

UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO – UNIGRANRIO
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes – PPGHCA
Mestrado Acadêmico em Humanidades, Culturas e Artes

Ela(s) no tempo do rei: um estudo sobre as figurações da mulher em *Memórias de um Sargento de Milícias*

Karla Almeida Cardoso

Rio de Janeiro, 2022

Karla Almeida Cardoso

Ela(s) no tempo do rei: um estudo sobre as figurações da mulher em Memórias de um Sargento de Milícias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade Do Grande Rio – Unigranrio- AFYA, como requisito à obtenção do grau de Mestre(a) em Humanidades, Culturas e Artes.

15 de dezembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Idembrugo Frazao Felix
Universidade Do Grande Rio – Unigranrio

Prof. (ª) Dra. Anna Paula Soares Lemos
Universidade Do Grande Rio – Unigranrio

Prof. (ª) Dra. Rosane Cristina de Oliveira
Universidade Do Grande Rio – Unigranrio

Prof. (ª) Dra. Jacqueline de Cassia Pinheiro Lima

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela oportunidade de realização de mais esse sonho.

Ao meu orientador, Professor Idemburgo Pereira Frazão Félix, agradeço toda a paciência, atenção, momentos de escuta, as indicações de textos, discussões teóricas, também por sempre acalmar meu coração intenso nas horas de inquietude. Obrigada pelo companheirismo, por estar sempre disponível, e, principalmente, por acreditar.

A todos os professores que de alguma forma me incentivaram, obrigada.

A todos do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes – PPGHCA, principalmente ao Professor Marcio Vilaça, por todo apoio burocrático e incentivo ao longo do curso. A todas as amigadas que fiz (virtualmente) e ,também, as que fortaleci ao longo desses dois anos de curso.

As minhas filhas, Christine e Maria Luiza, e ao meu marido pela dedicação a nossa filha, por surpreender-me com algumas atitudes e por me apoiar na realização desse sonho.

A todos os meus familiares e amigos, por acreditarem no meu potencial, pelas palavras de incentivo e por torcerem pela minha vitória.

De tudo, ficaram três coisas: a certeza de que ele estava sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança,

do medo uma escada, do sonho uma ponte, da procura um encontro. (SABINO,2020, p.157)

RESUMO

Objetiva-se, nesse trabalho, trazer à discussão, para leitores e leitoras da atualidade, aspectos relacionados aos gêneros presentes na obra Memórias de um sargento de milícias, sob enfoques como identidades, memória, dentre outros, centrando os

estudos na presença fundamental da figura feminina, exatamente pela ausência de ênfase a tal importância pelo narrador. Isto, porque a questão da identidade da hegemonia das identidades nacionais, advinda do período dos Estados Nacionais, esses autores apontam para o teor de negociação inerente à problemática das identidades no mundo atual. Não se trata mais de uma identidade(nacional), mas de inúmeras identidades que dialogam e, muitas vezes, se confrontam. Manuel Antônio de Almeida, em meados do século XIX, escreveu a obra Memórias de um sargento de milícias. Em sentido amplo, os estudos realizados nesta Dissertação intentam contribuir com os estudos literários, no que diz respeito à ampliação de reflexões sobre a importância da obra de Manuel Antônio de Almeida como um divisor de águas na literatura brasileira, no que diz respeito ao trato de costumes brasileiros do período da chegada da Família real, em 1808, com ênfase nas figurações da mulher naquele período. Por meio de uma metodologia de base qualitativa, de inclinação bibliográfica, com interpretação de fragmentos da obra que deem ênfase às figurações da mulher, no período em que a Família Real chega ao Brasil, pode-se concluir que, embora seja uma literatura inclinada para o Realismo, carrega, em sua essência, diversos elementos do Romantismo, sobretudo na forma como as figuras femininas são representadas no Rio de Janeiro oitocentista, do tempo dos Reis. No romance, ficou claro que esta mulher, tal como no Romantismo, é caracterizada como “boa” (angelical, devota, passiva, servil e submissa) ou “ruim” (má, perversa, satânica, sedutora, infiel, não confiável) a depender do seu nível de subserviência à figura do patriarca, que é representado pelo narrador-homem. Foi possível enfatizar que a escolha nos permitiu demonstrar que até mesmo das obras que fogem do Romantismo canônico retomam os tipos de mulheres figuradas nessa escola literária específica, a obra inova ao trazer figuras de mulheres que não fazem parte dessa hierarquia social, como é o caso da cigana. Então, apesar de ser escrito por homens, são as mulheres que em grande parte violam, dirigem e manipulam as normas de comportamento durante todo o romance. Os homens, a partir do momento em que se apaixonam, tornam-se vulneráveis ao comportamento feminino, são elas que atribuem sentido à sua existência.

Palavras-chave: Almediano. Protagonismo feminino. Romantismo.

ABSTRACT

The objective of this work is to bring to the discussion, for readers and readers of the present day, aspects related to the genres present in the work Memories of a militia

sergeant, under approaches such as identities, memory, among others, focusing the studies on the fundamental presence of the female figure, precisely due to the absence of emphasis on such importance by the narrator. This is because the question of the identity of the hegemony of national identities, coming from the period of the National States, these authors point to the content of negotiation inherent to the problem of identities in the current world. It is no longer a national identity, but a number of identities that dialogue and often confront each other. Manuel Antônio de Almeida, in the mid-19th century, wrote the memoirs of a militia sergeant. In a broad sense, the studies carried out in this Dissertation attempt to contribute to literary studies, with regard to the expansion of reflections on the importance of Manuel Antônio de Almeida's work as a watershed in Brazilian literature, with regard to the treatment of Brazilian customs from the period of arrival of the royal family, in 1808, with emphasis on the figurations of women in that period. Through a qualitative methodology of bibliographic inclination, with interpretation of fragments of the work that emphasize the figurations of women, in the period in which the Royal Family arrives in Brazil, it can be concluded that, although it is a literature inclined to Realism, it carries, in its essence, several elements of Romanticism, especially in the way female figures are represented in Rio de Janeiro, 18th century, of the time of the Kings. In the novel, it became clear that this woman, as in Romanticism, is characterized as "good" (angelic, devout, passive, servile and submissive) or "bad" (bad, wicked, satanic, seductive, unfaithful, unreliable) depending on her level of subservience to the figure of the patriarch, who is represented by the narrator-man. It was possible to emphasize that the choice allowed us to demonstrate that even the works that run away from canonical romanticism return to the types of women figured in this specific literary school, the work innovates by bringing figures of women who are not part of this social hierarchy, as is the case of gypsy. So, despite being written by men, it's women who largely rape, direct and manipulate the norms of behavior throughout the novel. Men, from the moment they fall in love, become vulnerable to female behavior, they are the ones who attribute meaning to their existence.

Keywords: Almediano. Female protagonism. Romanticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO I – “ERA NO TEMPO DO REI”	6
1.1 ESPAÇOS NARRATIVOS E HISTÓRICOS	10
1.2 A ORDEM E A DESORDEM.....	29
1.3 A NATUREZA ESPECÍFICA DO ROMANCE.....	39
1.4 QUESTÕES DE GÊNERO.....	43
CAPÍTULO II – A MULHER NO IMAGINÁRIO ROMÂNTICO DO SÉCULO XIX	59
2.1 O IDEAL FEMININO NOS SÉCULOS XIX	61
2.2 A IDEALIZAÇÃO E O PÍCARO: O ROMANCE ROMÂNTICO EM QUESTÃO....	64
2.3 PERIPÉCIAS FICCIONAIS E ATITUDES PICARESCAS	79
2.4 ELAS E LEONARDO PATACA FILHO	81
CAPÍTULO III - A MULHER NOS TEMPOS DOS SARGENTOS DE MILÍCIAS E DAS MILÍCIAS CONTEMPORÂNEAS	87
3.1 O FEMININO NA RELAÇÃO ENTRE A CIDADANIA E A MATERNIDADE DESDE OS TEMPOS DO REI	89
3.2 A BELEZA “BURGUESA” DE LUISINHA E A FALSA EMANCIPAÇÃO DAS MULHERES NA ÓTICA DE DAVIS	93
3.3 SOCIEDADE E FIGURAÇÕES DE GÊNEROS.....	98
3.4 - TONS MASCULINOS E TIMBRES FEMININOS.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Muito se tem refletido no que diz respeito às identidades(s) e às memórias(s) na cultura brasileira. Autores como Ortiz (2013), em sua obra sobre a compreensão da decodificação do “*pensamento brasileiro, bem como Holanda* (1936), com sua publicação que analisa os fundamentos do nosso destino histórico, Hall, com seu conhecido estudo *A Identidade Cultural, na Pós-Modernidade* (2002); Zygmunt Bauman, com as obras *Identidade* (2005), *Amor Líquido* (2004), dentre outras, deram bases a inúmeros estudos sobre a identidade cultural na contemporaneidade. Deslocando a questão da identidade da hegemonia das identidades nacionais, advinda do período dos Estados Nacionais, esses autores apontam para o teor de negociação inerente à problemática das identidades no mundo atual. Não se trata mais de uma identidade (nacional), mas de inúmeras identidades que dialogam e, muitas vezes, se confrontam. Poder-se-ia lembrar, para tornar mais clara a explicação, aqui, a remissão à expressão criada por Benedict Anderson, “Comunidades imaginadas”. Ou seja, aparentemente definitiva, a questão da nacionalidade como única, definitiva, é questionável.

Também Maurice Hawbwachs, com sua obra *A Memória Coletiva* e Michael Pollak, com seu texto *Memória e identidade Social* trazem importantes contribuições para os estudos culturais e sociais contemporâneos ao refletirem sobre a(s) memória(s) individuais e coletivas. No que diz respeito à literatura, muitos estudos aprofundam reflexões sobre diversas problemáticas, como a da relação indianismo/ indigenismo, sobre as figurações da mulher no século XIX, sobre a óbvia ausência do aprofundamento de críticas à escravização e à supremacia do racismo nas obras propriamente românticas, enfim, sobre aspectos caros à literatura, culturas, étnicos, raciais e de gênero, dentre outros, na contemporaneidade. A Dissertação que aqui é introduzida tem como foco central a problemática das figurações da mulher na obra *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.

Não causaria estranheza, a tematização do feminino em obras inseridas no período do romantismo brasileiro, como as de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Bernardo Guimarães, Taunay, dentre outras. Mas estudar a problemática do feminino em *Memórias de um sargento de milícias*, no mínimo geraria um pensamento básico: Por que não escolher outras obras românticas para refletir sobre a mulher do século XIX?. Em realidade, o livro “*Memórias*” transcorre por volta de 1808, logo no início do século XIX, portanto, guardando resquício da virada do século XVIII, do período Arcade, embora não sob as luzes iluministas, mas dos raios de uma des-ordem marcada, dentre outras questões, pela distância da então colônia de sua metrópole.

Quando se intenta refletir sobre as figurações da mulher, na literatura, ocorrem logo à mente lembranças dos romances indianistas de Alencar, tendo Iracema e Cecília como heroínas. Juntamente com a imagem dessas protagonistas alencarianas conhecidas, apresenta-se a deslumbrante Aurélia, em um romance urbano que propicia à protagonista, motivada pelo recebimento de uma herança, dominar, por algum tempo, por vingança - ou pirraça, suas próprias atitudes (mas de devolver o poder sobre si mesma ao amado Fernando Seixas, quando o mesmo toma atitudes de herói, devolvendo-lhe o que devia, segundo os ditames idealistas românticos). À memória de leitores, aos moldes românticos, atentos, surgem, também as festivas meninas de *A Moreninha*; a triste e apaixonada Inocência do romance romântico rural homônimo; Isaura, a escrava mestiça de aparência branca, que como em um conto de fadas é liberta por um herói branco, seu proprietário.

Então, depois de tantos exemplos da tematização do feminino no romantismo brasileiro, por que refletir sobre as figurações da mulher em “*Memórias de um sargento de milícias*? Talvez, exatamente por serem as protagonistas citadas, protótipos idealizados de mulher, e, não o retrato possível, verossímil, de uma mulher que tenha vivido, lutado e/ou sofrido por pertencer ao gênero feminino, no “tempo do rei”. Surge, assim, a percepção de que estudar a problemática dos gêneros nessa obra de Joaquim Manuel de Almeida trará maior contribuição para o estudo da temática dos gêneros no período da chegada da Família Real ao Brasil.

Manuel Antônio de Almeida, em meados do século XIX, escreveu a obra *Memórias de um sargento de milícias*. Inicialmente publicada em forma de folhetim no jornal *O Correio Mercantil do Rio de Janeiro*, os capítulos não apresentavam autoria e, em seguida, quando foi publicado como livro, a autoria foi atribuída como sendo “um Brasileiro”.

Conforme a crítica oitocentista, o público não demonstrou muito interesse pela obra, pois não apresentava uma atmosfera romântica, com idealizações e lirismos presentes na literatura nessa época. Ademais, a obra não era representada por integrante das elites, mas por um aventureiro, o qual representava as classes populares.

Um tempo depois, a obra foi reeditada, porém não obteve um grande público novamente. Entretanto, levou a várias discussões, revelando-se como uma significativa obra nacional. Tal importância se deve a uma produção que valoriza e torna pública a cultura brasileira ao estimular um grande acervo de interpretações.

Devido a sua importância, o seu enredo foi transformado em samba e em peça de teatro, culminando na vasta produção crítica realizada acerca do romance. Isso ratifica de forma clara a sua relevância para o cenário artístico e literário nacional.

Como se sabe, parte da crítica discute a oposição da escrita de Manuel Antônio de Almeida às ideologias reinantes na literatura romântica da época. Logo, torna-se importante observar os dados da realidade, a fim de reconstruir o universo do romance. Nesse viés, é possível observar as diversas vozes que compõem o tecido ficcional de *Memórias de um sargento de milícias*, das quais emerge a voz do narrador direcionando o leitor e imprimindo uma visão de mundo nos discursos dos personagens.

Partindo da compreensão de que a narrativa almeidiana traça um panorama da história e dos costumes do Rio de Janeiro no século XIX, esta dissertação pretende abordar as relações de gênero na história dos menos favorecidos, que estão à margem da sociedade. Nesse sentido, cabe refletir sobre os amores de Leonardo Pataca e quem são essas mulheres.

Em sentido amplo, os estudos realizados nesta Dissertação intentam contribuir com os estudos literários, no que diz respeito à ampliação de reflexões sobre a importância da obra de Manuel Antônio de Almeida como um divisor de águas na literatura brasileira, no que diz respeito ao trato de costumes brasileiros do período da chegada da Família real, em 1808, com ênfase nas figurações da mulher naquele período.

Em termos mais específicos, objetiva-se, nesse trabalho, trazer à discussão para leitoras e leitores da atualidade, aspectos relacionados aos gêneros presentes na obra *Memórias de um sargento de milícias*, sob enfoques como identidades, memória, dentre outros, centrando os estudos na presença fundamental da figura feminina, exatamente pela ausência de ênfase a tal importância pelo narrador. Por isso, afirma-se que há uma presença por “absentia” ausência. As perguntas centrais da Dissertação, portanto, são: no tempo da Chegada da Família Real, a mulher, de alguma maneira, comandava suas ações? Em uma visão carnavalizante, as mulheres em “*Memórias*” assumem a dianteira em seus destinos? Memórias invertem, de alguma forma, papéis sociais? A mulher do “tempo do rei” figurava com mais liberdade que as mulheres dos tempos dos “mitos” da ordem e do progresso contemporâneos?

A metodologia, de base qualitativa, de inclinação bibliográfica, tem como eixo a interpretação de fragmentos da obra que deem ênfase às figurações da mulher, no período em que a Família Real chega ao Brasil.

Os capítulos que constituem a Dissertação partem de problemáticas inerentes aos momentos históricos e literários, passando por questões relacionadas à presença (ou ausência) da tematização da mulher nessa obra fundamental de Manuel Antônio de Almeida, lançada no período de vigência do Romantismo brasileiro.

No primeiro capítulo, daremos ênfase a compreensão das especificidades da narrativa nas suas instâncias de personagem, enredo, tempo, espaço e ideologia, cujo objetivo é destinar o trabalho desse autor para a construção do universo desse romance.

Já no segundo capítulo, nos propomos a analisar as relações de gênero no contexto histórico oitocentista por meio das estruturas amorosas da personagem Leonardo-Pataca com Maria-da-Hortaliça, a Cigana, e Chiquinha, bem como toda a teia de relações envolvendo o filho Leonardo e o Major Vidigal.

No terceiro capítulo, aprofundaremos reflexões sobre aspectos estudados nos dois capítulos anteriores, sobre o prisma das figurações da mulher do início do século XIX e início do século XXI, utilizando como base bibliográfica obras de autoras como Lélia Gonzalez (2020), Heleieth Saffioti (2001), Gayatri Spivak (1978; 1981), Conceição Evaristo (2005), Nilza Lino Gomes (2019), Angela Davis (2016), Sueli Carneiro (2003), Audre Lorde (2019), Albertina de Oliveira Costa (2019), Cynthia Andersen Sarti (2004), Bell Hooks (2000), dentre outras. Nossa perspectiva também é destacar os privilégios destinados ao homem numa sociedade patriarcal a qual efetiva a exclusão do papel social da mulher na construção das representações, ao dar voz a uma determinada classe que resiste às conveniências burguesas, favorecendo alguns arranjos, transgressões e favores, bem como o que se vive na política atual, como é o caso das milícias, cuja uma relação promíscua com os órgãos do Estado tem razões antropológicas.

CAPÍTULO I – “ERA NO TEMPO DO REI”

A história do romance se passa no começo do século XIX, ocasião em que a família real portuguesa se refugiou no Brasil. Por isso, o romance tem início com a expressão “Era no tempo do rei”, referindo-se ao rei (Príncipe Regente) português Dom João VI. Essa fórmula de início narrativo também faz referência – e isso é mais relevante para entender a estrutura do romance – aos inícios dos contos de fada: “Era uma vez...” (COELHO, 2000. p.172). Segundo Coelho (2000 p.172), a frase “Era uma vez” retoma a estrutura clássica dos contos de fadas. Desde o momento em que apareceram os primeiros contos, os formatos de histórias puderam ser desmembrados em duas formas básicas: histórias maravilhosas e contos de fadas. O conto de fadas foi o primeiro a aparecer e conta as suas histórias de maneira mais lúdica e fantasiosa, cujo objetivo é o de transmitir uma mensagem com função social, ou seja, tem um teor moralizante. Com o intuito de criar uma relação mais próxima com o leitor, inicia-se essa história com a frase canônica "Era uma vez". Ela faz parte do imaginário coletivo. A fim de que esta história possa sensibilizar, instigar e, de certa forma, conscientizar, o conto de fadas assume algumas características:

[...] o maravilhoso foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasceu a literatura. Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal, personificadas; sofrem profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc. (COELHO, 2000, p. 172).

A origem do conto maravilhoso está associada ao oriente, pois os primeiros registros de histórias com essas características foram associados aos árabes, que produziram a conhecida coletânea intitulada de “As mil e uma noites”, como ressalta Coelho (2000 p.172). Tais narrativas assumem sempre uma natureza que, ao mesmo tempo, é material, social e sensorial. Segundo Gotlib (1991 p.18), não existe uma “ética da ação” no conto maravilhoso, mas sim uma “ética do acontecimento”. Nesta ética, as personagens não fazem o que usualmente deveriam fazer e os acontecimentos não se transcorrem da forma como deveriam. Além disso, um outro aspecto caracterizador é o fato de que esta narrativa é contada ao longo dos tempos. O intuito é que possa haver uma identificação com o que ali se descreve independentemente do contexto onde se lê.

Também há uma justaposição entre o real e o imaginado, fictício:

As personagens, lugares e tempos são indeterminados historicamente: não têm precisão histórica. Lembre-se do ‘Era uma vez...’ que costuma iniciar contos deste tipo. E o conto obedece a uma ‘moral ingênua’, que se opõe ao trágico real. (GOTLIB, 1991, p. 18).

Embora a estrutura do conto maravilhoso não possa ser modificada, a forma como os elementos maravilhosos podem ser trabalhados pode ser utilizada, ou seja, preserva-se esta estrutura, mas se modifica a forma de narrar, como ressalta Coelho (2000 p.172). Por esse motivo, há elementos do conto maravilhoso na obra de Manuel Antônio de Almeida, visto que busca retratar, de uma maneira realista, não tão romântica, a vida nos tempos do Rei. Conforme Silva (2009 p. 16), o autor desmistifica os principais hábitos, costumes e princípios que imperavam no Rio de Janeiro oitocentista e, para isso, alguns elementos típicos ao conto maravilhoso são retomados, como a preservação da estrutura “Era uma vez”.

Tem-se, do início ao fim, um conflito e ações por ele suscitadas. Conforme Gotlib (1991 p. 18), são histórias com teor moralizante. É um tipo de estrutura que pode ser visualizada em contos e outros gêneros, pois o maravilhoso é utilizado como “pano de fundo” para o retrato dos mais diversos contextos históricos, como é o caso do Rio de Janeiro dos tempos do Rei, objeto de estudo desta pesquisa. Todavia, há que se salientar que mesmo que esses elementos sejam retomados para explorar este tempo, o foco do autor, segundo Cândido (1978 p.199), não é o de apresentar um Brasil irreal, fictício, distante das camadas populares. São justamente os dilemas, anseios, inquietações sofridas por essa parcela da população, nos tempos do Rei, que são explorados na obra da Almeida.

Essa mesma frase “Era no tempo do rei”, nos desloca no tempo, apresentando existência e dá ciência ao tempo e aos fatos narrados. Pelas estratégias de convencimento, através dos elementos da linguagem, cria a ilusão da existência dos espaços, das personagens, do enredo para a efetivação da *mimesis*, observando a estrutura documental presente na narrativa, a fim de reconhecer e entender alguns aspectos do tempo do rei D.João VI. Para compreender os elementos que caracterizam o tempo dos Reis retrato por Manuel Antônio de Almeida, é preciso apresentar o panorama histórico do Rio de Janeiro oitocentista.

Segundo Silva (2009 p. 16), o diálogo crítico entre o romance de Manuel Antônio de Almeida e o período em que o autor viveu não deixa de existir. Ainda que o tempo de sua ação seja deslocado para a época dos reis, retrata o Rio de Janeiro sob a visão dos mais pobres.

Conforme Silva (2009 p.16), socialmente, a situação no Rio de Janeiro permaneceu praticamente inalterada entre 1852-1853. Nada mudou desde que a família real chegou ao país. Os costumes e o modo de vida das pessoas comuns permaneceram quase inalterados, pois a chegada do rei só mudou a vida das famílias ricas de ascendência portuguesa que aqui se estabeleceram. Todo o resto permaneceu mais ou menos igual, e de certa forma até piorou: os pobres ficaram mais pobres, os já ricos aumentaram sua renda, os escravos continuaram na mesma condição desumana; os homens pobres e livres continuaram a viver de maneira estabelecida. Tal vida pacífica era baseada em um sistema de favores e nepotismo. Conforme

Bonafé (2003 p. 21), este modelo foi estabelecido na era dos reis e permaneceu por muito tempo, sendo uma das marcas da sociedade do século XIX.

Estilo de vida, costumes, festas religiosas, enfim, o aspecto geral da cidade do Rio de Janeiro era quase o mesmo entre 1808 e 1853. A capital da colônia, que mais tarde se tornou o Império, era uma pacata cidadezinha local, cuja população era formada principalmente por escravos e pobres livres. Conforme Gomes (2007 p. 159), com exceção das partes ricas da cidade, a maioria das ruas era úmida e suja devido à falta de coleta de lixo e limpeza do município como um todo. Dessa forma, como comenta Bonafé (2003 p. 22), os hábitos dos habitantes eram muitas vezes registrados pelos viajantes europeus de forma pejorativa: geralmente os habitantes do Velho Mundo estavam acostumados a taxar os brasileiros como preguiçosos e indecentes. Homens das classes mais baixas andavam de chinelos, calças leves e jaquetas de chita e essas características criaram um imaginário coletivo estereotipado de brasileiro e cultura brasileira.

As donas de casa pobres de classe média sentavam-se diante de suas casas, habitualmente reunidas sobre rodas e aconchegadas em almofadas, "costuravam, confeccionam meias, rendas, bordados e outros artesanatos" (GOMES, 2007, p. 159). Ou, muitas vezes, falam de acontecimentos cotidianos, casamentos, namoros, esta ou aquela ação policial, reuniões ou procissões religiosas, o sermão do padre na última missa (SILVA, 2009 p. 16). De fato, na ausência de grandes mudanças, Manuel Antônio de Almeida oferece uma crítica direta e bem-humorada da sociedade de seu tempo por meio de correspondência com outro período histórico do Rio de Janeiro (a Era dos Reis). O narrador das *Memórias de um sargento da milícia* muda as ações da obra a tempo de zombar de uma sociedade que realmente permaneceu a mesma (BRAGA, 2015 p. 792).

Ele satiriza uma sociedade que quer cortesia e graça para hospedar um rei e sua corte, mas mantém velhos hábitos que nem sempre são tão louváveis e graciosos quanto eles querem (SILVA, 2009 p. 17). Nesse sentido, *Memórias de um sargento da milícia* é o único romance do período (século XIX), senão o único, que apresenta um diálogo crítico através de um fio de sátira e comédia, sendo, portanto, uma realidade, período muito singular (DUARTE, 2015 p. 100). Tão intenso na história do Brasil, e mais especificamente no Rio de Janeiro, capital do país e palco de todas as mudanças importantes que o afetam. No momento em que Manuel Antônio de Almeida redigiu o seu romance mais renomado, aos 21 anos, o Brasil, como vimos, a identidade e a cultura brasileira ainda estavam em processo de desenvolvimento. Todavia, esse contexto está associado a Portugal e à sua cultura por vários motivos econômicos e políticos (SILVA, 2018 p.30).

Após a independência, conquistada pelas elites em 1822, uma figura portuguesa continuou a governar e dominar o cenário político: o imperador Pedro II impôs sua vontade a todos os setores da sociedade exercendo o poder de ajuste (SILVA, 2009 p.17). Dissolveu o Gabinete de Ministros assim que se interessou, desfazendo-se de quem estava no poder, Liberal ou Conservador, as duas forças políticas da época, ora inimigas, ora aliadas, segundo seus próprios interesses, eram predominantes (BRAGA, 2015 p.5). Além dos tradicionais capítulos que tratam do cotidiano do Brasil, da situação política no Brasil e dos acontecimentos na Europa, entre 1852 e 1854, o *Correio Mercantil* representou aos leitores: no domingo, um capítulo humorístico chamado "Pacotilha", revelava ao leitor temas relacionados àquele contexto com humor e ludicidade (SILVA, 2009 p.17).

