração à decência. Quem sabe, também, tenha algo a ver com algum grau de vaidade feminina. Ou até mesmo, numa perspectiva um pouco mais maliciosa, a uma certa má-vontade pelo inconveniente de se levantar da cama em tais circunstâncias. A ironia se torna explícita, neste parágrafo, porque em seguida o próprio narrador comenta que tal “respeito” e “consideração à decência” de fato a impedem de agir com mais rapidez, ainda que o criado manifeste o sentido de urgência ao chamá-la e, dada a hora avançada da noite, a chance de o patrão estar precisando de cuidados médicos imediatos não se constitua uma possibilidade tão remota assim. A reação de Deborah ao chamado se torna, assim, totalmente incongruente com as circunstâncias, e justificá-la em termos morais, ao contrário do que possa parecer, somente faz ressaltar a completa inadequação da criada, seja por impossibilidade ou por má-vontade, para cumprir com a função dela requerida nesse instante.

A narrativa prossegue, e somos então informados de que, a despeito da demora de Deborah, Allworthy, embevecido que se mantém diante da linda criança em seu leito, ainda se encontra em “trajes menores” quando a senhora entra. Cria-se, então, um momento cômico que se dá por meio de vários contrastes:

“Não será muito de pasmar uma criatura que estimava com tamanho rigor a decência em sua própria pessoa se escandalizasse do menor desvio dela em outra. Portanto, assim que abriu a porta e viu o patrão seminu ao pé da cama, com uma vela na mão, retrocedeu apavorada, e teria, porventura, desmaiado se ele não se tivesse lembrado de que estava sem roupas e não lhe desse cabo dos terrores pedindo-lhe que ficasse do lado de fora da porta até que pudesse vestir alguma coisa e se

tornasse incapaz de melindrar os olhos puros da Sra. Deborah Wilkins, a qual, suposto estivesse no quinquagésimo segundo ano de sua idade, jurava nunca ter visto um homem sem paletó. Os escarniçadores e profanos poderão talvez meter à bulha o seu primeiro susto; o meu grave leitor, entretanto, se atentar para a hora da noite, o haver sido ela chamada da cama e a situação em que se lhe antojou o amo, saberá justificar-lhe e aplaudir-lhe encarecidamente o proceder, a menos que a prudência que, supõe-se, deve assistir às donzelas no período da existência a que chegara a Sra. Deborah lhe diminua um pouco a admiração.” [ TJ, I, 3, 14]

Reafirmando a suposta sujeição total de Deborah às normas da decência, o narrador no entanto registra que ela *abre a porta do quarto* do patrão e o flagra sem roupas. Está aí um primeiro fator de estranhamento: pois, se ela é assim tão zelosa da decência e da prudência, seria de se esperar que batesse à porta do amo e aguardasse dele um sinal positivo para que entrasse, ao invés de abrir ela mesma a porta e, com isso, causar constrangimento ao patrão. Não apenas isso, o narrador se utiliza de termos exagerados para descrever sua reação ao encontro com Allworthy: “escandalizasse”, “apavorada” “desmaiado”, “terrores”, “melindrar os olhos puros”. A idéia por trás desses termos é dar a entender que Deborah seria muito casta e muito pura, apesar da idade. A simples visão do amo em trajes menores, portanto, bastaria para lhe provocar uma espécie de chique puritano, chegando até às raias do desmaio. O elemento cômico se estabelece porque, em primeiro lugar, a entrada de Deborah no quarto e sua reação escandalizada contrastam e “quebram” repentinamente com o estado de contemplação em que se encontrava Allworthy, diante do pequeno Tom. E, em segundo lugar, porque o modo exagerado como afeta pureza evidencia um auto-proclamado recato (*ela* jurava jamais ter visto um “homem sem paletó”) que parece ter por objetivo, antes de mais nada, a valorização de sua condição de solteirona já de longos anos pela via da virtude – quer seus olhos sejam, de fato, tão “puros” quanto o narrador nos dá a entender ou não.

Com efeito, a afirmação de tamanha castidade soa um tanto inverossímil para alguém que carrega a experiência de cinquenta e dois anos de vida. Talvez seja por isso que o narrador, ironizando os próprios leitores no final desse parágrafo, prevê que os “escarniçadores” e “profanos” talvez encontrem nesse susto um motivo para piada; um

comportamento afetado e fingido demais, incongruente com toda a situação. O “leitor grave”, por outro lado, saberá reagir de maneira mais compreensiva, aplaudindo o zelo da criada. Ou não. É então que a ironia se revela mais completamente, quando Deborah é descrita como uma “donzela” que, dada a idade e experiência, teria quase que a obrigação de proceder não apenas com prudência, mas também com agilidade e equilíbrio diante de uma situação tão delicada como essa protagonizada pelo patrão – provavelmente, para começar, batendo à porta do quarto do amo antes de entrar. Talvez, em função disso, nem sequer o “grave leitor” encontre nela motivos palpáveis para admiração. Os leitores, repetimos, se tornam também alvo de ironia: o contexto acaba por revelar que os “escarniçadores” e “profanos” são os leitores que, afinal, têm razão em seu julgamento de Deborah, ao contrário do “leitor grave” que se deixa inicialmente cegar por seu comportamento puramente convencional para, em seguida, perceber que ela não fez mais do que seria de se esperar. O que nos leva a concluir que o narrador indica, em realidade, o quanto Deborah Wilkins não protagoniza, por sua afetação, qualquer comportamento admirável, seja qual for a classe de leitores em questão. Assim, a despeito da aparência em contrário, o próprio narrador ironicamente desconstrói a suposta virtude da criada e seu conseqüente elogio por parte dos leitores.

Tendo Deborah finalmente entrado no quarto, sua reação diante do achado do bebê fornece novas oportunidades para o emprego da ironia. Ela desata a falar, numa torrente de críticas e imprecisões dirigidas à mãe, ao bebê e até ao próprio amo:

“- Sim, senhor – voltou ela; - e espero que Vossa Excelência mande prender a mulherinha da mãe, que há de ser alguém da vizinhança; eu gostaria de vê-la encarcerada em Bridwell e chicoteada. Com efeito, essas regateiras malvadas nunca serão punidas com demasiada severidade. Garanto que este não é o primeiro filho, pela sua impudência em atribuí-lo a Vossa Excelência! – Em atribuí-lo a mim, Deborah! – retrucou Allworthy. – Não posso imaginar que fosse esse o seu propósito. Cuido que apenas lançou mão desse método para garantir o filho; e a verdade é que me alegro por não haver feito coisa pior. – Não sei o que é pior – gritou Deborah – do que deixarem essas perversas prostitutas os seus pecados à porta dos homens de bem; e, embora Vossa Excelência tenha a convicção de estar inocente, o mundo é murmurador;

e a muito homem de bem já lhe sucedeu passar por pai de filhos que nunca fez; e se Vossa Excelência cuidar da criança isso fará que o povo acredite mais facilmente; de mais a mais, por que haveria Vossa Excelência de cuidar daquilo que a paróquia tem a obrigação de sustentar? De minha parte, se ainda fosse o filho de algum homem honesto, mas, de minha parte, tenho nojo de pegar num desses miseráveis malgerados, que não considero meus semelhantes. Credo! Como fede! Isso não cheira a cristão. Se eu tivesse a coragem de dar um conselho, pô-lo-ia numa cesta, mandá-lo-ia embora e deixá-lo-ia à porta do mordomo da igreja. A noite está boa, embora chuvosa e fria; e, se for bem embrulhado e colocado numa cesta quente, há duas probabilidades contra uma de que o encontrem vivo de manhã. Mas, se não viver, teremos cumprido o nosso dever, tratando dele como deve ser tratado; e é melhor, talvez, para essas criaturas, morrerem num estado de inocência do que crescerem e imitarem as mães; porque delas não se pode esperar outra coisa.” [ TJ, I, 3, 14-15]

O discurso de Deborah, pela sua eloquência, pelo forte tom de crítica e, acima de tudo, por aquilo que sugere como providências a tomar a respeito da criança, desfaz por completo a vaga idéia de virtude alardeada anteriormente pelo narrador. O que ela sugere, em poucas palavras, é não prestar praticamente assistência alguma ao bebê, ainda que este morra por isso. Ela também manifesta, sem dúvida, uma postura de classe alta em relação às mães solteiras e aos filhos bastardos, criaturas essas não consideradas seus “semelhantes”, mas merecedoras antes de um castigo ou mesmo da morte do que qualquer tipo de caridade. O próprio narrador faz alusão, ainda que ironicamente, à norma do “leitor virtuoso”, para quem “demasiada consideração a uma criança malnascida (...) é condenada por lei como irreligiosa” [TJ, I, 5, 19]. Deborah, com esta fala, acaba traindo seus verdadeiros ideais e sentimentos internos em relação ao próximo - o que não deixa de ser irônico, já que ela é uma mera serviçal verbalizando uma atitude que seria mais de se esperar em seus superiores. Chega mesmo aos limites da impertinência, ao recriminar de modo tão peremptório a generosidade dirigida ao bebê, a quem Allworthy já manifestara a decisão de acolher em sua casa, e ao expressar de modo tão dogmático a opinião de rejeitá-lo e abandoná-lo ao próprio destino. Dessa forma, seu discurso se revela puritaníssimo na retórica, qualificando a mãe de prostituta e o filho como fruto de seus pecados, mas cruel e desumano na prática, pois o abandono do bebê numa

noite “chuvosa e fria” à porta da igreja não se constituiria um pecado tão ou mais horrendo que o da mãe, que o deixara sob as cobertas do leito do amo. O que está por trás dessa verborragia toda, obviamente, é a má-vontade de Deborah de assumir o trabalho de cuidar do bebê nessa hora da noite. Trata-se, em suas palavras, de livrar-se desse “peso” que seria o enjeitado, ainda que isso lhe custe a vida que este mal acaba de iniciar. A ironia se acentua pelo fato de ser ela, a criada, aquela que pretende determinar o destino da criança por meio de uma “enxurrada” verbal, ao passo que seu próprio amo se conserva calado. Uma das funções de Deborah, portanto, é servir neste trecho de contraponto cômico para a pessoa de Allworthy. Ele, fidalgo, patrão, bastião da virtude e da nobreza, mantém-se em silêncio diante do bebê, contemplando seu sono e vendo seu dedo sendo apertado instintivamente por sua mãozinha, de modo que, num ato de generosidade, decide acolhê-lo. Ela, por outro lado, de extração social baixa, criada, pretensamente virtuosa, põe-se a falar sem parar num discurso em que prega antes um mesquinho tratamento dispensado aos bastardos, o que inclui um alto risco de morte por abandono. Uma atitude de tamanha afetação diante do “problema” ganha um contorno cômico ao ser posta na boca de uma mera serviçal, ainda mais quando o patrão, sem dar ouvidos à metade do que ela dissera, lhe dá “ordens positivas” para que a criança seja bem cuidada e tratada a partir daquele momento. A ironia por trás de todo o discurso de Deborah se consolida diante do trecho que se segue:

“Tal era o discernimento da Sra. Deborah, e tamanho o respeito que votava ao seu amo, o que lhe permitia gozar de uma situação privilegiada, que os seus escrúpulos cederam o passo às ordens peremptórias dele; tomou a criança nos braços, sem qualquer repugnância aparente pela ilegitimidade do seu nascimento, e, declarando tratar-se de uma criaturinha encantadora, levou-a para o próprio quarto.” [ TJ, I, 3, 15]

O tom irônico emana em especial dos termos “discernimento” e “respeito”. O desempenho da criada revela que, vendo sua estratégia verbal frustrada, trata-se de assumir o discurso e o comportamento mais convenientes, na verdade, para continuar gozando de uma “situação privilegiada” enquanto empregada de seu patrão - ainda que o preço a pagar seja o de uma inconsistência com os próprios valores e crenças arditamente dissimulados. A



ironia do narrador vem revelar, portanto, a artimanha política de Deborah: em última instância, trata-se de se fazer aceita e aprovada pelo seu superior, custe o que custar. A enxurrada verbal da criada tem por função acentuar o contraste cômico entre sua fala e suas ações aqui representadas, motivadas pelas ordens firmes de Allworthy que colidem frontalmente com suas insinuações anteriores. A discrepância entre seu discurso e o fato de tomar a criança nos braços, sem o repúdio anteriormente alardeado, e ainda mais declarando que se trata de uma “criaturinha encantadora”, é a mola propulsora do elemento cômico neste trecho final. De modo que Fielding contrasta, portanto, o silêncio, a generosidade, a autoridade e a coerência de Allworthy com a tagarelice, a desumanidade, a submissão e a incoerência de Deborah Wilkins.

Um comentário final, que a nosso ver vem reforçar esta leitura, é o fato de o título deste capítulo conter, entre outras, a frase “O procedimento decente da Sra. Deborah Wilkins”. Vimos que, pelo recurso da ironia, Deborah é desmascarada em pelo menos três momentos ao longo desse capítulo. Do que se conclui que também o título pode ser lido enquanto alusão irônica à noção de decência apregoada pela criada. Em primeiro lugar, é em nome da “decência” que ela se demora para atender o chamado do amo – quando, em realidade, ela o faz talvez por dificuldade física, talvez por vaidade ou até má-vontade. Ou, quem sabe, por todos esses motivos. Em segundo lugar, em nome da “decência” ela afeta pureza e castidade diante da nudez do patrão – quando, na verdade, tamanha integridade é um tanto duvidosa e, mesmo que não o seja, trata-se acima de tudo de afirmar a própria virtude, ainda mais na condição de solteirona (“matrona”) em que ela se encontra. E, finalmente, em nome da “decência” ela afeta puritanismo na retórica e apregoa o abandono do enjeitado à própria sorte – quando, em realidade, o que está por trás é, no mínimo, uma encorpada má-vontade para cuidar do bebê, bem como, ao mesmo tempo, a necessidade fundamental de garantir a posição no emprego. O que parece indicar que, em suma, o que se esconde no termo “decente”, em relação a Deborah Wilkins, tem muito mais a ver com um desabrido egoísmo essencial, disfarçado por um discurso convencionalmente apropriado, do que qualquer virtude positiva propriamente dita que a palavra “decente” pareça sugerir. O procedimento dela, visto desta forma, configura-se antes como o seu contrário – o que, aliás, é o papel primordial da ironia apontar.

Encontramos um outro exemplo desse artifício irônico na maneira como o narrador descreve as atitudes de Sophia em relação a Tom, especialmente depois que ela se dá conta de que está apaixonada pelo rapaz. Já discorremos sobre a maneira idealizada e em estilo elevado pela qual a moça é apresentada ao leitor, no cap. 2 do Livro 4, traço esse que a equipara às heroínas das histórias romanescas. Sophia é descrita pelo narrador como sendo uma personagem perfeita, tanto do ponto de vista da beleza física quanto em termos de caráter e virtudes morais. Isso nos remete à convenção romanesca segundo a qual, de acordo com Frye, num mundo essencialmente orientado pelo e para o masculino, a heroína deve pôr suas estratégias em ação de maneira discreta, usando de uma dissimulação convencional a que se dá o nome de “modéstia”<sup>142</sup>. E, de fato, contínuas vezes faz o narrador alusão à “inocência” e à “modéstia” de Sophia, reiterando assim a caracterização essencialmente positiva de sua personagem. Ora, uma leitura mais acurada de alguns trechos vem revelar que Sophia conhece muito bem as convenções sociais que angariam a qualificação do termo “modesto” para o seu comportamento. Ela sem dúvida age no intuito de caracterizar-se como heroína no mais estrito sentido da palavra – é a personagem virtuosa, modesta, pura, inocente, recatada e virgem, entre outras designações. Vem daí que, pelo recurso estilístico da ironia, o narrador, se não desmascara Sophia completamente, revelando a essência de seu modo de ser pelo avesso, ao menos põe a descoberto o mecanismo de dissimulação por ela empregado no intuito de conquistar Tom.

Iniciamos observando que o narrador, primeiramente, procura assegurar o leitor da simpatia que Sophia naturalmente sente por Tom, e da correspondente antipatia por Blifil. A explicação para isso, sem resvalar em motivos de ordem romântica, se encontra no fato de que

“A índole jovial de Tom condizia melhor com Sophia do que o natural grave e sóbrio de Master Blifil. E a preferência que ela dispensava ao primeiro era, muita vez, tão manifesta que teria proporcionado algum desprazer a um rapaz de feitio mais apaixonado que o de Master Blifil.”  
[TJ, IV, 3, 111]

---

<sup>142</sup> Frye, N. **The secular scripture**. Op. Cit. pp. 78-79: “...it reflects another social fact of male-oriented conventions that the heroine of romance is supposed to carry out her tactics in low profile, that is, behave with due modesty.”

A ironia da segunda e última oração se mostra na medida em que o narrador prossegue e revela que Sophia acaba atribuindo ao despeito uma ação maldosa de Blifil, propositadamente soltando seu passarinho de estimação, presente que ganhara de Tom, numa ocasião em que todos almoçavam na residência Western. O relato do incidente de fato mostra que Blifil é movido por inveja do favoritismo de Tom, conseguindo porém escapar de um castigo ao justificar a necessidade de liberdade que teria sentido ao ver o pobre animal preso em sua gaiola. Sophia fica inconsolável com o episódio, mas deixa-se impressionar com a solicitude de Tom, que imediatamente sobe na árvore em que a ave pousara para tentar, em vão, recuperá-la. No capítulo seguinte, o narrador registra que, ao contrário de Allworthy, que tudo presenciara, Sophia suspeita do “propósito maldoso” de Blifil por trás da retórica “libertária” que empregara [TJ, IV, 4, 114]. Um capítulo adiante, diz o narrador que “...o exato é que, a partir desse dia, Sophia principiou a sentir uma pequena afeição por Tom Jones e uma não pequena aversão pelo companheiro”, e que “ela respeitou Tom Jones e desprezou Master Blifil, a partir, ou quase, do momento em que conheceu o significado dessas duas palavras” [TJ, IV, 5, 116].

Definido assim o quadro, o narrador a partir de então se concentra em acrescentar nuances e desdobramentos desses sentimentos de Sophia em relação aos dois rapazes. No que se refere a Tom, não são poucas as referências à crescente afeição da moça, como também às estratégias que ela, sutilmente, começa a empregar no sentido de chamar a sua atenção. Ainda no mesmo capítulo, vemos o seguinte comentário:

“Sophia, sobre ser muitíssimo inocente e modesta, possuía índole muito viva. Esta vivacidade aumentava por tanta maneira toda vez que ela se via ao pé de Tom, que, não fosse este muito jovem e sem juízo, e já a teria observado; ou, a não estarem os pensamentos do Sr. Western sempre volvidos já para o campo, já para o estábulo, já para o canil, teria talvez despertado nele algum ciúme...” [TJ, IV, 5, 117]

Ao que tudo indica, neste momento Sophia ainda não tomou consciência de que está apaixonada por Tom. Isto acontece somente no capítulo 10; até ali, no entanto, o narrador insiste que “o seu coração já se perdera irreparavelmente quando ela ainda nem suspeitara de

que se achava em perigo” [TJ, IV, 5, 118]. Seja como for, é inegável que a alteração em seu comportamento, em virtude da companhia de Tom, é óbvia e manifesta diante de todos: a razão para a passividade de Tom é, até então, mantida em suspense e, de qualquer forma, seu pai não pode ser apontado como modelo de perspicácia para ninguém – até porque, além do que vemos referido neste trecho, o fidalgo dá repetidas provas, ao longo da narrativa, de que seus interesses pessoais relacionados à caça precedem seu amor e dedicação à filha. Em realidade, de tal tamanho é a mudança de atitude de Sophia que o narrador, no capítulo que se segue, comenta a falta de percepção e interesse de Tom “diante de tão excelente jovem, que parecia pronta a atirar-se-lhe nos braços se ele quisesse abri-los para a receber” [TJ, IV, 6, 121]. Já vimos que descrevendo, então, o envolvimento do rapaz com Molly Seagrim, o narrador pensa ter explicado “a verdadeira razão da insensibilidade por ele demonstrada aos encantos de Sophia e do procedimento dela, que se poderia assaz razoadamente interpretar como estímulo aos seus galanteios” [TJ, IV, 6, 124]. O que se subentende destes dois últimos comentários, portanto, é que o comportamento de Sophia explicitava de tal maneira sua paixão por Tom, que esta dificilmente passaria despercebida a qualquer pessoa, constituindo-se como incentivo a sentimentos recíprocos por parte de Tom. Daí a necessidade de justificar a cegueira do rapaz e a do próprio pai da moça. Mais ainda, daí também um certo atrito com a idéia de “modéstia” de que falamos anteriormente, pois, pelos termos empregados, Sophia parece estar agindo de maneira muito pouco discreta não apenas diante de Tom, mas também de todos os seus conhecidos.