A Pacotilha tinha de tudo: textos críticos sobre a prefeitura; textos que acusavam o Partido Conservador de corrupção; textos que denunciavam a deslealdade, incompetência etc. Tudo era retratado no mais completo espírito de zombaria. Nas *Memórias de um sargento de milícias* não encontramos personagens nobres e virtuosos; nem amor divino, nem descrições exóticas de paisagens, nem mesmo interesse por situações dramáticas e passionais (SILVA, 2009 p.17). O interesse é o de retratar uma sociedade verídica. Assim, retomam-se circunstâncias, costumes e gostos, sobretudo das classes populares. Na mesma tendência, encontramos um narrador sóbrio e realista que sempre intervém com sabedoria, mas não dá um tom fatalista aos fatos que critica. Seus comentários são sempre de bom humor, pois o ambiente criado pelas ações da obra é configurado para dar ideias neutras, ou seja, não há ações ruins que não sejam compensadas por ações melhores (DUARTE, 2015 p.112).

Mas esta atmosfera mundial de inocência não contraria o intuito do retrato deste cenário: ensinar, corrigir, moralizar, mesmo que de forma humorística, por meio de contra exemplos, sem fatalismo, com foco na demonstração de comportamentos reprováveis a partir de uma determinada moralidade. Busca-se, então "[...] ridicularizar "países atrasados, pessoas ignorantes, sistemas corruptos e autocráticos" (JAROUCHE, 2002, p. 39). Como no momento em que escreve é muito perigoso criticar as instituições oficiais, sobretudo de ascendência portuguesa, Manuel Antônio de Almeida prefere alterar as ações da sua obra de forma a minimizar o seu "peso" (SILVA, 2009 p.17). Não só tematicamente, baseado em uma crítica humorística da sociedade, mas também em termos de estilo em si, a obra é realmente irritante, uma espécie de "peixe fora d'água", pois sua principal característica é uma visão esteticamente aceitável da realidade (SILVA, 2009 p.17).

Como ressalta Silva (2009 p.17), a vinda da família real para o Brasil deu-se na passagem de 1807 para 1808 e foi resultado da guerra travada entre França e Reino Unido durante o período napoleônico. Bonafé (2003 p.21), por sua vez, em sua reflexão acerca deste

contexto, enfatiza que transferência da corte ocorreu pela recusa de Portugal em obedecer às ordens da França e aderir ao Bloqueio Continental, instituído com o objetivo de prejudicar os ingleses, em 1806. Com isso, o regente de Portugal, d. João, filho de d. Maria I, decidiu transferir toda a corte para o Brasil. Assim, o poder português instalou-se no Rio de Janeiro, resultando em transformações que tiveram influência fundamental no desencadeamento do processo de independência do Brasil alguns anos depois.

Segundo Braga (2015 p.7), a transformação da capital da colônia em sede do Império Português propiciou muitas transformações tanto no aspecto físico da cidade quanto no comportamento de seus habitantes, como por exemplo, a abertura dos portos de modo que todas as nações amigas de Portugal pudessem comercializar com o Brasil, o Rio de Janeiro se tornou a capital do reino de Portugal e foram realizados melhoramentos e levantados novos edifícios públicos na cidade, o mesmo ocorreu com o mobiliário e a moda. Com a abertura dos portos, o comércio foi diversificado, passando a oferecer serviços como o de cabeleireiros, chapeleiros e modistas. D. João também abriu a Imprensa Régia, de onde surgiu a Gazeta do Rio de Janeiro.

Por meio dessas transformações, torna-se importante observar que, a partir de então, o Rio de Janeiro deveria ser a expressão do poder real e do grau de civilização do Império Português, segundo a representação que seus habitantes faziam da cidade. Como ressalta Braga (2015 p.7) em seu estudo, a transformação dessa cidade em corte significava estabelecer uma sociedade com seus espaços e formas próprias de sociabilidade, copiados das cortes europeias, condenando hábitos e costumes oriundos do período colonial como inadequados à nova condição alcançada pela cidade. Além disso, conforme Silva (2009), buscava-se, ao mesmo tempo, difundir na nova capital do Império os elementos daquilo que era considerado um ideal europeu de civilização.

Durante esse período, a cidade presenciou um aumento significativo no seu número de habitantes que praticamente dobrou entre 1808 e 1821, incrementado pelos incontáveis emigrados portugueses, por europeus de diversos outros países e por habitantes de outras capitanias que não cessavam de chegar ao longo dos treze anos de permanência da corte portuguesa ao Rio de Janeiro (BONAFÉ, 2003 p.12).

1.1 ESPAÇOS NARRATIVOS E HISTÓRICOS

Como grande parte dos romancistas do século XIX, Manuel Antônio de Almeida levou o leitor por meio do romance urbano ao local em que aconteceu a ação: a cidade do Rio de Janeiro. Como afirma Candido (CANDIDO, 2004, p. 23-24), o espaço usado era o grosso da cidade, no que hoje corresponde às áreas centrais. Logo, para compreender um livro como

“*Memórias*” convém lembrar a sua afinidade com a produção cômica e satírica da Regência e primeiros anos do Segundo.

Manuel Antônio de Almeida, para se aproximar do leitor, o conduz neste universo a partir de algumas estratégias. Segundo Bonafé (2003 p.12), o romance retrata uma história ambientada no Rio de Janeiro tipicamente joanino, começando em 1808, quando a família real portuguesa se mudou para os trópicos. A implantação do Palácio do Rio trouxe grandes mudanças para a cidade. Um aspecto dessas mudanças foi a criação de novas instituições, como a Real Comissão de Comércio, a Mesa do Desembargo do Paço e a Polícia Geral, que continuam aparecendo como figura central do Major Vidigal ao longo da narrativa. Essas questões, conforme Bonafé (2003 p.12), impactaram diretamente na formação dos aspectos culturais que culminaram no desenvolvimento de uma nacionalidade essencialmente brasileira.

Conforme Bonafé (2003 p.12), os aspectos específicos relacionados ao processo de libertação do Brasil seriam melhor compreendidos se os pesquisadores analisassem a interiorização da metrópole portuguesa na América Central-sul. Assim, ao introduzir ao leitor esta sociedade oitocentista, devem-se enfatizar os elementos do processo de enraizamento dos interesses portugueses no futuro Estado e sua ligação aos agentes econômicos e políticos locais, mostrando como se deu a separação formal entre colônia e metrópole, efetivada em 1822, revelando as disputas internas entre os próprios lusitanos (ou seja, entre os "portugueses do Reino" e os "portugueses da Nova Corte") que impactaram na modernização de Portugal. Uma das principais mudanças foi a criação de tribunais sediados no Rio de Janeiro que passaram a atuar como a própria metrópole, evidenciando a divisão entre as províncias do "Brasil".

O Intendente, nesse contexto, passa a ser uma figura emblemática. Eram inúmeras as funções relacionadas ao cargo de Intendente da Polícia da Corte e do Estado. Buscava-se, segundo Bonafé (2003 p.12), manter a estabilidade das instituições políticas (lutava-se contra a influência francesa por meio do controle dos impostos chegados ao Rio de Janeiro; buscava-se garantir a segurança pública por meio da criação de quartéis para a Guarda Real da polícia, que se articulavam com os juízes do crime atuantes nos bairros da cidade; controlava-se os espetáculos e festejos populares, como as súcias do grupo de amigos de Leonardo e do ex-sacristão da Sé; havia o fichamento dos moradores da cidade; coletava-se quaisquer informações que pudessem caracterizar a conduta dos indivíduos como suspeita; e intervia-se nos conflitos conjugais e familiares, pois atuavam como “árbitros” de litígios desta categoria.

Bonafé (2003 p.14) também pontua que o Intendente, no Rio de Janeiro oitocentista, intervia diretamente na elaboração das devassas e sumários com dados sobre a criminalidade no município do Rio de Janeiro. A partir daí, colaborando no processo de recrutamento que era temido pelos cidadãos masculinos, que atuavam na urbanização da cidade, pois o objetivo era

o de torná-la “civilizada”, isto é, policiada, controlada e monitorada. Portanto, apoiavam os ministros do Estado e interferiam no processo de imigração dos ilhéus, pois almejavam o aumento da população branca residente no Brasil, que era parte do processo civilizatório do país. Segundo Bonafé (2003 p.14), esses indivíduos atuavam para o atendimento de uma ampla gama de demandas instituídas pela Corte instalada no Rio de Janeiro e a atuação dessa força policial é retratada por Manuel Antônio de Almeida em sua obra.

O objetivo, com este projeto político, segundo Silva (2009), era o de urbanizar, modernizar, controlar e monitorar a cidade do Rio de Janeiro do tempo dos Reis. Assim, buscava-se afirmar o poder desta autoridade central por meio da sua presença física, o que demandava uma participação ativa, essencialmente repressora, violenta, para o controle tanto da vida pública quanto da privada daqueles que residiam no Rio de Janeiro do tempo dos Reis. É a este Rio de Janeiro que o leitor é conduzido na obra *Memórias de um sargento de milícias*. O autor demonstra um contexto marcado pela repressão e também pela resistência, resistência esta advinda, sobretudo, das classes populares. Diante desse cenário, é necessário apresentar mais algumas características do contexto ao qual o leitor será redimensionado.

Primeiro, voltemos ao tempo do autor e à nossa pergunta sobre o estilo pelo qual optou para retratar esse Rio de Janeiro do tempo dos Reis. De acordo com Silva (2009 p.20), é impossível caracterizar a obra *Memórias de um sargento de milícias* como pertencente ao Romantismo, nem como precursora do Realismo, movimento posterior ao Romantismo. Podemos apenas dizer que, do nosso ponto de vista, é semelhante às peças de teatro de Martins Pena, pois comporta traços predominantes do estilo picaresco, como aponta Duarte (2015 p.100). Assim, compreende-se que no romance picaresco, o personagem central, geralmente, é um gângster ou vilão que conta sua história na primeira pessoa na forma de um enredo (ao contrário das *Memórias*, que são contadas principalmente na terceira pessoa). Silva (2010 p.30), pontua que o autor, ao retratar a sociedade brasileira oitocentista, sob a ótica do marginal, tem a oportunidade de olhar para a sociedade de outra perspectiva moral.

Conforme Bonafé (2003p.15), em outras palavras, caracteriza-se o pícaro como um tipo de "bom malandro", isto é, como um “vilão simpático”, inicialmente ingênuo, mas depois, por ser obstinado pelas experiências dolorosas da vida, torna-se imoral (entretanto, na obra, Leonardo das Memórias já nasceu malandro, faz parte de sua essência). Por isso, conforme Silva (2010 p.30), é correto afirmar que existem traços picarescos nas obras de Almeida. Nesse romance específico, podemos ver um retrato do cotidiano da classe média-baixa carioca no tempo dos Reis: retratam-se os homens livres, na hierarquia daquela sociedade, situados entre os donos de escravos e cativos. Para conciliar a linguagem da época da escrita (Segundo

Reinado) com a linguagem da época da trama, o autor reconhecia que eram necessários arranjos porque o Brasil já possuía várias estruturas de palavras e frases antiquadas em 1850.

Conforme Otsuka (2007 p.107), o autor, em suas descrições de personagens e situações típicas do Rio de Janeiro oitocentista, é exagerado: as suas caricaturas são detalhadas e expressivas, com personagens representados como parte de um grupo, de uma camada social específica. Segundo Siqueira (2010 p.20), no geral, as personagens do romance não têm nomes, visto que, predominantemente, são designados por sua ocupação profissional ou situação social, de modo que o autor se abstém da caracterização dos aspectos psicológicos que compõem a essência da personagem, característica tão apreciada por romancistas, como José de Alencar. Em suma, conforme Silva (2009 p.10), correndo o risco de definir o estilo de *Memórias*, podemos designá-lo (sem pretensão de originalidade) como uma narrativa (histórica), pois, por meio de uma personagem central, um anti-herói com traços picarescos, revelam-se os costumes, práticas e hábitos daquele contexto social e cultural.

A narrativa é apresentada ao leitor pelos olhos do primeiro malandro da literatura brasileira. Deste ponto de vista assumimos, e de acordo com os argumentos acima mencionados, que Manuel Antônio de Almeida é visto como um homem que compreendeu plenamente as convenções literárias do seu tempo e preferiu fazer algo por não se conformar com as convenções literárias da época. Assim, conforme Bohr (2013 p.46), ele conseguiu escrever um romance que retratasse, de maneira irônica, os costumes, fazendo uma crítica satírica de seu tempo e, aparentemente, do estilo literário da época, sob o pretexto de zombar do contexto em que a trama se passava. Desde o princípio, conforme Bonafé (2003 p.15), notamos que o uso de tipos sociais para retratar determinados personagens, aliados à riqueza e expressividade das caricaturas, sugere um gesto que deliberadamente exacerba certas características comuns de grupos sociais para antropomorfizá-los, tornando-os, a partir de traços universais àquele contexto, uma figura representativa. Dito isso, deve-se notar que, na sociedade, as ações, na narrativa, correspondem a um grupo social composto por homens livres pobres.

Fora dessa classe média e baixa, há personagens que representam outras camadas, como a presença de uma senhora rica, dois padres, um chefe de polícia e, aliás, um oficial de alta patente e um nobre, que se unem para dar uma olhada no Paço Imperial, que representava a Corte, símbolo máximo do tempo dos Reis. De fato, a trama desse período é bastante nova, a saber, a presença física do rei e dos ministros no Rio de Janeiro, as histórias pitorescas que cercam o desembarque e a posse dos novos fidalgos e o sistema burocrático da Corte etc. Todavia, conforme Bonafé (2003 p.15), o retrato desses elementos típicos ao tempo dos Reis não é o foco de Almeida. O tema mais evidente é a denúncia à repressão policial da era joanina, encarnada pela imagem autoritária e onipresente do Major Vidigal. O contexto de repressão,

sobretudo aos hábitos das camadas populares, é construído a partir da dialética da ordem e desordem, manifestada pela forma como o Major trata os “malandros” na trama.

Quanto ao resto, segundo Siqueira (2010 p.30), as possibilidades se multiplicam: retratam o gosto popular pelas modinhas na nova Corte; o interesse mais expressivo por festas, patuscadas, comemorações, etc., o que culminou no aumento da repressão pelo poder policial de tais festividades por meio da violência; bem como demonstra o sistema burocrático que viajara com o palácio para o Rio, sistema este representado pelos funcionários do alto escalão do Pátio dos Bichos, que, como revela o romance, eram apenas figuras decorativas. Demonstram-se também como os interesses da Corte portuguesa são contestados no Centro-Sul da América Portuguesa sob a ótica do filho de um imigrante português pobre, com visão privilegiada daquele contexto, delineando-se o que se vivia na prática.

A corrupção desenfreada também é retratada pelo autor no capítulo sobre os meirinhos. A maledicência também foi explorada romance de Almeida, assim como o tema das festas e tradições populares, especialmente as festas religiosas, que, nos romances de Manuel Antônio de Almeida, encontram terreno fértil, o que torna o ritmo da narrativa dinâmico e ágil, permitindo, ao autor, criticar sutilmente seus próprios costumes, ressaltando que a vida dos homens livres e dos pobres era inteiramente festiva. Por fim, salienta-se que, além desses temas, outros podem ser citados, como, por exemplo, a perspectiva dos homens que viveram a época do Segundo Reinado; a visão dos negros e escravos sobre o período joanino; a exploração dos costumes ciganos, população retratada como um “bando de gente ociosa e festiva, adepta somente ao que é proibido”; apresentação das práticas educativas da época, de caráter religioso ou não, que eram representadas pela figura autoritária simbolizada pelo mestre-de-rezas; e, por fim, retratavam-se as profissões dos homens livres e pobres no período joanino.

Após provar o seu ponto de vista, o crítico situa o romance como obra eficiente e durável por seu caráter representativo e por captar o que ele denomina “dialética da ordem e da desordem”. Em seu clássico ensaio "*Dialética da malandragem*", Antônio Candido (1978 p.40) faz uma importante interpretação de *Memórias de um sargento de milícias*, romance de Manuel Antônio de Almeida. Conforme Freire e Norte (2018 p.231), Antônio Candido criou, a luz da obra de Almeida, um universo formado por duas esferas opostas, cuja rivalidade não é suficiente para separá-las. Assim, de acordo com Bueno (2008 p.47), as personagens da ordem não compõem o mundo da desordem, porque a desordem representa o que é precário, que deve ser repreendido pelas forças policiais. Dessa forma, Otsuka (2007, p.111) ressalta que, no reino da ordem, estão os indivíduos que vivem de acordo com as normas estabelecidas pela realeza portuguesa. Esta camada é representada pelo guardião das normas, Major Vidigal, responsável pela manutenção da ordem; no reino do caos estão aqueles que vivem fora do código oficial,

representados por Leonardo e outros personagens que compõem as camadas populares, como homens livres, pobres, negros, escravos, ciganos.

Todavia, conforme Freire e Norte (2018 p.230), embora seja fácil de visualizar quem são aqueles que compõem a ordem e a desordem, esses dois campos, frequentemente, se misturam. É esta mistura, conforme Candido (1978 p.42), que constitui o que se define como "dialética da ordem e da desordem", pois reconhece que este é o próprio *modus operandi* a partir do qual a sociedade foi construída. A formação social brasileira, de acordo com Candido (1978 p.42), é composta pela ação da ordem na desordem para contê-la e vice-versa. Além disso, Schwarz (1987 p.133), a dialética da ordem e desordem é construída em torno da experiência, vivência e perspectiva de um setor social, o que configura uma luta entre classes antagônicas. Nesse sentido, é correto afirmar que esta dialética existe e é potente, à medida que os sujeitos da "ordem" e da "desordem" se misturam e dão vida a esse embate, que é um embate inerente à própria formação social da sociedade brasileira.

Também é correto afirmar que a dialética da ordem e desordem representa, segundo Schwarz (1987, p. 150) "o modo de ser brasileiro, isto é, um traço cultural através do qual nos comparamos a outros países e que em circunstâncias históricas favoráveis pode nos favorecer". Otsuka (2007 p..112) ressalta que, no romance de Manuel Antônio de Almeida, a dialética da ordem e da desordem formava o modo de vida de um importante setor da sociedade brasileira no século XIX: da população urbana composta por homens e mulheres livres, não sendo esse sujeitos nem proprietários, nem escravos, vivendo, assim, o processo econômico oficial, que se baseava na exploração da mão-de-obra do negro, isto é, na exploração do trabalho escravo. Portanto, Bueno (2008 p.47) salienta que, no romance, o autor busca demonstrar que essas pessoas necessitavam de meios marginais capazes de garantir a sua sobrevivência, inclusive de meios ilegais, comprometendo, assim, o princípio da ordem, sendo duramente repreendidas pelas forças policiais, pela "ordem", representada pelo Major Vidigal e demais membros da força policial.

Além disso, por meio desta dialética, deu-se vida a uma das personagens mais emblemáticas do imaginário coletivo brasileiro explorado pela literatura, o malandro. Otsuka (2007 p.115) pontua que a "malandragem" é entendida como um traço cultural brasileiro, por isso, muitas vezes, aqueles com esse traço se desvinculam do quadro definido pela organização econômica e social. Assim, no texto de Manuel Antônio de Almeida, a relação entre a obra e a sociedade passa a se limitar à correspondência entre os vícios visualizados na ficção e os vícios reais, em um momento em que os próprios vícios reais não eram compreendidos tanto pela história e pela literatura quanto pela própria sociedade. Relata-se, dessa forma, uma malandragem real, a partir de situações cotidianas.

Como bem postula, “embora elementares como concepção de vida e caracterização dos personagens, as *Memórias* são um livro agudo como percepção das relações humanas tomadas em conjunto” (CANDIDO, 2004, p. 34). Na narrativa de Manuel Antônio de Almeida, o elemento social é dissolvido na construção literária a fim de dar maior realce à construção do enredo. Para retratar o Rio de Janeiro tendo como base a dialética da ordem e da desordem, o autor se utiliza de um elemento comum ao cinema e ao teatro para aproximar o seu leitor daquele contexto que deseja retratar sob outra ótica (BONAFÉ, 2003 p.20). O elemento é as “cenas”. Essas “cenas” têm como objetivo conceder voz a personagens que, até então, eram pouco recorrentes, uma vez que eram negligenciadas (BUENO, 2008 p.50). Por meio de personagens como as prostitutas, comadres parteiras, barbeiros, professores, feiticeiros e meirinhos, que representavam um contingente significativo, o autor retrata a história desses indivíduos por meio de “cenas” que retomam costumes, valores e perspectivas daqueles que habitavam no tempo do Rei Dom João VI.

O autor não se ateu em revelar um espaço romanesco e nem em aprofundar a vida interior das personagens, mas narrar, dentro do seu grupo, na sua rua, nas suas aventuras e desventuras rotineiras tendo como base a dialética da ordem e da desordem que se reflete na construção de suas personagens (FREIRE; NORTE, 2018 p.232). Como exemplo desta “dialética da malandragem”, citam-se duas personagens, Luisinha e Vidinha. Segundo Cândido (1978, p. 15), tem-se um “par admiravelmente simétrico”. Em primeiro lugar, há a típica “mocinha burguesa” que não admite relação fora do casamento, visto que, em sua essência, entende que esta é uma responsabilidade da qual não pode se desvencilhar para que seja “aceita”. Por outro lado, há Vidinha, que representa o “plano da desordem”. Como pontua Cândido (1978 p.15), Vidinha representa a mulher que foge desses deveres e desta lógica patriarcal.

Além disso, a própria forma como essas personagens são caracterizadas (física e psicologicamente) dá vida a esta “dialética da malandragem”: Luisinha, que representa a passividade e a conformidade com o que se espera dela (o casamento, maternidade e submissão e servidão ao patriarca) é retratada sob uma ótica negativa (FREIRE; NORTE, 2018 p.232). Os adjetivos utilizados para descrevê-la são “feia” e “muito desenvolvida, porém que, tendo perdido as graças de menina, ainda não tinha adquirido beleza de moça” (ALMEIDA, 1978, p. 108). Luisinha, que representa a “ordem” (patriarcal), tem algumas características ressaltadas ao ser apresentada ao leitor. Essa “ordem” representada por Luisinha é ironizada pelo autor, como se vê no excerto a seguir:

(...) era alta, magra, pálida; andava com 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 (ALMEIDA, 1978, p. 108).

Já Vidinha que, aos olhos do patriarcado, representa a “desordem”, é retratada pelo autor a partir de um viés positivo por fugir deste ideal de passividade, ou seja, por ser protagonista de sua própria história, por exercer a sua autonomia e independência (FREIRE; NORTE, 2018 p.234). Há algumas atitudes empreendidas por Vidinha naquele espaço urbano do Rio de Janeiro dos tempos do Rei que fazem com que seja caracterizada como um sujeito admirável, como, por exemplo, o fato de tocar modinhas, de cantar, de falar de maneira expansiva e de participar ativamente daquele meio social (ALMEIDA, 1978 p. 108). A oposição entre a mulher passiva (Luisinha) e ativa, protagonista (Vidinha) representa esta dialética trabalhada por Manuel Antônio de Almeida.

Além disso, as posturas assumidas pela mulher recatada e pela mulher resistente à lógica patriarcal naquele contexto permitem algumas comparações:

(...) Ainda bem não tinha, expirado as últimas notas do canto, e já passando-lhe rápido pela mente um turbilhão de ideias, admirava-se ele de como é que havia podido inclinar-se por um só instante a Luisinha, menina sensaborona e esquisita, quando havia no mundo mulheres como Vidinha (ALMEIDA, 1978, p. 171).

Mediante ao excerto, pode-se afirmar que a representação feminina de amor romântico da época é ironizada pelo autor, ou seja, questiona a representação da mulher “pura”, passiva, servil, acrílica e restrita ao ambiente privado, doméstico (DUARTE, 2015 p.111). Assim, o autor, ao longo do romance, ironiza a mulher que não expressa os seus desejos, que não opina e que não age (AZEVEDO; SOUZA; MOCHEL, 2018 p.60). Essa mulher passiva é silenciada ora pelo narrador, ora pelos demais personagens. É sempre o outro que pensa e age por ela. A crítica que se faz, portanto, é ao padrão de mulher submissa e angelical tipicamente retratado pelas narrativas românticas (SILVA, 2010 p.42). Esta mulher representante da “ordem” é tímida e contida tanto em seu jeito de ser, em seus gestos e em suas ações. Não toma qualquer iniciativa. Contudo, em *Memórias de um sargento de milícias*, ao invés desse padrão ser retratado como ideal, positivo, adquire uma tônica negativa:

(...) Luisinha, uma vez extinto o entusiasmo que, suscitado pelas emoções que experimentara na noite do fogo, a acordara da sua apatia, voltara de novo ao seu antigo estado: e, como de tudo esquecida, na primeira visita que o barbeiro e Leonardo fizeram a dona Maria depois desses acontecimentos, nem para este último levantara os olhos; conservara-se de cabeça baixa e olhos no chão (ALMEIDA, 1978, p. 118).

Vidinha, por sua vez, representa um polo oposto. Ela está em um espaço urbano precário. Ela encena, contudo, o retrato social mais fidedigno do Rio de Janeiro dos tempos do Rei (CÂNDIDO, 1978 p. 118). Ela “encarnava as diabruras da vida profana” (FREIRE; NORTE, 2018, p. 70). É caracterizada como sedutora, sensual, independente, autônoma, livre e protagonista de sua história. São esses elementos que levam Leonardo a ter uma paixão de “conotação luxuriosa, de perdição e loucura” (FREIRE; NORTE, 2018 p.235). Todavia, ela é sempre tratada como uma “mulher da rua”, que também são chamadas de “mulheres da vida”. Enquanto ela “serve” para Leonardo, é tratada “bem”, porém, à medida que os ciúmes dominam, ela é menosprezada por ser “da rua”, por simplesmente estar na rua cantando no meio de outros homens, por participar ativamente da vida social, por “fazer barraco na rua” e por “agarrar-se com ele sem pudores” (FREIRE; NORTE, 2018 p.235).

O espaço urbano precário, seguido da desagregação de valores morais, contribui para a construção deste retrato social. Conforme Caetano (2008 p.10), embora o "retrato" seja amplamente utilizado, está relacionado principalmente à pintura, configurando um de seus gêneros. A finalidade para a qual o retrato é formado também determina o tipo de retrato, por isso, entre as principais variedades, destacam-se os retratos literários, que revelam uma personagem por meio da descrição da sua aparência e comportamento, incluindo características faciais, roupas, corpo, gestos e formato do rosto, expressão e aspectos psicológico-comportamentais. O objetivo do retrato literário é reconstruir a imagem real do herói, não apenas fisicamente, mas também espiritualmente. Além dos retratos literários, há outros tipos, como o retrato filosófico, cultural e social. Muitas vezes existem tipos mistos de retratos, como retratos histórico-políticos, cultural-filosóficos, sociodemográficos etc., porém, nos interessa o retrato literário.

Bastos (2014 p.128-129) aponta que o conceito de "retrato" se aplica a muitos campos, e a sociologia não é exceção. Na sociologia, os retratos são usados para estudar o comportamento e/ou caráter de um grupo de pessoas retratadas. A particularidade dos retratos sociais é determinada principalmente pelo caráter coletivo. Deve-se notar também que, do ponto de vista prático, é impossível criar um retrato social que possa englobar ou caracterizar todos os aspectos. Ao criar um retrato de uma raça ou outra, a condição mais importante, talvez a única, é a semelhança da "imagem" criada com o original ou o chamado modelo, o que não significa que se trata de um retrato absoluto, mas ele é fidedigno. A aparência do objeto retratado também está sujeita à exploração dos aspectos psicológicos e espirituais para que seja possível compreender um contexto social de maneira ampla. O tempo e o espaço não são apenas físicos, mas também psicológicos.