A ironização da modéstia de Sophia fica ainda mais evidente nos capítulos que se seguem. Num deles, Tom é convidado para almoçar na casa do sr. Western. Somos logo informados de que

“A encantadora Sophia brilhou nessa ocasião com mais alegria e vivacidade do que nunca. A sua artilharia mirava certamente ao nosso herói; embora eu acredite que ela mesma mal conhecesse as próprias intenções; mas, se a movia algum propósito, foi, desta feita, bem sucedida.” [TJ, IV, 10, 133]

Sophia, nesse momento, se expande em “alegria e vivacidade” com o claro intuito de impressionar o rapaz. Tendo declarado alguns capítulos antes que ela ainda não se dera conta de seus sentimentos por Tom, o narrador desta vez ironiza a mesma afirmação, por meio da frase “embora eu acredite que ela mesma mal conhecesse as próprias intenções”. Tomada literalmente, transmite-se a idéia de que Sophia age com base na mais pura inocência e espontaneidade. Sob uma perspectiva irônica, por outro lado, fica claro, por meio da metáfora da “artilharia”, que ela intencionalmente faz de Tom o seu alvo. A idéia implícita no ato de mirar e atirar não se alinha muito bem com uma atitude tomada casualmente, sem conhecimento das próprias intenções, como que “sem o querer”. E, para completar, o próprio narrador relativiza a idéia de que Sophia age inconscientemente, ao acrescentar que “se a movia algum propósito, foi, desta vez, bem sucedida”. Não é, então, preciso dizer mais nada.

Nova oportunidade surge mais adiante, no capítulo 13. Ao regressar de uma caçada, o cavalo de Sophia de repente empina, e ela é atirada para fora da sela. Tom, mais do que depressa, consegue apanhá-la nos braços antes de ela atingir o chão. Passado o primeiro instante de susto, Tom coloca a moça de pé, em segurança, comunicando estar feliz de ter sido bem-sucedido ao custo de apenas um braço quebrado. Não tendo percebido que Tom tanto se machucara para salvá-la, Sophia se assusta com a notícia:

“Vendo que o braço esquerdo lhe bamboleava ao lado do corpo, enquanto ele se utilizava do outro, para conduzi-la, Sophia não mais duvidou da verdade. Tornou-se então muito mais pálida do que a deixara o receio do próprio perigo. Começaram a tremer-lhe de tal modo os membros que Jones mal pôde sustê-la; e, como não era menor a agitação das suas idéias, não se conteve que não dirigisse ao mancebo um olhar tão cheio de ternura, que quase lhe denunciou a existência no espírito de uma sensação mais forte do que a que poderiam despertar, reunidas, no mais terno dos seios femininos, a gratidão e a piedade, sem a assistência de uma terceira e mais poderosa paixão.” [TJ, IV, 13, 145]

O braço quebrado, neste incidente, só faz ressaltar o heroísmo de Tom ao priorizar o bem-estar da jovem em detrimento do próprio. Registra-se, nesse trecho, que Sophia não se mantém indiferente ao gesto do rapaz. A palidez e o tremor dos membros poderiam estar a

demonstrar a forte impressão que o reflexo rápido e atencioso do rapaz lhe causou, ou a preocupação com o seu bem-estar físico. Mas a ironia se refere à “agitação das suas idéias”, que impede Sophia de se “conter” – ou seja, agir com maior modéstia - , a ponto de lançar um poderoso, terno e muito significativo olhar ao rapaz. O leitor mais atento se pergunta se seria mesmo uma confusão mental a causa do olhar, e não uma intenção consciente de denunciar “a existência no espírito de uma sensação mais forte” a que se refere o narrador na última parte do parágrafo. Desse ponto de vista, outra ironia estaria contida na palavra “quase”. Afinal, se o olhar foi assim “tão cheio de ternura”, não teria, de fato, comunicado o que as palavras não disseram na ocasião? O narrador parece indicar que sim, pois diz, ao final do capítulo:

“Seja isso como for, o certo é que o acidente atuou eficazmente em Sophia; e, com efeito, depois de muito indagar do assunto, propendo a crer que, nessa mesma ocasião, a encantadora Sophia não tenha causado menor impressão no coração de Jones; a falar verdade, o mancebo já dera tino, havia algum tempo, do poder irresistível dos encantos dela.”

[TJ, IV, 13, 146]

Entendemos, então, que o cuidado que Tom manifesta para com Sophia neste episódio abala a moça de maneira “eficaz”, aumentando-lhe o sentimento que nutre por ele. Daí, portanto, seu olhar terno intencionalmente direcionado ao rapaz, que os dizeres do narrador em um primeiro momento camuflam. Uma nova referência irônica, que parece confirmar esta opinião, aparece em seguida, no capítulo seguinte, quando os jovens chegam à residência e recebem cuidados médicos. Sophia, que caminhara com dificuldade, deixa-se cair numa cadeira. O narrador, então, diz que “o Sr. Western, *imputando os sintomas da filha à sua queda*, aconselhou-lhe que se deixasse sangrar, por medida de cautela” (grifo meu). É óbvio que Western, alheio – como sempre - ao que se passara entre Sophia e Tom, só poderia imputar a fraqueza e a ameaça de desmaio da filha ao susto que ela acabara de sofrer em cima do cavalo. Portanto, ao fazer nesse comentário o uso de ironia, o narrador tão-somente explícita e confirma que o sobressalto maior da jovem nesse episódio estava relacionado às razões do coração, e não à queda propriamente dita. É irônico também que a pessoa mais próxima de Sophia, seu pai, ignore tão completamente aquilo que se passa no íntimo de seus sentimentos.

Poucos capítulos adiante temos alguma progressão no relacionamento de Tom e Sophia, uma vez que o rapaz já declarou seu amor à jovem. No capítulo 12 do Livro 5, Sophia sofre um desmaio ao avistar Tom e Blifil ensangüentados após uma briga no bosque. Como aponta Hutchens, seu comportamento é ironizado na fala do narrador, ao afirmar que a moça, “em virtude da vista do sangue, ou do temor que lhe inspirara o estado do pai, ou de qualquer outra razão, desmaiara antes que tivessem podido acudir-lhe” [TJ, V, 12, 197]. É evidente que a outra razão refere-se à visão do estado lastimável em que se encontra seu amado <sup>143</sup>. O motivo da luta é o fato de Thwackum e Blifil terem flagrado Tom em cena de grande intimidade com Molly Seagrim. Logo em seguida chegam o Sr. Western, Sophia, o pároco Supple e a Sra. Western ao local. Ao ouvir que sua amada perdeu os sentidos, Tom abandona Blifil, a quem estivera esfregando as têmporas, e corre para acudir a jovem. Ele a toma nos braços e a leva para o riacho, ajudando-a a voltar a si. Então conta-nos o narrador:

“Jones, que até então segurara o fardo amorável, depô-lo no chão; mas fez-lhe, ao mesmo tempo, uma terna carícia, que, se os sentidos dela estivessem perfeitamente restaurados, não lhe teriam escapado à observação. Como ela, todavia, não expressasse desprazer nenhum por essa liberdade, imaginamos que não tivesse, até aquele instante, voltado inteiramente do delíquio.” [TJ, V, 12, 198]

A ironia do trecho final não deixa escapar que Sophia não apenas já voltara a si completamente, como também apreciara grandemente a carícia recebida do amado. Dizer que o motivo de sua passividade tenha sido efeito do desmaio, se tomado literalmente, dá conta do revestimento de inocência e pudor concedido à heroína já desde a sua primeira aparição no romance. Detectado o recurso irônico, no entanto, o sentido que se transmite é que, pelo contrário, Sophia assim age no intuito de acolher e talvez até estimular uma tal demonstração de carinho por parte de Tom. O que equivale a dizer que ela está aqui longe de assumir aquela atitude reprimida que caracterizaria a noção convencional de recato.

---

<sup>143</sup> Hutchens, E.N. Op. Cit. p. 57: “At the sight of the combatants after the fight in the woods (V, 12), Sophia swoons “from the sight of blood, or from fear for her father, or from some other reason”- the other reason being, of course, the sight of the injured Jones”.

Isso tanto parece ser verdade que, logo que todos se certificam do bem-estar de Sophia, o Sr. Western incita Tom a tirar seu casaco, lavar-se no riacho e ser atendido em sua casa. Segue o narrador:

“Jones acedeu incontinenti, arrancou o casaco, entrou na água e lavou o rosto e o peito; pois este estava tão descoberto e ensangüentado como aquele. Mas, embora pudesse limpar o sangue, não pôde a água tirar as marcas negras e azuis que Thwackum lhe imprimira no rosto e no peito, e que, vistas por Sophia, lhe arrancaram um suspiro e um olhar de inexprimível ternura.” [TJ, V, 12, 198-199]

Temos neste trecho, primeiramente, a nudez de Tom da cintura para cima. Ele tira o “casaco” e entra na água – o narrador deixa claro que o peito estava tão “descoberto” quanto o rosto. Em segundo lugar, temos a observação dos hematomas que Tom carrega pelas partes desnudas do corpo, em razão da briga na qual acabara de se envolver. A justificativa para lermos a segunda e última frase da passagem como sendo essencialmente irônica está, exatamente, na notação desses dois elementos: primeiro, o “panorama” da nudez; em seguida, o foco nos hematomas. Tom se lava à vista de todo o grupo que se encontrara no bosque, o que inclui à vista de Sophia. Sendo assim, e considerando que a visão dos hematomas pressupõe a visão do peito nu de Tom, a pergunta a fazer é se o que “arranca” o suspiro e o “olhar de inexprimível ternura” de Sophia são apenas os hematomas – como o trecho, a princípio, parece sugerir - ou, antes, a visão geral do amado seminu se lavando no riacho. O apelo sensual da cena é forte, ainda mais considerando as convenções de vestimenta, pudor e exposição do corpo à época. Portanto, a alternativa que mais parece convincente, desse ponto de vista, é novamente o recurso da ironia ao atribuir o suspiro e o olhar de Sophia tão-somente às “marcas negras e azuis” de Tom.

Um comentário final reserva-se ao desenlace. Como é sabido, após uma série de reviravoltas o destino parece, afinal, sorrir aos dois jovens amantes. Desvendado o mistério do nascimento de Tom, bem como desmascarada a trama maldosa de Blifil, resta encaminhar o par romântico central no sentido de uma união feliz. Allworthy, movido por um misto de



bondade e remorso, faz uma visita a Sophia e nessa ocasião lhe revela que Tom é seu sobrinho, propondo, então, casamento. Ela lhe responde:

“- Deveis perdoar-me, Senhor Allworthy – respondeu Sophia; - não posso dar atenção a uma proposta desse gênero. Estou persuadida de que o Sr. Jones tem muitos merecimentos; mas nunca o receberei como alguém que há de ser meu marido. À minha fé que não.”  
[TJ, XVIII, 9, 783]

Allworthy insiste, um tanto surpreso com a resposta, declarando temer que Tom tivesse, por algum motivo, caído em seu conceito durante a jornada até Londres – o que atribui principalmente à calúnia. Sophia mantém-se resoluta:

“Devo insistir, Sr. Alworthy, em não ser mais instada sobre o assunto. Eu lamentaria...mais, eu não quisera prejudicá-lo em vossa opinião. Quero muito bem ao Sr. Jones. Quero-lhe sinceramente bem; e torno a repetir-vos que, seja qual for o demérito que ele possa ter para mim, tenho a certeza de que possui muitas boas qualidades. Não renego as minhas antigas idéias; mas nada poderá revocá-las jamais. Presentemente não há homem nenhum sobre a terra que eu recusaria mais resolutamente do que o Sr. Jones; nem os galanteios do próprio Sr. Blifil me seriam menos agradáveis.” [TJ, XVIII, 9, 784]

Embora manifestando firmeza em sua decisão, Sophia nunca é suficientemente clara em seus motivos para recusar o casamento com Tom. Não cede em nenhum momento aos apelos do Sr. Allworthy; nem mesmo à irritação do pai, que estivera ouvindo a conversa atrás da porta. Com efeito, Western verbaliza, ao exclamar: “Ora, mas que pode significar uma coisa dessas, vizinho Allworthy? Caída por ele estava ela, isso posso jurar” [TJ, XVIII, 9, 785], a perplexidade que a contradição entre o comportamento anterior da filha e este discurso causa em todos os leitores. Afinal, quando enfim seu amor por Tom encontra caminho livre para uma total realização, a moça parece não dar o devido valor à oportunidade pela qual, com tanto sofrimento, ansiava alguns episódios antes.

Mais uma vez, a alternativa que nos parece mais plausível é que se trata, na verdade, de uma retórica de modéstia que se faz necessária por parte da heroína, mas que não encontra respaldo em suas intenções e sentimentos mais íntimos. O narrador, sutilmente, dá indicações disto. No capítulo 12 do mesmo livro, Tom se junta ao tio em uma visita à residência Western. Após alguns comentários rápidos sobre a extrema beleza do rapaz, somos informados como segue:

“Sophia, que, embora zangada, também se apresentara da maneira mais favorável, fato cuja explicação deixo a cargo das minhas leitoras, surgiu tão extremamente bela, que o próprio Allworthy, ao vê-la, não pôde deixar de murmurar a Western que acreditava ser ela a mais linda criatura do mundo.” [TJ, XVIII, 12, 797]

Sophia, o narrador nos diz, está zangada. Isto poderia justificar sua recusa à proposta de Allworthy, algumas páginas antes. Mas tal zanga só pode ter como alvo o próprio Tom, pois ela está ciente, neste momento, de seus deslizes com Lady Bellaston. No entanto, se ela está de fato magoada, por outro lado não se descuida em nenhum momento da aparência – ainda mais se recebe uma visita de Tom. A frase “fato cuja explicação deixo a cargo das minhas leitoras” parece, assim, aludir a algum conluio velado entre as pessoas do sexo feminino, para quem as artes de sedução são sempre levadas muito a sério, seja qual for a ocasião. É, portanto, bastante irônico que Sophia se apresente tão “extremamente bela” diante de Allworthy e do sobrinho, em meio à própria zanga. Ainda que a zanga seja tomada como real, o fato é que Sophia se prepara para o encontro com Tom de modo a causar a melhor impressão possível – o que não seria de estranhar ou mesmo condenar por parte de nenhuma leitora deste trecho.

Segue-se, então, uma conversa a sós entre os dois jovens. Tom suplica por seu perdão, e procura se defender usando o testemunho da Sra. Miller em seu favor. Sophia, porém, apresenta um argumento plausível:

“Posso acreditar sincera a paixão que professastes dedicar-me? Ou, ainda que o possa, que felicidade poderei prometer-me com um homem capaz de tamanha inconstância ?” [TJ, XVIII, 12, 798]

Tom protesta amá-la com todo o seu coração, declara que nenhuma mulher jamais ocupou seu lugar e repete seus pedidos de perdão. Sophia então diz precisar de uma “prova mais vigorosa da sua sinceridade”:

“- Nomeai qualquer prova que eu possa dar – acudiu Jones, arrebatadamente. – O tempo – replicou ela; - somente o tempo, Sr. Jones poderá convencer-me de que sois um penitente verdadeiro e de que resolvestes abandonar esse vicioso proceder, que me levaria a detestar-vos, se eu vos imaginasse capaz de perseverar nele. (...) A vossa situação, Sr. Jones, modificou-se agora, e eu vos asseguro que tenho grande satisfação na mudança. Não vos faltarão oportunidades para vos aproximardes de mim e me convencerdes de que o vosso espírito também se modificou. (...) – Oh, não me fiteis duramente assim, minha Sophia – exclamou ele. – Não vos forcerei, não me atreverei a fazê-lo. Permiti, contudo, que eu vos peça, pelo menos mais uma vez, que marqueis o prazo. Oh! Considerai a impaciência do amor. – Um ano, talvez – disse ela. – Oh! Minha Sophia – bradou ele -, marcastes uma eternidade. – Talvez um pouco antes – disse ela; - não quero ser importunada.” [TJ, XVIII, 12, 799-800]

Sophia, como se vê, continua procurando manter a aparência de namorada traída, magoada, distante e até fria, impondo condições para a retomada do relacionamento com Tom. Seu diálogo com o rapaz, descrito à minúcia ao longo do capítulo, revela um discurso aparentemente coerente e mesmo justo, considerando a ofensa alegada a partir da fraqueza do rapaz com outras mulheres. A extensão da conversa, no entanto, tem por função maior criar um contraste cômico e irônico entre a fala e a conduta de Sophia logo a seguir. Pois, ouvindo atrás da porta a recusa da filha em aceitar uma união imediata com Tom, o Sr. Western irrompe na sala e insta a jovem a mudar de opinião. É significativo que ele diga a Tom, nesse instante:

“- Julguei que fosses um rapaz suficientemente esperto para te não deixares iludir por uma porção de artimanhas femininas. Digo-te que são tudo frioleiras. Pelo cabelo de um calvo! Ela receberia hoje à noite o anel de noivado de todo o coração. Não é verdade, Sophia? Vamos, confessa e, pelo menos uma vez, sê sincera. Quê, és muda? Por que não falas ?” [TJ, XVIII, 12, 801]

A despeito de seu gênio arrebatado, Western com esta fala acaba por desmascarar o que se passa de verdade por trás do discurso de Sophia. Em primeiro lugar, classifica o comportamento da filha como “artimanhas femininas” convencionais, “frioleiras” que nada têm a ver com o desejo de seu coração, às quais Tom deveria prestar mais atenção e tratar com a devida indiferença. Em segundo lugar, afirma a boa vontade da jovem em receber o anel de noivado ainda naquele dia, ou seja, seu desejo igualmente impaciente de casar-se com o rapaz. Finalmente, urge a filha a confessar a verdade, sendo, “pelo menos uma vez”, sincera. Do que se sugere que todas as suas atitudes foram, até aqui, marcadas pela dissimulação.

Exageros à parte, o fato é que, passada a perplexidade e mudez iniciais – sinal, certamente, de um pouco de embaraço - Sophia logra recompor-se o suficiente para responder às exaltadas afirmações do pai:

“- Quando eu a proibi, ela não fez senão suspirar e prantear-se, e languir, e escrever; agora que estou do teu lado, ela está contra ti. É tudo espírito de contradição, e mais nada. Ela não quer ser guiada nem governada pelo pai, essa é que é a verdade. É apenas para me desgostar e contradizer. – Que quer o meu pai que eu faça? – exclamou Sophia. – O que eu quero que faças? – repetiu ele. – Ora, dá-lhe a tua mão neste instante. – Pois bem, senhor – disse Sophia – obedecer-vos-ei. Aqui está a minha mão, Sr. Jones. – Bem, e consentes em casar com ele amanhã cedo? – perguntou o pai. – Serei obediente à vossa vontade, senhor – respondeu a filha. – Pois, então, amanhã cedo será o dia – exclamou o pai. – Pois, então, amanhã cedo será o dia, papai, visto que assim o quereis – anuiu Sophia.” [TJ, XVIII, 12, 801]

Novamente, Western explicita a contradição de Sophia à qual já nos referimos. Interpretando tal comportamento como tributário de uma intenção consciente de desgostá-lo e desobedecê-lo, num claro apelo melodramático, Western assim praticamente obriga a filha a voltar atrás para negar tal sugestão. Convenientemente, Sophia encontra aqui uma justificativa moral para aceder ao casamento imediato com Tom: trata-se, antes de tudo, de provar sua obediência irrestrita à vontade do pai. Tal prova, reiteramos, se faz especialmente necessária depois da insinuação do contrário e, aliás, já vimos que a própria Sophia declara repetidas vezes ao longo da narrativa que jamais se casará sem o consentimento do pai, numa demonstração irrefutável de obediência filial.

Por outro lado, considerando o discurso de Sophia proferido tanto a Allworthy quanto ao próprio Tom, obedecer ao pai imediatamente implica uma aparente contradição com as próprias convicções. Sophia, ao longo do romance, já deu neste ponto repetidas provas de seu espírito de luta, ativamente empenhado em resistir às pressões sociais convencionais em nome do amor e de sua vontade individual. Foi em respeito às próprias convicções, portanto, que empreendeu a fuga da casa do pai e se submeteu às agruras pelas quais passou para não se casar com Blifil. Seu consentimento à união com Tom, tão prontamente dado diante da insistência do pai, não parece, desse ponto de vista, condizente com o comportamento assumido ao longo de todo o romance, de fazer prevalecer a sua vontade a todo custo. Se seu discurso em relação ao tempo de espera espelha a verdade, sua pronta mudança de atitude a seguir, diante da pressão do pai, parece insustentável com a maneira como se portou e se mostrou ao leitor enquanto heroína do romance.

A única alternativa plausível, portanto, parece ser aquela que alude à inconsistência não de seu comportamento, mas de sua fala tão minuciosamente exposta nas páginas imediatamente anteriores. Do que se depreende que, então, Western tem, de fato, uma certa razão. Sophia dissimula a real condição de seu coração, comportamento esse aliás esperado por parte de uma heroína convencionalmente modesta. Como dissemos, trata-se, antes de mais nada, de colocar as estratégias femininas mais diversas em ação, de maneira dissimulada, sutil e discreta. Sua modéstia, assim entendida, a impede, portanto, de aceitar de imediato os apelos apaixonados de Tom, fazendo-se de rogada aos pedidos de casamento reiterados por Allworthy. Diante da fraqueza manifesta de Tom, é preciso que a heroína requeira maiores

provas de virtude para que sua união com o herói não manche a própria reputação. É esperado, também, que ela dissimule a própria paixão que na verdade sente, deixando a cargo do herói expressar os arroubos mais exaltados dos sentimentos. O recato convencional da heroína, por fim, não permite que Sophia rompa em qualquer momento com esse mascaramento, deixando a cargo de terceiros fazê-lo. O que se poderia, enfim, reputar à obediência filial, acaba por disfarçar a contradição óbvia entre o que Sophia disse e o que ela de fato faz, afinal. Trata-se, portanto, de uma ironia apresentada ao leitor pelas próprias personagens, já que o narrador, nesse longo trecho, omite seus costumeiros comentários e digressões. A ironia se revela no próprio paradoxo entre palavras e atos – desta vez, no entanto, em relação a uma personagem tida em alta conta pelo bom senso, justiça e equilíbrio ao longo de toda a narrativa.

Vimos então que o narrador de Fielding emprega a ironia, em particular a verbal, de maneira consistente enquanto um recurso retórico. Como nos mostra Muecke, trata-se de afirmar uma “falsidade”, neste caso acerca das personagens, com a confiança de que o receptor saberá identificá-la como tal, formulando de imediato uma contra-afirmação em sua mente e, dessa maneira, garantindo enfim a inteligência do sentido original que o narrador pretendia desde o início transmitir <sup>144</sup>. Fielding mostra valorizar a ironização das próprias personagens, apresentando o mecanismo irônico de maneira extremamente elaborada e contínua. Ele não deixa escapar que observa atentamente os costumes, maneirismos, vícios e contradições das pessoas que aparecem no romance, e demonstra estar inteiramente envolvido em desconstruir as aparências. Para tanto, faz uso da ironia e deixa a cargo do leitor chegar, a partir de suas indicações, àquilo que realmente quer dizer.

Isto nos leva a uma segunda observação, relacionada ao tom de crítica social que se faz sentir no emprego de ironia pelo narrador. Pois se ele observa as personagens que narra, não deixando escapar seus ângulos menos favoráveis, está claro que pretende, de certa forma, condenar o comportamento ou as motivações que considera reprováveis. Acima de tudo,

---

<sup>144</sup> Muecke, D.C. **Irony**. Op. Cit. p. 63: “Verbal Irony is employed principally (i) as a rhetorical device – the ironist asserts a “falsehood” knowing he can rely upon the listener to contradict it mentally by an indignant or amused counter-assertion, this counter-assertion with all its emphasis being the ironist’s real meaning...”

porém, ataca o que parece considerar o pior de todos os defeitos: a hipocrisia <sup>145</sup>. Nisto ele nos parece irreduzível e não poupa a ninguém. Critica, por meio de seus comentários irônicos, a afetação, a superficialidade, a pretensão de mostrar-se como algo que não se é. Não perdoa que alguém se faça passar incólume por aparências arditamente construídas, perigosamente enganosas. Do que se depreende, como diz Muecke, que existe, também, uma intenção moral que não pode ser dissociada da ironia que detectamos ao longo da narrativa <sup>146</sup>. Fielding não exclui de suas intenções, portanto, a idéia de apontar para a correção dos costumes da sociedade que retrata.

Por fim, mas não menos importante, percebemos a maneira como o narrador, por meio de seus comentários irônicos, afirma sua autoridade e faz sentir sua presença diante do leitor. Utilizando-se da ironia, ele cresce na função de guia do leitor, apontando para a verdade por trás das aparências e, de certo modo, indicando como seu relato deve ser compreendido. Seus comentários reforçam ao leitor a noção de que ele é peça fundamental na leitura do romance, pois sem sua orientação precisa não é possível captar a máscara que suas personagens envergam em muitos momentos. Investido da autoridade que é reservada ao autor, e da qual as personagens não compartilham <sup>147</sup>, o narrador, por assim dizer, assume completamente as rédeas da narração, mesclando intenções morais e cômicas em sua maneira peculiar de apresentar o material narrado ao leitor. Desse ponto de vista, portanto, não nos parece exagerado sugerir, como o faz Frederick Karl, que **Tom Jones** aspira, nas mãos de seu narrador, à condição de “romance-revelação”:

"Como Moll [sic] vestida em seu disfarce, o romance como um todo está embrulhado em um manto de ser e parecer. Elementos narrativos são raramente aquilo que parecem ser, as pessoas não são aquilo que dizem; decisões são dificilmente tomadas pelos motivos dados. O movimento

---

<sup>145</sup> Hutchens, E.N. Op. Cit. p. 52: "...these and many other examples demonstrate Fielding's talent and fondness for displaying hypocrisy in a transparent mask".

<sup>146</sup> Muecke, D.C. **Irony**. Op.Cit. p. 63: "It is probable that no one ever presents an ironic situation without some kind of moral purpose..."

<sup>147</sup> Hutchens, E.N. Op.Cit. p. 32: "the verbal irony can be applied only to phenomena coming under the observation of a single person, who cannot, within the bounds of realism, see enough at once or see deeply enough into the minds of the characters to keep the whole breadth and depth of a major novel under the control of irony. Only the author himself, in his role as narrator, can do this."

cômico da narrativa é em direção à divulgação de elementos que até então haviam permanecido encobertos. Há pouca mudança, se é que há alguma, nas personagens; o que ocorre é a revelação do que a personagem realmente foi. Olhos são abertos, mentes são aclaradas, suspeitas dissipadas. Tudo isto é parte do método irônico, central a qualquer obra baseada em uma dialética de forças." <sup>148</sup>

Se **Tom Jones** de fato se baseia numa dialética de forças, a saber, essência em oposição à aparência; e se essa é uma dialética que, entre outros aspectos, se revela no método irônico desenvolvido por seu autor, é de se esperar que a ironia enquanto recurso estilístico e retórico na verdade permeie a obra como um todo. Isto nos remete à definição de “ironia dialética” do Bispo Thirwall, mencionada por Hutchens, que parece se adequar à maneira como Fielding explora a ironia em seu romance maior:

“[Ironia dialética], ao invés de estar concentrada em passagens isoladas, tornando-se proeminente pelo seu contraste com o tom predominante da composição, permeia todas as partes e se espalha sobre o todo como uma vestidura transparente moldada para se adequar de maneira justa em todos os membros do corpo. O escritor efetiva o seu propósito ao colocar a opinião de seu adversário em primeiro plano e saudá-la com toda demonstração de respeito, enquanto se ocupa em desmontar um por um todos os fundamentos nos quais ela se sustenta.” <sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Karl, F. “Henry Fielding: The novel, the epic and the comic sense of life” IN: **A reader’s guide to the development of the English novel in the eighteenth century**. London, Thames and Hudson, 1974. p. 165: “Like Moll [sic] clothed in her disguises, the entire novel is wrapped in a mantle of seeming and becoming. Narrative elements are rarely what they appear to be; people are not what they say they are; decisions are infrequently made for the reasons given. The comic movement of the narrative is toward the divulgence of elements that hitherto had remained clouded. There is little change, if any, in the characters; what does occur is revelation of what the character has really been. Eyes are opened, minds are cleared, suspicions dissipated. All of this is part of the ironic method, central to any work based on a dialectic of forces.” Tradução minha.

<sup>149</sup> Hutchens, E.N. Op.Cit. p. 28: “[the method is admirably described by Bishop Thirwall, who says that dialectic irony] ‘instead of being concentrated in insulated passages, and rendered prominent by its contrast with the prevailing tone of the composition, pervades every part, and is spread over the whole like a transparent vesture closely fitted to every limb of the body. The writer effects his purpose by placing the opinion of his adversary in the foreground and saluting it with every demonstration of respect while he is busied in withdrawing one by one all the supports on which it rests’.” Tradução minha.



Nesse sentido, o recurso da ironia em **Tom Jones** se constitui, nas mãos de Fielding, um mecanismo pelo qual se leva a cabo a traição de suas próprias personagens, na medida em que, à sua revelia, põe a descoberto a verdade por trás de seu comportamento dissimulado e à primeira vista propenso a causar uma impressão positiva no leitor. E, ao fazê-lo, o autor demonstra que o uso de ironia, mais do que um recurso pontual, é para ele uma maneira fundamental e característica de ser romancista.

### **Intenção Burlesca, Moralismo e Norma**

Passamos agora a tecer algumas considerações sobre o uso de ironia nas **Memórias**, a partir das constatações observadas em **Tom Jones**. O ponto central desta última parte de nosso trabalho relaciona-se com a pesquisa sobre o uso de ironia, principalmente verbal, enquanto agente da dialética da essência e da aparência no romance de Almeida – em outras palavras, buscamos investigar se nele o narrador emprega a ironia como um recurso estilístico que ajuda a configurar o desmascaramento da essência por trás das aparências do modo como percebemos ser o caso no romance de Fielding. Ou, melhor dizendo, tendo em mente o paradigma estabelecido por Fielding, de que maneira se formula o emprego da ironia pelo narrador das **Memórias**.

A primeira coisa que nos chama a atenção é a ausência de trechos em que a ironia é usada de maneira consistente. Ao contrário do que observamos em **Tom Jones**, são poucas as passagens em que o narrador sistemática e insistentemente explora esse recurso para atingir seus fins junto ao leitor – sejam eles a crítica, o desmascaramento ou, simplesmente, o humor. A dizer a verdade, não encontramos senão um capítulo em que isso pode ser percebido de alguma forma. Na maioria das vezes, porém, o que se constata é uma breve e fugaz referência para qualificar alguém ou alguma coisa – umas poucas palavras, quando muito -, sendo que, anterior ou posteriormente o narrador como que “alerta” o leitor no sentido de tecer comentários que ajudam a indicar que tal observação deve ser, portanto, entendida em chave irônica. Queremos com isto dizer que Almeida se utiliza, na maior parte das vezes, da ironia verbal de tipo denotativo, para utilizar a nomenclatura de Eleanor Hutchens. Diz ela que este tipo de ironia “precisa de pouca ilustração ou comentário, sendo a rele substituição da

palavra falsa pela verdadeira” . Vem daí que essa forma irônica carece das “qualidades reverberativas que levam o efeito dos outros tipos de ironia verbal além das fronteiras das próprias palavras irônicas”<sup>150</sup>. Vejamos alguns exemplos.

Começemos com as observações irônicas em que, ao que tudo indica, não há outro intento além de introduzir humor na narrativa. No capítulo em que Leonardo Pataca e Maria da Hortaliça vivem a briga que os leva à separação, diz o narrador, logo após contar ao leitor como se dá o espancamento sofrido por Maria:

“O menino assistira a toda essa cena com imperturbável sangue-frio: enquanto a Maria apanhava e o Leonardo esbravejava, este ocupava-se tranqüilamente em rasgar as folhas dos autos que este [sic] tinha largado ao entrar, e em fazer delas uma grande coleção de cartuchos. Quando, esmorecida a raiva, o Leonardo pôde ver alguma coisa mais do que seu ciúme, reparou então na obra meritória em que se ocupava o pequeno. Enfurece-se de novo...” [MSM, I, 2, 73]

Sabemos de antemão no que se ocupava o menino enquanto seus pais brigavam. O uso do termo “obra meritória” é, portanto, irônico – como aponta Mamede M. Jarouche<sup>151</sup> em suas notas ao romance. Sua função é tão-somente introduzir o cômico da situação, contrastando, num momento marcado pela tensão da briga entre os dois adultos, a travessura da criança ao incorrer numa “obra digna de mérito e de elogios” com a atitude amedrontada e acanhada que dela se poderia esperar em tais circunstâncias.

Outra ocasião se encontra no capítulo em que o narrador explica o “arranjei-me” do compadre. Ainda jovem e buscando firmar-se em um ofício, ele vê seus serviços serem requeridos por um marujo:

---

<sup>150</sup> Hutchens, E.N. Op.Cit. p. 69-70: “Denotative irony needs little illustration or comment, being the flat substitution of the false word for the true one...” (...) Denotative irony sounds a brief, sharp crack of sarcastic humor, without those reverberative qualities that carry the effect of other kinds of irony beyond the boundaries of the ironic words themselves.” Tradução minha.

<sup>151</sup> Jarouche, Mamede M. “Notas” IN: Almeida, M. A. **Memórias de um sargento de milícias**. Op.Cit. p. 382.

“\_ Ó mestre! disse o marujo no meio da conversa, você também não é sangrador?”

\_ Sim, eu também sangro...

\_ Pois olhe, você estava bem bom, se quisesse ir conosco...para curar a gente a bordo; morre-se ali que é uma praga.

\_ Homem, eu da cirurgia não entendo *muito*...

\_ Pois já não disse que sabe também sangrar?

\_ Sim...

\_ Então já sabe até demais.” [ MSM, I, 9, 115 – grifo do autor]

Fica evidente, a partir desta conversa – e também da narrativa da infância e da juventude do barbeiro – que este pouco ou nada sabe a respeito de sangria e de medicina. O uso da palavra “muito” é, por isso, uma ironia do barbeiro ao falar do conhecimento cirúrgico e médico que ele sabe ser necessário para atender a tripulação do navio. Para o marujo, no entanto, é suficiente que o sujeito saiba sangrar. O narrador, então, continua:

“No dia seguinte saiu o nosso homem pela barra fora: a fortuna tinha-lhe dado o meio, cumpria sabê-lo aproveitar; de oficial de barbeiro dava um salto mortal a *médico* de navio negreiro; restava unicamente saber fazer render a nova posição. Isso ficou por sua conta.” [ MSM, I, 9, 115 – grifo do autor]

O narrador usa de ironia para fazer alusão à nova ocupação do barbeiro, para a qual este não possui qualificação adequada. Não admira, portanto, que use o termo “salto mortal” para isso; de fato é uma empreitada arriscada para alguém que quer firmar-se profissionalmente. E, da mesma forma, a referência irônica e bem-humorada ao compadre como “médico” que, por pura sorte, consegue impedir a morte de alguns marujos a bordo, continuará ao longo de todo o restante do capítulo.

Novo exemplo pode ser encontrado no capítulo em que se trata da vingança do menino Leonardo contra o mestre-de-cerimônias. Diz o narrador:

“Chegou o dia de uma das primeiras festas da igreja, em que o mestre-de-cerimônias era sempre o pregador: era no sermão desse dia que o homem se empregava, muito tempo antes, pondo abaixo a *livraria*, e fazendo um enorme esforço de inteligência (que não era nele coisa muito vigorosa).” [MSM, I, 14, 142 – grifo do autor]

Como esclarece Jarouche, a ironia aqui pode ser creditada a dois motivos: seja porque o mestre-de-cerimônias seria incapaz de redigir um sermão por conta própria, dizendo coisas nunca antes ditas; ou porque não teria a habilidade de empregar a própria memória para citar fatos ou verdades <sup>152</sup>. O uso do recurso irônico é explicitado na medida em que o narrador acrescenta o comentário entre parênteses, deixando claro que o uso da inteligência seria, com efeito, um enorme esforço naquele homem.

Nem mesmo a comadre escapa às observações do narrador. Ao descrever a atuação da mulher em seu ofício de parteira, algumas de suas falas à parturiente são assim registradas:

“\_ Não vos façais de criança, menina...isso não é nada... é um pau por um olho...Não tarda aí um Bendito, e estais já livre. Estas coisas na minha mão andam depressa. Verdade seja que é o primeiro, e isto causa seu medo, mas não é coisa que valha estares agora tão desanimada; é preciso também ajudar a natureza. ‘Faze da tua parte que eu te ajudarei!’ São palavras de Jesus Cristo.” [MSM, II, 1, 203]

A parturiente, no entanto, está a “morrer de susto” e sequer dá atenção às palavras da mulher. A comadre lança mão de todos os recursos que conhece para aliviar a dor do parto e apressar o nascimento do bebê, acrescentando a seguir:

“\_ Com força, menina, com bem força, e Nossa Senhora não desampara os fiéis. Ânimo, ânimo; isto o mais que sucede é uma vez por ano. Desde que nossa mãe Eva comeu aquela maldita fruta ficamos nós sujeitas a isto. ‘Eu multiplicarei os trabalhos de teu parto.’ São palavras de Jesus Cristo!

---

<sup>152</sup> Idem, *ibidem* p. 392.

Já se vê que a comadre era forte em história sagrada.” [MSM, II, 1, 204]

Jarouche indica a ironia do comentário do narrador, que visa ressaltar, na verdade, a grande ignorância da comadre em história sagrada <sup>153</sup>. O crítico aponta o fato de que a frase “eu multiplicarei os trabalhos de teu parto” foi proferida por Deus, no Velho Testamento, no livro de Gênesis – onde Jesus não aparece. De nossa parte, observamos que mesmo a frase “faze da tua parte que eu te ajudarei” não pode ser creditada a Jesus; ela não se encontra registrada em nenhum dos Evangelhos. Por conta disso, e a partir de toda a descrição dos métodos da comadre, tendendo antes à superstição, à religiosidade popular e à simpatia do que à ciência propriamente dita, a intenção maior parece ser mostrar a força das credices enquanto instrumento de ofício da parteira. Os deslizes desta em termos de citações bíblicas, aliados à ignorância geral em torno dos procedimentos médicos mais adequados para lidar com um parto, conferem um toque bem-humorado à narrativa de um acontecimento que devia ser fato comum no dia-a-dia da comunidade retratada no romance.