Caetano (2008 p.13) frisa que, além do desejo do retrato em transmitir uma imagem externa, ele também precisa revelar as características psicológicas do grupo que está sendo retratado. Assim, o autor ressalta que as características típicas ou inerentes ao grupo em questão são reveladas e servem de base para a formação de retratos sociais de uma época histórica, devendo-se, portanto, levar em consideração particularidades relacionadas às características psicológicas, educacionais, etárias, de gênero e ocupacionais. A ciência da "sociologia", conforme Bastos (2014 p.128 -129), permite descrever e representação grupos específicos, explorando aspectos únicos. Assim, a sociologia é considerada um artista que pode escrever e pintar retratos de um grupo de pessoas, uma sociedade ou uma nação inteira. A literatura, influenciada pela sociologia, trata o retrato como uma forma de estudar os aspectos singulares dos personagens.

No que diz respeito à palavra "retrato social", Caetano (2008) e Bastos (2014 p.128-129), ressaltam que esta noção corresponde à demonstração das ações comuns e cotidianas colocadas em prática por diferentes pessoas e grupos sociais. Esta multiculturalidade é manifestada nas interações desses sujeitos que são rotineiras e frequentes. As categorias sociológicas que compõem esse retrato social são aspectos como status social, incluindo gênero e idade, status econômico e financeiro, prestígio (ou falta dele) e posição social; além de estilo de vida, incluindo qualidade de vida, cultura de consumo de mercadorias e condições de vida, o exercício de certos papéis sociais, condições de trabalho, bem como o poder que essa personagem exerce na sociedade. Essas questões são retratadas por Manuel Antônio de Almeida a partir de personagens das classes populares.

Logo, percebe-se que o elemento natural, tão presente na escrita romântica, é substituído pelos costumes e pela tradição. A tradição, segundo Rezende (2016), está diretamente relacionada à concretização dos interesses do sistema patriarcal. Assim, o patriarcado e, conseqüentemente, a tradição a qual as mulheres devem se submeter antes e depois de casadas, dizem respeito à aceitação e obediência aos interesses do dominante, pois são compreendidas como sujeitos dominados. Weber (1991, p. 187) compreende que o patriarcado e a tradição correspondem à “possibilidade de impor ao comportamento de terceiros a vontade própria”. A dominação é a estratégia utilizada para a criação de uma relação de poder onde o homem, o dominador, exerce poder sobre os seus dominados, neste caso, sobre as mulheres. Assim, pontua-se que:

Por ‘dominação’ compreenderemos então, aqui, uma situação de fato, em que uma vontade manifesta (‘mandado’) do ‘dominador’ ou dos ‘dominadores’ quer influenciar as ações de outras pessoas (do ‘dominado’ ou dos ‘dominados’) e de fato as influencia de tal modo que estas ações, num grau socialmente relevante, se realizam como se os dominados tivessem feito do próprio conteúdo do mandato a máxima de suas ações (obediência) (WEBER, 1991, p. 190).

Rezende (2016 p.7) ressalta que uma "estrutura patriarcal" refere-se ao vínculo pessoal estabelecido entre o senhor, os demais membros da família e os servos, assumindo o "senhor" a autoridade por ser chefe daquele núcleo familiar. Essa autoridade baseia-se na tradição alicerçada "na crença da inviolabilidade daquilo que foi assim desde sempre" (WEBER, 1991, p. 234). Acredita-se também que a vontade pessoal do chefe deve ser sempre atendida por ser uma "norma sagrada", segundo a tradição (WEBER, 1991, p. 243). Rezende (2016 p.7) observa que o poder da autoridade permitia, ao chefe da família, a posse dos bens de seus filhos, escravos, esposas, e servos, sendo que esses próprios sujeitos seriam "bens" que deveriam estar sempre ao seu dispor, a qualquer momento. Neste sentido, em caso de morte do senhor, a transferência do domínio da família permitiu ao seu sucessor obter, "entre outras coisas, por exemplo, o direito do uso sexual das mulheres de seu predecessor" (WEBER, 1991, p. 236).

Essa tradição é retratada na obra de Manuel Antônio de Almeida, porém, é feita de uma forma irônica, satirizada. É uma crítica do próprio Romantismo aos motivos a serem explicitados. A tradição a qual se critica serviu de palco para o retrato da mulher e do feminino no Romantismo. Beauvoir (2014) comenta que a mulher na sociedade oitocentista era caracterizada de duas formas: quando atendia a esta tradição (servil e submissa ao marido, satisfeita em apenas realizar as atividades domésticas, gerar filhos e corresponder às expectativas do patriarca, abdicando-se de uma vida pública para servi-lo) era vista como angelical, dócil, bela; por outro lado, ao desviar-se desse padrão, era taxada como pervertida, livre e má.

Durante o Romantismo, conforme Wanderley (1996 p.32), esta dualidade foi comumente explorada. Se pensarmos nesta dualidade por meio da dialética de ordem e desordem, tem-se a caracterização da mulher "boa, servil e submissa ao marido, satisfeita em lhe conceder filhos e cuidar das tarefas domésticas" como representante da ordem e a mulher desviante como símbolo da "desordem". No mesmo sentido, Cademartori (2002 p.3) argumenta que há dois princípios opostos – o bem e o mal – que dão aos romances duas maneiras diferentes de descrever a imagem feminina: por um lado, tem-se uma personagem perfeita, digna de amor; por outro lado, há mulheres consideradas como "satânicas" por exibirem comportamentos todos imorais, impróprios e contrários à ética da época.

Pontua-se também que, na tradição explorada pelo Romantismo, que não ironiza as exigências do patriarcado à mulher, mas as valoriza, tem-se uma mulher que, segundo Abdala Jr e Campedelli (1997 p.30), era ora descrita como objeto, ora como um indivíduo a ser idealizado ou desejado, dependendo do polo por ela ocupado (da ordem ou da desordem). Assim, ainda conforme Abdala Jr e Campedelli (1997 p.30), nas narrativas românticas, a mulher é caracterizada como virtuosa, inocente, imaculada, virginal (não podendo o homem ter acesso

até o casamento), pertencente a uma classe social diferente do seu amante. Sobretudo no romance e na poesia romântica, tem-se uma mulher idealizada e amada de maneira platônica; uma mulher desejada, mas nunca possuída; uma mulher desviante é taxada como livre e sedutora (sob uma tônica negativa, como motivo para nunca serem amadas, mas apenas usadas); e a mulher ora como símbolo erótico (figura da prostituta desprezível), ora como símbolo de pureza virginal (alguém inatingível).

Em sua obra, Manuel Antônio de Almeida denuncia esta tradição invertendo a lógica, de modo que a mulher com tais características românticas é adjetivada de uma maneira negativa, porém, segundo Silva (2010 p.45), a mulher livre, sedutora, com uma vida pública ativa, continua sendo utilizada tão somente como objeto.

A fim de garantir um efeito de realidade, retrata-se essa sociedade a partir de cenas. Segundo Vogel (2021 p.188), o conceito de cena na literatura pode ser entendido como uma pequena história dentro de uma trama maior que o autor quer revelar. A sua estrutura comporta um começo, meio e fim bem delimitados. Retrata-se um contexto real com o qual o leitor possa se identificar. Na literatura, as cenas são percebidas por meio dos cinco sentidos. Por exemplo, um personagem pode cheirar “certo” perfume e assim deduzir a direção da investigação. A cena, para Vidor (2016 p.25), consiste em uma parte externa, que compreende a ação, mas também tem como objetivo induzir a reflexão, que se caracteriza pelo exame do protagonista dos fatos que acontecem na trama. Ao construir uma cena, o escritor deve iniciar a narrativa pelo exterior ao personagem, com todos os sentidos necessários ao desenvolvimento da trama sendo explorados.

Para Vogel (2021p.200), o conceito pode parecer confuso e, dessa forma, faz uma analogia a outro gênero para demonstrar como funciona a cena literária ou ficcional. Para o autor, a cena literária responde à mesma lógica de um filme, uma vez que a obra literária é composta por uma série de cenas, como se o autor tivesse uma câmera instalada na cabeça do personagem principal da história, gravando tudo que é externalizado. É ele que tem a efetiva perspectiva acerca de tudo o que aconteceu. A cena, portanto, segundo Vidor (2016 p.26 - 27), deve conter tempo, espaço, uma sequência de eventos e deve explorar o ponto de vista do personagem. Uma obra não pode ser chamada dessa maneira se suas partes não estiverem conectadas, então, todas as cenas devem estar conectadas até o final da trama. Em suma, pode-se dizer que o papel de uma cena é de conduzir o leitor para a próxima cena, até o clímax final.

Desse ponto de vista, entende-se, segundo Mindlin (1997 p.53), que a literatura representa cenas da própria história, isto é, da própria sociedade, em um tempo e espaço específico. O objetivo das cenas na narrativa ficcional nem sempre é o de buscar por respostas, mas sim de conscientizar o leitor, fazer com que pense, reflita e questione o mundo ao seu

entorno a partir do que visualiza ao ser exposto a essas cenas. Na obra de Manuel Antônio de Almeida, como analisa Cândido (2007 p.30), essas cenas são exploradas por meio de um narrador em terceira pessoa. Ele narra a vida do personagem Leonardo, porém, em certos momentos do romance, como ressalta Maidana (2017p.25), vez ou outra, a primeira pessoa do plural é utilizada. As cenas retratadas pelo narrador fazem referência a costumes, hábitos, pessoas ligadas a certas camadas da sociedade oitocentista e lugares específicos do Rio de Janeiro nos primeiros anos de 1800.

Almeida (2007 p.30) pontua que este recurso era comum nos romances do século XIX, pois era um mecanismo utilizado pelos narradores para engajar os leitores na história, para torná-los sensíveis ao contexto retrato, com o objetivo de induzi-los à reflexão. No entanto, essa memória do passado, ou seja, a volta ao tempo anterior à ação, não interrompe a linearidade da narrativa, pois a trama se organiza em torno do tempo cronológico para retratar a vida do memorando, que fazia parte da comunidade carioca no período retratado (período joanino). Conforme Duarte (2015 p.117), por meio dessa personagem, compreende-se o modo de se viver de toda uma coletividade. Nesse sentido, o crítico Antônio Candido considera a obra de Manuel de Almeida um romance representativo. Expliquemos brevemente sua classificação como romance representativo. Para Candido, na narrativa de Manuel Antônio de Almeida, os fatores sociais se dissolvem na construção literária para dar mais ênfase à construção do enredo.

O autor traz à cena personagens raramente vistos na literatura romântica: prostitutas, comadres, parteiras, barbeiros, professores, feiticeiros, oficiais de justiça; enfim, uma importante procissão aparece nas ruas do Rio de Janeiro, no tempo de D. João VI. Neste universo, tudo é “permitido” (porém, a força policial, representada pelo Major Vidigal, pune esta liberdade). Assim escapa à tensão romântica maniqueísta entre o bem e o mal, pois há a equalização entre classes sociais quando surge um herói malandro, o oposto de Augusto, personagem de *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. Retrata as personagens de sua própria classe por meio de uma linguagem popular. Por exemplo, diz Comadre Pírolas, não pílulas, que seria o “correto”. Os coloquialismos populares ainda podem ser percebidos com expressões como "fora da chapa", que é utilizada para impedir José Manuel de casar-se com Luisinha, e "curando com ouro as brechas que ele fazia na cabeça de seus adversários", referindo-se ao Tenente-Coronel que buscava aliviar as más condutas de seu filho.

Esses são alguns exemplos de cenas do Rio de Janeiro no período joanino que Manuel Antônio de Almeida explora em seu romance. Isto pressupõe, portanto, o senso de realidade que o autor deseja preservar em seu romance. Por esse motivo, as cenas retratadas retomam as formas espontâneas da vida social naquele tempo-espço específico.

Assim, Manuel Antônio limitou-se a contar histórias pequenas das ruas do Rio de Janeiro por meio do vai e vem da gente miúda (ALMEIDA, 2007 p.31). O narrador, assim, nos mostra uma sociedade livre e com a ausência das condições morais que viriam a dominar o cotidiano do Rio de Janeiro, a partir da chegada da Família Real, ou seja, torna-se mais alinhado com a realidade da época retratada quando se cria um espaço onde tudo é permitido, haja vista que se rompe o retrato particular da vida e dos costumes da aristocracia para exprimir o ambiente e a linguagem do povo em sua simplicidade.

Ao analisar a obra, é possível notar vários espaços, isto é, as cenas que retratam este Rio de Janeiro se dão em lugares diversos, como, por exemplo, o navio, onde se inicia a relação de Maria-da-Hortaliça com Leonardo-Pataca; a casa da comadre, a barbearia do Padrinho, a Rua do Ouvidor, a igreja e o Paço. Enfim, o espaço urbano na cidade do Rio de Janeiro.

Esse recurso da ambientação é identificado logo no primeiro capítulo, quando o narrador conduz o leitor aos primeiros anos do século XIX, os quais são percebidos pela memória dele, não constituindo assim o espaço efetivo do momento da enunciação. Inicialmente, essa imaginação conduz o leitor no tempo, não no espaço entre a cidade imaginada e a cidade real da ficção.

A cidade imaginada, ideal, segundo Oliveira e Nascimento (2017 p.17), tem se manifestado historicamente como a superação da cidade real, que é compreendida como uma cidade repleta de erros e equívocos, assumindo-se, então, uma visão de mundo maniqueísta que reduz a realidade a um estado de dualidade entre ideal (bom/bem) e realidade (mau). A cidade imaginada, para Calvino (1990 p.15), tem como premissa um "belo conjunto cultural" e este "belo" representa a preservação de certos ideais ao longo dos anos. O estudo das cidades imaginadas é importante porque nos permite ampliar nossa compreensão dos fenômenos urbanos a partir das narrativas da memória. Para Calvino (1990 p.15), há que se compreender que esta cidade imaginada, fictícia, é baseada em nossos desejos, que logo se tornam memórias. Além disso, para Baudelaire (1989), a cidade visa preservar um passado idealizado. Ao relembrar, o narrador não está olhando para a coisa em si, mas para o significado da coisa.

Almeida (2007 p.35) frisa que o indivíduo apegado à cidade imaginada desenvolve junto a ela outro nível de relação, que é de cumplicidade, decorrente do seu olhar poético sobre o espaço físico e simbólico do qual não quer desapegar. Todas as imagens construídas existem dentro da própria história de vida do narrador. Suas dúvidas, respostas, alegrias, ansiedades e seu futuro tornam possível essa cidade imaginária. Conforme Benjamin (1985 p.12), a viagem que ele faz por ela por meio da memória transcende o tempo e o espaço convencionais, ativando percepções sobre uma cidade da qual sente falta e não está pronto para dizer adeus. A idealização do passado é um tema marcante nas narrativas que retratam as cidades. Além disso,

são demarcados o futuro (cidade do paraíso) e a utopia, pois se tem saudades e essas saúdes operam como uma metáfora para a perda íntima e irreparável de uma cidade para a qual nunca estiveram prontos para abrir mão.

Nascimento (2011 p.20) ressalta que o surgimento da chamada modernidade no século XIX mudou drasticamente o imaginário social e teve impacto em todas as esferas da vida social. Esta modernidade explodiu e estabeleceu um importante ícone - a cidade. O processo de urbanização na Europa, especialmente as mudanças trazidas pela Revolução Industrial, foi o ponto de partida para importantes mudanças na vida social e cultural das cidades. Silva (2009 p.15) entende que esta mudança é o "ponto-chave" que atingiu a burguesia e as camadas economicamente menos favorecidas da sociedade oitocentista. A cidade passou por novas descobertas científicas, especialmente transformações artísticas. Era o início da Belle Époque, fenômeno que trouxe o otimismo da virada do século XIX para o XX. O Brasil foi significativamente atingido por essas transições, especialmente o Rio de Janeiro, que era capital imperial no século XIX.

Oliveira e Nascimento (2017 p.197) afirmam que a modernidade correspondeu a um movimento influenciado pelos ideais do Iluminismo, que revelou que o homem é um ser autônomo e independente, capaz de agir na natureza e em seu próprio meio social por meio do uso da razão. A partir desse ideal, a economia, a arte, a ciência e todas as outras formas de socialização foram profundamente afetadas, à medida que o homem passou a assumir o controle de seu ambiente, ansiando por uma revolução social transformadora. A transformação, para Silva (2018 p.60), é uma marca da era moderna, e as cidades foram transformadas para dar-lhes uma aparência atraente, "bela", esteticamente agradável. "A grosso modo", conforme Nascimento (2011 p.20), objetiva-se se livrar do feio e do sujo para dar lugar à cidade bela, limpa e sinônimo de riqueza. No imaginário social que compreendeu os momentos finais do século XIX e ensejo do século XX, a literatura estabeleceu discursos sobre a cidade, expressando conflitos, experiências e vivências dos sujeitos que habitavam nesse espaço.

O discurso literário sobre a cidade cria outra cidade: a imaginada, ou cidade das letras, dos intelectuais, como indica Rama (1985 p.13) em seu estudo clássico sobre este período que analisou a consolidação desta cidade imaginada, letrada, intelectualizada. A hipótese de Rama sobre as cidades intelectualizadas, imaginadas, e reais, nos mostra como as identidades sociais urbanas e as redes de sociabilidade se desenvolveram, bem como demonstra como a literatura, alinhada à mídia, apresentou as cidades reais e imaginadas. Como aponta Rama (1985 p.13), é a "cidade da literatura" que os jornais e a atividade literária se destacaram, formando um círculo de leitores, embora em número reduzido. Assim, a popularidade do romance folhetim foi a grande locomotiva do desenvolvimento ficcional da experiência urbana moderna. A Londres

dos romances e contos de Dickens e a Paris dos romances de Zola e da poesia de Baudelaire influenciaram a literatura brasileira. Dessa forma, Walter Benjamin (1994 p.12), em seu estudo sobre a modernidade literária de Baudelaire, apontou que a aparição da cidade nas páginas de livros, revistas e jornais deu origem a uma moda para a literatura panorâmica.

O fascínio pela cidade se transforma em elogio, e visões sobre o passado são reveladas em um jogo de esconde-esconde, revelando apenas características antigas que ajudam a legitimar novas. Assim, podemos citar muitos exemplos, como "Paris à mesa, Paris à cavalo, Paris à noite" etc., como ressalta Benjamin (1994 p.12) em seu estudo. No jogo de revelar/esconder o centro e o que estava à margem, buscava-se legitimar esta cidade idealizada, imaginada; a literatura, nesse contexto, apresenta o conflito entre uma cidade monumental, fictícia, que rejeita a participação popular, e um imaginário urbano de progresso incomensurável. Como resultado, a urbanização alterou significativamente as práticas cotidianas, levando a uma "sociabilidade arraigada" (SALIBA, 1998, p. 319). Alterou-se ou ao menos modificou-se suas tradições culturais por outras formas de convivência relacionadas ao entretenimento. Esse contexto é retratado por Manuel Antonio de Almeida em sua obra.

Pode-se citar um exemplo:

Uma das quatro esquinas que formam as ruas do Ouvidor e da Quitanda, cortando-se mutuamente, chamava-se nesse tempo — O canto dos meirinhos — e bem lhe assentava o nome, porque era aí o lugar de encontro favorito de todos os indivíduos dessa classe[...] (ALMEIDA, 1999p.15).

A partir deste fragmento da obra de Almeida, é possível compreender que o autor permite, ao leitor, conhecer, com profundidade, um lugar social específico, que é a capital do império. Diante desse contexto, torna-se relevante discutir sobre o conceito de lugar trabalhado pelo Geógrafo Yi-Fu Tuan.

Partindo-se da noção de lugar estudada pelo geógrafo Yi-Fu Tuan (1983 p.50), entende-se que os lugares que compõem este grande conjunto que é a cidade acabam sendo criadores de: “[...] identidades, de valores e de costumes que são incorporados dando sentido à vida individual e coletiva, tornando-se assim indispensável para compreender como se dão as relações que dominam a vida dos grupos” (ALVES; ALVES, 2008, p. 2). Por tais motivos, a geografia cultural é um campo do saber que explora a noção de lugar.

É um campo de estudo que permite, de maneira precisa, o estudo acerca de como relações sociais particulares se dão nos mais diversos lugares de uma cidade, espaços esses que são sociais, logo, ali estão em jogo identidades e culturas diversas que lutam para serem preservadas (CORREIA, 2001 p.11). A geografia cultural, portanto, permite compreender como

certos lugares, espaços e estruturais sociais são produzidos e como esses reproduzem significados e sentidos específicos (HERRMANN; COSTA, 2017 p.76).

Assumindo o conceito de lugar trabalhado por Yi-Fu Tuan (1983 p.50), entende-se que o homem cria a cultura e a materializa em lugares diversos de maneira constante, pois esta cultura não é estática, uma vez que está sempre se renovando, pois é alvo de inúmeras transformações (HOLZER, 2003 p.113). Essas metamorfoses ocorrem sobre um lugar, que será, constantemente, alterado, transformado e palco de amplas mudanças (PÁDUA, 2013 p.30). O lugar tem espírito e caráter: espírito, porque os lugares carregam emoções e sentimentos múltiplos (HERRMANN; COSTA, 2017 p.77); Tem personalidade, porque um lugar é um ambiente físico, logo, pode ser alterado lá vive e por quem ainda vive lá (TUAN, 1975 p.165).

Os lugares são construídos por meio de pensamentos, sentidos, percepções e experiências. Tuan (1983 p.50-51) aponta que os lugares são muitas vezes constituídos por experiências sensoriais diretas – como cheiros particulares, texturas diferentes, visões e perspectivas múltiplas – bem como por experiências indiretas da mente, que abstraem o conhecimento da experiência cotidiana.

Nota-se, assim, a consciência dos momentos passados relacionados à herança acumulada. Para entender o uso desse espaço, vale analisar o capítulo 8, “O pátio dos bichos”, no qual o narrador revela o espaço da ação:

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” (ALMEIDA, 1999. P.37).

Neste capítulo, o narrador nos apresenta o Tenente-Coronel, um oficial superior da guarda real. No capítulo “Fortuna”, a descrição de um espaço restrito é muito bem feita e, por meio dele, surge uma gama de informações sobre o drama do personagem Leonardo-Pataca:

Lá para as bandas do mangue da Cidade Nova, havia, ao pé de um charco, uma casa coberta de palha da mais feia aparência, cuja frente suja e testada enlameada bem denotavam que dentro o asseio não era muito grande. Compunha-se ela de uma pequena sala e um quarto; toda a mobília eram dois ou três assentos de pau, algumas esteiras em um canto, e uma enorme caixa de pau, que tinha muitos empregos; era mesa de jantar, o que rodeava de um certo mistério. (ALMEIDA,2009, p.19)

A caracterização feita pelos adjetivos “feia”, “enlameada” sugere a ilegalidade daquilo que está por acontecer, um ato de feitiçaria, em que Leonardo-Pataca pede à Cigana que a amante volte. Por conta da descrição minuciosa do espaço, fica clara a degradação da personagem em relação aos seus valores morais que depois ser coberto por “um manto imundo

que trazia” a mando do feiticeiro. Seguindo a ação de punição do Major Vidigal à personagem, fica clara a repressão.

Além da cigana, outras figuras populares da época foram retratadas pelo autor em seu romance, justamente para reiterar o viés realista de sua obra. Cita-se como exemplo o escravo, a alcoviteira, o meirinhos, o comerciante e o padre. Eles representam as camadas populares que fazem parte da “*Dialética da malandragem*” retratada por Manuel Antônio de Almeida (BRANDÃO; COSTA, 2019, p. 105). Compreende-se que o realismo de Almeida é encenado pelas personagens por meio de um fluxo narrativo que evidencia a cultura e os costumes nas quais essas camadas populares estavam inseridas (BOSI, 2015, p. 30). Esta cultura e os hábitos, costumes, valores e perspectivas a ela ligados são apresentados ao leitor por meio da dialética da ordem e da desordem (CÂNDIDO, 1970, p. 40). As personagens que compõem essas cenas representam um mundo em que parece que a culpabilidade do erro e do pecado não existe (BRANDÃO; COSTA, 2019, p. 105).

Além disso, a obra abre margens para que possam ser feitas algumas críticas quanto à estrutura de poder que ali se instaura (milícia) para manter intactos os interesses de corte. Major Vidigal, como abordado em outro momento desta pesquisa, representa o máximo poder que a força policial tinha no Rio de Janeiro oitocentista retratado por Manuel Antônio de Almeida (SANTOS; QUEIROZ, 2019, p. 564). A fama do Major que representava a “ordem” era a de que “não havia beco, nem travessa, nem praça onde não se tivesse passado uma façanha do Sr. major para pilhar um maroto ou dar caça a um vagabundo” (ALMEIDA, 1978, p. 21).

Por esse motivo, Antônio Cândido (1978, p. 20) pontua que o personagem, enquanto representante da ordem, não mede esforços para que as normas estabelecidas sejam atendidas pelos “agentes da desordem”. Observa-se que esta força policial visa fazer com que a sociedade carioca do tempo dos Reis retratada no romance esteja subordinada às vontades do major, como fica explícito em: “Ora, a lei... que é a lei, se o Sr. Major quiser?” (ALMEIDA, 1978, p. 201)”. Tal questionamento feito pela comadre representa o autoritarismo emanado pela figura de Vidigal.

Segundo Chauvin (2006, p. 53): “o autoritarismo de Vidigal [...] diz respeito a uma marca da polícia, naquele tempo. Nesse sentido, o major acumula o papel de simbolizar os desmandos que os senhores da lei estavam autorizados a executar com a roupagem da manutenção da ordem”. A ele é concedida uma posição naquele hierarquia social que lhe permite fazer uso da violência para tornar a sociedade subordinada às normas por ele estabelecidas, como analisa Heidan (2016, p. 84).

Nesse sentido, Manuel Antônio de Almeida, frisa que “O Major Vidigal, por ser o rei absoluto [... neste] ramo da administração” (ALMEIDA, 1978, p. 21), se apropria de leis e

normas para “organizar cidade”. Todavia, há que se reconhecer que o papel do Major Vidigal não é apenas o de “mantenedor da ordem”. Ele “encarna” esta ordem e não mede esforços para silenciar aqueles que resistem a esta ordem, tal qual funcionam as milícias nos dias atuais. Assim, Antônio Cândido (1978), em sua obra, explora essa “encarnação da desordem”:

[...] o Major Vidigal, que no livro é a encarnação da ordem, sendo manifestação de uma consciência exterior, única prevista no seu universo. De fato, a ordem convencional a que obedecem os comportamentos, mas a que no fundo permanecem indiferentes as consciências, é aqui mais do que em qualquer outro lugar o policial na esquina, isto é, Vidigal, com a sua sisudez, seus guardas, sua chibata e seu relativo fair-play” (CÂNDIDO, 1978, p. 333-334).