Algumas observações, no entanto, parecem ir além da intenção meramente cômica. O recurso da ironia, nesses casos, está aparentemente aliado não somente ao humor, mas também a uma crítica moralizante dos costumes do “tempo do rei”. Se isto for verdade, então, não é de se admirar que esse aspecto apareça quando se trata de comentar o modo de vida e os hábitos da sociedade de um modo geral, e não quando o enfoque é o comportamento ou o caráter de determinadas personagens do romance.

Logo no início da narrativa, após descrever de que maneira viviam os meirinhos do tempo do rei, bem como o terror que gerava sua interferência na vida cotidiana do cidadão comum, o narrador define a época como sendo “abençoada” [MSM, I, 1, 67]. Ora, como bem já indicou Mamede Jarouche em suas notas, o uso do adjetivo só pode ser entendido como ironia <sup>154</sup>. Afinal, algumas linhas antes o narrador demorou-se em descrever o sofrimento e a peregrinação por que a pessoa interpelada por um meirinho teria de passar a partir daquele momento, tanto em termos monetários quanto em paciência, ao enfrentar um processo movido por outrem. O sistema judiciário, caracterizado por sua intransigência e crueldade, é

---

<sup>153</sup> Idem, *ibidem* p. 397.

<sup>154</sup> Idem, *ibidem* p. 381.

comparado a uma entidade dos infernos; não melhores são as atribuições dos seus agentes, sempre ávidos por lucro e indiferentes ao bem-estar da vítima. Definir o “tempo do rei” como uma época “abençoada”, após tais descrições, é deixar óbvia a intenção de ironizar os “bons tempos de outrora” no que se refere à organização judicial.

Um outro exemplo se encontra quando o narrador descreve a curiosidade da vizinhança cercando os acontecimentos relacionados à briga de Leonardo Pataca com Maria da Hortaliça. Diz ele:

“Espiar a vida alheia, inquirir dos escravos o que se passava no interior das casas, era naquele tempo coisa tão comum e enraizada nos costumes, que ainda hoje, depois de passados tantos anos, restam grandes vestígios desse belo hábito.” [MSM, I, 2, 75]

A ironia no uso do adjetivo “belo” é clara. O hábito comum de meter-se na vida alheia é, dessa forma, criticado – tanto naqueles tempos quanto no tempo em que o narrador nos conta a história, pois, como ele mesmo explicita, resquícios desse costume permanecem ainda vivos e atuantes no tempo da narração. Tomada em seu contexto, a ironia aqui serve para justificar por que motivo o compadre barbeiro já esperava que, mais cedo ou mais tarde, Leonardo Pataca viesse a ter um forte desentendimento com a companheira, motivado pela suspeita de traição. Indiretamente, porém, o narrador parece posicionar-se desfavoravelmente em relação a esse costume da vida em comunidade que, “depois de passados tantos anos”, demonstra sobrevivência na prática social de seu tempo.

A natureza da religiosidade popular também se torna alvo de ironia. Ao discorrer sobre a Via Sacra do Bom Jesus, diz o narrador:

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

carolas, dava pasto e ocasião a quanta sorte de zombaria e de imoralidade lembrava aos rapazes daquela época, que são os velhos de hoje, e que tanto clamam contra o desrespeito dos moços de agora. Caminhavam eles em charola atrás da procissão, interrompendo a cantoria com ditérios em voz alta, ora simplesmente engraçados, ora pouco decentes; levavam longos fios de barbante, em cuja extremidade iam penduradas grossas bolas de cera. Se ia por ali ao seu alcance algum infeliz, a quem os anos tivessem despido a cabeça dos cabelos, colocavam-se em distância conveniente, e escondidos por trás de um ou de outro, arremessavam o projétil que ia bater em cheio sobre a calva do devoto; puxavam rapidamente o barbante, e ninguém podia saber donde tinha partido o golpe. Estas e outras cenas excitavam vozeria e gargalhadas na multidão. Era a isto que naqueles *devotos* tempos se chamava correr a Via Sacra.” [MSM, I, 3, 84-85 – grifo do autor]

Depois de descrever as travessuras dos moços daquela época, marcadas pelo desrespeito generalizado às tradições religiosas e às pessoas, chamar os tempos de “devotos” é uma incongruência. A procissão da Via Sacra do Bom Jesus é quase que completamente despida de seu caráter original, pois o que impera no trecho é o comportamento transgressor dos jovens, e não a devoção de um povo sincero em suas tradições. O que parece estar por trás de tudo isto é a intenção de criticar tanto o costume de percorrer as ruas com essas rezas muito longas, que só satisfariam a devoção dos “carolas”, bem como enquadrar o comportamento acintoso da juventude daquela época e as reclamações desses que hoje são velhos, ao observar que os moços de agora agem exatamente da mesma maneira. Também parece ser o objetivo ressaltar que é a zombaria e a algazarra que juntas reinam nessas ocasiões, ao invés da contrição e do respeito que numa procissão religiosa seriam de se esperar.

Por semelhante modo, ao aludir a certos grupos sociais o narrador faz-se irônico para fazer sobressair aquilo que, aos seus olhos, são as piores qualidades dessa gente: a preguiça, o “jeitinho” para se dar bem na vida, a malandragem. Sobre aqueles que tinham por ofício “dar fortuna”, a exemplo do caboclo do mangue procurado por Leonardo Pataca, ele comenta:

“Naquele tempo acreditava-se muito nestas coisas, e uma sorte de respeito supersticioso era tributado aos que exerciam semelhante

profissão. Já se vê que inesgotável mina não achavam nisso os industriais!” [MSM, I, 4, 88]

Surpreendidos pelo Major Vidigal em flagrante delito de nigromancia, Leonardo Pataca, o caboclo velho e outros participantes da cerimônia são obrigados a continuar com a dança sinistra na qual se achavam ocupados. Depois de muito tempo, diz o narrador:

“Afinal o major deu-se por satisfeito, mandou que parassem, e sem se alterar disse para os soldados, com a sua voz doce e pausada:

\_ Toca, granadeiros.

A esta voz todas as chibatas ergueram-se, e caíram de rijo sobre as costas daquela *honesto* gente, fizeram-na dançar, e sem querer, ainda por algum tempo.” [MSM, I, 5, 93 – grifo do autor]

Ou seja, é evidente que, para aquele que nos conta a história, as pessoas que se ocupam em sortilégios e ofícios relativos à magia negra não podem ser classificados como trabalhadores esforçados e íntegros em seus meios de ganhar a vida. Igualmente, assim são descritos os oficiais militares do Pátio dos Bichos:

“Ainda hoje existe no saguão do paço imperial, que no tempo em que se passou esta nossa história se chamava palácio del-rei, uma saleta ou quarto que os gaiatos e o povo com eles denominavam o *Pátio dos Bichos*. Este apelido lhe fora dado em consequência do fim para que ele então servia: passavam ali todos os dias do ano três ou quatro oficiais superiores, velhos, incapazes para a guerra e inúteis na paz, que o rei tinha a seu serviço, não sabemos se com mais alguma vantagem de soldo, ou se só com mais a honra de serem empregados no real serviço. Bem poucas vezes havia ocasião de serem eles chamados por ordem real para qualquer coisa, e todo o tempo passavam em santo ócio, ora mudos e silenciosos, ora conversando sobre coisas do seu tempo, e censurando as do que com razão já não supunham seu, porque nenhum deles era menor de 60 anos. (...) Vamos fazer o leitor tomar conhecimento com um desses *ativos* militares, que entra também na nossa história.” [MSM, I, 8, 109-110 – grifos do autor]



Designar os militares de “ativos”, logo depois de descrever de que forma eles empregavam seu tempo, todos os dias, a serviço do rei no Pátio dos Bichos, é ressaltar sua ociosidade e sua pequena serventia por meio da ironia. Na verdade, o trecho prossegue contando como tais militares se tornavam com frequência alvo de chalaças e gozações por parte da população, justamente pela condição de trabalho em que se encontravam. A nosso ver, portanto, esta passagem não deixa de transparecer uma certa crítica velada ao serviço público exercido por esses oficiais idosos.

Não muito diferente é o que se verifica quando o narrador descreve os arruaceiros da cidade. De maneira breve, mas certa, a ironia é empregada de modo semelhante:

“Ser valentão foi em algum tempo ofício no Rio de Janeiro; havia homens que viviam disso: davam pancada por dinheiro, e iam a qualquer parte armar de propósito uma desordem, contanto que se lhes pagasse, fosse qual fosse o resultado. Entre os honestos cidadãos que nisto se ocupavam, havia, na época desta história, um certo Chico-Juca, afamadíssimo e temível.” [MSM, I, 15, 150]

É irônico qualificar de “honesto cidadão” alguém que não tem qualquer outra ocupação além da de ser um valentão. Aponta para a maneira desregrada e incerta de ganhar a vida dessa gente. O narrador tem em mira, da mesma forma, os vadios – já que nem mesmo o próprio protagonista está imune às suas observações:

“Já se vê pois que as fortunas do Leonardo redundavam-lhe sempre em mal; era realmente um mal naquele tempo ter por inimigo o major Vidigal, principalmente quando se tinha, como o Leonardo, vida tão *regular* e tão *lícita*.” [MSM, II, 13, 276 – grifos do autor]

O que parece estar motivando todos estes comentários, enfim, é a intenção de introduzir humor acrescido de um certo tom de crítica social: faz-se ressaltar um espírito generalizado de indolência para o trabalho, ociosidade e/ou esperteza para o lucro, sejam quais forem os meios para isso, na sociedade carioca em questão. A despeito do nível ou da

classe social a que pertencem as personagens – macumbeiros, ciganos, militares, valentões, gente como Leonardo – o que elas parecem ter em comum são estas características, enquadradas pelo narrador em seus breves comentários irônicos aqui apresentados.

Passemos a analisar o capítulo a que nos referimos antes, em que a ironia aparece como recurso estilístico utilizado de maneira mais consistente e prolongada. Trata-se do capítulo “Caldo Entornado”, título esse que faz alusão tanto à concepção, execução e frustração do projeto de Leonardo de trabalhar como assistente na ucharia real, quanto ao malogro de sua intenção em associar-se amorosamente com a mulher do toma-largura e, finalmente, ao acidente que acontece com o caldo que é por ele usado como pretexto para encontrar-se com ela. O jogo de palavras, portanto, além de se constituir num truque inteligente por parte do autor, não deixa de antecipar ao leitor que alguma coisa dará errado ao longo desse capítulo.

O trecho começa contando que, por força da comadre, Leonardo é convencido de que deve arranjar alguma ocupação, com o fim de evitar novas perseguições do Major Vidigal e, conseqüentemente, o risco de ser por ele recrutado para a polícia ou para o exército – nas palavras do narrador, “a pior coisa que podia suceder a um homem” [MSM, II, 15, 282]. Leonardo promete que fará alguma coisa a respeito, mas o narrador logo nos conta que “achar porém ocupação para quem nunca cuidou nela até certa idade, e assim de pé para mão, não era das coisas mais fáceis” [MSM, II, 15, 282]. Novamente por um arranjo da comadre, Leonardo consegue um posto na ucharia real:

“Deixando de parte o substantivo ucharia, e atendendo só ao adjetivo real, todos os interessados e o próprio Leonardo regalaram os olhos com o achado da comadre. Empregado da casa real ?! oh! Isso não era coisa que se recusasse; e então empregado na ucharia! Essa mina inesgotável, tão farta e tão rica!... A proposta da comadre foi aceita sem uma só reflexão contra, da parte de quem quer que fosse.” [MSM, II, 15, 282]

Note-se neste parágrafo como o narrador, fazendo suas as palavras que devem ter sido proferidas pelas personagens na ocasião, habilmente ressalta que havia um certo glamour relacionado a qualquer profissão a serviço do rei, independentemente de que ofício ou posição

a pessoa ocupasse. Mais ainda, ele indica que o emprego era de fato muito atraente, pois afinal de contas, tratava-se de um posto na *ucharia*. Qualificada como “mina inesgotável, farta e rica”, seu comentário antecipa ao leitor a idéia de que o trabalho na *ucharia* real forneceria a qualquer pessoa a excelente oportunidade de “escavar” e “explorar” em proveito próprio os infindáveis e sortidos produtos à disposição da casa real. Para o leitor atento, portanto, esse comentário, aliado ao conhecimento do caráter malandro de Leonardo e da sociedade à qual pertence, serve de prenúncio para aquilo que vem a seguir.

Assim, dentro de poucos dias Leonardo é visto instalado em seu posto, muito satisfeito. A constatação de que a sorte parece sorrir-lhe gera, no entanto, uma certa decepção no Major Vidigal. Afinal, tendo sido ludibriado e humilhado pela bem-sucedida fuga do rapaz, o oficial não vê a hora de vingar-se por meio de uma nova prisão, desta vez sem dar-lhe qualquer chance de escapatória. Por isso, vendo-o empregado, diz de si para si:

“\_ Se ele se emenda?! dizia pesaroso o major; se ele se emenda perco eu a minha vingança...Mas...(e esta esperança o alentava) ele não tem cara de quem nasceu para emendas.” [MSM, II, 15, 282]

O narrador prossegue:

“O major tinha razão: o Leonardo não parecia ter nascido para emendas. Durante os primeiros tempos de serviço tudo correu às mil maravilhas; só algum mal intencionado poderia notar em casa de Vidinha uma certa fartura desusada na despensa; mas isso não era coisa em que alguém fizesse conta. O Leonardo porém parece que recebera de seu pai a fatalidade de lhe provirem sempre os infortúnios dos devaneios do coração.” [MSM, II, 15, 283]

O que vemos nestes trechos é uma seqüência de incongruências. Primeiramente, o Major Vidigal, zelador incansável e irredutível da ordem, na “torcida” para que Leonardo não corrija sua tendência para o ócio e a esperteza malandra. Caso contrário, o oficial não teria como levar seus propósitos pessoais adiante. Em segundo lugar, através do comentário irônico

do narrador classificando um bom observador como “mal-intencionado”, constatamos que, de fato, Leonardo se serve da ucharia real tal como fora antecipado algumas linhas antes: como uma fonte de abastecimento da própria despensa, instalada temporariamente na casa de Vidinha. A ausência de qualquer indício de reação contrária a essa prática por parte dela e de seus familiares, somada à idéia de que “isso não era coisa em que alguém fizesse conta”, parece confirmar a observação de Jarouche, segundo a qual o narrador “está afirmando que a corrupção ( no caso, desvio de mantimentos) era prática habitual no tempo do rei”<sup>155</sup>. E, por fim, mudando rapidamente de assunto, o narrador introduz um comentário que, outra vez, adianta os acontecimentos do capítulo ao apresentar a idéia de que Leonardo, seguindo o exemplo de seu pai, em breve se meterá em alguma confusão relacionada ao coração e às mulheres.

Ato contínuo, verificamos que, com efeito, é o que ocorre. Somos informados que Leonardo trava conhecimento do “brutamontes” toma-largura, que vive em companhia de uma jovem bonita. Estabelece-se um contraste imediato entre o corpulento e desajeitado toma-largura e a moça bonita com quem ele vive, ficando claro que a intenção do narrador é angariar a simpatia do leitor por esta última. Afinal, sua constituição física não se ajusta harmoniosamente com a de seu companheiro e, além disso, declara-se que “a moça fazia pena a quem a via nas mãos de tal possuidor” [MSM, II, 15, 283]. Mais ainda, porém, a idéia parece ser preparar o leitor para posicionar-se favoravelmente à nova empreitada de Leonardo – o que pode ser constatado no irônico parágrafo que se segue:

“O Leonardo, cujo coração era compadecido, teve, como todos, pena da moça; e apressemo-nos a dizer, era tão sincero esse sentimento que não pôde deixar de despertar também a mais sincera gratidão ao objeto dele. Quem pagou o resultado da pena de um e da gratidão da outra foi o *toma-largura*.” [MSM, II, 15, 283 – grifo do autor]

O que se revela aqui é que, dito de modo direto, Leonardo se envolve com a moça do toma-largura e esta retribui a iniciativa do rapaz sem hesitar. Quem sai perdendo com toda a situação é unicamente o toma-largura, deixado de lado pela própria mulher. Obviamente o uso

---

<sup>155</sup> Idem, *ibidem* p. 403.

de ironia confere um tom leve e bem-humorado ao ocorrido, minimizando a desfeita cometida contra o companheiro da moça e qualificando o caso amoroso apenas como fruto de sentimentos nobres e recíprocos, na verdade inexistentes, por parte de ambos os amantes.

A confirmação do que acontece entre os dois vem por meio do comentário de que a assiduidade de Leonardo na ucharia não passa despercebida a Vidinha, bem como um certo esfriamento seu em relação a ela. O narrador então prossegue, sem diminuir em nada o tom irônico que marca esse capítulo:

“Um dia o *toma-largura* tinha saído em serviço; ninguém esperava por ele tão cedo: eram 11 horas da manhã. O Leonardo, por um daqueles milhares de escaninhos que existem na ucharia, tinha ido ter à casa do *toma-largura*. Ninguém porém pense que era para maus fins. Pelo contrário era para o fim muito louvável de levar à pobre moça uma tigela de caldo do que há pouco fora mandado a el-rei...Obséquio de empregado da ucharia. Não há aqui nada de censurável. Seria entretanto muito digno de censura que quem recebia tal obséquio não o procurasse pagar com um extremo de civilidade: a moça convidou pois ao Leonardo para ajudá-la a tomar o caldo. E que grosseiro seria ele se não aceitasse tão belo oferecimento? Aceitou.” [MSM, II, 15, 283-284 – grifos do autor]

Mantendo a “alegação” de que tudo o que movia o relacionamento entre Leonardo e a moça eram unicamente modos gentis e muito civilizados, o narrador ironiza a ida furtiva do rapaz à casa da amada, utilizando-se dos corredores da ucharia e aproveitando-se da ausência do *toma-largura*. Novamente, qualquer pensamento “malicioso” por parte do leitor é repudiado: o que teria levado Leonardo até lá seria a bondade de oferecer um pouco de caldo, preparado para o consumo do rei, à moça. Nenhuma palavra é dita, outra vez, sobre esse empréstimo não-autorizado da comida real. O narrador ironiza assim as intenções de Leonardo, construindo a falsa idéia de que este só tem dentro de si motivações nobres em relação à “pobre” moça, merecedora de compaixão pela “triste” condição de ser companheira de um grandalhão como o *toma-largura*. Ironiza, também, a reação imediata da moça, que convida Leonardo a acompanhá-la no ato de tomar o caldo “tão graciosamente” recebido. E,

por fim, ironiza a resposta afirmativa do rapaz, já que seria uma “grosseira” recusar “tão belo oferecimento”. O uso de ironia não esconde, no entanto, as reais motivações do casal e o seu comportamento furtivo nesse instante.

O episódio tem um desfecho que beira a comédia:

“De repente sente-se abrir uma porta: a moça, que tinha na mão a tigela, estremece, e o caldo entorna-se. O *toma-largura*, que acabava de chegar inesperadamente, fora a causa de tudo isto. O Leonardo correu precipitadamente pelo caminho mais curto que encontrou; sem dúvida em busca de outro caldo, uma vez que o primeiro se tinha entornado. O *toma-largura* corre-lhe também ao alcance, sem dúvida para pedir-lhe que trouxesse desta vez quantidade que chegasse para um terceiro. O caso foi que daí a pouco ouviu-se lá por dentro barulho de pratos quebrados, de móveis atirados ao chão, gritos, alarido; viu-se depois o Leonardo atravessar o pátio da ucharia à carreira, e o *toma-largura* voltar com os galões da farda arrancados, e esta com uma aba de menos. No dia seguinte o Leonardo foi despedido da ucharia.” [MSM, II, 15, 284 – grifos do autor]

A chegada sem aviso do *toma-largura* põe o encontro dos dois a perder. A moça deixa cair o caldo da tigela que está segurando, tomada pelo susto. Ironiza-se a fuga repentina de Leonardo, pilhado em flagrante delito com a mulher, dizendo-se que corre para buscar outro caldo em substituição àquele que se entornou. Ironiza-se também a perseguição do *toma-largura*, que, segundo diz o narrador, corre atrás do rapaz para pedir-lhe que traga caldo extra, já que acaba de chegar e deseja acompanhar os dois. Mas o que se sucede, em verdade, é um combate físico que tem seus aspectos mais violentos amortizados pela ironia e pelo humor do narrador. Sabemos, entretanto, que trata-se de um conflito que tem, de um lado, um marido grandalhão enfurecido pela descoberta de que está sendo traído – o que explica o ruído da quebra de objetos e de móveis que o narrador descreve; e, de outro lado, um rapazinho esperto e rápido tanto para enamorar-se da mulher comprometida quanto para empreender fuga ao ver-se flagrado nessa situação. A consequência final, como dissemos antes, não se restringe ao fim do namoro com a moça: muito mais séria é a perda de um emprego tão atraente, tão

provido de boa fama e, a despeito das grandes chances em contrário, tão diligentemente conquistado por obra da comadre. Novamente, porém, a gravidade do ocorrido se dilui em meio à ironia e à comicidade do trecho, de modo que a frustração de todos os empreendimentos de Leonardo ganha contornos de acontecimento banal. O resultado final é transmitido objetiva e singelamente: “no dia seguinte o Leonardo foi despedido da ucharia”, sem adendos, novas ironias ou comentários a mais. Com isso cresce a oposição, por fim, entre a astuciosa artimanha de Leonardo, em seu conluio amoroso com a moça, e a seca e fria consequência de seus atos em relação a seu emprego.

À guisa de conclusão, percebemos então que, em primeiro lugar, o narrador das **Memórias** não se utiliza da ironia do mesmo modo elaborado como faz seu colega em **Tom Jones**. Raramente se estende na aplicação desse recurso; limita-se, as mais das vezes, ao uso de ironia denotativa para desenvolver humor ou crítica dos costumes do “tempo do rei”. De maneira mais sucinta, mais lacônica, o narrador parece não estar interessado em fazer da ironia uma das marcas distintas de seu discurso – ao contrário do que verificamos no romance inglês.

Também é de se notar que o narrador, em oposição ao que faz seu parceiro inglês, não concentra sua ironia especialmente para a contradição entre o que as personagens dizem e aquilo que fazem, ou para a imagem que elas projetam ao leitor e aquilo que de fato são. Em outras palavras, o narrador não centra seus comentários para o desmascaramento das personagens. Em realidade, cremos que isso se deve ao fato de que, conforme comentamos anteriormente, as personagens são desde logo apresentadas ao leitor em estilo baixo, num registro marcado pelo desnudamento ostensivo de suas falhas muitas vezes já em sua introdução na narrativa. As idiosincrasias desta ou daquela personagem são mencionadas como parte de sua caracterização inicial, sem quaisquer tentativas de encobrimento ou amenização por parte do narrador.

Se o elemento de desmascaramento ou “revelação” dessa forma se esvai no romance de Almeida, somos levados a crer que, na maior parte das vezes, a função irônica tem por intenção maior introduzir um caráter cômico à narrativa, de maneira mais fluida e leve. É o que se pode verificar, por exemplo, no capítulo “Caldo Entornado” que analisamos. O relato

das aventuras amorosas de Leonardo na ucharia, conforme conduzido pelo narrador, não parece investido de qualquer traço de crítica ou condenação, ainda que a moça seja comprometida com outro e Leonardo acabe perdendo seu emprego. Antes, a ironia que se constata no trecho remete ao engraçado, ao burlesco, às ações das personagens que lembram uma performance teatral cômica. O narrador das **Memórias**, dessa forma, dilui a noção de denúncia ou desmascaramento que a utilização do mecanismo irônico poderia conferir nesse momento em relação às personagens.

Por fim, fica evidente também a intenção moralizante que se manifesta principalmente na descrição dos costumes desses tempos passados. Salta aos olhos, nesse pormenor, a ausência de individuação nesses trechos. O que é criticado, por meio da ironia, são os costumes, o comportamento social, o modo de agir das pessoas – mas nunca de uma personagem em particular. O foco, em se tratando de crítica social, recai sobre o coletivo – a irreverência, o mexerico, o ócio, a valentia que caracterizavam o modo de ser da sociedade. O narrador não estabelece, portanto, a crítica dos costumes do ponto de vista do indivíduo, e sim a partir de um modo de agir geral da comunidade. A condenação de certos hábitos da população adquire, assim, uma certa impessoalidade que reforça ainda mais o esvaziamento do dilema *essência versus aparência* que constatamos em **Tom Jones**.



## CONCLUSÃO

---

À vista de tudo o que temos constatado, não nos parece exagerado afirmar que a dialética da essência e da aparência se apresenta como um conflito interno significativo na composição de **Tom Jones**. Fielding demonstra plena consciência do embate entre *o que se aparenta* e *o que se realmente é* em seu romance maior, não deixando escapar a oportunidade de posicionar-se a respeito. Por um lado, aponta para a existência fácil da aparência forjada, como se estivesse “alertando” o leitor para a necessidade de não se deixar enganar por tudo aquilo que vê. Isso aparece de maneira explícita quando, por exemplo, faz Tom afirmar a importância de ser cauteloso com primeiras impressões diante do homem da Colina, que o tomara por um distinto fidalgo:

“ – As aparências – exclamou Jones – são freqüentemente enganosas; os homens parecem ser, às vezes, o que não são.” [TJ, VIII, 10, 348]

Por outro lado, o autor parece defender a paridade entre essência e aparência: apesar de condenar veementemente a hipocrisia, mostra-se plenamente ciente de que, no mundo em que vivemos, a preocupação com a essência não deve levar à negligência para com as aparências. Antes, estas devem corresponder à realidade interior:

“Não basta que os vossos desígnios, digo mais, que as vossas obras sejam intrinsecamente boas; *haveis mister fazer por que pareçam tais*. Se for belo o interior, *deveis conservar belo o exterior também*. É

---

preciso que este seja constantemente observado, para que o não escureçam de tal forma a maldade e a inveja que a sagacidade e a bondade de um Allworthy não possam enxergar através dele e contemplar as belezas que encerra. Seja, meus jovens leitores, a vossa máxima constante que homem nenhum pode ser tão bom que descure *as normas da prudência*; nem parecerá formosa a Virtude se a não enfeitarem *os ornamentos exteriores da decência ou do decoro*. E este preceito, meus dignos discípulos, se lerdas com a devida atenção, vê-lo-eis, espero-o, exemplificado abundantemente nas páginas seguintes.”  
[TJ, III, 7, 97 – grifos meus]

Ou seja, Fielding em **Tom Jones** parece pontificar a “doutrina” básica de que, em primeiro lugar, é preciso atentar para uma interioridade pautada pelo bem; em segundo lugar, é preciso também zelar por uma aparência correspondente. “Ser bom não é o bastante”, parece dizer. Fica a sensação, então, de que a partir do descuido de Tom neste pormenor é que se origina boa parte de suas provações ao longo de sua trajetória. Por isso, cuidar para que a esfera interior virtuosa seja vista e compreendida por todos é agir com prudência, num mundo em que a “maldade” e a “inveja” estão à espreita por todos os lados.

De modo que tais afirmações, apresentadas de maneira tão aberta e declarada, vêm apenas confirmar o alcance e a projeção desse dilema no romance como um todo. Ao escrever **Tom Jones**, portanto, Fielding traz à pauta de discussão – de forma implícita, por meio de mecanismos formais habilmente empregados, ou mais explicitamente, via tais declarações – a aguda tensão entre essência e aparência que permeia o modo de ser da sociedade escolhida como protagonista de sua obra.

Isto nos remete a duas implicações. Em primeiro lugar, entendemos que a configuração da dialética da essência e da aparência no romance de Fielding aponta para o momento de formação do próprio gênero. Como forma literária que ascende com a proposta de desafiar o tradicionalismo contido nos “enredos da epopéia clássica e renascentista”, opondo a tais modelos a “fidelidade à experiência individual” – que é “sempre única e, portanto, nova” e apresentando o “relato completo e autêntico da experiência humana” sob a ótica da “individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas

ações”<sup>156</sup>, não é de se estranhar que desde logo o romance tenha se confrontado com o embate entre as aparências e a realidade. Pois a consciência da noção de indivíduo que o gênero abraça traz consigo, necessariamente, a consciência do que Lukács chama de “o mundo da convenção” ou “segunda natureza”:

“Quando objetivo algum é dado de modo imediato, as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como cenário e substrato de sua atividade entre os homens perdem seu enraizamento evidente em necessidades supra-pessoais do dever-ser; elas simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas, mas não portam em si a consagração do absoluto nem são os recipientes naturais da interioridade transbordante da alma. Constituem elas o mundo da convenção, um mundo de cuja onipotência esquiva-se apenas o mais recôndito da alma; um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age. Ele é uma segunda natureza; assim como a primeira, só é definível como a síntese das necessidades conhecidas e alheias aos sentidos, sendo portanto impenetrável e inapreensível em sua verdadeira substância.”<sup>157</sup>

O mundo da convenção a que se refere Lukács é, assim, o mundo da aparência, “presente por toda parte” na sociedade dos homens e em direta oposição ao “mais recôndito da alma” de um indivíduo. Não é um mundo que oferece sentido para aquele que busca “objetivo”, tampouco é capaz de “despertar a interioridade”, alheio demais às “aspirações da alma” para lhe ser a “expressão adequada”<sup>158</sup>. À medida, então, que o romance inglês do século XVIII busca, ainda que tateando, “descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta

---

<sup>156</sup> Watt, I. Op. Cit. p. 15 e 31.

<sup>157</sup> Lukács, Georg. **A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.** [Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo]. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2000. p. 62.

<sup>158</sup> Idem, *ibidem* p. 64.

da vida”<sup>159</sup>, acaba preconizando a forma literária por excelência para incorporar esse embate e todos os seus desdobramentos.

Isto é reiterado por D.C. Muecke: ao relatar o surgimento da ironia enquanto recurso narrativo literário, o crítico fala do romance como a forma que melhor se presta para sua exploração. Diz ele:

“Será que podemos mostrar agora que existe algo na natureza do romance que favoreceria o aparecimento do tipo de ironia ilustrado nas últimas e poucas páginas? Acho que podemos e que a resposta rápida é que o romance se desenvolveu nos últimos dois ou três séculos como a forma mais bem adaptada para falar da vida íntima de homens e mulheres que vivem em nossa complexa sociedade moderna.”

Em seguida, define essa forma literária como “um relato ficcional relativamente longo do pensamento e sentimento humano, da fala e ação num ambiente social”, que, “ao contrário do drama, não prende sua platéia, o leitor individual, a um tempo de representação”. Permitindo “maior extensão” e “expansão”, possibilita “detalhe mais refinado”, “complexidade”, “explanação”, “reflexão” e “deliberação”. E completa:

“Tudo isto aponta para uma direção, para o romance como a forma que aplicamos na experiência de compreender uma existência social subjetivizada. As três últimas palavras pretendem sugerir uma dualidade de vida interna e externa e portanto oportunidade de observação irônica.”<sup>160</sup>

Ao fazer do indivíduo, ou da individualidade de seus protagonistas a matéria primordial de seu estudo, o romance automaticamente reconhece e passa a explorar a dualidade entre vida individual interior e convenção social exterior como parte de seu conteúdo. Daí, portanto, a possibilidade de desenvolver a ironia enquanto agente de desmascaramento, como já procuramos mostrar.

---

<sup>159</sup> Idem, *ibidem* p. 60.

<sup>160</sup> Muecke, D.C. **Ironia e o irônico**. Op. Cit. pp. 114-115.

Isto posto, é preciso lembrar que, em segundo lugar, não é possível falar do embate entre essência e aparência incorporado pelo gênero, na Inglaterra do século XVIII, sem aludir às próprias condições históricas desse país nesse momento. Pois o embate entre as convenções e a essência individual é, ao fim e ao cabo, um conflito social vivido em primeiro lugar dentro dessas circunstâncias de tempo e lugar. Com efeito, ao pensarmos nesse momento histórico inglês, o que nos vem à mente é uma sociedade sob todos os aspectos mergulhada em profundas transformações – determinadas, em última instância, por uma aristocracia em declínio e uma burguesia em ascensão.

Como nos diz Richard Sennett <sup>161</sup>, o cenário - especialmente nos grandes centros urbanos como Londres - é o de uma classe social nova se estruturando como resultado da expansão dos setores mercantil e burguês, desse modo afetando a vida cotidiana de todos os seus moradores e obrigando a cidade a reorganizar-se ao seu redor. Gradativamente, as posições sociais tradicionais – encabeçadas por aquelas da elite aristocrática - começam a se afrouxar, já que surgem cidadãos materialmente abastados que não são necessariamente vinculados a um clã ou uma família de ascendência fidalga. Em tal contexto, aos poucos passa a tomar forma, portanto, a degradação da noção aristocrática de honra a que nos referimos anteriormente. Constatada em diversos âmbitos, desde o que se tornou a convenção social da transmutação de linhagem até outras convenções de ordem intelectual e literária <sup>162</sup>, tal degradação não demora muito para se fazer sentir no universo do romance.

Com o crescimento de sua população, a cidade aos poucos passa a ser o ambiente onde “estranhos” são quantidades desconhecidas e o sentimento geral é o de que não se pode ter certeza de qualquer tentativa de classificação das pessoas segundo os critérios tradicionais de origem, ramo familiar ou ocupação. Nesse sentido, “rotular” as pessoas passa a exigir um

---

<sup>161</sup> Sennett, Richard. **O declínio do homem público. As tiranias da intimidade**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. Especialmente os capítulos 3-6 da segunda parte, “O Mundo Público do ‘Antigo Regime’”, pp. 67-155.

<sup>162</sup> McKeon, M. Op. Cit. p. 133: “We have already seen, with respect to questions of truth, that the transmutation of lineage is accomplished most effortlessly in the absence of written documentation. Nevertheless, social fictions like these played a vital role in stabilizing medieval scribal culture as well, where their tacit efficacy depended also on a judicious resistance to overuse. And it is instructive to compare these social conventions to the intellectual and literary conventions with which they were contemporary. The commonplace “true nobility”, for example, when used in moderation, also served to buttress the laws of correspondence by allowing for their lapses, since it gave sanction to the rise of the humble to wordly eminence by understanding that rise to be an expression of a singular ability and virtue.”

enorme esforço, com o fim primordial de definir as relações com os desconhecidos ou estranhos que vivem proximamente, dentro da mesma comunidade que é o ambiente urbano.

O problema que surge de imediato, nessa situação, é então o de suscitar crença, em termos de status e aceitação, através da maneira como cada um se comporta diante dos outros. Não dispondo de meios para definir com que tipo de homem se está tratando, ainda que conhecedoras de seus meios de sobrevivência, as pessoas lançam mão da criação, do empréstimo ou da imitação de comportamentos que a sociedade, de um modo geral, considera “adequados” e “autênticos” em seus contatos. Dessa maneira, surge, na visão de Sennett, um comportamento “público” convencional que traz em si a vantagem de se situar a uma certa distância das circunstâncias ou da história pessoal de todos, aliviando a necessidade ou a tendência natural dos membros do grupo de tentarem se definir mutuamente. Trata-se, portanto, de se comportar publicamente de maneira distanciada do “eu”, da essência individual, com o intuito de suscitar crença e aceitação no complexo universo de relações humanas e econômicas que caracteriza a cidade. Isto se verifica principalmente no âmbito das vestimentas e do discurso.

No entanto, é importante ressaltar que tal comportamento, embasado nos códigos de vestuário e fala, é inicialmente caracterizado pelo que Sennett chama de “rejeição do símbolo”- as pessoas a princípio não criam que por trás da convenção se encontrava uma “realidade interior, escondida, à qual a convenção se referia e que formava a ‘verdadeira’ significação”<sup>163</sup>. Isto porque, como diz, o âmbito privado não era ainda o “reino da personalidade única ou distintiva” :

“Antes do século XIX, o domínio próximo ao eu não era considerado como o reino da expressão da personalidade única ou distintiva; o privado e o individual ainda não se haviam unido. As particularidades do sentimento individual não tinham como ainda não têm, uma forma social definida, porque, ao contrário, o domínio próximo ao eu estava organizado por meio de “afinidades” naturais, universais e humanas. A sociedade era uma molécula; compunha-se, em parte, de uma expressão

---

<sup>163</sup> Idem, *ibidem* p. 116.

a uma distância consciente e arquitetada com relação às circunstâncias pessoais, à família e aos amigos e, em parte, de uma auto-expressão que era também impessoal, como a palavra é entendida hoje.”<sup>164</sup>

Do que decorre que a distinção entre o público e o privado não pressupunha necessariamente um relação de oposição entre as partes. Dito de outra forma, nem mesmo a própria noção de individualidade existia, naquele tempo, enquanto “princípio social”:

“Os modos de expressão pública e privada não estavam em contradição, como alternativas. Em público, o problema da ordem social era vivenciado com a criação de sinais; no privado, a questão da manutenção era enfrentada, quando não resolvida, por meio da adesão a princípios transcendentais. Os impulsos diretores em público eram os da vontade e do artifício; os impulsos diretores em privado eram os da restrição e da anulação do artifício. O público era uma criação humana; o privado era a condição humana. Esse balanceamento estava estruturado por aquilo que hoje chamaríamos impessoalidade. Nem em público nem privativamente, ‘os acidentes da personalidade individual’ constituiriam um princípio social.”<sup>165</sup>

Não havia, naquele momento, separação entre “a vida profissional, a vida privada e a vida mundana ou social” - ninguém ficava sozinho<sup>166</sup>. Daí, portanto, a idéia do homem

---

<sup>164</sup> Idem, *ibidem* p. 117.

<sup>165</sup> Idem, *ibidem* p. 128.

<sup>166</sup> Ariès, Philippe. **História social da criança e da família**. [Tradução de Dora Flaksman]. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1981. p. 239. Mais adiante, na p. 264, o estudioso diz: “Há muito tempo já sabemos pelos historiadores que o Rei nunca ficava sozinho. Mas de fato, até o fim do século XVIII ninguém ficava sozinho. A densidade social proibia o isolamento e aqueles que se conseguiam fechar num quarto por algum tempo eram vistos como figuras excepcionais: relações entre pares, relações entre pessoas da mesma condição, mas dependentes umas das outras, relações entre senhores e criados – estas relações de todas as horas e de todos os dias jamais deixavam um homem sozinho. Essa sociabilidade durante muito tempo se havia oposto à formação do sentimento familiar, pois não havia intimidade.” Conferir também, a este respeito: Ribeiro, Renato Janine. **A etiqueta do Antigo Regime: do sangue à doce vida**. São Paulo, Brasiliense, 1990. Com o respaldo de Ariès, Ribeiro confirma a inexistência da noção de individualidade que pautou a sociedade e a corte do Antigo Regime – p. 8: “Não se separava, nas cortes, a vida pessoal da pública. Estamos acostumados à intimidade, a termos um espaço privado para os afetos e dores de cada um; mas este recorte foi efetuado pela sociedade burguesa (diz Philippe Ariès), não existia nos costumes nobres ou na sociedade absolutista. Eram públicos os amores do rei, até adúlteros, o seu nascimento, a sua morte.” Ribeiro prossegue, desvendando a etiqueta enquanto código distintivo de superioridade na sociedade hierarquizada; código esse longe, porém, de reconhecer a individualidade de seus agentes – pp. 88-89: “A etiqueta reconhece posições. Seria exagero dizer que ela identifica atores, que atribui nomes. Não é um processo de denominação no sentido mais estrito, porque não se

público como ator, idéia essa muito difundida na Inglaterra do século XVIII. Para Sennett, tal associação serve como um ponto de referência, já que “contra ela, uma vez que as condições materiais e ideológicas da vida pública ficaram confusas, fragmentárias, e finalmente se apagaram após a queda do Antigo Regime, pode-se mapear a percepção que um homem tem de si mesmo em público”<sup>167</sup>. Citando Diderot, Sennett comenta a possibilidade de apresentar uma mesma emoção repetidas vezes através do “sinal convencional” – uma forma reduzida àquilo que há de essencial na emoção, analisada à distância dos caracteres acidentais e, por isso mesmo, “repetíveis”. O que equivale a dizer que o ator estabelece uma distância entre sua própria pessoa e a fala ou as vestes que exhibe às pessoas, sendo este o único modo de apresentar emoções mais de uma vez. Este comportamento, portanto, pressupõe a negação e a substituição do comportamento que seria natural por aquele que é tido como convencional, formulado, artificial. Assim sendo, o homem público enquanto ator busca as aparências, fruto de cálculo e manipulação, e as modifica sempre que lhe for conveniente.