Assim, conclui-se que a figura do M. Vidigal é a encarnação da ordem na sociedade (SANTOS; QUEIROZ, 2019, p. 570). Entretanto, o que se observa é que esta “ordem” é relativizada a depender da posição social ocupada na hierarquia por certas personagens. Tem-se, então, uma “hierarquia subvertida” (HEIDAN, 2016, p. 85). Essa subversão se dá por meio do que se chama de “mecanismo do favor”. Para Schwarz (2000, p. 111), a concessão desse favor está ligada ao cumprimento ou não nas normas estabelecidas pelo representante da ordem.

Schwarz (2000) também pontua em sua análise que esta “hierarquia subvertida” não é uma possibilidade para aqueles dentro da classe mais baixa, isto é, para os indivíduos marginalizados, como, por exemplo, para os ciganos, granadeiros, e demais membros da “baixa burguesia”. O Major Vidigal, portanto, para com essas pessoas, era perverso e ditatorial nos castigos. As classes desprotegidas vivenciavam o horror.

Assim, o espaço em Manuel Antônio de Almeida não deve ser analisado como o lugar no qual a história se desenvolve, mas como um lugar que busca ser verossímil ao ocorrido naquele contexto.

Segundo Siqueira (2010, p. 25), na criação literária, o importante não é transcrever aquilo que é real, porém, quanto mais próximo desse real, maior será a identificação do leitor com aquilo que é narrado, ou seja, é preciso que o texto seja verossímil, convincente. Para isto, utiliza-se da linguagem verossímil para registrar os fragmentos reais da vida. Exploram-se os sentimentos, experiências e memórias imaginadas, que serão convertidas em expressões literárias. Na maioria das vezes, conforme Schwarz (2000), os textos memorialísticos compreendem o resultado do encontro entre o universo simbólico dos sonhos ou desejos com aquilo que é visto e retido pela memória.

A autenticidade dos romances literários, de acordo com Candido (2010, p. 30), não está em revelar a existência real dos personagens e dos fatos narrados, mas em possibilitar aos leitores ter uma visão crítica acerca daquele contexto. Os textos literários podem sugerir e

revelar verdades aparentes e simbólicas por meio de fatos ficcionais. Mais do que isso, os textos literários são expressões ou sintomas de modos de pensar e de se comportar.

Os fatos da narrativa, como analisa Siqueira (2010, p. 27), são apresentados não como eventos, mas como possibilidades, como atitudes e sensibilidades comportamentais, com credibilidade e significado. Na memória, a verossimilhança é atribuída à memória do indivíduo acerca de uma realidade vivida no passado, que é resgatada pelo ato da memória. Então é uma questão de credibilidade, uma questão de legitimidade concedida e assumida por quem lembra. Ou, dito de outra forma, conforme Candido (2007), a identificação dessas memórias dá vida a um "efeito de verdade", ou seja, à uma situação verossímil, que é mimetizada.

A memória parece real, é legítima, mas é uma representação do que aconteceu. A percepção da memória torna-se uma realidade passada. No discurso memorialístico, há narrativas dotadas de verossimilhança, acontecendo em torno do que é "real" e plausível em suas alucinações referenciais.

Nos textos ficcionais, como analisa Schwarz (2000, p. 30), o grande objetivo é o de tornar uma situação imaginada o mais próximo possível da realidade para que o efeito da verossimilhança seja gerado à medida que aquela situação é mimetizada. Há um significativo esforço do autor em tornar real a situação ficcional, mesmo que seja sempre uma representação. É o dinamismo do detalhe, a "verossimilhança" dos dados triviais, a coerência interna, a lógica da motivação e a causalidade dos acontecimentos que dão autenticidade a esse mundo imaginado criado pelo autor de uma obra ficcional.

Entretanto, conforme Siqueira (2010, p. 26), embora reconheça que alguns desses aspectos estejam ausentes no texto ficcional, isso não diminui o poder do texto. Na ficção narrativa, o locutor real desaparece e aparece um narrador fictício, que às vezes se torna parte do mundo narrativo, identificando-se com um personagem (narração em primeira pessoa), ou tornando-se onisciente (o narrador até mesmo tem ciência dos pensamentos das personagens).

A ficção trabalha com seres criados inteiramente pelo discurso, mas os personagens devem dar a impressão de que viveram e que conhecem a fundo aquele contexto, ou seja, necessita-se de alguma relação com aquela realidade retratada, precisa participar daquele universo. As suas ações devem corresponder ao que conhecemos na vida.

1.2 A ORDEM E A DESORDEM

Memórias de um sargento de milícias têm uma estrutura peculiar. Considerado um romance de costumes e antecipando o realismo, porém a acusa de ser mal escrita, já que não se ajusta às normas da escrita literária recorrente na época que faz parte do Realismo e, assim,

apresenta trechos muito próximos da realidade em diversos momentos e do contexto social, cultural e econômico da época que retrata: o Brasil no tempo de D. João. A história é contada por um narrador onisciente. Neste sentido, o narrador onisciente (em terceira pessoa) demonstra total conhecimento dos personagens e dos fatos, diferentemente do narrador observador, que apenas narra o que vê.

Exemplo disso pode ser observado na apresentação dos reflexos da declaração amorosa de Leonardo em Luisinha.

Desde o dia em que Leonardo fizera a sua declaração amorosa, uma mudança notável se começou a operar em Luisinha, a 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 aí 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 ideias 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, que se recamava de estrelas à noite. Tudo isto dava em resultado, pelo que diz respeito ao nosso amigo Leonardo, um aumento considerável de amor; também ele foi o primeiro que deu fé daquelas mudanças em Luisinha. Entretanto, apesar de lhe crescer o amor nem por isso lhe nasciam mais esperanças (ALMEIDA, 1999 p. 64).

Alguns exemplos podem ser explicitados que demonstram como a mulher é caracterizada na obra de Manuel Antônio de Almeida. Soares (2010 p. 197) afirma que a figura feminina na segunda metade do século XIX retratava a imagem da mulher urbana que deveria seguir certos “padrões” para que fosse “incluída na sociedade”. Assim, o objetivo da literatura à época, ao retratar o feminino, era o de educar e “civilizar” essas mulheres. Assim, buscava-se:

[...] ensinar às leitoras as maneiras de pensar e se comportar adequadas à nova conjuntura social e política vivida em meados do século XIX. Seus romances representavam mulheres compreendendo o mundo e a si mesmas a partir das sensações e dos sentimentos, classificando suas atitudes e comportamentos em uma escala quantitativa de felicidade. O risco da inadequação seria sempre a infelicidade da personagem (SOARES, 2010, p. 197).

Conforme Morais (2006, p. 1178), a partir da segunda metade do século XIX, devido a uma série de mudanças políticas, sociais e econômicas, a capital imperial do Rio de Janeiro tornou-se um dos principais centros urbanos da América do Sul. Na segunda metade do século XIX, essas mudanças foram mais pronunciadas, ou mais consolidadas, mas começaram a se

desdobrar nas primeiras décadas do século, especialmente com a nova configuração da cidade do Rio de Janeiro. Apesar do patriarcado, houve um progresso incremental, embora pequeno, as mulheres passaram a dispor de algumas liberdades.

[...] o processo que culminará na emancipação feminina principiou ainda no primeiro reinado, com a instituição das academias e a valorização das letras no Brasil. Os primeiros decênios do século XIX revelam as importantes alterações na estrutura da sociedade. Pouco a pouco, a mulher foi ganhando direitos através da inovação nos costumes e a urbanização da vida brasileira (DUARTE, 2015, p. 103).

Começou-se a florescer uma outra configuração, pois:

O tipo feminino submisso aos moldes patriarcais começava, entretanto, a ser substituído por outro menos servil e mais mundano. Acordar tarde por ter ido ao teatro ou a algum baile, passar mais tempo a se preocupar com seus trajes e suas lições de piano e francês começam a ser práticas comuns entre as mulheres brasileiras. Até mesmo a devoção religiosa é menor do que antes, tomadas que elas se encontram pelas leituras dos romances de amor e de aventuras (DUARTE, 2015, p. 104).

Rolnik (2004, p. 50) demonstra que vida da grande maioria dos personagens dessa narrativa é traçada a partir do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, como ir à igreja, procissões, festas religiosas, encontros “proibidos”, etc. Em vários parágrafos o autor procurará construir uma ponte entre o tempo que narra (primeira metade dos oitocentos) como antítese ao tempo da sua escrita (segunda metade do mesmo século), dando à sua obra uma espécie de realismo. Uma coisa que nos chama a atenção ao longo da obra é que independentemente da classe das mulheres (como veremos, Almeida trata e exemplifica mulheres de diferentes classes sociais), a ideia de “posse da mulher” e sua “objetificação” está sempre presente. Alguns trechos ao longo do romance refletem o papel da mulher, ora submissa, ora resistente ao patriarcado.

Observa-se, conforme Duarte (2015 p.104), algumas representações dessas mulheres. Um delas se dá na ótica de Leonardo-Pataca, que é o pai do protagonista do romance de Almeida. Constrói-se uma tônica negativa em torno da figura da Cigana. Aponta-se que ela se valia de inúmeros meios para alcançar seus objetivos de para obter o amor. Este retrato, de acordo com Pereira e Gillies (2018, p. 137), é feito sob uma ótica pejorativa, pois esta mulher simboliza a “desordem”, o “caos”. Isto pode ser visto no seguinte excerto: “[...] ao observar a relação desse casal, observa que como o ofício lhe rendia (Leonardo-Pataca era Meirinho), não lhe fora difícil conquistar a posse do adorado objeto [...]” (ALMEIDA, 1978, p. 20). Além disso, há outra passagem que demonstra a mulher enquanto objeto e enquanto instrumento de posse do homem. Esta relação é vista na narração de uma briga que ocorrera na casa da Cigana, em uma festa. A briga se dá entre os cantores/tocadores e o brigão Chico-Juca:

[...] Viu-se um dos rapazes que tocavam viola parar subitamente, e, interrompendo o estribilho da modinha que cantava, gritar enfurecido: Isto passa demais... varro...

menos essa, Sr. Chico-Juca; nada de graças pesadas com essa moça, que é cá coisa minha... O Chico-Juca estava com efeito a mais de meia hora a dirigir graçolas das suas a uma moça que ele bem sabia que era coisa do rapaz [...] (ALMEIDA, 1978, p. 49).

Pereira e Gillies (2018, p. 138) frisam que, na obra de Almeida, de modo geral, as mulheres são divididas em dois "tipos específicos": burguesas e mulheres pertencentes aos segmentos menos abastados da sociedade carioca. Grande parte dessas personagens femininas almedianas pertence às classes populares, como é o caso da Cigana, de Maria Hortaliça, da Comadre, da Vidinha e de outras. O que une essas mulheres de classe baixa é o tipo de relação que mantêm com seus parceiros, ou seja, segundo a trama de Almeida, não há ênfase na união formal e nem no casamento. É o caso dos pais do nosso protagonista, Leonardo-Pataca, cuja relação com Maria Hortaliça começa com pisadas e beliscões e termina após uma briga entre marido e mulher; na relação do pai de Leonardo com a Cigana, esta nunca deixa de ser apenas a amante. O mesmo ocorre em relação à terceira companheira de Leonardo, Chiquinha. Em nenhum desses casos o casamento formal foi considerado, pois não era um costume importante para as classes mais baixas.

Diante desse cenário, podem-se apresentar mais alguns exemplos. A Cigana é tratada sob uma tônica essencialmente pejorativa, como pode ser visto “[...] tinha pouco mais ou menos sido feita no mesmo molde da saiola [Maria Hortaliça] (ALMEIDA, 1978, p. 20)”. Isto indicava que ela não tinha características positivas, pois era uma mulher “interesseira”, “namoradeira” e “infiel”. Além disso, como analisa Duarte (2015, p. 110), além desses adjetivos, a Cigana é compreendida como uma “praga”:

[...] gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem-merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse juízo metia com eles em negócio, por que tinha certeza, de levar carolo. A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na na outra banda do oceano; para cá só trouxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria, e se não, o nosso Leonardo pode dizer alguma coisa a respeito (ALMEIDA, 1978, p. 24).

Um segundo exemplo pode ser citado. Trata-se da figura de Vidinha, caracterizada como “mulatinha”. Leonardo, o protagonista, apaixona-se por ela. Ao longo de sua obra, as mulheres mulatas e negras são caracterizadas a partir de sua sexualização; além de serem cobiçadas por todos os homens ao seu redor, Almeida as descreve como paqueradoras, provocativas e sedutoras. Características relacionadas ao seu corpo são salientadas ao longo do romance.

Quando Almeida menciona as “bairanas” em um desfile, as descreve como lindas, belas e sedutoras, mas, no que diz respeito à vestimenta, alerta que as “boas mulheres” não devem

usar esta roupa, enfatizando a ideia de que essas mulheres têm “condutas impróprias” (ALMEIDA, 1978, p. 54). A mesma caracterização não se aplica à Luisinha, com quem se casa.

Segundo Duarte (2015, p. 110), a representação desta mulher se dá de maneira oposta, pois é caracterizada como uma “mocinha” ideal. A sua timidez e modéstia fariam dela uma “boa esposa”, uma vez que é o sinônimo do que o patriarcado compreende como ideal: servil e devota aos homens; recatada; sonha em casar ser mãe; satisfeita em não ter uma vida pública, pois conforma-se em cuidar do lar, marido e filhos; não tem autonomia sobre suas escolhas, desde quanto às roupas que irá usar até o marido com quem irá se casar.

São essas características que fazem dela, segundo a lógica patriarcal, a mulher ideal para Leonardo. Assim, é descrita sob uma tônica positiva, pois é a mulher voltada para a casa, ou seja, é a “rainha do lar” e por isso deve ser respeitada. Dessa forma, Almeida, em seu romance, descreve ora a mulher servil e submissa, ora a mulher que serve apenas para ser objeto de desejo.

A partir dos excertos, algumas considerações podem ser feitas sobre o romance do Realismo o século XVIII, a literatura realista era geralmente paródica e satírica, opondo-se ao modelo clássico de narrativa da corte. As teorias da escola realista ainda não existiam; segundo Schwarz (2000, p.31), os críticos usam termos como "natural", "verossímil", "histórico", etc. Deve ficar claro que o conceito de realismo que usamos neste trabalho não se refere a um tipo de escola literária específico que, por convenção, no século XIX, foi chamada de Realismo.

Segundo Candido (1989, p. 199), com o objetivo de expressar modo de vida burguês, o romance realista parte de certas técnicas que retratam bem a função quase social que assumiu durante o Iluminismo. Primeiro, a busca constante da verdade social: a intenção de apresentar o modo de vida burguês, os vícios, os absurdos e as contradições deste século ficam evidentes nesse tipo de romance que sustenta os fatos que apresenta.

Outra técnica muito comum nos romances realistas deste século para realçar a realidade da obra é o uso da memória, como pontua Schwarz (2000). Não são raros os casos em que essa memória é resgatada por meio de cartas ou formas autobiográficas. Segundo Duarte (2015, p. 110), isso facilitou duas correntes principais da ficção realista do século XVIII: ao fazer-nos acreditar que eram simples editores, os autores buscavam se proteger da crítica, que atacava implacavelmente os autores ligados ao Romantismo; por outro lado, as técnicas da memória, das cartas e de outros recursos autobiográficos tornavam a narrativa mais real, pois, segundo Silva (2010, p. 94), criavam-se a ilusão de que os fatos apresentados realmente aconteceram.

Ao apresentar detalhes do cotidiano burguês, com o auxílio de técnicas de memória, acreditava-se que os fatos narrados refletiam o cotidiano, pois o narrador, mesmo em terceira pessoa, tinha uma relação íntima com o leitor, o que tornava o romance mais convincente. Nesse sentido, Silva (2010) entende que essas intervenções eram frequentes, uma vez que se julgavam

fatos, expressava-se a apreciação ou reprovação quanto a alguma conduta daquela sociedade, chamava-se a atenção do leitor para um ato ou outro. Para Tresoldi (2015), essas intrusões buscavam satisfazer a intenção realista: dentro dos limites da expressão de um ponto de vista, a ilusão da realidade é reforçada pela intimidade com o leitor, pois sente que está participando da história.

Por outro lado, Silva (2010, p. 95) comenta que essa intrusão tendia a ser irônica e satírica, de modo que os fatos, ao serem narrados na obra de Almeida, têm esta tônica de sátira e ironia quanto às condutas dos burgueses do tempo dos Reis; assim, a intervenção do narrador é uma estratégia que favorece a verossimilhança, pois pretende esclarecer os fatos e aumentar a ilusão de objetividade no romance. Tudo para satisfazer um dos pressupostos básicos da arte realista do século XVIII: entregar algum ensinamento ao leitor por meio de uma representação autêntica e verossímil.

Observa-se que Almeida (1999, p. 9) nos conta o que os personagens pensam, agem e sentem. Outro fato estranho digno de nota é o caráter desses personagens. O autor não se importa com quem é bom ou mau, as atitudes de todos os personagens são consideradas boas ou ruins, não existe uma visão maniqueísta, logo é interessante compreender o papel da realidade social do posicionamento histórico na estruturação da obra. Vale destacar que a realidade social é muito importante na obra, pois serve de guia para a leitura do romance, conduzindo aos mais diversos ambientes.

Dessarte, os romances de Almeida consistem em elementos que variam entre os fatos narrados, o uso dos costumes descritos e as palavras do narrador. Cada um desses elementos desempenha um papel importante no trabalho. Tudo isso contribui para o que o autor chama de "dialética da ordem e desordem" uma forma descontínua de expressar as relações interpessoais (ordens que se comunicam com desordem). Essa dialética é o esqueleto básico do funcionamento interno do romance, considerado não apenas um documentário, mas um espaço para os primeiros brasileiros se mostrarem, com seus costumes e cultura.

A cultura pode ser compreendida, grosso modo, como um conjunto que agrega valores, costumes, crenças e práticas que compõem o modo de vida de um determinado grupo. Representa um "todo complexo". "A raiz latina da palavra "cultura" é colere que pode significar desde cultivo e habitação até culto e proteção" (EAGLETON, 2005, p. 10). Mas muito mais do que sua etimologia, o conceito de cultura é bastante amplo e complexo E difícil de definir. Agrega uma ampla gama de costumes (EAGLETON, 2005, p.10).

No século XVIII, contudo, o conceito de cultura ao cultivo, proteção, perdeu cada vez mais força. O significado da palavra cultura agora assume uma nova tônica: corresponde e um conhecimento sobre uma forma de se viver, pensar e agir, sendo que este passa a ser imposto.

Os indivíduos, portanto, para que se tornem “sujeitos civilizados” são moldados dentro desta cultura (EAGLETON, 2005, p.10).

A partir desse conceito, seguem outros desenvolvimentos sobre a relação entre ordem e desordem. A dialética representa a contradição, o oposto. Conforme *Cândido* (1970), o polo da ordem representa o hemisfério positivo e o da desordem o hemisfério negativo. Os personagens da obra se posicionam e às vezes vacilam dentro dessas características. Cada ambiente também é desenhado de forma diferente, dando forma e cor a cada ambiente. Há uma linha muito tênue entre ordem e ordem, cuja desordem é caracterizada por nenhum compromisso social, quase sempre sem trabalho, e pela necessidade de alegria, festas e entretenimento. Um elemento comum nas cenas descritas pelos desordeiros são as partes e o conflito que ali se desenrola.

Outro exemplo da dialética da ordem e desordem pode ser visto no capítulo "Estralada", o antecessor de Leonardo contratou o valentão Chico-Juca para fazer uma cena em uma festa dos ciganos, a fim de separá-la do apresentador e fazer os ciganos se sentirem bem com ele. - Eu disse, não agradeça a ela! Assim que ele terminou de falar, Chico-Yucca pegou o violão da mão dele e o acertou direto na cabeça, o menino reagiu e o caos começou. (Almeida, 2009, p. 25). O plano funcionou, e o Major Vidigal (depois do rei, o maior expoente da ordem em ação), já havia sido avisado, apareceu para acabar com o caos. Acredita-se que, por onde passa, o Vidigal tende a assustá-lo, desestabilizar o ambiente e ser reverenciado como autoridade superior. Ao chegar ao local, o major prendeu os envolvidos na briga e percebeu que os ciganos estavam olhando fixamente para um dos quartos. "Procurem nessa sala..." (Almeida, p.41) gritou a cigana; os granadeiros obedeceram, e entraram na sala, seguidos de um leve barulho, e Vidigal disse logo do lado de fora: — tragam todos para dentro. Nesse momento, ele viu o granadeiro aparecer, segurando o braço do MC, vestindo uma calcinha curta e folgada, meias pretas, sapatos com fivela e um gorro.

Começaram todos a desculpar-se como podiam; e segundo o crédito que mereciam pela sua reputação era-lhes distribuída a justiça: se era sujeito já conhecido, e que não era aquela a primeira em que entrava ficava de lado, e um granadeiro tomava conta dele; os outros eram mandados embora. Neste ínterim a cigana muito perturbada olhava repetidas vezes para a porta do quarto, dando sinais da mais viva inquietação. Não escapou isto ao Vidigal, que no fim de tudo disse a um granadeiro:

— Revista aquele quarto...

A cigana deu um grito; o granadeiro obedeceu e entrou no quarto: ouviu-se então um pequeno rumor, e o Vidigal disse logo cá de fora:

— Traz para cá quem estiver lá dentro.

No mesmo instante viu aparecer o granadeiro trazendo pelo braço o Rev. mestre-de-cerimônias em ceroulas curtas e largas, de meias pretas, sapatos de fivela, e solidéu à cabeça. Apesar dos aparos em que se achavam, todos

desataram a rir: só ele e a cigana choravam de envergonhados. Esta última pôs-se aos pés do Vidigal, mas ele foi inflexível; e o Rev. foi conduzido com os outros para a casa da guarda na Sé, sendo-lhe apenas permitido pôr-se em hábitos mais decentes (ALMEIDA, 1999 p. 41).

Vê-se que a cena é retratada como hilária porque descobrir o pecado do mestre de cerimônias nos faz refletir sobre todos os aspectos dela. Primeiro, a hipocrisia do clero, que pregava os preceitos do cristianismo, valorizava a ordem e os bons costumes, e não cumpria o que se esperava dele, neste caso, o celibato. Outro ponto é a relação dialética entre comunicação ordenada e desordenada. Essa comunicação já é representada pelo tipo de mulher que o padre escolheu para se relacionar, uma cigana para ser mais precisa, uma mulher associada ao caos. Por sua vez, o padre, que deveria representar a ordem, tocou o caos ao se permitir viver sua paixão pelos ciganos.

Tais relacionamentos descontínuos são característicos da desordem e são comuns em todos os relacionamentos no trabalho. A desordem, segundo *Cândido* (1970), exige a presença da ordem para que se possa retornar ao convívio social, porém, a ordem muitas vezes não só ocupa seu espaço, como também oscila o comportamento e contribui para o caos. Dessa forma, a desordem é vista como um ambiente conflitante no qual o estabelecimento da ordem é necessário para manter um equilíbrio lógico dentro do trabalho. Já em ordem, alguns são a favor das leis sociais, e vão a lugares que não causem caos ou conflito. De um modo geral, são as figuras mais devotas e participam de atividades relacionadas à igreja sem riscos. Como romance de gênero, há muitos costumes e hábitos na obra como pano de fundo da história. Uma das cenas mais bonitas e importantes da novela está no capítulo "Fogo no Campo".

É uma procissão no dia santo que celebra a festa litúrgica católica do Espírito Santo. O padrinho levou Leonardinho ao desfile com D. Maria e sua sobrinha. Lá, a garota estava em êxtase com a ação, feliz por ver fogos de artifício no céu pela primeira vez. Era hora do jantar quando foram interrompidos pelo rugido do foguete subindo: foi o fogo que começou. Luisinha estremeceu, levantou a cabeça, ouviu a própria voz pela primeira vez, e exclamou em êxtase ao ver as lágrimas ardentes caindo do foguete que iluminava todo o Campo: “- olha, olha! [...] Felizmente, Luisinha estava por perto. Tão em êxtase, ele não percebeu nada, seus olhos não saíram do céu enquanto o foguete durou” (ALMEIDA, 1999 p. 52). A cena é desenhada de tal forma que o leitor parece vê-la nos ricos detalhes descritos. Luisinha ficou encantada ao ver os fogos de artifício no desfile, enquanto Leonardinho ficou fascinado por ela e pela inocência de seu momento. Observa-se que reuniões desse tipo, que ocorrem com frequência entre os que pertencem à ordem, por exemplo, dispensam a presença do Vidigal. Não há necessidade de restaurar uma ordem só porque ela está sendo mantida. Então a ordem é onde está a harmonia,

na verdade, tudo está organizado. No entanto, estando separada da desordem por um fio muito frágil, há também vários momentos em que ordem e desordem entram em contato.

Tomemos como exemplo a história de vida do camarada, o barbeiro, representante da ordem, que tão generosamente acolheu seu afilhado Leonardinho, o criou e cuidou com muito carinho. No capítulo " O arranjei-me do compadre ", o narrador explica como o camarada obteve os bens que depois foram herdados pelo afilhado. Tudo aconteceu quando o barbeiro ainda era jovem quando foi convidado a embarcar em um barco do litoral para o Rio de Janeiro para ajudar no tratamento de viajantes doentes com a prática da sangria. Ao longo do caminho, alguns doentes são facilmente curados. No entanto, os outros não resistiram. É o caso do capitão.

Poucos dias antes de chegar ao Rio o capitão do navio adoeceu; a princípio nem ele nem alguém teve a menor dúvida de que ficaria bom logo depois da primeira sangria; porém repentinamente o negócio complicou-se, e nem com a terceira e quarta se pôde conseguir coisa alguma. No fim do quarto dia convenceram-se todos e o próprio doente capitão de que estava chegada a sua hora. Nem por isso porém inculparam o nosso homem.

— Ali não há sangria que o salve, diziam; chegou a sua vez de dar à costa... há de ir.

O capitão teve de fazer suas últimas disposições, e, como dissemos, tendo o médico granjeado grande amizade e confiança, foi escolhido para desempenhá-las. O capitão chamou-o à parte, e em segredo lhe fez entrega de uma cinta de couro e uma caixa de pau pejudas de um bom par de doblas em ouro e prata, pedindo que fielmente as fosse entregar, apenas chegasse à terra, a uma filha sua, cuja morada lhe indicou. Além deste dinheiro encarregou-o também de receber a soldada daquela viagem e lhe dar o mesmo destino. Eram estas as suas únicas e últimas vontades que o encarregava de cumprir, declarando-lhe que lá do outro mundo o espiaria para ver como cuidava disso. Poucas horas depois expirou. Desse dia em diante nenhum só doente escapou mais, porque o médico já não sangrava tanto; andava preocupado, distraído, e assim levou até chegar à terra. (ALMEIDA, 1999 p. 23).