Ao mesmo tempo, Rousseau afirma que, à medida que as pessoas interagem, elas se tornam mais e mais dependentes umas das outras. Para ele, a sociabilidade pública se baseia em relações de mútua dependência, já que as pessoas dependem umas das outras para estabelecerem a própria percepção de si mesmas. Ao manipularem sua aparência com o fim de angariar a aceitação dos outros, as pessoas sem saber acabam relegando a um segundo lugar a busca pela virtude, pela interioridade, pela própria e autêntica identidade. O jogo da representação, numa sociedade complexa, se torna corrupto: as pessoas perdem a si mesmas e sequer se dão conta disso, fazendo da manipulação das aparências um fim em si mesmo. O alvo maior torna-se conquistar a reputação, a fama, o reconhecimento a qualquer preço, nem que seja necessário recorrer a expedientes e imposturas de todas as ordens. Privilegia-se a

---

trata de designar indivíduos, ou sequer seus títulos – porém de identificar posições numa hierarquia, lugares num teatro. (...) A etiqueta dará a conhecer, não o título ou o indivíduo “como ele é”, mas a sua condição. Cega às individualidades, à intimidade de cada um, a etiqueta dará curso a um jogo social entre personagens, a um baile de máscaras. E assim, na festa das hierarquias, afirmará a coesão – retomando Cleland, a honra não é só de quem recebe, mas de quem a atribui.” Como se vê, estamos nos reportando ao mundo das convenções ou das aparências que predominava na sociedade do Antigo Regime e que se vê abalado em suas estruturas mais profundas pela ascensão de uma nova classe social e de seus respectivos valores.

<sup>167</sup> Sennett, R. Op. Cit. p. 137.



aparência em detrimento da essência. Passa-se a agir segundo o princípio de que “defender a honra é conservar as aparências”<sup>168</sup>.

O que se verifica é que, em meados do século XVIII e na esteira das mudanças que estão em andamento na sociedade como um todo, a idéia de individualidade começa a tomar forma e alterar o comportamento social. Aos poucos, ao invés de ser visto meramente como um “manequim”, o corpo passa a ser associado com as vestes daquele ou daquela que as usa, tal como passa a acontecer com a roupa de casa. Por extensão, as roupas passam a ser relacionadas também com a personalidade de quem as usa. Começa-se a fazer oposição entre “natureza” e “cultura”, de onde provém a moderna noção de direitos humanos: sejam quais forem os usos e costumes de uma sociedade, toda pessoa tem certos direitos fundamentais, independentemente de sua posição nessas organizações culturais. Esses direitos, originários do século XVIII, são expressos em termos de vida, liberdade e busca de felicidade; ou liberdade, igualdade e fraternidade. Daí a distinção que passa a ser feita entre privado e público: uma maneira de expressar o clamor do “natural” contra aquilo que é “cultural”. Trata-se de um modo de atribuir uma forma social concreta à busca da felicidade que, de acordo com o novo modo de pensar, todos os seres humanos tinham o direito de vivenciar.

Disso decorre que, aos poucos, a noção de direitos naturais em sociedade passa a fazer parte da experiência diária das pessoas. Ou seja, a idéia de liberdade começa a ser afirmada no contexto da vivência pessoal, e a personalidade individual passa a ser tomada como princípio social. Sennett diz que um dos primeiros homens do século a serem tomados como exemplo dessa transformação nas crenças e nos costumes é o inglês John Wilkes. Sua biografia, caracterizada pelo rompimento com a norma em diversos aspectos, revela, como diz, o modo como a “molécula do público e do privado” pôde ser rompida. Ou, em outros termos, como a noção de indivíduo passou a ter forma e valor numa sociedade que ainda era regida por princípios coletivos e impessoais. Não por acaso, diz, ele foi tido como um “campeão individual da liberdade”:

---

<sup>168</sup> Ariès, Philippe. “Por uma história da vida privada” IN: \_\_\_\_\_ e Chartier, Roger (org.). **História da vida privada. Vol. 3: Da Renascença ao Século das luzes.** [Tradução de Hildegard Feist]. São Paulo, Companhia das Letras, 1994. p. 9.

“Sua história é sintomática da ruptura que convulsionara a sociedade do Antigo Regime. Ele não conseguiu dividir sozinho, nem manter dividida por muito tempo, a molécula de natureza e cultura; de fato, enquanto “campeão individual da liberdade” sua carreira foi curta, mas sua experiência foi um prenúncio de como essa ruptura iria ocorrer um dia e de como, no processo, a própria liberdade iria perecer, enquanto a personalidade permaneceria como um princípio de organização social, dentro dos novos termos de dominação.”<sup>169</sup>

Não cabe aqui recontar a trajetória de Wilkes – nosso intuito é tão-somente assinalar que o processo de ruptura é visível em sua experiência enquanto homem do século XVIII – pois, como procuramos mostrar, é na medida em que a personalidade individual é afirmada como princípio social que se baseia nosso trabalho de análise.

Na verdade, a noção de indivíduo, na maneira como começa a se articular nesse contexto inglês, remete ao conceito de individualismo definido por Watt:

“...o conceito de individualismo envolve muito mais que isso. Pressupõe toda uma sociedade regida basicamente pela idéia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado designados pelo termo “tradição”- uma força que é sempre social, não individual. A existência de tal sociedade depende evidentemente de um tipo especial de organização econômica e política que proporcione a seus membros um amplo leque de escolhas e de uma ideologia baseada não na tradição do passado, mas na autonomia do indivíduo, sem levar em conta status social ou capacidade pessoal.”<sup>170</sup>

Raymond Williams, por sua vez, pondera que “a emergência da noção de individualidade, no sentido moderno, pode ser relacionada ao rompimento com a ordem religiosa, econômica e social medieval”, pois “no movimento geral de oposição ao feudalismo houve uma nova ênfase na existência pessoal do homem acima de sua posição ou função em

<sup>169</sup> Sennett, R. Op. Cit. p. 129.

<sup>170</sup> Watt, I. Op. Cit. p. 55.

uma sociedade hierárquica rígida”<sup>171</sup>. Em conjunto com Watt, portanto, Williams afirma a rejeição dos antigos modelos em detrimento de uma nova visão do mundo, pautada pela preponderância da orientação individualista.

Muecke corrobora esta posição ao listar algumas das evidências históricas que atestam o “aumento da consciência do eu e, conseqüentemente, uma crescente antítese entre mundo interior e mundo exterior”: entre outras, nas áreas da lexicologia, na religião, na filosofia e na teoria literária. E diz:

“A este aumento de introspecção deve-se acrescentar o crescimento complementar do conceito do mundo exterior como supercomplexo, desumanizado e alienador: em vez da cidade, a metrópole, em lugar do mercado local as forças globais do mercado, em vez do nobre rural e do rei a máquina da burocracia e a contagem dos votos, em lugar da oficina o componente de produção em massa, em vez dos desígnios de Deus a teoria do *big bang* e a segunda lei da termodinâmica. Um e outro desenvolvimento fornece ocasião para ironia.”<sup>172</sup>

Tal caracterização de uma sociedade mais complexa e sob grande tensão, em grande parte por conta da crescente conscientização da noção de indivíduo, pode sem temor ser relacionada primordialmente ao cenário social inglês de meados do século XVIII no qual Fielding viveu e do qual fez parte. Sennett comenta como os códigos de vestuário, até então maneiras consideradas seguras de regulamentar a identidade nas ruas, passam a ser subvertidos em nome da liberdade individual, gerando conseqüentemente um comportamento coletivo convencional cujo objetivo é restaurar a ordem:

“Códigos de vestuário como meios de regulamentar as ruas funcionam claramente, embora identificando arbitrariamente quem as pessoas eram. O padrão do refugio poderia ameaçar tal clareza. O que se segue é a

---

<sup>171</sup> Williams, R. **Keywords**. London, Fontana Press, 1983. p. 163: “The emergence of notions of individuality, in the modern sense, can be related to the break-up of the medieval social, economic and religious order. In the general movement against feudalism there was a new stress on a man’s personal existence over and above his place or function in a rigid hierarchical society.” Tradução minha.

<sup>172</sup> Muecke, D. C. **Ironia e o irônico**. Op. Cit. p. 115-116.

reação de um marido da classe média, um mercador de óleo, diante da roupa de sua esposa, acima de suas condições, reportada no **Lady's Magazine** de um período ligeiramente posterior, em 1784:

Quando a noite vestiu minha cara-metade de branco, tão empoadada e penteada, que não podia saber o que fazer dela, voltei-me e gritei: 'Ei, Sally, meu bem, que novidade é esta? Não se parece com nenhuma camisola que você costuma usar!' 'Não, meu bem', disse ela, 'não é camisola, é a *chemise de la reine*.' 'Meu bem', repliquei, espantado com aquele blábláblá, 'qual é o nome de sua nova roupa em bom português?' 'Bom', disse ela, 'já que você quer saber, é a camisa da rainha'. Deus me livre, pensei comigo, *o que será do mundo, se a mulher de um vendedor de óleo desce para servir na loja, não simplesmente em sua própria camisa, mas na camisa de uma rainha!*

Se a mulher do mercador de óleo, ou quem quer que fosse, podia usar a *chemise de la reine*, se a imitação era exata, como é que as pessoas iriam saber com quem estavam tratando? De novo, a saída estava não tanto em estar-se seguro de seu nível, mas em se ser capaz de atuar com segurança. Assim sendo, quando alguém via que uma mulher estava vestida acima de sua condição, era considerado de simples boas maneiras ridicularizá-la, e até mesmo apontá-la aos estranhos como uma impostora. Este opróbrio, no entanto, era um comportamento que, como as próprias roupas, tinha uma geografia específica: se alguém encontrasse uma pessoa vestida acima de sua condição numa reunião social que a primeira promovesse em casa, seria o máximo do mau gosto sujeitá-la ao tratamento que, nas ruas, esse alguém se sentiria no direito de infligir. ”<sup>173</sup>

A pretensão à fidalguia, neste caso, existe: não apenas é constatada, mas também combatida. Vimos em **Tom Jones** um bom exemplo disto no episódio de Molly Seagrim na igreja. Dada, porém, a consolidação do universo privado e particular que a casa sugere em oposição à rua, o combate à presunção passa a limitar-se tão-somente ao âmbito considerado

<sup>173</sup> Sennett, R. Op. Cit. p. 93. Grifos do autor.

público e coletivo. As restrições impostas pelas convenções sociais, portanto, perdem um pouco de sua força no universo mais propriamente dominado pelo indivíduo que passa a se instituir na esfera privada. O caso de Molly mostra que o romance de Fielding ainda está a caminho dessa configuração, pois a moça também é confrontada por seus familiares ao chegar em casa.

Da mesma maneira, no que se refere ao casamento encontramos o respaldo das peculiares condições históricas inglesas. Para Macfarlane, vale ressaltar que o conceito de casamento moderno, “por amor”, é fenômeno recente, histórica e geograficamente localizado:

“De acordo com o antropólogo A.R. Radcliffe-Brown, ‘devemos lembrar que a moderna idéia inglesa de casamento é recente e decididamente inusitada, o produto de um desenvolvimento social particular’. Ela foi o produto das revoluções industrial e urbana, e assim basicamente um fenômeno originado nos séculos XVIII e XIX.”<sup>174</sup>

“A Inglaterra notabilizou-se desde cedo por sua rica dieta, seu vestuário abundante, seus costumes de lazer, suas casas confortáveis e suas magníficas igrejas e catedrais. Portanto, aqueles pré-requisitos econômicos, sociais e políticos para o sistema familiar malthusiano, aquele conjunto de características inter-relacionadas que rotulamos de ‘individualismo’ ou ‘capitalismo’, já estavam fortemente desenvolvidos. (...) Por trás dos antigos moldes de discurso e diferentes tecnologias, palpitava um mundo reconhecidamente ‘moderno’”.<sup>175</sup>

A ascensão da nova orientação individualista do casamento, no entanto, não deixou de encontrar resistência em alguns setores da sociedade. Ainda assim, esse padrão não demorou muito para ser adotado pela maioria da população:

<sup>174</sup> Macfarlane, A. Op. Cit. p. 58.

<sup>175</sup> Idem, ibidem p. 341.

“Foi assim que a ‘burguesia ascendente’, especialmente a dos países protestantes, reconheceu a ‘liberdade de contratar um casamento’: ‘em suma, o jogo amoroso foi proclamado um direito humano’. Uma das ironias dessa mudança era que, quanto mais rica a pessoa – isto é, situada nas classes sociais mais altas – e quanto mais propriedades tivesse, tanto menor sua margem de manobra. Mas para a maioria da população o casamento passou a se basear no ‘amor’. Assim o casamento romântico é um subproduto do surgimento de sociedades capitalistas, contratuais e individualistas.”<sup>176</sup>

Não admira, portanto, que **Tom Jones** articule o conflito entre amor e conveniência de maneira tão palpável. Tom e Sophia se situam como personagens exatamente no centro da arena para onde convergem, com toda força, essas duas tendências contrárias. Ao incorporar essa tensão, o romance portanto mostra-se profundamente atual.

Constatamos, assim, que o embate entre essência e a aparência na Inglaterra do século XVIII é um fenômeno social, e não apenas literário. **Tom Jones**, em função do próprio berço onde é gerado, acaba por se tornar um dos grandes romances nos quais esse jogo de forças é primeiramente retratado e tornado elemento de composição na história do gênero. O romance toma para si a ambição de problematizar a questão: por um lado, a aparência, por ser construída, é denunciada e exposta. A verdadeira essência por trás das convenções é trazida à tona, num esforço de romper com a tradição, com o que é estabelecido e, até então, tido como inquestionável. Valoriza-se a personalidade individual enquanto contraponto às convenções sociais. Afirma-se a conquista da felicidade por mérito próprio e não apenas por herança ou status social – conceito embutido, por exemplo, na escolha de um bastardo para herói do romance. Busca-se recuperar valores interiores, em oposição àqueles circunstanciais e exteriores que parecem deter o privilégio da honra numa sociedade complexa e hierarquizada. Por outro lado, na contramão dessa tendência, as convenções sociais mostram sua força e permanência. Reitera-se a hierarquia social vigente na medida em que linhagem e berço ainda são considerados elementos importantes na composição do herói da narrativa e na construção de seu destino final. O amor como fator fundamental na constituição do casamento é afirmado, mas o aspecto material implícito na união das famílias continua sendo valorizado.

---

<sup>176</sup> Idem, *ibidem* p. 329.

Prega-se a interioridade pautada pela virtude, sem contudo deixar de lado a sua respectiva aparência aos olhos do mundo. Como vimos, todo esse cenário de tensão incorporado pelo romance se liga indissolúvelmente aos acontecimentos sociais, econômicos e políticos em andamento na Inglaterra do século XVIII.

Esta análise de **Tom Jones** e das circunstâncias que cercam a sua publicação lança uma luz considerável sobre as **Memórias** e o contexto brasileiro. Concluímos que a submissão da leitura do romance de Almeida à ótica da dialética da essência e da aparência é possível e válida; mas, ao fazê-lo, percebemos que neste romance tal problemática não se configura de maneira significativa. Vimos que, dentro dos recortes temáticos que escolhemos como pontos de contato com o romance de Fielding, é possível apontar para a consistente fragilidade do tema como um todo no romance brasileiro.

Novamente, isso nos leva a duas conclusões. Primeiramente, também é preciso levar em conta o momento de formação que o gênero então atravessava em nossas terras. Os primeiros romances brasileiros propriamente ditos inscrevem-se dentro do projeto romântico que Candido chama de “nacionalismo literário” – o gênero toma corpo como “verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país”, conseqüentemente assumindo a tarefa de descrever “lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil” com o intuito de instaurar “a expressão nova de um país novo”<sup>177</sup>. Sob esse ponto de vista é que as **Memórias** podem se alinhar com **O filho do pescador** (1843), de Teixeira e Souza, e **A moreninha** (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, romances que o antecedem, bem como com toda a produção posterior de José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Visconde de Taunay. Em seus primórdios, portanto, o gênero se empenha na busca de uma consciência nacional por meio principalmente dos elementos básicos de análise geográfica e social: o enredo e os tipos. Tais são as marcas, por excelência, do romance brasileiro inicial, que exatamente por isso pende para o romance de costumes.

Constata-se, portanto, a ausência da formulação e exploração da noção de indivíduo pelo gênero exemplificada na obra dos primeiros romancistas arrolados. Voltado desde o começo para a pesquisa da norma, dos costumes, dos lugares e dos tipos, nesse momento de

---

<sup>177</sup> Antonio Candido. “Um instrumento de descoberta e interpretação”. Op. Cit. pp. 99-100.

formação, ele não pôde fazer da abordagem social de orientação individualista e subjetivizada matéria e conteúdo de suas páginas. Uma das conseqüências imediatas desse rumo é, portanto, a não-configuração na forma da problemática entre a essência e a aparência – as aspirações de ordem individual e as convenções sociais que contra elas se levantam.

Isto posto, é preciso novamente enfatizar a importância fundamental do contexto histórico brasileiro de então. Candido explica que no cenário social brasileiro não se poderia esperar que o gênero enveredasse desde logo pelos caminhos do romance psicológico. Inexistia a condição material que possibilitasse a observação de uma complexa teia de relações sociais:

“Na sociedade brasileira, até o começo do século XIX, a estratificação simples dos grupos familiares, regidos por padrões uniformes e superpostos à escravaria e aos desclassificados, não propiciava, no interior da classe dominante, a multiplicidade das dúvidas e das opções morais.”<sup>178</sup>

Somente com o advento da classe burguesa urbana surgiram circunstâncias mais propícias, objetiva e subjetivamente falando, para a observação da distinção entre indivíduo e sociedade – o que se expressaria com máxima maturidade na obra de Machado de Assis. Quando da publicação das **Memórias**, no entanto, o incipiente romance de costumes apontava invariavelmente para a superficialidade analítica das esferas interiores:

“Em país caracterizado por zonas tão separadas, de formação histórica diversa, tal romance, valendo por uma tomada de consciência, no plano literário, do espaço geográfico e social, é ao mesmo tempo documento eloqüente da rarefação na densidade espiritual.”<sup>179</sup>

Com efeito, tal era a sensação geral em um país vasto e escassamente pontilhado por centros urbanos propriamente ditos. O romance brasileiro, diz Candido, procura por isso

---

<sup>178</sup> Idem, *ibidem* p. 100.

<sup>179</sup> Idem, *ibidem* p. 101.



compensar a observação “espiritual” rudimentar com a cobertura da extensão geográfica, numa evidente tentativa de revelar o país, de um extremo a outro, a si mesmo. Além das diversas regiões que aparecem retratadas, o Rio de Janeiro, referência urbana nacional e palco das peripécias de muitos protagonistas, ocupa por isso uma posição singular.

Não é difícil comprovar que a sociedade daquele tempo, como um todo, manifesta consistentemente a discrepância evidente entre suas condições materiais imediatas e os novos valores apressadamente incorporados na esteira das mudanças sociais, econômicas e políticas que a vinda de D. João VI ao Brasil inaugurou. Dissemos que nas **Memórias** a noção aristocrática de honra – e mesmo a noção de aristocracia em si – é marginal e distante; não é exagero dizer que assim também o era na sociedade brasileira colonial e mesmo carioca, salvo talvez o espaço geográfico delimitado pela presença imediata do rei. A formação de uma classe aristocrática é marcada, em parte, pelo grande proprietário de terras que, reunindo riqueza, poder e autoridade, firma-se no centro da vida social da colônia. Tal elite ressentia-se, todavia, de algo que escapa ao seu controle:

“Assim constituída, a aristocracia colonial tomará os caracteres de todas as aristocracias: o orgulho, a tradição, pelo menos de família e do sangue que lhe corre nas veias. (...) Terá contudo o fraco de todas as castas privilegiadas de curto passado: o de querer entroncar-se em outras mais antigas. Vilhena satirizará por isso os aristocratas da colônia, e se referirá aos escudos de armas ‘que por vinte e tantos mil réis mandão [sic] vir da Corte...’”<sup>180</sup>

Por outro lado, é mister lembrar a vulgarização dos títulos nobiliárquicos, pautados pela atribuição de honra condicionada pura e simplesmente ao enriquecimento, que marca a formação dessa classe:

“E na verdade, o que fazia sentido como auto-realização para os homens do tempo, e que também importava decisivamente para os destinos da sociedade, era mesmo a atividade mercantil. Assim, numa tradição bem

<sup>180</sup> Prado Jr., Caio. Op. Cit. pp. 289-290.

digna dos antepassados portugueses, os príncipes brasileiros elevaram-na à categoria de serviço nobilitante. Esse arranjo é muito judiciosamente expresso por Walsh: ‘No estado presente deste país, o lavrador é o promotor de seus mais úteis interesses. Aquele que faz nascer do solo uma utilidade, que jamais ali existira, merece que seu governo lhe confira grandes honras e distinções’. *A prostitution of title*, opinavam a respeito seus contemporâneos.”<sup>181</sup>

O passado recente, a peculiaridade do processo colonizador e a aristocratização meio “artificial” da sociedade levada ao extremo com a vinda da família real ao Brasil, entre outros fatores, conferem à elite endinheirada uma espécie de desajuste. Como explica Carvalho Franco, a riqueza há pouco e rapidamente acumulada, em conjunto com a “participação indiscriminada nos padrões culturais”, gera uma “insegurança” palpável. Afeta-se fidalguia, baseada na opulência material e no impulso de dominação; o que, contudo, não encobre aspectos essenciais:

“No equipamento doméstico nota-se também a preservação de elementos da velha cultura e mesmo em fazendas prósperas muito do despojamento primitivo foi conservado. Ao lado disto, o dispêndio conspícuo aparece como critério de prestígio social. (...) Esse padrão de consumo refletiu antes a afirmação direta do poder que sua transfiguração em requintes de vida. Em regra, as casas de fazenda, quando luxuosas, eram de um mau gosto ataviado, a trair a falta de tirocínio de seus proprietários ‘que não tinham ainda em geral o polimento necessário para a criação de ambientes harmônicos’. (...) As inseguranças da prosperidade recente não foram melhor disfarçadas nas maneiras dos moradores dessas casas. Suas reuniões o atestam: as mulheres ‘chegam cobertas com os mais ricos adornos, mas os belos tecidos não suprem a falta de graça e esse luxo de mau gosto surpreende sem encantar’; os homens usam ‘brim, linho ou casimira vulgar, envergando rodaques, jalecos, paletós de mil e um feitios e variadas

---

<sup>181</sup> Franco, Maria Sylvania de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo, Kairós, 1983. pp. 209-210. Grifos da autora.

cores'. Ambientes e maneiras retratam o modo como introduziram uma riqueza aparatosa e canhestra por sobre a antiga simplicidade.”<sup>182</sup>

Essa apropriação ostensiva dos modos fidalgos de ser e agir torna-se especialmente evidente aos olhos dos estrangeiros de passagem pelo país:

“Lindley, em 1802, censurava que até pessoas bem-educadas ‘tivessem o horrível costume do país, qual seja, o de comer com as mãos, em vez de usar facas e garfos, posto que não houvesse falta desses utensílios. Primeiro, tomam entre os dedos um pouco de carne (que é sempre tão bem passada que se separa facilmente) e, depois, legumes e farinha. Mergulham isto no molho ou na sopa, que têm em abundância nos seus pratos, esmagam o conjunto na palma da mão, fazendo um bolo mais ou menos do tamanho de um pequeno sabonete, o qual, assim pronto, levam imediatamente à boca, preparando outro enquanto comem. Por mais grosseiro e repugnante que possa parecer este quadro, não lhe estou carregando as tintas. Ambos os sexos adotam por igual a mesma prática, que predomina em quase todas as classes. E até mesmo perante estranhos, se acaso tomam faca e garfo, cansam-se logo de um estilo tão pouco usual, lento e enfadonho; abandonam involuntariamente o talher e recaem no hábito antigo com redobrada avidez.’ Talheres finos e caros, assim, eram postos à mesa somente ‘para inglês ver’. No caso, Lindley. Presunção de fidalguia à parte, essas pessoas traíam-se, todavia, justamente por um comportamento vulgar, não raro chegando ao grosseiro. Acabamos de ver, por exemplo, como se conduziam à mesa, cultivando hábitos que ao inglês Lindley pareceram repugnantes.”<sup>183</sup>

Araújo traça comentários também sobre o que se refere ao ócio – entendido, aqui, como mecanismo de pretensão à fidalguia:

“Já assinalei o quão era tido por vergonhoso, mesmo no correr do século XIX, o exercer determinadas profissões ‘mecânicas’ e até o carregar

<sup>182</sup> Idem, *ibidem* pp. 206-207. A autora reporta-se a Von Bizer, Stein, Suzannet e Taunay.

<sup>183</sup> Araújo, Emanuel. “A sociedade da aparência”. IN: **O Teatro dos vícios. Transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1993. p. 126.

pelas ruas qualquer coisa com as próprias mãos. Ora, isso constituía, em última análise, o efeito visível de uma sociedade de escassa mobilidade, de subordinações praticamente irremovíveis, de papéis bem marcados, e isso do nível familiar ao profissional. Assim, a ostentação, cuidadosamente praticada, de opulência ou só de bem-estar devia ser perseguida com tenacidade por quem não quisesse passar por pobre e miserável e, na dura dinâmica colonial, sujeitar-se a um número ainda maior de restrições imposto em sua vida pública, fosse qual fosse a profissão exercida. E o ócio, ou a demonstração social do ócio, era o mais importante signo de abundância, ou de conforto, ou de ‘vida digna’ de quantos pudessem ter escravos para mostrar poder, para dispor de maior tempo livre em seu trabalho ou simplesmente para sustentar-se. A posse de escravos seria, portanto, imprescindível para que se pudesse alardear um altivo desprezo pelo trabalho.”<sup>184</sup>

O que está por trás destas observações, portanto, é a constatação da inadequação de códigos de conduta recém-incorporados frente às próprias circunstâncias materiais e subjetivas. Ressalta-se com isso a natureza rudimentar, pouco sofisticada em qualquer aspecto, da sociedade brasileira, que transcende as tentativas de sua dissimulação. Diante desse quadro, tem-se a impressão, enfim, que o desajuste é inescapável.

Tanto é assim que, também no campo da religiosidade, os estudiosos já apontaram a caracterização de embate semelhante. A natureza “exterior” da prática religiosa daqueles tempos, ineficaz no sentido de moldar os costumes, já foi por muitos indicada:

“A uma religiosidade de superfície, menos atenta ao sentido íntimo das cerimônias do que ao colorido e à pompa exterior, quase carnal em seu apego ao concreto e em sua rancorosa incompreensão de toda verdadeira espiritualidade; transigente, por isso mesmo que pronta a acordos, ninguém pediria, certamente, que se elevasse a produzir qualquer moral social poderosa. Religiosidade que se perdia e se confundia num mundo

---

<sup>184</sup> Idem, *ibidem* p. 95.

---

sem forma e que, por isso mesmo, não tinha forças para lhe impor sua ordem.”<sup>185</sup>

Tal visão é reiterada por Caio Prado Jr., para quem o quadro se forma maiormente em função da ineficiência do clero e das circunstâncias específicas que marcaram nosso processo de colonização:

“O culto fica nos ritos externos, estes sim rigorosamente observados. Quanto à moral, era-se de uma tolerância infinita. Coisa que não é para admirar: afora as causas gerais e mais profundas que numa sociedade como a nossa da colônia, e cuja feição já ficou bastante caracterizada nas páginas acima, tornam inviável uma compreensão elevada da Religião e do seu culto, cabe nisto ao clero, aliás vítima também das mesmas circunstâncias, uma boa dose de responsabilidades. (...) O resultado de tudo isto não é de admirar portanto que tenha sido aquela religião reduzida a um esqueleto de práticas exteriores e maquinais vazio de qualquer sentimento elevado, e que é ao que se reduziu o catolicismo na colônia.”<sup>186</sup>

É sintomático, então, que encontremos nas **Memórias** as aspirações de Leonardo Pataca e do compadre barbeiro em relação à fidalguia. Da mesma forma, é significativo que tais aspirações não progridam em nada para a sua concretização. Afinal, como dissemos, estamos tratando de uma busca e um apego pela aparência imediata, não amparados por circunstâncias essenciais reais, que marcaram consideravelmente o modo de ser da sociedade brasileira daqueles tempos.

Intimamente vinculada a isto está a questão do casamento. A partir das bases não-familiares da colonização, da escravidão, da insegurança e da instabilidade econômicas, bem como do povoamento esparso e dos custos altos da cerimônia para a camada social mais humilde, Prado Jr. aponta para a grande indisciplina sexual que perpassava a vida em sociedade, a tal ponto que o casamento, a não ser no caso das classes superiores, se constituía

---

<sup>185</sup> Holanda, Sérgio B. Op. Cit. p. 150.

<sup>186</sup> Prado Jr., Caio. Op. Cit. p. 355.

uma exceção<sup>187</sup>. Com efeito, não é à toa que Candido indica a presença freqüente da união ilegítima na sociedade das **Memórias**, o que podia “ser quase normal naquele tempo entre as camadas modestas”, num contexto em que imperava a “união fortuita” e a “mancebia”<sup>188</sup>.

Tudo isso no que se refere às classes mais modestas. Nas camadas de elite, no entanto, o que se constata é o sistema de casamento patriarcal, identificado pela negação das aspirações individuais em função dos interesses materiais e sociais das famílias envolvidas:

“Um barão do Império, fazendeiro em Minas Gerais, disse que bons cães de caça provinham de cruzamentos bem escolhidos por seu dono, uma vez que ele é quem detinha o conhecimento dos bons pedigrees; largados à própria sorte os animais logo viriam a deteriorar-se e perderiam suas qualidades distintivas. O mesmo é verdade com relação aos humanos, que devem ser ajuntados pelo mais velho e mais experiente, pois somente uma boa casta em cruzamento com outra boa casta produz uma boa casta. Esse, evidentemente, é o conceito segundo o qual o indivíduo é inteiramente subordinado aos interesses do grupo e obrigado a adaptar sua conduta aos valores que o grupo mantém. Na maioria dos casos, casamentos eram arranjados de acordo com uma política visando fortalecer os grupos patriarcais.”<sup>189</sup>

Isto não quer dizer que, dentro do núcleo familiar sancionado pela lei e pela religião, a indisciplina sexual característica daquele momento tenha sido de todo subjugada:

“Esta conseqüência dramática da economia latifundiária e da estrutura patriarcal doméstica não deve nos levar a crer que o núcleo legal da

<sup>187</sup> Idem, *ibidem* p. 352.

<sup>188</sup> Antonio Candido. “Dialética da malandragem”. Op. Cit. p. 32 e p. 38.

<sup>189</sup> Antonio Candido. “The Brazilian family”. IN: Smith, T. Lynn e Marchant, Alexander (ed.). **Brazil: portrait of half a continent**. New York, The Dryden Press, 1951. p. 297: “A baron of the Empire, a *fazendeiro* in Minas Gerais, said that good hunting dogs came from well-selected matings on the part of the master, because he was the one who knew which were the good pedigrees; left to themselves they would soon deteriorate and lose their distinguishing qualities. The same is true of humans, who should be mated by the oldest and most experienced, because only a good breed crossed with a good breed produces a good breed. This, as is evident, is a concept according to which the individual is entirely subordinated to the interests of the group and obliged to adapt his conduct to the values which it maintains. In most cases marriages were contracted in line with a policy designed to strengthen the parental groups.” Tradução minha. Grifo do autor.

família estivesse isento das irregularidades observadas na periferia. Embaixo da aparência de rigidez proverbial o núcleo sofreu diretamente os contragolpes dos grupos-satélites. (...) O resultado foi que a organização familiar patriarcal abrigou, em proporções maiores do que se possa imaginar, uma profunda contracorrente de irregularidade na qual os desejos e sentimentos buscaram compensar os obstáculos aos quais foram submetidos pelo sistema de casamento impessoal.”<sup>190</sup>

Como vimos, a questão do casamento nas **Memórias** também parece se alinhar com este cenário. Leonardo sofre com a barreira da distância social que momentaneamente o impede de se casar com Luisinha. A conciliação de valores no desenlace, no entanto, não elimina a perspectiva de subversão da ordem recém-conquistada nessa esfera.

Fazemos alusão, portanto, a um estado de coisas em que, nos âmbitos mais diversos, o modo de ser da sociedade se pauta por uma “ordem dificilmente imposta e mantida”<sup>191</sup>. Em contraste com a sociedade inglesa que lhe serve de contraponto neste trabalho, a sociedade brasileira demonstra a irregularidade - ou a desordem, para usar um termo de Candido - em suas veias como um dos traços mais característicos e espontâneos. A impressão que se tem é a de que as fugidias tentativas de instaurar a restrição, a regularidade ou a ordem, nas esferas aqui apontadas, não se completam ou terminam freqüentemente em fracasso. O eixo da ordem, durante o período colonial em questão, jamais parece consolidar-se à maneira que vemos acontecer no contexto inglês.

Uma das tentativas de explicação para isso foi esboçada por Sérgio Buarque de Holanda. Diz ele que o conceito de “homem cordial”, considerado contribuição brasileira para a civilização, envolve a “lhaneza no trato, a hospitalidade e a generosidade”. Também afirma que “na civilização há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e

---

<sup>190</sup> Idem, *ibidem* pp. 302-303: “This dramatic consequence of the latifundian economy and of the patriarchal domestic structure should not lead us to believe that the legal nucleus of the family was exempt from the irregularities observed on the periphery. Under the appearances of a proverbial rigidity the nucleus suffered directly the counterblows of the satellite groups. (...) The result was that the patriarchal family organization sheltered, in proportions larger than one may think, a deep countercurrent of irregularity in which the desires and sentiments sought to compensate for the obstacles to which they were submitted by the impersonal system of marriage.” Tradução minha.

<sup>191</sup> Antonio Candido. “Dialética da malandragem”, *Op. Cit.* p. 38.

sentenças”. A seguir, comenta o agudo grau de desenvolvimento da “polidez” na sociedade japonesa, para então acrescentar:

“Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência - e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no “homem cordial”: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções. Por meio de semelhante padronização das formas exteriores da cordialidade, que não precisam ser legítimas para se manifestarem, revela-se um decisivo triunfo do espírito sobre a vida. Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. E, efetivamente, a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo. No ‘homem cordial’, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser o que mais importa. Ela é antes um viver nos outros.”<sup>192</sup>

Encontramos aqui, expresso de outra forma, o respaldo para nossas colocações acerca da constituição do modo de ser da sociedade brasileira a que nos remete o romance de Almeida. Holanda está, à sua maneira, problematizando o embate cuja discussão permeia o nosso trabalho: de um lado, a forma natural e viva do “homem cordial”, peculiaridade brasileira frente a outras sociedades que, segundo o estudioso, evita a formulação da individualidade. De outro, a noção ritualista da “polidez” – das convenções sociais, da aparência - que, paradoxalmente, porém, aponta para a presença do indivíduo, na medida em

<sup>192</sup> Holanda, Sérgio Buarque de. Op. Cit. p. 147.



que este depende de tais rituais como mecanismo de defesa ante a sociedade e pressupõe sua força para nela existir. Se, na sociedade brasileira, predomina a noção de “homem cordial” enquanto modo de ser, afastada da regulamentação rígida dos códigos de conduta, prevalece também a frágil configuração da noção de indivíduo tal como a temos postulado aqui.

Outra tentativa de explicação é apresentada por Carvalho Franco. Referindo-se ao “conceito sociológico de estrutura”, a autora assim descreve o contexto nacional:

“Esse conceito descreve formações organizadas conforme um esquema fixo de distribuição de bens econômicos, ao qual corresponde outro esquema também fixo de privilégios e deveres, de acordo com critérios estritamente sociais. Seu elemento central é a concepção de honra e, portanto, o que há de mais inextricavelmente ligado à idéia de pessoa. Ao contrário, o universo do dinheiro e do mercado estão atravessados por forças inteiramente impessoais e de todo estranhas à definição honorífica de posição social. Por isto, a ordem tradicional se opõe à desqualificação das atividades lucrativas. De modo coerente, a propriedade fundiária constitui sua forma específica de riqueza, aliando-se à dominação pessoal. (...) As dificuldades para referir esse conceito à sociedade brasileira surgem quando observamos que os critérios extra-econômicos de categorização dos indivíduos aparecem, reiteradamente, perturbados pelos critérios de diferenciação social fundados em situação econômica. Nela, o latifúndio e a economia orientada para o auto-consumo, a dominação pessoal, o uso direto do aparelho do Estado aparecem vinculados à produção mercantil, ao poder econômico, à consolidação das instituições de um Estado soberano. (...) Os resultados obtidos põem em foco uma formação social que esteve longe de realizar os requisitos de uma formação estamental. (...) A contradição que encontramos nas origens da sociedade brasileira, ao nível da economia – produção direta de meios de vida e produção mercantil - , desdobrou-se, ao nível da organização social, na síntese difícil das associações morais e das constelações de interesses e desenvolveu-se, ao nível da organização política, na unidade da vida pública e da vida privada.”<sup>193</sup>

<sup>193</sup> Franco, Maria Sylvia de Carvalho. Op. Cit. pp. 220-221.

Sob a ótica dos meios de produção, pois, Franco chega a uma conclusão que remete à de Holanda. O levantamento de tais fatores históricos, encabeçados pelo princípio de dominação pessoal fundamentado no poder econômico, indica um quadro escassamente favorável a uma organização social hierárquica nos moldes tradicionais e à constituição da noção de indivíduo propriamente dita. A “unidade da vida pública e da vida privada” referida confirma tal cenário, pois alude a um universo onde a personalidade individual não se constitui como princípio social.

Isto nos permite concluir que a frágil configuração da dialética da essência e da aparência nas **Memórias de um sargento de milícias** *também* aponta para um fenômeno que é social, e não meramente literário. Em um momento tão inicial da história do gênero em nosso país, em que este ainda busca afirmar-se como tal dentro do projeto de nacionalismo literário e do ambiente pautado pela presença indefectível do modelo estrangeiro, as **Memórias** vêm expressar a impossibilidade de formular esta questão com maior desenvoltura, dadas as condições do meio onde foram escritas. Daí, portanto, a falta de maiores referenciais concretos imediatos que permitam a configuração de uma tensão ou de um movimento dialético na caracterização das personagens e na consolidação das instituições sociais. Pouco se distingue ou explora o comportamento dissimulado ou artificial. A dialética da essência e da aparência perde, com isso, seu peso no romance brasileiro no que se refere ao seu caráter denunciativo da hipocrisia individual inerente à convivência social, ainda que preserve, por outro lado, o aspecto crítico em relação aos costumes coletivos. Tudo isto remete, portanto, à incorporação, nas páginas do romance, da débil configuração da noção de indivíduo que então pautava o modo de ser da sociedade brasileira. De maneira que estamos, novamente, nos referindo a um complexo processo social cuja absorção pela forma literária pode ser constatada nos aspectos levantados neste trabalho.