Além do dinheiro, ele o acusou de receber soldados para aquela viagem e dar-lhe o mesmo destino.

Apenas saltou, declarou que não se tinha dado bem, e que não embarcaria mais. Quanto às ordens do capitão... histórias; quem é que lhe havia de vir tomar contas disso? Ninguém viu o que se passou; de nada se sabia. Os únicos que podiam ter desconfiado e fazer alguma coisa eram os marinheiros; porém estes partiram em breve de novo para a Costa. O compadre decidiu-se a instituir-se herdeiro do capitão, e assim o fez. Eis aqui como se explica o arranjei-me, e como se explicam muitos outros que vão aí pelo mundo (ALMEIDA, 1999 p. 23).

É assim que o narrador explica como seus companheiros se administram, porém, essa informação não faz dele um personagem ruim. Segundo Arán (2014, p. 4), autor-pessoa e personagem não devem ser confundidos. A personagem deve ser concebida como um “outro” deste autor. Ele pode se representar nesta personagem, mas ela sempre será uma representação

e não o autor por completo. O autor é quem cria e a personagem reflete aquilo para o qual foi criada, que é representar uma indivíduo com certas características.

Por meio dessas personagens, como analisa Bakhtin (2006, p. 208), o autor pode projetar o mundo por ele experienciado. Contudo, sempre será uma ficção uma representação de sua vivência/experiência. A experiência da ficção não é a mesma desse autor, pois ela serve apenas de inspiração. Isto acontece porque, na perspectiva de Bakhtin (2006, p. 208), assume-se que esta personagem acessa apenas o mundo que o autor permite.

O autor pode recriar esta experiência. Embora o objetivo é o de mantê-la verossímil, ainda se trata de uma representação. Como pontua Arán (2014, p. 4), a personagem representa um “novo plano da existência”. Este “novo plano” só vai até onde o autor permite e, por esse motivo, embora haja o esforço em ser o mais verossímil possível, o autor pode recriar por completo uma experiência a ser representada pela personagem.

Ele pode reformular as ações e falas desse sujeito criado para que a narrativa seja mais convincente. Nesse sentido, conforme Bakhtin (2006, p. 210), reconhece-se que o autor é aquele que enxerga e conhece tudo e muito mais do que a personagem, embora esta externalize um contexto vivenciado ou amplamente conhecido pelo autor.

Cada personagem da obra tem seu lado bom e ruim, sem polarização extrema, confirmando o movimento dialético entre ordem e desordem. Como disse Candido (1978), "Um camarada 'se arranja' pelo perjúrio. Mas o narrador só diz isso depois que sua devoção ao afilhado estabeleceu nossa simpatia." Para o leitor, a imagem ainda está presa na bondade do personagem, no cuidado cuidadoso, carinho e cuidado com seu afilhado, e apenas um fato imoral não muda o ponto de vista positivo criado na história. Além disso, o ouro e a prata obtidos ilicitamente, após a morte de seu padrinho, seriam o legado futuro de Leonardo. Com esse legado, ele começará uma nova vida no futuro, casou-se com Luisinha e tornou-se sargento da milícia. Isso mostra o quão frágil é a ordem: embora não haja risco social, podem ocorrer fatores que perturbam a ordem a ponto de desencadear o caos.

À luz desses conceitos aqui descritos, tentaremos comentar breves descrições de personagens femininas na obra *Memórias de um sargento de milícias*. Com o objetivo maior de posicionar essas mulheres entre a ordem e a desordem, podemos ainda compreender melhor a importância de cada uma delas ao longo da trama, bem como suas ações e influência na vida do protagonista Leonardinho.

Vamos começar com as mulheres que compõem esse distúrbio. A estrutura simbólica da personagem Maria das Hortaliças pode ser considerada única porque difere de outras representações românticas típicas da sua época, conforme explicaremos a seguir. A personagem tem a liberdade de decidir e agir, podendo decidir seu próprio destino por conta própria, não se

enquadra nos padrões e papéis sociais concebidos para as mulheres da época, pois está insatisfeita com o seu dia a dia de convivência com ela e o marido Leonardo, que se compromete a criar os filhos e os abandona. Os dois, fugindo pela felicidade dela, voltaram para sua cidade natal em outras empresas.

Vê-se que o romance [que é] produzido em meados do século XIX evidencia traços peculiares que divergem do movimento estético ao qual é atribuído, no caso, o Romantismo. Isso o torna ainda mais interessante, principalmente no âmbito da representação das personagens femininas (SILVA, 2018 p. 147). Maria das Hortaliças é portuguesa, está no Brasil desde os “tempos dos reis”, e a bordo encontra Leonardo Pataca, que se tornará o pai do protagonista da novela.

Cabe, no próximo tópico, uma breve explicação sobre a diferença entre novela e romance e, mais ainda, entre novela e telenovela, a começar, pela classificação dos gêneros literários por Aristóteles, para que desta forma sejam apresentadas as formas internas e externas do romance, visto em Georg Lukács, que são de grande valia para o desdobramento deste estudo.

1.3 A NATUREZA ESPECÍFICA DO ROMANCE

Ao respeitar o dinamismo e a labilidade essencial dos gêneros literários, compreende-se que estes possuem grande rentabilidade semiótica que permite observar e identificar um modelo suficientemente flexível e versátil que pode ser manipulado por diferentes autores, adaptado à estéticas literárias muito diversas. De forma a suplementar as questões relacionadas aos termos literários frente à origem e a constituição de seus gêneros, D'onofrio (1983, p. 79) evidencia duas teorias: a teoria realista e a teoria nominalista.

A questão a ser discutida é a seguinte: existe um critério coerente e satisfatório para atribuir a uma dada obra literária o estatuto de um gênero, isto é, a filiação a uma classe de obras que apresentem homologias formais e significativas ou a obra literária é o produto exclusivo de uma individualidade poética, irreduzível a qualquer classificação? Em outras palavras, os gêneros literários tradicionalmente chamados de “tragédia”, romance”, “poesia lírica” etc. são apenas nomes, etiquetas baseadas em características superficiais e inventadas para agrupar várias obras para fins didáticos ou existe uma essência do gênero, algo de constitutivo e fundamental que impele o autor a escrever seguindo determinados modelos preestabelecidos e pertencentes às estruturas psicossocioculturais do grupo em que vive?

Confrontam-se, assim, as duas teorias antagônicas sobre a origem e a constituição dos gêneros literários:

1 – A teoria realista, doutrina mais antiga e visceralmente ligada à concepção mimética da arte clássica, que considera os gêneros como entidades absolutas, exteriores a preexistentes à criação individual. Segundo esta concepção, cada

gênero literário oferecia ao escritor um modelo de composição, com suas normas estéticas definidas e conteúdos ideológicos determinados de antemão. Assim, por exemplo, o gênero “tragédia” deve ser necessariamente composto de tantas partes, como metro e ritmo peculiares, significando sempre a luta e o fracasso do homem perante o destino. O valor de uma obra, conseqüentemente, estaria na dependência da observância dos cânones do gênero.

2- A teoria nominalista, mais recente e que tem no erudito crítico italiano Benedetto Croce seu principal defensor, nega aos gêneros literários qualquer essencialidade, considerando-os apenas “rótulos” para denominar os produtos da inspiração poética, fenômeno da atividade de incoercível do gênio pessoal. Evidentemente, a concepção realista e a concepção nominalista de gênero literário são ambas inaceitáveis, se consideradas em seus extremismos. O poeta, como qualquer outro homem, é um ser individual que compartilha com seus semelhantes do ser social (D'ONOFRIO, 1983 p.79).

Vale frisar que a classificação dos gêneros literários começa com Aristóteles, que em sua obra *A Poética* distingue o seguinte: I) o gênero narrativo, que originalmente era um gênero literário em que o autor apresentava fatos lendários, geralmente passando-os como verdadeiros ou baseados na verdade. Sua forma usual de expressão é a narração, embora descrição e diálogo também possam ser misturados. Em alguns casos, a narrativa não é escrita, mas contada oralmente; II) o gênero lírico, em que o autor transmite sentimentos, emoções ou sensações em relação a uma pessoa ou objeto de inspiração. A expressão usual do gênero lírico é o poema. Embora os textos líricos geralmente usem o verso como forma de expressão, também existem textos líricos em prosa (prosa poética) e; III) o gênero dramático, principalmente ligado ao teatro, que é aquele que representa um episódio ou conflito na vida dos seres humanos através do diálogo dos personagens. Suas características mais peculiares são o uso do diálogo e que a figura do narrador não apareça. Esse gênero é feito para ser encenado, então engloba tudo o que foi escrito para o teatro. O fim de uma obra do gênero dramático, embora possa ser lido, é sua representação em um palco diante de alguns espectadores. Essa tarefa é realizada pelos atores, que encarnam os personagens e são liderados por um diretor (HONORATO, 2012, p. 79).

Atualmente, é difícil falar em gênero, principalmente no que diz respeito à produção de obras após o *ismo*, pois não há características formais para determinar quais obras pertencem a determinado gênero. Por exemplo, o romance, após uma certa evolução no final do século XIX que culminou em Gustave Flaubert, tornou-se no século XX e início do século XXI a forma literária por excelência, que é acolhida por mais diferentes propostas de escrita (FLAUBERT, 2017). O termo *novela*, agora serve como nome para um *corpus* de obras de certa extensão, no qual vários discursos podem ser acomodados e no qual não é necessária nem a unidade nem a coerência de ação estabelecida pelo cânone aristotélico. Dentre essas obras, são frequentes aquelas que fazem uso da polifonia, apresentando diferentes vozes narrativas, e

aquelas que tratam de temas diferentes ou oferecem diferentes blocos de enredo em uma mesma obra. Logo, não há mais um elemento formal comum que os agrupe.

Na obra *memórias de um sargento de milícias*, a justificativa para o uso do termo memórias deve-se ao fato de que o romance possui características históricas, já que rememoram cenas e costumes do passado.

Como ressaltado, no romance realista, a exploração de memórias acerca de um contexto para que o leitor se sinta mais próximo do narrador e para que acredite naqueles fatos é um curso comum, como resalta Candido (1989 p. 65). Contudo, além da utilização da memória como matéria-prima para o retrato verossímil desta realidade, de modo a convencer o leitor, os romances realistas assumem um viés biográfico ou autobiográfico.

Como já pontuado, o gênero picaresco ou romances que assumem essa característica, como é o caso da obra de Almeida, segundo Silva (2010, p. 147), é caracterizado pela presença de um narrador/protagonista que tem como objetivo apresentar, ao leitor, as suas memórias sobre um contexto. Por esse motivo, essas obras assumem um viés biográfico ou autobiográfico.

Silva (2010 p. 147) resalta que, na obra de Manuel Antonio de Almeida, tem-se a biografia ou pseudo-autobiografia de um anti-herói que é compreendido como um “marginal”. Ele representa a desordem. Faz-se uma sátira das condutas e hábitos de uma sociedade. Dessa forma, como frisa Almeida (2007, p. 30), transgredindo a forma tradicional da narrativa, que se dá em terceira pessoa, no romance picaresco a autobiografia é marcante, pois o objetivo é o de convencer e sensibilizar o leitor acerca dos fatos narrados por meio das memórias.

Busca-se, então, transmitir, a esse leitor, uma visão de mundo a partir da qual, por meio dos elementos biográficos, uma história que demonstre as consequências da passagem do tempo e das experiências vividas naquele contexto. Assim, a autobiografia é compreendida, conforme Almeida (2007), como um recurso essencial ao texto literário com características picarescas.

Silva (2010) comenta que, com o objetivo de preservar essas características ao dar um tom autobiográfico ao texto, o autor, por meio do discurso indireto livre e das intrusões do narrador em terceira pessoa, consegue manter intacta a essência do gênero ao tecer críticas aos padrões, comportamentos, hábitos e costumes de uma certa época.

Além dessa perspectiva histórica, a narrativa também fala de costumes de uma época, abordando com humor e malandragem os atos de seus personagens. Entende-se que o romance é a expressão da maturidade máscula, em contraste com o infantilismo normativo do épico. Todo o romance é uma imperfeição, uma resignação. Nos demais gêneros a aceitação de uma dissonância é anterior ao ato de dar forma, no romance a aceitação é a própria forma. Isto posto, Lukács (2009. p. 36) propõe uma relação diferente para a forma interna do romance, no campo da ética e da estética.

Do ponto de vista artístico, o romance é o gênero mais ameaçado e tem sido definido como uma forma artística incompleta por aqueles que não conseguem diferenciar entre a problemática do objeto e o ser problemático. No entanto, o romance tem um gêmeo caricatural do qual é quase indistinguível em todas as características formais não essenciais: o romance de entretenimento, sua única diferença é que não tem sentido.

Lukács (2009 p. 36) evidencia o perigo por qual o romance é determinado, bem como a relação entre a ética e estética no processo criativo do romance:

O perigo por qual o romance é determinado é duplo: ou a fragilidade do mundo pode manifestar-se de maneira tão grosseira que cancelará a imanência do significado que a forma exige, ou então o desejo de que a dissonância seja resolvida, afirmada e absorvida para o trabalho pode ser tão grande que levará a um fechamento prematuro do círculo do mundo do romance, fazendo com que a forma se desintegre em partes heterogêneas e díspares. A fragilidade do mundo pode ser superficialmente disfarçada, mas não pode ser abolida; conseqüentemente essa fragilidade aparecerá no romance como matéria-prima não processada, cuja coesão fraca foi destruída. Em ambos os casos, a estrutura permanece abstrata: a base abstrata do romance assume forma como resultado da abstração vindo através de si mesma; a imanência do significado exigido pela forma é alcançada precisamente quando o autor percorre todo o caminho, implacavelmente, para expor sua ausência.

A arte sempre diz "e ainda assim!" para a vida. A criação de formas é a mais profunda confirmação da existência de uma dissonância. Mas em todos os outros gêneros - até, por razões que agora compreendemos, na epopeia - esta afirmação de uma dissonância precede o ato de dar forma, enquanto no romance é a própria forma. É por isso que a relação entre ética e estética no processo criativo do romance é diferente do que é em outros tipos de literatura. Lá, a ética é uma pré-requisito puramente formal que, pela sua profundidade, permite determinada essência a ser alcançada e, por sua amplitude, torna possível uma totalidade que é igualmente determinada pela forma e que, por sua natureza abrangente, estabelece um equilíbrio entre os elementos constituintes - um equilíbrio para o qual "justiça" é apenas uma palavra na língua da pura ética. No romance, por outro lado, a ética - a intenção ética - é visível na criação de todos os detalhes e, portanto, é, em seu conteúdo mais concreto, um elemento eficaz da obra em si (LUKÁCS, 2009 p.36).

Já a forma externa do romance, Lukács (2009, p. 46) relata que esta é essencialmente biográfica; oscila entre um sistema conceitual vital e complexo que busca objetivar-se na natureza orgânica da biografia. Na forma biográfica, a luta incansável para alcançar a unidade da vida e a arquitetura perfeita do sistema são equilibradas e postas em repouso. Neste sentido, o personagem principal de uma biografia é tal por sua relação com um mundo de ideais que estão acima dele; mas, inversamente, esse mundo só se expressa pela experiência do sujeito. Outra questão fundamental no que diz respeito a aspectos literários do período estudado é a própria palavra romance, que na definição desse gênero não há relação alguma com um

enlace amoroso. Um romance tem como problemática central a presença de um herói problemático, conforme visto em Lukács (2009, p.46).

Para Lukács (2009):

O mundo contingente e o indivíduo problemático são realidades que mutuamente determinam um ao outro. Se o indivíduo não é problemático, então seus objetivos são dados a ele com obviedade imediata, e a realização do mundo construído por esses objetivos pode envolver obstáculos e dificuldades, mas nunca qualquer ameaça séria à sua vida interior. Tal ameaça surge apenas quando o mundo exterior já não está adaptado às ideias do indivíduo e ideias se tornam fatos subjetivos - ideais - em sua alma. A colocação de ideias como irrealizáveis e, no sentido empírico, como irreal, ou seja, a sua transformação em ideais, destrói a imediato a natureza orgânica livre de problemas do indivíduo. A individualidade torna-se então um objetivo em si porque ela encontra em si tudo o que é essencial para ela e que torna sua vida autônoma - mesmo se o que encontrar nunca pode ser uma posse firme ou a base de sua vida, mas é um objeto de pesquisa. O mundo circundante do indivíduo, no entanto, é o substrato e material de as mesmas formas categóricas sobre as quais seu mundo interior está baseado, e difere delas apenas em seu conteúdo; portanto, o abismo intransponível entre a realidade que é e o ideal que dever ser representa a essência do mundo exterior, a diferença de seus materiais sendo apenas estrutural. Esta diferença manifesta-se mais claramente na pura negatividade do ideal. No mundo subjetivo da alma, o ideal é tanto em casa quanto o outro da alma realidades, mas, ao nível da alma, o ideal, ao entrar na experiência vivida, pode seu conteúdo, um papel diretamente positivo; enquanto que no mundo exterior a diferença entre realidade e o ideal se tornam aparentes apenas pela ausência do ideal, no eu imanente crítica da mera realidade causada por essa ausência; na auto revelação do nada de mera realidade sem um ideal imanente (LUKÁCS, 2009 p. 46).

À vista disso, o romance consta a natureza de sua totalidade entre o começo e o fim e, deste modo, nas palavras de Lukács (2009 p.46), “eleva um indivíduo para as alturas infinitas de quem deve criar um mundo inteiro através de sua experiência e quem deve manter esse mundo em equilíbrio”.

Por fim, para o conceito de telenovela, compreende-se que este é um gênero contemporâneo híbrido que leva em conta elementos cinematográficos, teatrais, musicais, dentre outros. Portanto, telenovela não deve ser confundida com novela, que é uma narrativa ficcional que possui vários núcleos de enredo e número de personagens um pouco maior que o conto; e um pouco menor que o romance (ARAÚJO, 2020, p. 21).

1.4 QUESTÕES DE GÊNERO

A menção à polifonia que abarca a palavra gênero literário leva em consideração as propriedades dialógicas de tal palavra, ou seja, a presença simultânea de diversas autorias e vozes sociais e históricas no mesmo discurso, tal menção é válida a partir de uma perspectiva narrativa que implica, antes de tudo, a referência em Bakhtin (1986, p. 208). Ao contrário da

posição tradicional que considera apenas dois polos —de um lado, a língua como sistema e, de outro, o falante diante de sua língua singular, única—, Bakhtin postula que, dentro de si, a língua se estratifica em um multilinguismo feito de jargões ou gírias, (tais como a linguagem no sistema penitenciário e do submundo) e dialetos sócio-ideológicos (tais como o alto estilo épico, o estilo bíblico, o dos sermões moralizantes, a linguagem do camponês, dentre outros) os profissionais (tais como a linguagem jurídica, a linguagem jornalística, a linguagem seca e simples dos meios empresariais, a dos comerciantes), os políticos (tais como a eloquência parlamentar) e línguas de gênero e gerações, correntes, autoridades (tais como o discurso arrogante dos governantes ou o estilo pedante dos sábios).

Para Bakhtin (1986 ,p 208.), a língua está dividida entre forças centrípetas que buscam sua unificação por meio de normas linguísticas que centralizam o pensamento ideológico verbal em determinada concepção de mundo, e das forças centrífugas do referido multilinguismo, que se ampliam e aprofundam à medida que a língua continua a viver.

Há uma discussão ampla acerca das questões de gênero dentro e fora dos Estudos Culturais. Neste sentido, vê-se que a categoria mulher está sendo cada vez mais objeto de estudo frente aos inúmeros fatores de interesse, como a questão da representatividade, questões históricas e reivindicações de lutas de causas feministas.

Algumas noções são relevantes para a reflexão da relação das personagens femininas e masculinas trazidas por Almeida (1999, p. 61) em sua obra *Memórias de um sargento de milícias*, e uma delas é a noção de gênero. A busca por esse entendimento contribui para uma compreensão mais viva a respeito das categorias de masculino e feminino dentro da literatura, bem como as suas representações e criações de estereótipos literários.

Ao abordarmos um conceito como o gênero, utilizado por várias disciplinas no quadro das Ciências Sociais e que, conseqüentemente, vem sendo submetido, desde seu uso generalizado, para revisão constante, veremos que na maioria dos trabalhos que tratam de qualquer questão associado ao gênero, seus autores são necessariamente obrigados a conceituar, seja na forma de preâmbulo, seja na nota de rodapé ou mesmo dentro do texto de discussão, o que se entende não só por gênero, mas também por outra série presumivelmente de termos próximos, tais como o sexo, a mulher, o homem, o masculino e o feminino, dentre outros. Essa "reconceituação" continuou ao longo do tempo da palavra gênero e oferece uma jornada diacrônica sobre o significado deste termo como motor constante que motiva os pesquisadores a se posicionarem e adotarem uma determinada visão e, por conseguinte, descartar ou encurralar aquela outra que não atende ao seu propósito.

Discussões sobre gênero na história, gramática, arte, mídia, psicologia, medicina, direito, religião, ciência recursos naturais ou educação transformaram essa noção controversa

em uma teia complexa de significados. O fato de conceber o gênero como uma transcrição cultural foi uma revolução no campo das Ciências Sociais a ponto de depositar seu significado no elo entre biologia e sociabilidade. O gênero abrangia, então, um conjunto de práticas que acumulam significados ligados a noções culturais e historicamente construídas.

Embora este tópico pretenda servir de referencial teórico para apresentar o estado da arte de uma perspectiva interdisciplinar, adverte-se que o gênero é abordado aqui a partir de um ponto de vista linguístico. Ainda sem pretender entrar em debates sobre o que é e o que não é gênero, a verdade é que é preciso lembrar, como parte fundamental desta discussão, que às vezes tomamos como certa, ou simplesmente ignoramos as questões de gênero na gramática, especialmente em várias partes deste estudo que não estão diretamente ligados ao conhecimento linguístico. Logo, faz-se oportuno traçar um panorama que nos permita contemplar o gênero como uma noção globalizada e, à vista disso, mencionar a polifonia que abarca tal termo, mostrando a relevância deste entendimento, haja vista que o gênero do substantivo, o gênero do ser humano têm uma relação vital na comunicação diária e imerge ou emerge nos preconceitos linguísticos e sociais.

O gênero, restrito a uma esfera social, pode ser analisado como um termo de relevância contemporânea, bem como de significações rastreáveis no tempo que hoje pode ser melhor entendido em sua amplitude do que significou ser um homem e uma mulher ao longo da história. O gênero como um significado está ligado, primeiro, à noção de classificação. As classificações levam como eixo nosso próprio cotidiano e não propriedades reais das coisas. Desta forma, o processo de categorização é realizado seguindo critérios funcionais, isto é, de acordo com a função que as coisas têm em relação a nossa conduta ordinária.

Sobre a tendência gramatical e o fenômeno de feminização, Marcos Bagno (2001 p, 61) nos ensina:

A tendência gramatical seria apenas um caso particular de variação linguística não fossem duas diferenças essenciais: o gênero, e não a uma forma; e ela põe em causa um mecanismo mais geral, o da concordância, que implica, por seu turno, os outros elementos variáveis: pronomes, adjetivos, participípios passados.

O fenômeno de feminização permite, então pôr em evidência a tensão que faz nascer o estado da língua diante da língua do Estado. A gente se dá conta de que tal fenômeno obedece uma dinâmica interna da oralidade. Ele é tributário de uma espécie de propriedade teleonômica da língua francesa de natureza evolutiva. A tendência gramatical exprime uma força linguística que é orientada para a busca de um equilíbrio instável necessário à lenta transformação do francês.

Obviamente, a tendência gramatical está ausente da língua do Estado. As regras lexicais e sintáticas que dão conta da língua do Estado no tocante ao gênero, sejam elas de natureza descritiva ou prescritiva, nada mais são, senão o

produto do uso legítimo ligado à textualidade. Elas excluem a feminização dos nomes de inicial vocálica. (BAGNO, 2001 p. 61).

A discussão em tela está no fato de que os dicionários, de modo geral, refletem em suas definições uma constante histórica: sempre houve mulheres e homens que sentiram interpretados como tal e expressaram essa distinção na forma de comportamentos e práticas coletivas ligadas à reprodução da espécie e as diferenças corporais, que foi moldado como uma interpretação cultural em que o simbólico e o ideológico lançaram as bases do masculino e do feminino.

O conceito de gênero aplicado ao ser humano como objeto social começa vislumbrar como uma categoria analítica à qual podemos nos aproximar de certas abordagens metodológicas na acepção contemporânea de gênero, como uma série de esquemas gerais que governam a evolução das palavras e o modo como que estes se adaptem às necessidades dos usuários para cobrir novas realidades significativas. O gênero na gramática, bem como em outras disciplinas, é um termo classificador que permite estruturar, sejam substantivos, sejam conjuntos (textos, grupos, espécies) de acordo com uma série características que os unem (CARVALHO, 2020, p. 12).

A representação linguística de homens e mulheres tem no gênero gramatical suas manifestações. A sinalização discursiva da referência ou a dimensão linguística das relações culturalmente mediadas entre homens e mulheres se sobrepõem ao nível formal a oferecer uma manifestação discursiva cada vez mais completa de gênero. Na gramática, o gênero masculino é tradicionalmente considerado como não marcado ou marcado morfológicamente diante do feminino, que é aquele que varia (MARTIN, 1975 p. 5). Nos demais campos científicos, o gênero funciona exatamente da mesma maneira. O gênero masculino (o homem e as qualidades e comportamentos a ele associados) é apontado como o privilegiado, o destacado contra os dominados ou subordinado que seria o feminino (a mulher e as qualidades e comportamentos a ela associados).

A ideia de usar o gênero como base teórica para a construção do relacionamento social que é culturalmente mediado entre homens e mulheres é inerentemente feita pela disparidade na distribuição de poder. A antropologia também aponta que as mesmas diferenças podem ser observadas em um quadro de dicotomias como natureza/cultura, público/privado, casa/trabalho entre os quais a distinção entre sexo e gênero começa a se encaixar. Esses pares opostos mantiveram as distinções de relações desiguais entre homens e mulheres e sua redefinição ao longo do tempo é, ainda hoje, motivo da disputa. Estamos interessados em destacar precisamente a pluralidade e a diversidade de teorias que o compõem. Ao avançarmos da origem do feminismo ao movimento da ilustração, vemos que tal percurso implica em assumir

a igualdade entre os sexos como princípio ético-social (GONÇALVES, 2018, p. 100). Ao lidar com a reflexão pessoal sobre o passado, presente e futuro das mulheres de diferentes perspectivas combinadas, logo, pondera-se, o que significa ser mulher?

A resposta a esta questão continua a ser fundamental nos debates feministas e nos mostra a longa sombra desse trabalho no desenvolvimento de teorias posteriores; uma obra na qual, paradoxalmente, não há menção de gênero, mas sexo.

Todas essas vias de expressão acabam se instalando em meados do século XX sob o rótulo de Estudos de Gênero, de caráter marcante interdisciplinar e acadêmica. Esta mudança de formas pretendia alcançar um novo modo e inevitavelmente transversal com o qual se nutre a noção de gênero a partir de uma perspectiva mais reflexiva e crítica, aprofundando em um conhecimento específico do objeto de estudo.

Vê-se, portanto, a relevância de dar visibilidade às causas pertinentes às questões de gênero, especialmente nas lutas das mulheres. Conforme relata Silva (2018 p.17) “a busca pelo protagonismo feminino é também uma luta política para que cada vez mais mulheres possam escrever a sua própria história.” Na obra de Almeida (1999, p. 3), compreende-se que as personagens femininas do livro possuem relevância e destaque, mesmo que não sejam efetivamente protagonistas do romance.

Ao se tratar do Romantismo, em que as mulheres eram frequentemente idealizadas em suas representações feitas por homens, na obra supracitada, elas evidenciam comportamentos que diferem do comum, com certo grau de autonomia, à época, e auxiliam nas resoluções dos conflitos da obra.

Almeida (1999 p. 3), portanto, quebra, em certa parte, a tensão dos padrões existentes nas construções simbólicas de suas personagens e, frente a isso, vê-se um Romantismo que pode vir a evidenciar uma ótica diferenciada sobre a mulher e às questões pertinentes ao feminino.

Maria das hortaliças, por exemplo, é retratada como uma mulher distinta, ela mesma e dona de seus desejos:

Mas viera com ele no mesmo navio, não sei fazer o quê, uma certa Maria da hortaliça, quitandeira das praças de Lisboa, saloia rechonchuda e bonitota. O Leonardo, fazendo-se-lhe justiça, não era nesse tempo de sua mocidade mal apessoado, e sobretudo era maganão. Ao sair do Tejo, estando a Maria encostada à borda do navio, o Leonardo fingiu que passava distraído por junto dela, e com o ferrado sapatão assentou-lhe uma valente pisadela no pé direito. A Maria, como se já esperasse por aquilo, sorriu-se como envergonhada do gracejo, e deu-lhe também em ar de disfarce um tremendo beliscão nas costas da mão esquerda. Era isto uma declaração em forma, segundo os usos da terra: levaram o resto do dia de namoro cerrado; ao anoitecer passou-se a mesma cena de pisadela e beliscão, com a diferença de serem desta vez um pouco

mais fortes; e no dia seguinte estavam os dois amantes tão extremosos e familiares, que pareciam sê-lo de muitos anos (ALMEIDA, 1999 p. 3)

Então Maria não é uma mulher reprimida, ela só faz o que quer independente das consequências. No final, Maria das Hortaliças abandonou o marido e o filho e regressou a Portugal. A gravidez e o fruto da relação entre Maria das Hortaliças e Leonardo não é só o menino, mas com ele vem a responsabilidade de cuidar de uma criança malvada, tarefas domésticas, solidão familiar, cuidar de um marido e tudo mais. Ela foi definida como um "papel feminino" na sociedade da época. Nenhum aspecto da realidade em que ela vive faz sentido para esse personagem. Além disso, tornou-se frustrante estar apegada a um homem que ela conhecia muito pouco e vivia com ela pelo bem de seu filho. Então, ela decidiu seguir seu próprio caminho, abandonar o marido e deixar o filho para o cabeleireiro do padrinho cuidar, quebrando o estereótipo de que o patriarcado mantém a família em nome da "virtude".

A Maria mostrou-se satisfeita. Tinha ela suas resoluções tomadas, ou anteriormente ou naquela ocasião, e por isso na conferência que referimos tratara de engordar o compadre e arrancar-lhe a promessa de que no caso de algum desarranjo tomara a si e cuidaria do filho. Esse desarranjo ela figurara e o compadre acreditara que só partiria de Leonardo; porém, o pobre homem era condescendente, e a Maria tinha razão quando falara ironicamente em honra de meirinho (ALMEIDA, 1999 p. 7).

Maria das Hortaliças tinha que cuidar da casa e dos filhos sozinha (como mãe e esposa) porque o mundo "privado" era inteiramente feminino, enquanto o mundo "público" era masculino, provedor da casa e sustentador da família. Para Lauretis (1994, p. 215), quando aceitamos a noção de que o indivíduo é político, não podemos mais afirmar a existência de tais divisões sociais. Em vez disso, os autores sugerem considerar vários conjuntos de relações sociais inter-relacionadas, como trabalho, classe, sexualidade e gênero. Dessa forma, a personagem possui uma estrutura simbólica que difere dos estereótipos literários da mulher romântica representada em sua época. Maria das Hortaliças é livre e fora dos limites, em desacordo com os papéis sociais prescritos às mulheres do seu tempo, faz o que quer e (re)estabelece a sua identidade de gênero em todas as situações adversas que precisa de ultrapassar.

Outra mulher bonita, inteligente, conquistadora e charmosa é a Cigana da história. Padre Leonardo se apaixonou por ela, e a rebelião não foi recompensada. Ela tem todos os homens que quer desde soldados e oficiais a reis e até o padre do lugar, e é descrita como uma mulher de muitos amores, "como Saroia" (ALMEIDA, 2009, p. 28).. Os ciganos não eram valorizados pela sociedade da época, eram considerados preguiçosos e suas crenças e costumes

não eram bem respeitados. Com a imigração de Portugal, a praga dos ciganos também chegou ao Brasil. O ocioso inescrupuloso aqui adquiriu a merecida reputação de patife mais refinado: nenhum homem sensato jamais interferiria em seus negócios, pois certamente seria arrogante. A poesia de seus costumes e crenças, tão comentada, a deixou do outro lado do oceano; aqui trouxeram apenas maus hábitos, astúcia e malandragem. Com traços como esse, é óbvio o quão impopulares eles são naquela sociedade. Seus estilos de vida, costumes, festas e jogos são muito perturbadores, pois se acredita que gostam de causar caos por onde passam. A liberdade de que desfrutam é facilmente confundida com ociosidade, seus hábitos culturais não são compreendidos e seu caráter permanece questionável. A personagem cigana, que aparece na obra de Almeida, é uma ferramenta para romper a ordem original vivida por Leonardo Pataca. Foi um oficial de justiça que tratou de assuntos jurídicos (na contemporaneidade, seria uma espécie de oficial de justiça), serviu ao rei, foi favorecido por Maria da Hortaliça, mas depois foi por ela abandonado.

Sozinho, mas também porque "não podia viver sem um pouco de paixão" apaixonou-se por ciganos e até procurou serviços de "feitiçaria" (como nos trabalhos realizados no Caboclo do Mangue, quando chamado de religião). Matriz Africana, cujas práticas não são permitidas para ajudar a conquistar o coração de uma mulher amada.

Segundo Candido (1978, p. 330), os ciganos foram os personagens da visita de Leonardo Pataca ao Caos. Como o Cigano estava inicialmente posicionado na ordem, ele desafiou a lei em busca de feitiçarias proibidas, foi preso pelo Vidigal, e logo em seguida lançou uma emboscada para a Cigana e seu então amante mestre de cerimônias, com a ajuda do encrenqueiro Chico-Juca. Depois de vivenciar a paixão por Cigana, Leonardo volta à ordem, "juntando-se" a Chiquinha, filha de sua madrinha, com quem dará à luz uma filha, uma menina, com quem deposita todas as suas expectativas, e ela, e ainda teve melhor sorte. Com isso, Chiquinha veio completar esse movimento de ordem e caos na vida de Leonardo, e ele não resistiu ao charme dessa mulher encantadora e multifacetada.

Outra personagem, agora jovem, bonita, livre e aberta a muitos amores, é Vidinha, que mais tarde se tornaria a segunda namorada de Leonardinho. A moça da foto se prepara para cantar modinha, como quem gosta de cantar e dançar, simples e alegre: Vidinha é uma moça mestiça entre 18 e 20 anos, de estatura normal, ombros largos, peito alto, magra cintura e pés pequenos; seus olhos são muito pretos é muito vivo, os lábios são grossos e úmidos, os dentes são muito brancos, a fala é um pouco leve, doce e harmoniosa. [...] Vidinha pegou o violão e cantou uma música popular na época. O papel já era diferente de sua atuação, um menino mulher, mesmo entre primos, cantar viola ao ar livre, sorrir e dançar com eles não era comum na época. A partir do nome Vidinha, já se pode imaginar e supor que se trata de uma pessoa

com uma experiência diferente. A menina também tem duas irmãs e mora com uma tia, seus três filhos e sua mãe. As duas mulheres criaram seus filhos sozinhas, contando apenas com a ajuda uma da outra porque eram viúvas, “ou pelo menos afirmam ser” Pela descrição da narradora, pode-se especular que elas podem não ser viúvas, mas separadas de seus respectivos maridos e não aceitas pela sociedade, e decidiram criar seus filhos livremente por conta própria. Vidinha trouxe também gestos, atitudes e costumes que lhe permitiram romper com os estereótipos sociais da "menina da casa" de seu tempo.

Como uma mulher livre, ela usa sua liberdade para viver diferentes amores de acordo com seus desejos e vontades: Vidinha é uma menina bonita e frágil e leve: um pouco de respiração, por mais suave que seja, a deixa voar, outro Da mesma forma, a natureza a faz esvoaçar, voar ao redor, na direção da respiração que passa por ela. Ou seja, em linguagem simples, despida do hábito retórico, ela era uma paqueradora intimidadora, como se dizia hoje, ao invés de Lambeta, como se dizia então. Dessa forma, Vidinha é vista como uma mulher volúvel que se apaixona facilmente e se permite fazer tudo. É sabido que em uma sociedade patriarcal, tal personagem também é considerado típico de um homem e, como jovem, uma menina nunca pode agir de maneira que não prejudique sua reputação. Vidinha parece não se importar com os estereótipos sociais, ela se permite viver seu amor à sua maneira. Inicialmente ele flertaria com o primo, mas depois se apaixonou e teve um intenso relacionamento romântico com Leonardinho.

Para Scott (1995, p. 71), “A hierarquia depende de um entendimento comum do que é chamado de relação natural entre homens e mulheres”, reafirmando sua identidade "masculina" na sociedade. Quanto à mulher, se apaixonar por muitos amores manchará sua reputação, fará com que ela falhe socialmente, e ela será uma mulher, apenas namorando, sem expectativas de algo mais sério, como casar. Vidinha quebra esses estereótipos estabelecidos e vive de acordo com seus desejos, movendo-se na direção que lhe convém e caminhando de acordo com seus desejos.

Retomando o conceito da dialética da ordem e da desordem apresentada por Candido (1978,p. 330), Vidinha está mesmo no domínio da desordem, pois só uma mulher pode ser amada, "sem casamento nem obrigação, pois nada supera sua graça e seu Amor". Família curiosa, sem obrigações nem sanções, todos se organizam mais ou menos de acordo com o instinto e o prazer. O fato de a menina ser livre e despreocupada com as formas sociais tornou-se um atrativo a mais para Leonardinho, seu entusiasmo por ela, seu carisma movido por leveza, decidindo se relacionar com as pessoas, amar sem se importando se eles querem ou não. Não é uma coisa para a vida toda. Vidinha é retratada como uma mulher livre que realiza intensamente seus desejos e quebra mais estereótipos sobre as mulheres na sociedade e expectativas para ela.

A próxima personagem a ser apresentada é Maria-Regalada. Esse personagem só aparece no final da obra, contribuindo para o desfecho e o fim da história de vida do protagonista Leonardinho. Ela foi uma das mulheres que acompanhou o Major Vidigal para rezar pelo menino enquanto ele estava na prisão. Depois de ser apresentada em tom misterioso, ela parece ser a única que pode convencer o major a libertar os mocinhos. Velha amiga de D. Maria, foi convidada a interceder junto a Comadre pelo menino. Maria Regalada foi no seu tempo uma menina de truz, como se costuma dizer: era um gênio muito brincalhão, vivia em constante alegria, sorria para tudo, toda vez que ri, ri. Por muito tempo, sorrindo. (Gosto muito: é daí que vem o apelido - regalada - acrescentam ao nome dele.). Como essa mulher expressiva e satisfeita, os personagens parecem estar em ordem, mas, como a maioria dos personagens da obra, ela já passou pelo caos. Maria Regalada não era apenas uma velha conhecida de Dona Maria, mas o Major Vidigal, um "antigo pecador" que teve um caso passado com sua esposa. Segundo o narrador, "o amor verdadeiro vem em primeiro lugar" [poderia citar trechinho], por isso os dois ainda sentem o mesmo um pelo outro. Sua intercessão foi tão eficaz que ela finalmente seguiu seu caminho para persuadir o major a libertar o menino. Maria Regalada, além de sua contribuição para o final feliz de Leonardinho, tem outro papel importante: ela veio nos mostrar o lado caótico da vida do Vidigal, e é a grande representação da ordem das obras. Conhecido por sua postura severa, dura e autoritária, o passado desse homem mostra seu apreço pelo amor e amantes livres, independentemente do compromisso social.

Para Candido (1978. 331), o Vidigal encarna toda ordem; assim, na estrutura do livro, é uma fivela em cúpula e, em termos dinâmicos, a única força reguladora do mundo solto, pressionando de cima para baixo, Um a um, os agentes do caos foram atingidos. Dessa forma, surge Maria-Regalada, revelando o amor passado de Vidigal, e o conceito de "poder único" é abalado pela ideia e conhecimento de uma das fragilidades do personagem. Como o movimento dialético de ordem e desordem é em grande parte dinâmico, fica claro como, ao longo da obra, cada indivíduo expõe sua fragilidade a partir do momento do contato com a desordem. A partir desse movimento de troca constante de ordem e desordem, o mundo solto da obra ganha sentido. Com sua influência sobre o major, Maria-Regalada garantiu a liberdade de Leonardinho de um acordo com ele. O caso estava assim resolvido, por mais poderoso que fosse o major, ele não resistiu às exigências de sua ex-amante.

A proposta que os dois concordaram foi que eles retomassem o romance e que ela morasse com o menino a partir do momento em que ele fosse libertado. O major não apenas cumpriu sua promessa, mas também transformou sua companhia em jovens soldados. A mulher, aqui, usa seu poder, mas ainda usa seu corpo, para sucumbir ao reino de um relacionamento. Maria Regalada seduz o major para a liberdade de Leonardinho. Em certo sentido, isso ainda

deixa a mulher neste lugar onde ela só pode ganhar algo com a atração do corpo, algo com o qual uma mulher nasce. Essa forma de expressão permanece estereotipada na obra. Vamos agora lidar com as mulheres que compõem a ordem. Mulher forte, decidida, nas *Memórias de um sargento de milícias* a representante da grande matriarca: esta é Comadre. Ela é uma das personagens femininas importantes no desenvolvimento e execução do enredo do livro, pois é uma das principais intercessoras de Leonardinho. Comadre era uma mulher baixinha, gorda, mansa, ingênua, tola, refinada. Ela ganhava a vida como parteira, fazia isso por curiosidade e teve sorte por causa de seu coração partido; todos sabiam que ela era muito sortuda, a turma mais rude da cidade. Comadre tem ajudado seu afilhado a resolver o conflito em que ele está envolvido para restaurar a ordem para ele. Preocupada com o futuro e a vida do menino, ela sempre lhe oferecia conselhos e ajuda de todas as formas possíveis. Ela media e procura o afilhado em várias etapas de seu trabalho, ainda ajudando-o a tentar conquistar Luisinha quando o menino é preso, quando foge e desaparece por causa de uma briga com o pai. Em outras palavras, a madrinha é mediadora em todos os aspectos da vida do menino. Apesar de ser apresentada como uma mulher honesta e muito religiosa, Comadre também teve seus preconceitos de personalidade e entrou em contato com a doença devido à superproteção do afilhado. A fim de promover o amor entre Leonardinho e Luisinha, sobrinha de D. Maria, Comadre propõe dar a D. Maria informações falsas para afastar um dos possíveis pretendentes da moça, o grande vigarista José Manuel. : "- Sim! Ela respondeu depois de ouvir a narração; é assim? Bem, o cara tem uma cor: vou dizer a ele no que sou bom. Vou visitar a Dona Maria hoje." Durante essa visita, Comadre acusou José Manuel de fugir e roubar uma menina pobre da região, envergonhando-a.

Dessa forma, Dona Maria poderia mantê-lo longe de sua sobrinha, e seu afilhado poderia finalmente se aproximar dela. No começo, foi o que aconteceu, mas depois a verdade veio à tona. Segundo Candido (1978, p.333), não podemos julgar Comadre e os outros personagens da trama por inconsistências porque "as pessoas fazem coisas que podem ser consideradas reprováveis, mas há outras coisas louváveis que compensam suas deficiências, ninguém tem culpa" final. Assim, Luisinha acaba se casando com José Manuel, um homem egoísta que só quer aproveitar a herança da menina. Isso também acontece quando os leitores já apreciam o caráter de Comadre e sua proteção ao afilhado.

A Comadre, matriarca nas obras, representa as mulheres mais fortes e reconciliadas de todos os tempos, sendo de grande importância na resolução dos conflitos atuais. A personagem Luisinha nos apresenta como uma típica garota romântica, vulnerável, submissa e pouco dublada ao longo do livro. Incapaz de se defender, ficou muito às ordens de sua tia e mentora, D. Maria, encarregada da vida e do futuro da menina, e ficou órfã sob seus cuidados.

Para Brandão (2006 p.44), “o ideal romântico da mulher passiva, mesmo que esse atributo seja conquistado como ideal feminino, ainda existe em diferentes textos.”

Conforme Silva (2018, p. 75), na relação com o herói, na literatura oitocentista, a mulher é retratada um ser passivo, um lugar de descanso e prazer, um objeto de desejo, uma recompensa por feitos heroicos. Nos livros de medicina do século XIX, havia uma clara distinção entre o tratamento a ser direcionado aos homens e mulheres. Entendia-se que "uma mulher amava mais que um homem” por agregar algumas características. Moreira e Maia (2010, p. 9) pontuam que a mulher deveria ser passiva, submissa, coquete, caprichosa, doce, meiga, leal. Os homens, por sua vez, eram caracterizados como indivíduos mais secos, racionais, autoritários, arrogantes, menos amorosos, mais duros, etc.

Para Brandão (2004, p.44), "nesses romances, a mulher está sujeita a um sistema moral de que ela participa de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas, ao contrário, é falada por outrem, ou é repetidora de um discurso do qual não é o sujeito”. Como objeto a ser descrito, a mulher não pode ser o sujeito e falar por si mesma. As obras oitocentistas, portanto, tendem a mostrar apenas essa mulher submissa, apaixonada e plenamente realizada. Luisinha, por exemplo, nos é apresentada como uma figura tipicamente romântica, vulnerável, submissa e sem voz ativa ao longo do romance, visto que tudo é escolhido por ela pelos homens aos quais deve obedecer e servir, como analisa Brandão (2006, p. 50).

Esse ideal romântico persiste nas obras representativas de Luisinha em *Memórias*. A sua obediência excessiva levou-a até a casar com um homem de quem não gostava, José Manuel, um homem de espírito livre e de carácter duvidoso à visão androcêntrica é assim continuamente legitimada pelas práticas que dita: porque suas tendências são criadas por uma combinação de preconceitos desfavoráveis contra as mulheres, que se estabelecem na ordem das coisas. As mulheres só podem afirmar esse preconceito repetidamente.

Assim, dado o contexto da época, e o fato de a personagem pertencer à Ordem dos Cavaleiros, era comum, até de se esperar, que Luisinha obedecesse em tudo ao seu mentor. Os preconceitos desfavoráveis impostos pelo sistema patriarcal são aceitos até certo ponto porque as meninas são ensinadas a estar nesse lugar de obediência. Continuando a trama da novela, Luisinha se apaixona por Leonardinho, mas eles não namoram. José Manuel foi quem obteve esta "vitória". O homem se aproxima dela apenas para aproveitar a herança que ela tem e consegue enganar sua tia para se disfarçar de bom homem e obter permissão para se casar com sua sobrinha. Luisinha só mudou ligeiramente de pose passiva no final da obra, após a morte de José Manuel.

O narrador relata que os choros da menina não condizem com sua condição: - Você é viúva, menina, e Dona Maria está aflita com o depoimento do médico. Luisinha começou a

chorar, mas como choraria por qualquer criatura, porque ela tem um coração terno. [...] – Não são lágrimas de viúva... e não eram, nós já o dissemos: o mundo faz disso as mais das vezes um crime [...] (ANDRADE, 1978, p. 311). Luisinha está lidando com a morte do marido da forma mais sincera possível neste momento. Como é dito na obra, no momento de perder o marido, há um casamento de conveniência, e suas lágrimas correspondem apenas a isso. Viúva, a menina agora luta pelo direito de se casar com o homem de quem gosta, reacendendo assim um antigo amor entre ela e Leonardinho. A menina pediu à tia o direito de se casar novamente, e ela concordou porque tinha planejado fazê-lo também. Luisinha também cumpre um papel importante ao trazer a protagonista de volta à ordem. Sempre se jogando entre os dois, Reichenha também fez com que Leonardinho fosse considerado um homem responsável, mais maduro e pronto para ser um bom marido. Mas mesmo assim, para Candido (1978, p. 303): Agora, quando o "destino" o aproxima da viúva da Providência, Luisinha, que retoma o namoro, o levou diretamente ao casamento, notamos que o tom da narrativa não é mais o de aprovação. , pelo contrário, a sequência vitoriana tem um charme mais caloroso.

Assim como Leonardo, o narrador parece abordar o casamento com a devida cautela, mas não com entusiasmo. Embora o casamento ocorra sem muito entusiasmo, Luisinha é fundamental para que o protagonista recupere o equilíbrio ao final de sua obra. Esse trabalho também está terminado antes que possamos determinar se Leonardinho manterá a "ordem" que conseguiu com o casamento.

Como um tipo de conquistador, há uma chance de ele não manter a ordem por toda a vida. Segundo Bohrz (2013, p.46), a personagem da trama, D. Maria, é uma respeitada mulher de idade, amiga do mentor do Padrinho de Leonardinho. Acompanhava padrinhos e meninos às festas religiosas públicas de seu tempo, e levava sua sobrinha, Luisinha, órfã e destinada a cuidar dele. Ainda conforme Bohrz (2013p. 46), ressalta-se que ela é retratada como uma mulher forte, vestida de acordo com o costume da época: D. Maria era uma velha, muito gorda; devia ser bonita na época, mas só restava daquela beleza bochechas rosadas e dentes brancos (ALMEIDA, 2008, p.27) Ela estava usando seu vestido branco naquele dia com cintura curta e mangas curtas, e seu lenço também era branco com gola engomada. Apresentado desta forma, fica claro que D. Maria fazia parte de uma classe abastada na época. Além de amiga dos companheiros, ela também é importante no trabalho, pois é mentora de Luisinha, a garota que se tornará o primeiro amor de Leonardinho.

Ela era descrita como tendo certa compaixão, sendo descrita como bondosa, caridosa, mas tinha algumas manias que não eram apreciadas na época: D. Maria era bondosa, benevolente, piedosa e amiga dos pobres, porém, como compensação por essas virtudes, ela tinha um dos piores vícios e esses costumes de seu tempo: era uma loucura por exigências. Por

causa de sua riqueza, D. Maria satisfaz amplamente o vício; penso nelas quando acordo e sonho com elas quando durmo; pouco mais é dito. A reclamação é uma pequena mercadoria ou item ganho em uma ação judicial. Tal costume é como um vício em jogos de azar, pois é necessária certa quantidade de “sorte” além do representante legal para vencer e somar os bens resultantes à sua já grande riqueza. No entanto, para as mulheres, mais importante do que realmente ganhar a causa é o desenvolvimento do próprio processo, o “jogo”. A prática é descrita como negativa e quase sempre masculina. D. Maria quebra o estereótipo de que o gosto por jogos e exigências é essencialmente um vício masculino. Na verdade, ela é boa nisso, adora demandas conflitantes e quase sempre tem sucesso em sua carreira com poucos fracassos. O papel trouxe as expectativas das mulheres para seus dias. Ambientado na época joanina do início do século XIX, quando as mulheres eram objeto de pureza e submissão, D. Maria trazia à tona seus desejos e se engajava em seus vícios e costumes.

Para Scott (1995, p. 87), "a posição que emerge como dominante é, contudo, declarada a única possível. A história posterior é escrita como se essas posições normativas fossem o produto do consenso social e não do conflito". Conforme Scott (1995, p. 87), há símbolos culturais múltiplos constantemente em desacordo. Eles darão vida à dialética da malandragem que opera na obra de Manuel Antônio de Almeida. Esta dialética é operacionalizada pelos polos da ordem e desordem. A ordem é associada à mulher discreta, virginal, ou seja, à boa moça que recebe este adjetivo por se comportar de acordo com a lógica patriarcal. A desordem, por sua vez, ainda conforme Scott (1995, p. 87), é representada pela mulher caracterizada como “vulgar”. A vulgaridade é atribuída à mulher liberal, com comportamento desviante. Segundo a autora, a “desordem” recebe atenção por ter uma atenção masculina por motivos equivocados. São representações construídas em torno do discurso patriarcal que, para classificar mulheres como “boas” ou “ruins”, alimenta-se do discurso religioso. A mulher que é associada à figura da Virgem Maria é a “boa”. Por outro lado, a mulher rebelde, que deve ser repudiada, é vinculada a mulheres como Eva e Jezebel, como esclarece Scott (1995 p.85).

Segundo a classificação de Candido (1993, p. 19), na "dialética da malandragem", a obra de Almeida possui uma camada dialética de ordem e desordem, consubstanciada nas relações interpessoais que existem no livro. Há uma forte comunicação entre ordem e desordem, e esse movimento é intenso e atinge todos os personagens da obra. Portanto, pode-se dizer que o papel de D. Maria, abastada, socialmente bem-posicionada, é a governanta encarregada da educação da sobrinha, na ordem descrita por Cândido. No entanto, a julgar por sua obsessão por demandas, a personagem se joga no caos porque, como diz o narrador, seus vícios são um dos "piores vícios" da era social. D. Maria caracteriza-se pela fluidez e dinamismo, transita entre a ordem e a desordem, construindo-se, sobretudo, ao lado da ordem. Ela é uma

personagem que segue sua apresentação linear, porém, ela vacila quando se trata de expressar seu amor e apreço por suas tão desejadas demandas. D. Maria quebra outro estereótipo feminino baseado em sua postura social. Embora fosse uma senhora rica e responsável, ela era livre para viver em seus vícios como quisesse, pois suas condições sociais superiores permitiam que ela o fizesse.

CAPÍTULO II – A MULHER NO IMAGINÁRIO ROMÂNTICO DO SÉCULO XIX

Neste capítulo, busca-se demonstrar os comportamentos exigidos à mulher que habitava no Rio de Janeiro oitocentista. O objetivo é o de demonstrar que essas mulheres românticas que correspondiam ao que era esperado pela sociedade patriarcal eram “recompensadas” com o casamento, ou seja, a mulher bela, passiva, obediente, servil, meiga, tímida, recatada, isenta de uma vida pública, cujo único objetivo é o de casar e ter filhos, para servi-los, é o modelo predominante nesta literatura. Por outro lado, aquelas que fogem deste padrão, como é o caso da cigana, são vistas como “diabólica”, sedutora, não confiável por serem autônomas, por exercerem a sua liberdade ao ter uma vida pública ativa. São com esses dois polos que Manuel Antônio de Almeida trabalha em sua obra. Em outras palavras, ele apresenta a mulher “digna” de casamento e aquela que deve ser apenas objeto de desejo.