Salta aos olhos, assim, a originalidade do processo brasileiro frente àquele que lhe serve de referencial aqui. Neste, o avançado grau de formulação da noção de indivíduo desencadeara, já, uma ampla gama de transformações sociais profundas, manifestas, no âmbito da literatura, a começar pelo próprio surgimento do romance enquanto gênero. As tensões e contradições que o conceito de individualidade passou a apontar no universo social

---

da época, por sua vez, não passaram despercebidas à forma, como **Tom Jones** pode comprovar. Dito de outro modo, o cenário histórico inglês do século XVIII, como um todo, é favorável à incorporação e ao desenvolvimento do tema no entrecho do romance. Muito diferente, portanto, do que se constata no caso brasileiro cerca de um século depois. Nessa perspectiva, a configuração da noção de indivíduo no romance de Almeida adquire, por isso, o status de simulacro da articulação que se verifica no modelo inglês.

Por fim, é preciso ressaltar a maneira marcante e bem-sucedida pela qual o romance cumpre o seu papel na Inglaterra do século XVIII e no Brasil do século XIX – dois contextos histórico-geográficos tão díspares. Pois, se é verdade que “tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso”, só caberia ao gênero, em qualquer tempo e lugar, abraçar o princípio de que “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais”<sup>194</sup>. Na maneira como, sob a ótica da formação do indivíduo, **Tom Jones** e as **Memórias de um sargento de milícias** expressam os dilemas e as contradições inerentes ao processo histórico de seus respectivos universos sociais, acabam por demonstrar mais uma, dentre tantas razões, para o seu alcance e a sua projeção enquanto representantes desse que é o gênero de maior repercussão dos tempos modernos.

---

<sup>194</sup> Lukács, Georg. Op. Cit. p. 60.

## BIBLIOGRAFIA

---

### Romances

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

FIELDING, Henry. **Joseph Andrews**. London, Penguin, 1985.

\_\_\_\_\_, **Tom Jones**. London, Penguin, 1985.

\_\_\_\_\_, **Tom Jones**. [Tradução de Octávio Mendes Cajado]. São Paulo, Editora Globo, s/d. [Círculo do Livro]

### Sobre H. Fielding

ALTER, Robert. "Fielding and the uses of style" IN: Battestin, Martin (ed.). **Twentieth century interpretations of *Tom Jones***. New Jersey, Prentice Hall, 1968. pp.97-109.

CRANE, R. S. "The concept of plot and the plot of *Tom Jones*" IN: Crane, R. S. (ed.) **Critics and criticism**. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1970. pp. 62-93.

- EMPSON, William. "Tom Jones" IN: Paulson, Ronald (ed.) **Fielding: A collection of critical essays**. Eaglewood Cliffs, N.J. Prentice Hall, 1964. pp. 123-145.
- HATFIELD, Glenn. **Henry Fielding and the language of irony**. Chicago and London, The University of California Press, 1968.
- HUTCHENS, Eleanor N. **Irony in Tom Jones**. Alabama, University of Alabama Press, 1965.
- KARL, Frederick. "Henry Fielding: The novel, the epic and the comic sense of life". IN: **A reader's guide to the development of the English novel in the eighteenth century**. London, Thames and Hudson, 1974. pp. 146-182.
- McNAMARA, Susan P. "Mirrors of fiction within *Tom Jones*: the paradox of self-reference" IN: **Eighteenth-century studies**. The American Society for Eighteenth-Century Studies, 1979. Vol. 2. pp. 372-390.
- MILLER, Henry Knight. **Tom Jones and the romance tradition**. [ELS Monograph Series, N. 6]. Victoria, University of Victoria, 1976.
- PAULSON, Ronald. **The life of Henry Fielding. A critical biography**. [Blackwell Critical Biographies]. Oxford, Blackwell Publishers Ltd., 2000.
- \_\_\_\_\_ and LOCKWOOD, Thomas (ed.) **Henry Fielding. The critical heritage**. [The Critical Heritage Series]. London, Routledge and Kegan Paul, 1969.
- RAWSON, C.J. **Henry Fielding**. London, Routledge and Kegan Paul, 1968.
- \_\_\_\_\_, **Henry Fielding and the Augustan ideal under stress. 'Nature's dance of death and other studies**. London, Routledge & Kegan Paul, 1972.
- VOPAT, James B. "Narrative technique in *Tom Jones*. The balance of art and nature" IN: **The journal of narrative technique**. Eastern Michigan University Press, 1974. Vol. 4, № 2. pp. 144-154.
- WILLIAMS, Ioan (ed.) **The criticism of Henry Fielding**. New York, Barnes and Noble, 1970.

YUASA, Gabriela Hatsue. **Tradição e inovação na gênese do romance inglês. O narrador em Henry Fielding.** Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1999.

## **Sobre Manuel A. de Almeida**

AMORA, Antônio Soares. "Introdução". IN: Almeida, M.A. de. **Memórias de um sargento de milícias.** Rio de Janeiro, Bertrand, 1944. pp. 7-17.

ANDRADE, Mário de. "Introdução". IN: Almeida, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias.** [Biblioteca Básica Brasileira]. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1963. pp. IX – XXIV.

ANTONIO Candido. "Dialética da malandragem" IN: **O discurso e a cidade.** São Paulo/Rio de Janeiro, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004. pp. 17-46.

\_\_\_\_\_, "Manuel Antônio de Almeida: O romance em moto contínuo". IN: **Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos.** Belo Horizonte/Rio de Janeiro, 1993. Vol. II, pp. 195-199.

BOSI, Alfredo. "Manuel Antônio de Almeida". IN: **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo, Cultrix, 1986. pp. 145-148.

BROCA, Brito. "Manuel Antônio de Almeida, crítico literário"; "Atribuições de Manuel Antônio de Almeida"; "O mistério de Manuel Antônio de Almeida"; "O naufrágio do vapor Hermes"; "O crítico e o repentista". IN: **Românticos, pré-românticos, ultra-românticos.** Brasília/São Paulo, MEC/Pólis, 1979. pp. 225-248.

CARVALHO, Reginaldo Pinto de. "Contribuição lingüística das *Memórias*. Um estilo que valoriza o português do Brasil" IN: Almeida, M.A. de. **Memórias de um sargento de milícias.** São Paulo, Selinunte Editora, 1990. Coleção Oficina Literária. pp. 121-125.

\_\_\_\_\_, **O humor e a linguagem chã contra os trejeitos da retórica. A expressão da sátira em *Memórias de um sargento de milícias*.** Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 1999.

- CASTELLO, José Aderaldo. “A formação de Manuel Antônio de Almeida. Sua obra de ficção”. IN: **Aspectos do romance brasileiro**. Rio de Janeiro, MEC, 1961, pp. 28-36.
- CRAWFORD, William Rex. “Introduction”. IN: Almeida, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. [Tradução de Linton L. Barrett]. Washington D.C., Pan American Union, 1959, pp. VII-XVI.
- DAMASCENO, Darcy. “A afetividade lingüística nas *Memórias de um sargento de milícias*” IN: **Revista brasileira de filologia**. Rio de Janeiro, Vol. II, Tomo 2, 1956. pp. 155-177.
- \_\_\_\_\_, “Correspondência inédita de Manuel Antônio de Almeida”. IN: **Revista do livro Nº 12**. Rio de Janeiro, INL, Dezembro de 1958, pp. 197-211.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “No tempo do rei” IN: **Saco de gatos. Ensaios críticos**. São Paulo, Duas Cidades, 1976. pp. 27-33.
- GOMES, Eugênio. “Manuel Antônio de Almeida”. IN: **Aspectos do romance brasileiro**. Salvador, Progresso, 1958. pp. 53-76.
- GOTO, Roberto. **Malandragem revisitada. Uma leitura ideológica de “Dialética da Malandragem”**. São Paulo, Pontes, 1988.
- HADDAD, Jamil Almansur. “Prefácio”. IN: Almeida, Manuel A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo, Melhoramentos, 1964. pp. 7-13.
- JAROUCHE, Mamede Mustafa. **Sob o império da letra: imprensa & política no tempo das Memórias de um sargento de milícias**. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 1997.
- \_\_\_\_\_, “A propósito de uma nova edição das *Memórias de um sargento de milícias*”. IN: **Revista de filologia e lingüística portuguesa**. Nº 3, 1999. pp. 147-190.

- 
- \_\_\_\_\_, “Galhofa sem melancolia: as *Memórias* num mundo de luzias e saquaremas”. IN: Almeida, M.A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000. pp. 13-59.
- LARA, Cecília de. “Introdução” e “*Memórias de um sargento de milícias* e a crítica”. IN: **Memórias de um sargento de milícias** [Edição Crítica]. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978. pp. XII-XXXIX; 287-289.
- LINHARES, Temístocles. “Um fenômeno de criação literária”. IN: **História crítica do romance brasileiro**. São Paulo/Belo Horizonte, Edusp/Itatiaia, 1987. Vol. I, pp. 117-136.
- MARINHO, Terezinha. “Prefácio”; “Cronologia bibliográfica”; “Bibliografia” e “Introdução crítico-bibliográfica”. IN: **Memórias de um sargento de milícias** [Edição Crítica]. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969. pp. 9-103.
- MARTINS, Wilson. “Filho de uma pisadela e de um beliscão”. IN: **História da inteligência brasileira**. São Paulo, Edusp/Cultrix, 1977. Vol. II, pp. 475-487.
- MENDONÇA, Bernardo de. “D’Almeida, Almeida, Almeidinha, A., Maneco, Um Brasileiro: mais um romance de costumes” IN: \_\_\_\_\_, (org.), **Manuel Antônio de Almeida. Obra dispersa**. Rio de Janeiro, Graphia, 1991. pp. XII-XXXVIII.
- MOISÉS, Massaud. “Manuel Antônio de Almeida”. IN: **História da literatura brasileira. Romantismo-Realismo**. Vol. II. São Paulo, Cultrix, 1984. pp. 206-219.
- MONTELLO, Josué. “Um precursor: Manuel Antônio de Almeida”. IN: Coutinho, Afrânio (ed.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1955. Vol. II.
- NEGRÃO, Maria José da Trindade. “Apresentação”. IN: **Manuel Antônio de Almeida. Textos escolhidos**. Rio de Janeiro, Agir, 1966. pp. 4-25.
- PARANHOS, Haroldo. “A segunda geração romântica e as *Memórias de Um Sargento de Milícias*”. IN: Almeida, M.A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. Rio de Janeiro, Cultura Brasileira, 1937. pp. I-XII.



- PRETI, Dino. “Manuel Antônio de Almeida”. IN: **Sociolingüística. Os níveis da fala. Um estudo sociolingüístico do diálogo na literatura brasileira**. São Paulo, Nacional, 1974. pp. 95-102.
- QUEIROZ JR., Teófilo de. “*Memórias de um sargento de milícias*”. IN: **O preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira**. São Paulo, Ática, 1982. pp. 49-50.
- REBELO, Marques. “Prefácio”. IN: Almeida, M.A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944. pp. IX-XIV.
- \_\_\_\_\_, **Para conhecer melhor Manuel Antônio de Almeida**. Rio de Janeiro, Bloch, 1973.
- RIBEIRO, José Alcides. **Imprensa e ficção no Brasil: Manuel Antônio de Almeida**. Tese de Doutorado. São Paulo, PUC, 1996.
- ROMERO, Sílvio. “Manuel Antônio de Almeida”. IN: **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943. Vol. III, pp. 88-91.
- RÓNAI, Paul. “Préface” IN: Almeida, M.A. de. **Mémoires d’un sergent de la milice**. [Tradução de Paul Rónai]. Rio de Janeiro, Atlântica Editora, 1944. pp. 5-12.
- SCHWARCZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’” IN: **Que Horas São?** São Paulo, Cia. das Letras, 1989. pp. 129-155.
- SERRONI, Cristine. “O Humor romântico do sargento de milícias”. IN: Almeida, M.A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. [Coleção Oficina Literária] São Paulo, Selinunte Editora, 1990. pp. 127-132.
- SILVA, Bethencourt da. “O burilador de frases e a bombasticidade retumbante” IN: Mendonça, Bernardo de. (org.). **Manuel Antônio de Almeida. Obra dispersa**. Rio de Janeiro, Graphia, 1991. pp. 147-148.
- SILVA, Nelson Neto da. “Apresentação” IN: Almeida, M.A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo, Ática, 1971. pp. 5-6.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. São Paulo, Difel, 1982. pp. 227-230; 252-253.

TINHORÃO, José Ramos. "Manuel Antônio de Almeida e o romantismo realista popular" IN: **A música popular no romance brasileiro**. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1992. pp. 93-112.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira. de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. São Paulo, Letras & Letras, 1998. pp. 278-280.

\_\_\_\_\_, "Um velho romance brasileiro" IN: Almeida, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. [Edição Crítica de Cecília de Lara]. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978. pp. 291-302.

## **História Social e Crítica Literária em Geral**

ABREU, Marcia Azevedo de. **O caminho dos livros**. Tese de Livre-Docência, IEL/Unicamp, Campinas, 2002.

ALENCAR, Francisco et alii. **História da sociedade brasileira**. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico S/A, 1985.

ALLOTT, Miriam (ed.) **Novelists on the novel**. London, Routledge and Kegan Paul, 1980.

ANTONIO Candido. "A Personagem na literatura". IN: Candido, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, 1974. pp. 53-80.

\_\_\_\_\_, "De cortiço a cortiço" IN: **O discurso e a cidade**. São Paulo/Rio de Janeiro, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004. pp. 105-129.

\_\_\_\_\_, **Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Itatiaia, 1993. Vols I e II.

- \_\_\_\_\_, "The Brazilian family" IN: Smith, T. Lynn e Marchant, Alexander (ed.). **Brazil: portrait of half a continent**. New York, The Dryden Press, 1951. pp. 291-312.
- ARAÚJO, Emanuel. "A sociedade da aparência" IN: **O teatro dos vícios. Transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1993. pp. 83-187.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. [Tradução de Dora Flaksman]. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1981.
- \_\_\_\_\_, e Chartier, Roger (org.). **História da vida privada. Vol. III: Da renascença ao século das luzes**. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- AYRES, Philip. "Oligarchy of virtue" IN: **Classical culture and the idea of Rome in eighteenth-century England**. Cambridge, Cambridge University Press, 1999. pp. 1-47.
- BOOTH, Wayne. **A rhetoric of irony**. The University of Chicago Press, 1974.
- BUTT, John. **The Augustan age**. London, The Mayflower Press, 1950. [Hutchinson's University Library]
- CHANDLER, Frank W. **The literature of roguery**. [Burt Franklin Bibliographical Series IX]. New York, Burt Franklin, 1958.. Vols. I e II.
- DAVIS, Lennard J. **Factual fictions. The origins of the English novel**. New York, Columbia University Press, 1983.
- D'INCAO, Maria Angela. "O amor romântico e a família burguesa" IN: D'Incao, Maria Angela (org.). **Amor e família no Brasil**. São Paulo, Contexto, 1989. pp. 57-71.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. [Tradução de Maria Helena Martins]. Porto Alegre, Editora Globo, 1969.

- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo, Kairós, 1983.
- FREYRE, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. Rio de Janeiro/Recife, Ed. Artenova/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977.
- FRYE, Northrop. **The secular scripture. A study of the structure of romance**. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1976.
- \_\_\_\_\_, **Anatomia da crítica**. [Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos]. São Paulo, Cultrix, 1973.
- \_\_\_\_\_, “Mito, ficção e deslocamento” IN: **Fábulas de identidade. Estudos de mitologia poética**. [Tradução de Sandra Vasconcelos]. São Paulo, Nova Alexandria, 2000. pp. 28-47.
- GONZÁLEZ, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo, Ática, 1988. [Série Princípios].
- GOODY, Jack. **The development of the family and marriage in England**. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- HUMPHREYS, A. R. **The Augustan world. Life and letters in eighteenth-century England**. London, Methuen & Co. Ltd., 1964.
- HUNTER, J. Paul. “The Novel and social/cultural history” IN: Richetti, John (ed.) **The Cambridge companion to the eighteenth-century novel**. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. pp. 9-40.
- KOTHE, Flávio. **O herói**. São Paulo, Ática, 1985. [Série Princípios]
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. [Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo]. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

- MacDONALD, W.L. **Pope and his critics. A study in eighteenth century personalities.** London, J.M.Dent & Sons Ltd., 1951.
- MacFARLANE, Alan. **História do casamento e do amor.** Inglaterra, 1300-1840. [Tradução de Paulo Neves]. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- MARSHALL, Dorothy. **Eighteenth century England.** Essex, Longman, 1993.
- McCUTCHEON, Roger. **Eighteenth century literature.** London, Oxford University Press, 1958.
- McKEON, Michael. **The origins of the English novel 1600-1740.** Baltimore, The John Hopkins University Press, 1988.
- MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico.** [Tradução de Geraldo Gerson de Souza]. São Paulo, Perspectiva, 1995. [Coleção Debates]
- \_\_\_\_\_, **Irony.** London, Methuen & Co., 1973.
- OLIVA-AUGUSTO, Maria Helena. “Tempo, indivíduo e vida social” IN: **Revista Ciência e cultura**, SP. Vol. 54, Nº 2, Out.-Dez. 2002. pp. 30-33.
- PARKER, Alexander A. **Los pícaros en la literatura.** Madrid, Editorial Gredos, 1975.
- PORTER, Roy. **English society in the eighteenth century.** London, Penguin, 1991.
- PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo.** São Paulo, Ed. Brasiliense, 2004.
- RAMOS, Vítor. **A edição de língua portuguesa em França (1800-1850). Repertório geral dos títulos publicados e ensaio crítico.** [Coleção Memórias e Documentos para a História Luso-Francesa Nº X]. Paris, Fundação Calouste Gulbekian/Centro Cultural Português, 1972.
- RIBEIRO, Renato Janine. **A etiqueta do antigo regime: do sangue à doce vida.** São Paulo, Brasiliense, 1990.

- RICHETTI, John. "Introduction". IN: Richetti, John (ed.) **The Cambridge companion to the eighteenth-century novel**. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. pp. 1-8.
- SANTIAGO, Silviano. "Imagens do remediado". IN: **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. pp. 117-120.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público. As tiranias da intimidade**. [Tradução de Lygia Araújo Watanabe]. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Sistema de casamento no Brasil colonial**. [Coleção Coroa Vermelha – Estudos Brasileiros, Vol. 6]. São Paulo, Edusp, 1984.
- SOUILLER, Didier. **La novela picaresca**. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- STEPHEN, Leslie. **History of English thought in the eighteenth century**. Bristol, Thoemmes, 1991. Vols. I e II.
- STONE, Lawrence. **The family, sex and marriage in England 1500-1800**. Abridged Edition. Middlesex, Penguin, 1979.
- TALENS, Jenaro. **Novela picaresca y la práctica de la transgresión**. Madrid, Vela Latina/Ediciones Jucar, 1975.
- VASCONCELOS, Sandra G.T. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2002.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. [Tradução de Hildegard Feist]. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxism and literature**. Oxford, Oxford University Press, 1977.
- \_\_\_\_\_, **O campo e a cidade na história e na literatura**. [Tradução de Paulo Henriques Britto]. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_, **Keywords**. London, Fontana Press, 1983.