Além disso, há que se salientar que essas mulheres são retratadas sempre do ponto de vista de um homem, que representa a sociedade patriarcal. As características boas e ruins são atribuídas a essas mulheres à medida que se submetem ou não aos desejos do narrador-homem. Percebe-se que a mulher, na literatura oitocentista, é sempre retratada do ponto de vista de um homem (SILVA, 2018 p.70). A mulher que age de acordo com o que reitera a lógica patriarcal é apresentada, nesta literatura, sob uma ótica positiva, como um ser angelical, digna de ser amada, de ter um bom casamento, de se ascender socialmente por meio deste casamento (DUARTE, 2015 p.115).

Aquela que não se ajusta a esse padrão é sempre a “outra”, a amante, a prostituta. Nesse sentido, os romances do século XIX revelavam a extrema submissão da mulher ao homem para ser aceita socialmente. O comprometimento dessas mulheres com as normas sociais foi frequentemente explorado sob a ótica de narradores masculinos em diversos romances oitocentistas (LOPES, 2011p.118). Tem-se, então, personagens femininas que ganham características positivas ou negativas a depender de como obedecem ao sistema patriarcal (SILVA, 2010 p.130).

Essas mulheres tiveram suas vozes silenciadas pela ação e pelos discursos masculinos, pois a sociedade oitocentista ainda reproduzia, por meio de suas obras, a ideologia do patriarcalismo. As obras literárias do período romântico procuraram representar a mulher de

forma idealizada e virtuosa, em que os sentimentos se sobrepunham, com frequência, à razão. Como a sociedade oitocentista ainda reproduzia a ideologia do patriarcalismo, em grande medida essas mulheres tiveram suas vozes silenciadas pela ação e pelos discursos masculinos.

Nesse período, as mulheres do povo eram as mais livres para amar pessoas de sua condição social, já que nessas relações não havia interesses econômicos. Elas poderiam fazer e desfazer as relações conforme suas próprias vontades. Com base na inscrição da autonomia e da liberdade dessa classe, Manuel Antônio de Almeida deixou de lado a representação da classe predominante para revelar os diversos modos de comportamentos que uma mesma sociedade pode agregar.

Assim, neste cenário carioca dos anos de 1800, mesmo sendo uma construção masculina, as mulheres já citadas, Maria-da-Hortaliça e a Cigana, são representações da desestabilização das relações de gênero, pois abandonam o ambiente familiar para realizarem seus desejos, uma vez que, naquela época, à esposa caberia apenas o papel de recato e submissão.

Elas deveriam estar sujeitas às ordens de seus maridos, agindo estes apenas como maridos. Fica evidente, aqui, a distinção de tratamento atribuído à esposa, cuja sexualidade deveria estar submetida aos desejos do marido que não poderia, de modo algum, realizar fantasias sexuais. Esse papel de sexualidade desinteressada da procriação e voltada para os prazeres carnavais seria atribuição da amante e não da esposa. A esposa possuía papéis específicos que não maculassem sua condição de esposa e mãe. Assim, sua sexualidade era vigiada pela sociedade, inclusive pela igreja, que encontrava fundamentos simples para justificar essa repressão.

É comum identificar a voz feminina endossando as características de recato e de subordinação da mulher na obra, como se pode depreender da afirmação da beata, a respeito da atitude agressiva de Leonardo-Pataca com a Maria-da-Hortaliça, após a traição desta:

- É o que lhe digo: a saloiazinha era da pele do tinoso!
- E parecia uma santinha... e o Leonardo o que lhe fez?
- Ora, desancou-a de murros, e foi o que fez com que ela abalasse mais depressa com o capitão... pois olhe, não teve razão; o Leonardo é um rapagão; ganhava boas patacas e tratava dela como de uma senhora! (ALMEIDA, 1999, p. 25)

Nota-se que, embora sejam biologicamente mulheres, reproduzem o discurso, a ideologia do masculino, do patriarcalismo. Como manifestação desse discurso e dessa ideologia masculina, a personagem ratifica o tratamento de violência de Leonardo-Pataca.

Logo, torna-se importante pensar que o tratamento dado a Maria por Leonardo era melhor que aquele que ela merecia. No caso da personagem Luisinha, pode-se afirmar que ela

se enquadra dentro dos padrões de normalidade de feminino no contexto tradicional. Ela sequer denota alguma intenção, pretensão ou desejo. É um verdadeiro fantoche nas mãos de Dona Maria, de José Manuel e do próprio narrador.

Da mesma forma, é visto que a desigualdade nas relações de gênero reafirma uma construção social, pois a educação familiar fez com que homens e mulheres se distanciassem e exercessem funções definidas. Assim, desde crianças, homens e mulheres iam se habituando ao que era “certo ou errado” para cada sexo. Sendo menino, era preciso buscar sua independência, e não expressar tristeza através do choro, pois poderia ser compreendido como sinal de fraqueza. Para as meninas, a afetividade e a doçura eram imprescindíveis, pois simbolizavam a obediência.

2.1 O IDEAL FEMININO NOS SÉCULOS XIX

A partir da segunda metade do século XIX, reforçou-se o ideal feminino da mulher como rainha do lar, identificada com a Virgem Maria, rainha do céu e mãe de Cristo. Essa "angelização" (SILVA, 2013 p.60) da mulher permitiu que ela ocupasse o trono do lar em troca de praticar virtudes como castidade, abnegação e submissão.

A maternidade foi reivindicada como função feminina por excelência, mas deixando absolutamente claro que o ato reprodutivo nada tinha a ver com o gozo da sexualidade. Esse ideal feminino continuou, fundamentalmente, em vigor durante a primeira metade do século XX. No entanto, as necessidades de uma sociedade burguesa em vias de modernização exigiam que as mulheres assumissem tarefas práticas e eficazes (SANTANA, 2009 p.137).

Neste sentido, as virtudes como trabalho, honestidade, responsabilidade, economia e limpeza ganharam espaço substancial a serem transmitidas pelas mulheres em seu lar, da mesma forma, os discursos médico e higiênico, que foram difundidos em inúmeros manuais de higiene, pedagogia doméstica, puericultura e urbanidade que circularam nas primeiras décadas do século XX, que atribuíram à mulher o papel de enfermeira domiciliar, responsável pela saúde e produtividade de todas as suas funções e membros. Nesses manuais foi treinado em cuidados infantis, higiene doméstica, preparação de alimentos e a importância de impor hábitos de higiene e civilidade à prole (KNAPP, 2021 p.167).

Em suma, a economia do lar, o trabalho doméstico, a educação e a disciplina das crianças, as mulheres das elites urbanas não só tinham que cumprir essas tarefas em suas próprias casas, mas tinham que se tornar uma espécie de missionárias sociais encarregadas de moralizar as mulheres e crianças dos setores pobres. Sua ação começou a ser direcionada, principalmente, aos trabalhadores que surgiram como grupo social nas cidades que ganharam destaque com a industrialização. São estas senhoras e jovens que, na companhia de sacerdotes

e comunidades religiosas, se dedicam a organizar em diversas cidades padroados de mulheres trabalhadoras, associações femininas católicas ou instituições de caridade como lares para jovens sem-teto, creches, hospícios, clínicas infantis, oficinas e escolas dominicais onde as crianças pobres eram acolhidas. Essas atividades permitiram às mulheres de setores abastados transcenderem o espaço doméstico e ter um papel de destaque em suas respectivas localidades (KNAPP, 2021, p. 167).

À medida que o século avançava e os processos de modernização avançavam, as mulheres ocupavam, com crescente insistência, novos espaços. Sua presença tornou-se comum no teatro, nas salas de cinema, nos salões de chá e até nos clubes sociais, nos quais, no início do século, só era permitida a presença masculina.

Durante a década de 1920, e como consequência do impacto global da Primeira Guerra Mundial sobre os papéis femininos, setores de mulheres da sociedade que tiveram a oportunidade de viajar para o exterior ou de ler e estar em contato com publicações europeias adotaram atitudes e comportamentos que se distanciaram do ideal feminino convencional. A moda ficou muito mais sofisticada, o uso do espartilho foi suprimido, permitindo maior liberdade de movimento no corpo feminino, o comprimento da saia foi cortado expondo consideravelmente as pernas, o cabelo foi cortado curto e a maquiagem foi imposta (CUNHA; SILVA, 2010, p. 10).

Todas essas atividades citadas, segundo a Igreja, de modo geral, distanciavam a mulher do lar e da missão que lhe fora designada. Sem dúvida, a influência do *modo de vida americano* que se refletiu no cinema, nas revistas e na publicidade, teve forte impacto na vida das mulheres quando se impuseram as ideias de conforto, liberdade e gosto pelo moderno (CUNHA; SILVA, 2010, p. 10).

A facilidade de os setores femininos da elite e da classe média se dedicarem a outras atividades fora do lar residia na facilidade de se prestarem ao serviço doméstico. Famílias de classe média que sustentam costureiras, lavadeira, empregada e babás, enquanto o que faz a dona de casa? No salão de beleza, no jogo, no chá, na casa da amiga, no teatro. Em uma palavra, cumprindo seus deveres sociais. De fato, a maioria da população feminina se dedicava ao comércio doméstico no século XIX. Mesmo entre os setores médios não era incomum ter uma cozinheira ou uma babá (ALMEIDA, 1986, p. 42).

O aumento significativo da população urbana nas primeiras décadas do século XX deveu-se, em grande parte, ao êxodo rural das áreas mais próximas às cidades. Muitos desses migrantes eram mulheres solteiras que não encontravam atividade produtiva na pequena propriedade rural ou nas grandes fazendas, o que favorecia o trabalho masculino. Algumas dessas mulheres, menos desafortunadas, encontraram emprego nos novos estabelecimentos

manufatureiros ou em oficinas de artesanato, mas a grande maioria delas teve que ser empregada no serviço doméstico (TELLES, 2018, p. 120) .

Sem maior liberdade ou tempo próprio, seu mundo afetivo ficou reduzido à família onde trabalhavam. Sozinhas e vulneráveis, sua sexualidade se limitava a encontros furtivos que, como consequência indesejada, poderia resultar em gravidez. Essa situação as levou, de modo geral, a perder o emprego e a sofrer reações familiares que, muitas vezes, resultaram em violência física. Sem emprego ou família, muitas foram abandonadas aos caminhos da prostituição ou da mendicância.

Quanto às mulheres da obra *Memórias de um sargento de milícias*, percebe-se que há aquelas “desejantes” e autoconfiantes, assim como também encontramos aquelas que reproduzem os ditames tradicionais. Vidinha, Dona Maria, Maria-da-Hortaliça, dentre outras, podem ser pensadas como as verdadeiras protagonistas da história. Em relação à Luisinha, o mesmo não pode ser pensado, pois esta se sujeita ao poder e ao controle do masculino. É fácil notar que, devido à diversidade de funções que essas mesmas mulheres exercem na sociedade, elas são fundamentais para o desenrolar do novo narrativo.

Como exemplo desse sinal de poder feminino no enredo romanesco, recorreremos à Dona Maria, uma velha rica que tinha os costumes das demandas judiciais. Não havia homem que pudesse enganá-la; conhecia todos os termos jurídicos e deles fazia uso sempre que necessário. Em seu discurso emerge uma voz feminina reafirmando as convenções da sociedade tradicional, e em sua conduta, é revelado um perfil antitradicional. Apresentava argumentos convincentes, havia clareza e determinação em suas decisões, enfrentava o poder masculino e, inclusive, aqueles representantes da justiça, sem que as faculdades afetivas predominassem sobre as intelectuais.

Essa personagem é diferente do estereótipo dado às mulheres nos costumes patriarcais, porque o narrador a destaca como conhecedora das questões da lei de seu tempo. Suas ações não se limitavam à esfera doméstica e, merecendo o respeito, a aceitação e a estima dos homens ao se envolver no meio público. Era uma mulher de classe social superior àquelas mencionadas no texto, sua presença era sempre marcada por forte dose de razão.

Era benfazeja, devota, e amiga dos pobres, porém em compensação destas virtudes tinha um dos piores vícios daquele tempo e daqueles costumes: era a mania das demandas. Como era rica, Dona Maria alimentava este vício largamente; as suas demandas eram o alimento da sua vida; (...) pelo longo hábito que tinha da matéria, entendia do riscado a palma, e não havia procurador que a enganasse; sabia todos aqueles termos jurídicos e toda a marcha do processo de modo tal, que ninguém lhe levava nisso a palma. Essa mania chegava nela à impertinência, e aborrecia desesperadamente a quem a ouvia, falando nos últimos provarás que lhe tinha feito o seu letrado nos autos da sua demanda de terras... (ALMEIDA, 2009, p. 49)

Portanto, é importante ratificar que tanto o discurso histórico quanto o discurso literário questionam a existência de modelos rígidos de sociedades. Essa diversidade de comportamentos sociais na narrativa em questão é determinada pela influência cultural e histórica, assim como pelo aspecto situacional e pelo caráter biológico, não exibindo, em todas as circunstâncias, os protótipos de gêneros, como indicam as tradições patriarcais.

2.2 A IDEALIZAÇÃO E O PÍCARO: O ROMANCE ROMÂNTICO EM QUESTÃO

Na obra “*Memórias de um sargento de milícias*” o personagem Leonardo Pataca é retratado pelo autor como alguém sem escrúpulos e que faz o que é preciso para se tirar vantagens de acordo com a situação. Assim, este tipo de personagem pode ser atribuído à figura do Pícaro que na história da literatura europeia, caracteriza-se como um personagem oriundo dos romances novelísticos surgidos em meados dos séculos XVII e XVIII, mais especificamente da Espanha, que, detém características e personalidade daquilo que hoje se chama malandragem dentre outras nomenclaturas. Assim, o Pícaro vive de constantes mudanças de cenários e transita entre as várias classes sociais, no qual vive de aplicar pequenos golpes, garantindo seu sustento por meio de trambiques.

Ao direcionar esse debate ao personagem Leonardo Pataca Filho, é importante utilizar em nossa análise, a publicação do ensaio de Antônio Cândido, datado em 1978 e intitulado “Dialética da Malandragem” no qual o autor traz uma crítica literária do romance brasileiro, permitindo que o leitor possa rever sob outra perspectiva a obra “*Memórias de um sargento de milícias*”. Assim o autor caracteriza a malandragem do personagem como uma dialética de ordem e desordem (OTSUKA, 2007, p. 107), no qual essa categoria se torna o núcleo central do romance.

Para tanto, no intuito de aprofundar a discussão sobre a marginalidade e o modo de vida do Estado do Rio de Janeiro, trazemos um ensaio do antropólogo Roberto DaMatta intitulado *Carnavais, malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* cuja publicação data no fim dos anos 1970, que aborda em suas considerações iniciais os elementos da cultura brasileira, se propondo a analisar a partir dos eventos culturalmente populares como o Carnaval, contextualizando sobre o quanto a sociedade brasileira serve como palco.

Assim, o autor analisa a premissa de que a sociedade brasileira é hierarquizada e que se encontra em conflitos que permeiam a vida dos personagens sociais mostrando também uma estrutura dualista marcado pela esfera impessoal do mercado de trabalho, as relações pessoais dos indivíduos, seus privilégios bem como a vida fora do ambiente doméstico e caseiro. Deste

modo podemos correlacionar esses apontamentos com a ambientação descrita autor de *Memórias* no que diz respeito a dualidade conflituosa vivida pelos personagens que transitam frequentemente entre a ordem e desordem marcada na trama.

Trazendo a análise de DaMatta (1979, p 120) para o romance almeidiano os aspectos culturais da obra que mostram as missas e procissões frequentadas pelos personagens e o ordenamento jurídico praticado pelas figuras de ordem expressam bem a dualidade no qual a cultura ocidental criou um Estado de Direito marcado pelo favorecimento pessoal para aqueles que pertencem a uma classe mais alta, quando na verdade a lei deveria prevalecer igual para todos independente da classe, origem, cargo e profissão, além da confusão entre o tratamento pessoal com a lei impessoal. Esse ponto pode ser observado durante a libertação de Leonardinho.

Assim, a obra de DaMatta (1979 p.120), dedica-se a compreender a figura do malandro que vem a surgir para lidar com a estrutura antagônica, estando ele concentrado ao meio desse sistema hierárquico entre a impessoalidade jurídica e o tratamento pessoal no qual parcialmente recusa obedecer a ordem estabelecida, porém ainda segue e utiliza de diversas artimanhas para obter êxito em suas trapaças. Em *Memórias*, Leonardinho é esse malandro que transita entre o antagonismo expresso por Almeida e que também é visto como herói digno de todo respeito tal como são reverenciados os soldados das milícias cariocas.

Portanto a obra é bem-sucedida ao conseguir abordar de maneira didática esses elementos da cultura brasileira e esses apontamentos vão de encontro com o cenário da obra de Almeida, pois todos os contextos descritos por DaMatta (1979 p.120) estão presentes na cultura carioca, em que as classes subalternas não têm o direito de exercer sua cidadania e seus direitos em pé de igualdade pois amplia-se muito aquele ditado “manda quem pode e obedece quem tem juízo” que revela o viés hierarquizado com o qual as classes médias agem em detrimento dos menos favorecidos (DaMatta, 1979 p.120).

Em outro ensaio intitulado dialética da colonização, o historiador Antônio Bosi (1992, p.11) traz em suas concepções acerca da história, a definição de cultura descrita como:

[...] o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. (...) nas sociedades densamente urbanizadas, cultura foi tomando também o sentido de condição de vida mais humana digna de almejar-se, termo final de um processo cujo valor é estimado, mais ou menos conscientemente, por todas as classes e grupos. Bosi (1992, p.11)

Deste modo, durante o período de colonização portuguesa a alocação da família real na capital do Rio de Janeiro, os costumes também foram trazidos ao Brasil e esse ponto pode ser comprovado pela leitura em *Memórias de um Sargento de Milícias* quando se fala da “contribuição” da cultura cigana na construção social da figura do malandro, que eram descritos como pessoas ociosas e quem tivesse juízo, jamais se meteria com essa gente. Sobre esse processo, Alfredo Bosi (1992, p.12) define como sendo:

Aculturar também é sinônimo de traduzir. (...) Mais do que um simples “outro discurso”, como a define o seu étimo grego, a *alegoria é o discurso do outro*, daquele outro que fala e nos cala, faz temer e obedecer, mesmo quando os fantoches grotescos da sua representação [diabo ou megera] nos façam rir. A alegoria foi o primeiro instrumento de uma arte para massas criada pelos intelectuais orgânicos da aculturação. Bosi (1992, p.12)

Esse processo de construção da cultura brasileira se iniciou a partir do processo de catequese praticado pelos padres e à medida que se avançava, era preciso de mão de obra para que se obtivesse lucro e nesse aspecto a escravidão mesmo sendo a forma mais cruel, foi elemento de construção e formação das sociedades que se alçaram sobre esse viés da colonização europeia. E foi a partir dessas concepções que surge as milícias que nada mais são que um poder paralelo que por meio da repressão e alçada em poder de hierarquização, visa ter o controle sobre as classes subalternas e territórios onde impera aquele que detém o poder e que muitas vezes envolve a força do Estado para que tais relações estejam em equilíbrio.

Trazendo a discussão sobre o ensaio *da dialética da malandragem*, segundo Otsuka, (2007, p. 107), Antônio Cândido aponta as suas concepções críticas, o que trouxe um ganho significativo de análise da obra em comparação aos estudos anteriores sobre a narrativa almeidiana, definindo os novos rumos em que a obra passaria a ser compreendida. Assim a sua interpretação desvelou o romance trazendo:

[...] uma camada de significação até então oculta, demonstrando que a lógica da organização narrativa apreende um dinamismo histórico-social próprio ao Brasil da primeira metade do século XIX. De quebra, e a partir da análise estética, Candido também nomeou e conceitualizou essa dinâmica vigente nas práticas efetivas da sociedade brasileira, escravista e dividida em classes. Hoje é possível dizer que sua penetrante explicação do arranjo formal das *Memórias* passou a fazer parte do sentido da obra (OTSUKA, 2007, p. 107).

Dessa maneira pode-se dizer que a visão corrente sobre a obra “*Memórias de um sargento de milícias*” após a publicação do ensaio “Dialética da Malandragem” se baseia na

representação da malandragem compreendida como um traço da cultura brasileira em geral, devido a concepção moral e estereotipada do famoso “jeitinho brasileiro” muito comum nas narrativas que envolvem o cenário social. Nessa perspectiva o ensaio de Candido, (1970, p. 67) foca sua discussão para esse viés e não tanto a concepção da malandragem:

Enquanto comportamento historicamente enraizado no quadro específico das relações entre as classes na sociedade brasileira oitocentista – em que, no entanto, está, pelo menos a meu ver, a contribuição decisiva do ensaio de Candido para a crítica literária materialista (OTSUKA, 2007, p. 107).

Dessa maneira a malandragem compreendida como um dos traços da cultura brasileira, sua conceituação tende a se desvincular do quadro determinante da organização socioeconômica. A comparação da obra “*Memórias de um sargento de milícias*” e a sociedade brasileira apresentada por Antônio Cândido ficou representada de forma neutra pois não discorre de maneira profunda acerca do conceito de malandragem do ponto de vista sócio histórico.

Desse modo o autor restringe sua análise a simples concepção de malandragem figurada no romance brasileiro e o comportamento do malandro existente na realidade, sem aprofundar sua análise na premissa de que a malandragem real seja desvelada em suas fundamentações sócio-históricas, trazidas pela colonização ibérica e portuguesa constatando a sua existência apenas no plano de realidade sem qualquer outra conceituação de cunho sociológico.

Nessa perspectiva, o autor não contempla em sua interpretação as desigualdades que fazem parte do bojo societário da civilização brasileira bem como as clivagens que se encaixa o conceito de “dialética de ordem e desordem” que fazem parte tanto da ficção quanto da realidade no modo de produção e reprodução das relações sociais, o que explica a existência da malandragem, e essa ótica acaba por ficar sem ser retratada na análise do autor.

Portanto, enfatiza-se que é preciso assinalar que as concepções de “*Dialética da malandragem*” de Antonio Candido apresentam também uma visada histórica e materialista que cede lugar a uma generalização de cunho culturalista que também foi assinalado por Roberto Schwarz. Assim, na seção final do ensaio de Cândido conduz o argumento para a indagação acerca do rumo histórico da sociedade, elevando a sociabilidade malandra ao plano das grandes opções da história (OTSUKA, 2007, p. 108).

Em outro ensaio de Antônio Candido, intitulada “a vida ao rés do chão” o autor dialoga com as questões sobre o desenvolvimento evolutivo da crônica do Brasil, e segundo ele assinala:

[...] com o passar dos anos esse gênero tornou-se bem brasileiro “pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade que aqui se desenvolveu” (1984, p7). Isso se deve principalmente aos nossos cronistas (folhetinistas), homens que transitavam entre os jornais e a literatura naquela época. Nomes como: José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, entre outros, se apropriaram desse gênero e deixaram sua marca e seu estilo nos textos produzidos no jornal do período. A crônica nasceu no jornal como folhetim, e este era o espaço do jornal dedicado à publicação de variedades, entre elas os romances folhetinescos (como o francês *Rocamboles*, de Ponson Du Terrail), comentários sobre as mais variadas coisas, etc. O folhetim tinha um espaço definido nos jornais, o rodapé ou, em francês, *rez-de-chaussée* (*rés-do-chão*), espaço voltado para o entretenimento. Portanto, assim nasceu o gênero crônica e essa é a sua relação inicial com o *rés-do-chão* (OLIVEIRA, 2019, p. 1).

Assim a crônica tem por objetivo retratar o modo de vida urbano das cidades por meio dos folhetins e nesse âmbito encaixa-se o romance descritivo das narrativas acerca das variedades e sob esse propósito que o gênero se tornou marca da literatura brasileira no qual grandes autores como Machado de Assis e José de Alencar apropriaram-se desse tema para publicar suas histórias. Manuel Almeida também explorou esse gênero em suas obras, trazendo principalmente questões pertinentes à cultura brasileira.

Quanto às origens do romance picaresco propriamente dito, o autor Martini, (2011, p. 5) traz em suas considerações que seu surgimento:

[...] pode ser remontado à situação política específica por que passa a Espanha durante um lento desenrolar histórico. A invasão da Península Ibérica pelos muçulmanos do norte da África produziu um lento (em torno de 700 anos) processo de reconquista territorial, a qual culmina com a expulsão do último reduto mouro da Península de Granada, por volta do ano de 1492. A Espanha, neste período, inicia seu projeto expansionista — a descoberta da América. Além de muitas outras conquistas intelectuais, como a primeira gramática castelhana, de Antonio de Nebrija, e a criação da universidade, dentre outras. Nesse período, os reis católicos introduzem a Inquisição na península, forçando os mouros e muçulmanos à conversão ao cristianismo. Criase assim uma nova classe e, por conseguinte, uma nova arena de disputas (MARTINI, 2011, p. 5).

Em relação à gênese do romance, retrata-se que teve o seu início na Espanha e a matéria prima das confecções literárias envolvendo esse gênero são os acontecimentos pertinentes da época, ainda em um âmbito retratado sob o fundamentalismo cristão. Essas características foram trazidas para o Brasil e exploradas de acordo com o contexto regional dos autores literários.

No caso de Manuel de Almeida, (2009) esse formato também se aplica às suas obras que de acordo com Oliveira, (2019, p.03) na obra “*Memórias de um sargento de milícias* o

personagem Leonardo Pataca tem em suas características o “tom de conversa fiada” o que permite a transmissão da oralidade por meio da escrita, assemelhando-se ao narrador da tradição oral como aquele que contava as narrativas que eram transmitidas oralmente entre as pessoas.

Deste modo, o personagem Leonardo Filho que detém as características do pícaro literário é retratado por Manuel de Almeida como alguém gentil que age de acordo com a ocasião e esse ponto de vista pode ser complementado a partir da análise de Josué Montello (1997, p.351) em que comenta a narrativa almeidiana:

Manuel Antônio de Almeida dá preferência ao herói modesto, que se defende das hostilidades do mundo com o imprevisto de embuste e ardis, ou seja: ao pícaro, da velha tradição literária espanhola”. Sua caracterização do anti-herói é perfeitamente coerente a caracterização do pícaro clássico. Obviamente, com as transformações consequentes ao sistema literário brasileiro (MONTELLO, 1997, p.351).

Deste modo, ao longo da narrativa, observa-se que a diferença entre o pícaro e Leonardo Filho observada por Antônio Candido é que “lhe falta um traço básico do pícaro: o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’ (CANDIDO, 1978, p. 319)

E isso realmente se confirma na narrativa, pois o Leonardo não possui noção da realidade e isso remete aos tradicionais pícaros, pois sua vida é fácil, porque o personagem tem seu padrinho que vem a ser como um pai melhor do que os seus biológicos e com isso ele vem a receber essa superproteção. Mas quando ele atinge a maioridade, vem a ser preso por Vidigal e isso agarrava-se ao fato de que ele não tem nenhum trabalho formal.

Com isso há semelhança com a narrativa de Guzmán de Alfarache, um romance picaresco inglês do escritor Mateo Áleman. A semelhança entre a narrativa escrita por Mateo Áleman e Manuel Antônio de Almeida, segundo Martini, (2011, p. 5), se dá porque a personagem também fora presa, mas libertada por denunciar os colegas que preparavam um motim a bordo do navio em que estava. Com o personagem Leonardo Filho ocorre a mesma coisa, pois ele é promovido a Sargento de Milícias exercendo o cargo de delator.

Assim, pode-se notar a semelhança dos pícaros com o personagem Leonardo Filho que ao receber algum tipo de educação do padrinho, tornando-se seu agregado e mais tarde alia-se à Tomás da Sé. Nesse trecho, o próprio autor faz um alerta ao leitor ao dizer: “Ninguém se admire da facilidade com que se faziam semelhantes coisas [...]” (ALMEIDA, 1999, p. 106).

Seguindo sua contextualização do personagem Leonardo Filho, salientando que: “outras vezes, e estas eram em maior número, o agregado, refinado vadio, era um verdadeiro parasita que se prendia à árvore familiar [...]” (ALMEIDA, 1999, p. 107). Assim observa-se que

Leonardo de modo fácil e por meio da trapaça e ilicitude adquire o cargo de agregado, fazendo com que se livre de trabalhar. A ausência dessa qualidade faz parte das características do pícaro Leonardo Filho, levando em consideração o conceito de trabalho, este significa sob o ponto de vista brasileiro e ibérico a escravidão propriamente dita, vivenciada pelos negros escravizados e mouros. (MARTINI, 2011, p. 5).

Deste modo, Cândido (2008, p.319) retrata em sua concepção acerca da origem do pícaro como um indivíduo ingênuo que ao se deparar com as adversidades da vida acaba-se tornando um sujeito espertalhão e sem limites exercendo essas qualidades como autodefesa. Mas se tratando de Leonardo Pataca Filho, ao ser criado pelo padrinho é intitulado pelo autor como um “malando de marca maior” como esse fosse o maior adjetivo do personagem e não atribuindo essa característica às suas vivências pessoais.

Essa questão faz-se necessária sublinhar na interpretação da obra, pois enquanto a figura do pícaro é de um indivíduo que por conta das suas vivências torna-se malandro, Leonardo já é intitulado como tal. Observa-se também que durante os primeiros anos da vida de Leonardo Pataca Filho, é notada algumas características de sua personalidade que “colocam seu lado pícaro em devir” (CANDIDO, 2011, p.319)

Segundo Almeida, (1999, p.20) o pícaro Leonardo Filho “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”. Nessa perspectiva as categorias meio e fim são complementares, pois os meios sejam quais fossem adotados pelo personagem (ilicitude, picaretagem, dentre outros, etc.), “deveriam conduzir o anti-herói a ser um “homem de bem” nos padrões dos pícaros tradicionais” (MARTINI, 2011, p. 05).

Outro ponto a ser destacado na narrativa almeidiana é a predominância de personagens ciganos de origem portuguesa que integraram o “processo educacional” do jovem Leonardo, o que de modo significativo ajudou na construção de sua personalidade dissimulada. Segundo Almeida, (1999, p. 27-28), estes se caracterizavam como:

Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse juízo se metia com eles em negócio, porque tinha certeza de levar carolo. [...] para cá só trouxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria, e, se não, o nosso Leonardo pode dizer alguma coisa a respeito (ALMEIDA, 1999, p. 27-28).

Assim, constata-se que a figura de Leonardo Pataca, assemelha-se a dos pícaros espanhóis por este personagem ter sido ainda que por convivência influenciada pelo modo de vida fácil adquirido pelos europeus portugueses retratado na figura dos ciganos. Segundo o conceito de Cândido, a figura do pícaro [...] não é dado a sentimentos amorosos, é egoísta e

pragmático. “As relações sociais bem como o casamento são para interesse próprio” (CÂNDIDO, 2008 p. 320).

No entanto, o personagem Leonardo, por mais que em seu conjunto de características haja que ele é desprovido de paixão, os seus sentimentos são vistos como sinceros, quando se trata da esfera amorosa. Deste modo, o romance é retratado no livro que conta a história de seu amor cercada de adversidades pela sonsa Luisinha, no qual acaba casando-se com ela, após sua promoção e reformação. Além disso, ela torna-se “dono de cinco heranças que lhe vieram cair nas mãos sem que movesse uma palha” (CANDIDO, 1978, p. 321). Deste modo, observa-se que esse trunfo conquistado faz de Leonardo Filho um homem de bem, o que coaduna com o projeto de vida dos pícaros espanhóis.

Quanto às características da obra, ela apresenta ao longo de sua contextualização uma estrutura própria, pois ao ser considerada um romance de época, ao longo das narrativas é apresentada ao leitor uma realidade condizente com o contexto social, histórico, econômico e cultural da época vigente do qual a cidade do Rio de Janeiro é cenário, em que também retrata-se o Brasil Colonial do Rei D. João. Assim, para Antônio Candido (1978) “as *Memórias* são um panorama documentário do Brasil joanino.” Deste modo, a história discorre sob um comando de um narrador onisciente, que informa ao leitor, todas as ações, pensamentos, sentimentos e perspectivas dos personagens centrais.

Apesar de este tópico trazer a visão do personagem como trapaceiro, é importante ratificar que a obra almeidiana não faz juízo de valor em relação a conduta de Leonardo Filho e dos outros personagens, pois o autor não se pauta em determinar essa questão. Assim, para Antonio Candido, (1978, p.326-327), o que realmente importa é “a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra”. Assim, percebe-se que a análise do contexto social se faz importante pois permite uma compreensão dos ambientes predominantes na narrativa em questão.

Antônio Cândido (1978, p. 329) acrescenta em suas considerações que o romance almeidiano é formado por diversos elementos que mudam de acordo com o cenário narrado e o personagem no qual são descritos pelo narrador. E cada um desses elementos tem sua importância na constituição e desenvolvimento da obra. Dessa forma, a narrativa se dispõe em ser reconhecida pelos elementos intitulados pelo autor de “dialética da ordem e desordem”(CANDIDO, 1978, p.329), em um processo que desvela as relações humanas constituídas na narrativa apresentada, colocando em evidência a comunicação frequente da ordem e desordem.

Assim essa sincronia com qual se constrói a relação dialética segundo Silva, (2008, p.20):

É um esqueleto essencial para o funcionamento interno do romance, pensado para ser muito mais do que uma obra de caráter documentário, mas um espaço em que se apresentam os primeiros brasileiros, com seus costumes e cultura própria. A partir desse conceito, seguem outros que também são desenvolvidos acerca da relação dialética da ordem e da desordem. Um deles é a consideração da ordem enquanto hemisfério positivo, e da desordem, o hemisfério negativo. Os personagens da obra vão se localizando e por vezes oscilando dentro dessas 66 caracterizações. Cada ambiente também é pintado na obra de maneira diferente, dando forma e cor a cada ambiente. Separada da ordem por uma linha muito tênue, a desordem se caracteriza para liberdade de compromissos sociais, quase sempre a ausência do trabalho e a necessidade de alegria, festa, diversões (SILVA, 2018, p.20).

Uma importante observação na trama de Manuel Almeida é que em sua descrição das cenas de festa e os conflitos presentes é considerado a desordem disposta em sua análise, e nessa perspectiva, pode-se citar ao trecho descrito por Almeida, (2009, p.63) referente:

O capítulo “Estralada” em que Leonardo pai contrata o valentão Chico-Juca para armar uma grande confusão ao longo da festa da Cigana, a fim de separá-la do Mestre de Cerimônias e ter o amor da Cigana para si. —Tenho dito, nada de graças com ela! Mal tinha pronunciado essas palavras quando o Chico-Juca, arrancando-lhe a viola da mão, bateu-lhe com ela em cheio sobre a cabeça; o rapaz reagiu, e começou a confusão (ALMEIDA, 2009, p.63).

Segundo o autor, de certa forma o plano dá certo e com isso o Major Vidigal que na trama representa a figura de maior patente depois do Rei D João é avisado e intercede para pôr fim ao conflito que se segue. Por ser uma figura imponente e poderosa naquele território costumar gerar medo em qualquer lugar que esteja o que ocasiona de certo modo, uma desestabilização do ambiente. Ao chegar ao local, o Major prende os responsáveis pelo tumulto e ao deparar-se com o olhar vigilante da Cigana para um dos quartos, ele ordena a revista daquele cômodo. Assim a cigana ordenou que o granadeiro cumprisse a ordem e ele seguiu para o cômodo, no qual ouviu-se um pequeno barulho e o Vidigal respondeu em seguida: —Traz pra cá quem estiver lá dentro (MARTINI, 2011, p. 5).

A seguir, o granadeiro reaparece segurando pelo braço o Rev. mestre-de-cerimônias em ceroulas curtas e largas, de meias pretas, sapatos de fivela, e solidéu à cabeça. (ALMEIDA, 2009, p.64). Essa cena é considerada como engraçada, pois evidenciam-se as peripécias pecaminosas do Mestre de Cerimônias, permitindo que o leitor reflita sobre a duplicidade moral com a qual os personagens vivenciam, sendo o primeiro deles, a hipocrisia da classe católica representada pelo clero, que na vida pública e social despeja a pregação dos conceitos ortodoxos – cristão, trazendo a preservação da moral e dos bons costumes, mas que em sua cotidianidade não seguia os preceitos previstos em sua doutrina, que era a questão do celibato.

Além disso, é importante ratificar a relação conflituosa da exercida pela comunicação da dialética da ordem e desordem, que está expressa:

[...] a partir do tipo de mulher que o sacerdote escolhe para manter relações, justo com uma cigana, mulher que estaria ligada à desordem. O sacerdote, por sua vez, que deveria representar a ordem, toca a desordem ao deixar-se viver a paixão pela cigana. Essa relação descontínua caracteriza a desordem e é frequente em todas as relações humanas da obra. A desordem exige uma presença da ordem para que se possa retornar à vivência em sociedade, porém, a ordem muitas vezes não ocupa apenas o seu espaço, oscilando os comportamentos e contribuindo para o caos (SILVA, 2018, p.24).

Deste modo, a partir desses polos opostos contidos na obra, nota-se o contraste da desordem a partir dos conflitos que cercam as vivências dos personagens e a ordem, que se torna necessário o seu estabelecimento para a manutenção das relações interpessoais entre os personagens da trama. Deste modo, na categoria ordem, estão classificados aqueles personagens defensores dos bons costumes, da implementação da lei na sociedade e que frequentam a igreja, e tem sua moral idônea, não frequentando espaços que contenham conflitos.

A obra almeidiana retrata um romance que serve de cenário para o desenrolar da obra, e analisando trechos considerados marcantes, pode-se citar a cena retratada no capítulo “O fogo no campo”, que narra o acontecimento de uma procissão ocorrida no dia do Divino, definida como uma festa católica em comemora-se dia do Espírito Santo. Os personagens padrinho, sua sobrinha, Leonardinho, D. Maria, seguem para a festa no intuito de acompanhar a procissão. Sobre esse momento, Almeida, (2009, p.78) ratifica que:

Lá, a menina fica extasiada com o movimento e se encanta ao ver fogos estourando no céu pela primeira vez. No melhor da ceia, foram interrompidos pelo ronco do foguete que subia: era o fogo que começava. Luisinha estremeceu, ergueu a cabeça, e pela primeira vez deixou ouvir sua voz, exclamando extasiada ao ver cair as lágrimas inflamadas do foguete que aclaravam todo o Campo: —Olhe, olhe, olhe!...[...] Felizmente Luisinha estava por tal maneira extasiada, que não deu atenção a coisa alguma, e enquanto duraram os foguetes não tirou os olhos do céu. (ALMEIDA, 2009, p.78).

Nesse capítulo, a cena é descrita pelo autor com muita riqueza de detalhes no qual é possível que o leitor apreenda as emoções da personagem Luisinha que “fica emocionada ao ver os fogos ao longo da procissão, e Leonardinho se encanta por ela e sua ingenuidade nesse momento”. Percebe-se que esse tipo de festa, frequente aos que pertencem à ordem, não exige a presença de Vidigal, por exemplo, (SILVA, 2018, p.75). Nesse cenário observa-se que não há

a necessidade de restabelecimento da ordem porque neste ambiente, ela é presente e a ordem pressupõe a harmonia que contrata com a doutrina cristã.

A desordem como contraponto que cerca as trajetórias do pícaro Leonardo, é separada da ordem por uma linha tênue e em diversos momentos da trama em que ambas se chocam através das vivências entre os personagens. Como exemplo dessa relação antagônica tem-se o momento em que o personagem Vidado compadre, barbeiro que integra a ordem, aceita cuidar e acolher Leonardinho, centro da desordem de maneira muito afetuosa.

Nos trechos que discorrem o capítulo “O arranjei-me do compadre”, o narrador da trama revela para o leitor que o compadre adquire bens valiosos que depois de um tempo acabam ficando de herança para o afilhado. Essa ocasião se deu na época que o compadre era jovem e “e foi convidado para embarcar em um navio da Costa para o Rio de Janeiro, a fim de ajudar a curar os viajantes que ficassem doentes utilizando a prática da sangria” (ALMEIDA, 2009, p. 37).

No decorrer dessa viagem, houve um adoecimento de passageiros e alguns deles curaram-se sem mais sequelas, porém outros não resistiram, e a exemplo desses passageiros cita-se o caso do capitão que estava a bordo desse capítulo. Nesse trecho, Almeida (2009, p.41) discorre que perto de chegar a capital carioca, “o capitão do navio adoeceu; a princípio, nem ele nem alguém teve a menor dúvida de que ficaria bom logo depois da primeira sangria; porém, repentinamente o negócio complicou-se, e nem com a terceira e quarta se pôde conseguir alguma coisa”. Com o agravamento de suas condições de saúde em decorrência dessa doença, o capitão convenceu-se que não chegaria vivo na cidade do Rio de Janeiro.

Com medo de que não desse tempo de chegar ao encontro de sua filha, o capitão:

[...] pede a ajuda do barbeiro para que se fizesse cumprida a sua última vontade. Esse, por sua vez, tem uma reação inusitada após ouvir o pedido do capitão: O capitão chamou-o à parte, e em segredo lhe fez entrega de uma cinta de couro e uma caixa de pau pejudas de um bom par de doblas em ouro e prata, pedindo que fielmente as fosse entregar, apenas chegasse à terra, a uma filha sua, cuja morada lhe indicou (SILVA, 2018, p.20).

Além dos bens mencionados no tópico anterior, ficou a cargo do barbeiro receptionar a soldada que estava entre os passageiros daquela viagem, instante em que o barbeiro disse que não embarcaria mais porque não tinha se dado bem com a moça em questão. E as ordens do capitão, agora falecido, ele não acatou e Almeida enfatiza esse trecho “[...] quanto às ordens do capitão...histórias; quem é que lhe havia de vir tomar conta disso? Ninguém viu o que passou; de nada se sabia. [...] O compadre decidiu-se a instituir-se herdeiro do capitão, e assim o fez” (ALMEIDA, 2009, p.42).

Dessa forma, nota-se a partir do comportamento antiético do compadre que mesmo ele fazendo parte da ordem, por assim dizer, acaba contrastando com a desordem, revelando o conflito moral dessa relação ambígua. Para complementar essa premissa Almeida, (2009, p.48) assinala que “o barbeiro se apropria indevidamente dos bens do capitão, e assim, ele adquire o que serão os seus bens, pois jamais foram reclamados por alguém, ficando definitivamente sob posse dele”.

Assim o narrador expõe aos leitores que o compadre melhora suas condições de vida através da fraude, apesar de que o autor não classifica este personagem como alguém ruim. Aliás ao longo da trama, revela-se que todos os personagens possuem características boas e ruins, e nessa perspectiva revela-se dialética da ordem e desordem contextualizada anteriormente. Segundo Candido (1978, p. 338), “o compadre ‘se arranja’ pelo perjúrio. Mas o narrador só conta isto depois que a nossa simpatia já lhe está assegurada pela dedicação que dispensou ao afilhado”.

Dessa forma, ao longo da narrativa o autor constrói a imagem de bondade do compadre pelo fato dele ter criado de maneira afetuosa o afilhado e que um acontecimento antiético não desabona a conduta idônea desse personagem a ponto de “mudar o ponto de vista positivo criado na história”. Além disso, o ouro e a prata conseguidos indevidamente serão a herança de Leonardinho no futuro, após a morte do padrinho. O autor expõe que é com esses recursos que Leonardo inicia uma nova etapa de sua vida, casado com a personagem Luisinha e já tomando posse do seu cargo de sargento de milícias.

A partir do exposto, notam-se as fragilidades em torno da estrutura da ordem, que segundo Silva, (2018, p.79) “apesar de não apresentar riscos sociais, pode-se suceder elementos que a desestabilizam, chegando a tocar na desordem”. Quanto a aplicabilidade das categorias de ordem e desordem nas personagens femininas descritas na obra almeidiana, é possível detectar ao longo da leitura apreendida a importância significativa dessas personagens no tocante às suas atitudes que influenciam a vida do protagonista Leonardo Pataca.

Primeiramente, a análise elenca as perspectivas das mulheres integrantes da categoria desordem. A exemplo disso, há a construção particular da personagem Maria das Hortaliças que não possui nenhuma representação feminina comumente atribuída as mulheres românticas da época em que discorre a narrativa almeidiana, trazendo ao leitor que a personagem possui autonomia das decisões e ações inerentes a sua vida, o que foge dos padrões sociais atribuídos às mulheres da era oitocentista.

Ela, mesmo estando totalmente insatisfeita com a vida conjugal, não se prende aos papéis de mãe e esposa dos Leonardos e acaba fugindo em busca de sua felicidade e [...] retornando à sua terra natal em outras companhias. Maria das Hortaliças é portuguesa, viera

para “*o Brasil do tempo do rei*” a bordo de um navio, onde conhece o Leonardo Pataca, que será o pai do protagonista do romance. (SILVA, 2018, p. 78).

Assim a personagem é catalogada pelo autor como uma mulher livre e que faz o que quer na hora que lhe for conveniente e dominada por seus anseios resolve fazer uma viagem de navio saindo de Portugal para o Brasil, não se sabe o que veio fazer, mas estando a bordo do navio:

(...) Ao sair do Tejo, estando a Maria encostada à borda do navio, o Leonardo fingiu que passava distraído por junto dela, e com o ferrado sapatão assentou-lhe uma valente pisadela no pé direito. A Maria, como se já esperasse por aquilo, sorriu-se envergonhada do gracejo, e deu-lhe também em ar de disfarce um tremendo beliscão nas costas da mão esquerda. (...) Levaram o resto do dia de namoro cerrado (...); e no dia seguinte estavam os dois amantes tão extremosos e familiares, que pareciam sê-lo de muitos anos. (ALMEIDA, 2009, p.16-17).

Dado início ao romance entre Maria das Hortaliças e Leonardo pai, eles se casam e depois de um tempo ela engravida de Leonardinho por meio de uma “pisadela e um beliscão”, o que não representava um padrão romântico do ponto de vista estético para a época. Na trama almeidiana, ela fora representada por uma mulher “rechonchuda e bonitona”, e em sua estética não era branca e nem possuía a delicadeza das moças vistas pelo viés idealizante romântico.

Além disso, ela era uma mulher livre sexualmente falando, pois ficava com quem tivesse interesse e mesmo casada, traiu por diversas o marido, procurando sempre saciar seus desejos sexuais. Ela não era uma mulher que se reprimia, fazendo tudo que lhe era permitindo e sem pensar nas consequências de suas atitudes. Assim, ela cansou-se da vida doméstica e responsabilidade materna, deixando para trás marido e filho para trás, terceirizando sua criação ao então ex-marido:

[...] e Leonardo não foi apenas o menino, mas com ele, vieram as responsabilidades de cuidar de uma criança travessa, as tarefas do lar, a solidão doméstica, cuidar do marido e tudo o mais que era prescrito como “papel da mulher” na sociedade da época. Para a personagem, nenhum aspecto daquela realidade em que vivia fazia sentido (SILVA, 2018, p.78).

Observa-se também a frustração vivida por Maria das Hortaliças que impulsionada pelos seus ímpetos carnis, envolveu-se romanticamente com um homem que não conhecia muito bem, e ao tornar-se mãe viu que a vida conjugal não era tão romântica quanto se pregava como modelo de sucesso para as mulheres. Por isso ela decidiu ir embora da cidade, delegando ao padrinho barbeiro a responsabilidade de cuidar do seu filho, ratificando a ele que não deixasse ninguém entrar em sua vida e deixar a criação do filho dela em segundo plano, o que

rompe com o padrão patriarcal de valorização da família em prol da “moral e dos bons costumes”. Assim a personagem Maria ficou satisfeita pois deu soluções aos problemas que lhe afligia e por conta do abandono materno “(...) O Leonardo foi fulminado por essas palavras; voltou-se então todo trêmulo. Não vendo a Maria, desatou a chorar”. (ALMEIDA, 2009, p.22-23).

Vale salientar que a era oitocentista foi permeada por um machismo estrutural que delegava as mulheres brancas a vida doméstica e ainda tinha o impasse da escravidão que fazia parte do contexto contextualizado por Almeida, (2009), mas não nos aprofundaremos nessa discussão nas considerações aqui pontuadas. Assim o mundo doméstico segundo Silva, 2018, p.78) “era totalmente destinado às mulheres, enquanto o “público” era oferecido aos homens, provedores da casa e mantenedores da família”.

De acordo com Lauretis, (1994, p.215), quando aceitamos o conceito de que o pessoal é político, não podemos mais afirmar a existência dessa divisão social”. Dessa maneira a autora proporciona que os leitores reflitam o contexto das relações sociais e suas categorias como classe, gênero, sexo e trabalho. Com isso, outra personagem em que se aplica a desordem é a Cigana, retratada por Almeida (2009), como uma mulher inteligente, encantadora e bonita. O Leonardo pai, acaba se apaixonando por ela, mas não é correspondido o que acaba revoltando.

Ela era uma mulher desejada por todos os homens desde o padre, funcionários reais, soldados, sendo descrita como uma personagem livre e de muitos amores “feita no mesmo molde da saloia” (ALMEIDA, 2009, p. 28). Porém, os personagens ciganos sofriam esse preconceito pela sociedade, que a partir de conceitos antilusitanos era julgados como pessoas preguiçosas e suas tradições não era bem vistas em virtude de predominar a questão religiosa entre os personagens.

Assim a [...] poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na da outra banda do oceano; para cá, só trouxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria. (ALMEIDA, 2009, p. 32-33). Assim eles vivenciavam o julgamento da sociedade pela sua maneira de viver, e nesse contraponto, observa-se mais uma vez o conflito predominante entre a ordem e desordem, a partir dos conflitos vivenciados dessa vez por questões culturais entre a sociedade brasileira e portuguesa. Outro ponto, acentuado pelo autor são as festas ciganas promovidas com muitas danças típicas da cultura cigana, em que as brincadeiras feitas por ele causavam muito incômodo, promovendo a desordem.

Leonardo pai, ao cair de amores pela Cigana, e por não ser correspondido de imediato “chega até a procurar serviços de “feitiçaria”, (como eram chamados na época as cerimônias de religiões de matrizes africanas, cujas práticas não eram permitidas) na obra realizados pelo

Caboclo do Mangue”, e assim atingir o objetivo de conquistar o coração do seu objeto de desejo: a Cigana (SILVA, 2018 p.72).

Salientando esse encontro de ordem e desordem Candido (1978, p. 330), assinala que a personagem Cigana é a ponte em que Leonardo pai, caminha para a desordem fazendo com que ele desafie as tradições societárias, por meio de obtenção de ajuda com feitiçarias e tendo seus desejos atendidos. Assim após ter vivido seu romance com a Cigana, Leonardo retoma a ordem de sua vida, ao casar-se com Chiquinha, filha de sua comadre e desse relacionamento tem uma filha, despejando nela todas as suas expectativas de que ela seja diferente de Leonardinho e trace um futuro diferente do seu irmão.

2.3 PERIPÉCIAS FICCIONAIS E ATITUDES PICARESCAS

Na obra, os seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor. A partir desse pressuposto, vamos descortinando as formas que Manuel Antônio de Almeida manipulou a fim de materializar as personagens, sendo elas encaradas não como representação do homem, mas como produto do enredo e da estrutura específica do romance.

No romance *Memórias de um sargento de Milícias*, a narrativa ocorre, predominantemente em terceira pessoa. A postura desse narrador funciona como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens. Podemos observá-lo no capítulo 10, “Explicações”, quando o narrador procura esclarecer sobre o comportamento do Tenente-Coronel:

O velho tenente-coronel, apesar de virtuoso e bom, não deixava de ter na consciência um sofrível par de pecados, desse que se chamam da carne, e que não hão de ser levados em conta, não de hoje, que a idade o tornara inofensivo, porém do tempo de sua mocidade: o resultado de um deles fora um filho que deixara em Lisboa, fruto de um derradeiro amor que tivera aos 36 anos. (ALMEIDA, 2009, p. 30)

Esse narrador em terceira pessoa focaliza as personagens nos momentos que interessam ao andamento da história, porém em alguns momentos deixa o leitor em dúvidas. Seria Leonardo filho legítimo de Leonardo-Pataca?

Inicialmente, no primeiro capítulo, “Origem, nascimento e batizado”, o narrador nos revela que o herói da história nasceu sete meses após a pisadela e o beliscão de Leonardo-Pataca e Maria-da-Hortaliça no navio vindo de Portugal para o Brasil. Nos capítulos 10 e 11, intitulados, respectivamente, “Explicações”, e “Progresso e atraso”, o narrador deixa-nos entender que o pai biológico de Leonardo é o filho do Tenente-Coronel, que desvirginou Maria-da-Hortaliça em Lisboa.

O velho Tenente-Coronel, depois de ter posto na rua o Leonardo, informado miudamente, como sabe o leitor, pela Comadre do destino da Maria, decidiu tomar o menino sob sua proteção, e acreditou que, se conseguisse felicitá-lo, lavaria seu filho do pecado de ter desonrado a Maria. (ALMEIDA, 2009, p. 35)

Em outras passagens da narrativa, revela a semelhança biológica entre os Leonardos, pai e filho. No capítulo 30, “Remédio aos males”, refere-se à característica de sensibilidade e vulnerabilidade amorosa de Leonardo como herança do pai: “O Leonardo [filho], que talvez hereditariamente tinha queda para aquelas cousas, ouviu boquiaberto a modinha, e tal impressão lhe causou, que depois disso nunca mais tirou os olhos de cima da cantora”. (ALMEIDA, 2009, p.79).

Sobre a personagem Chiquinha acontecem, também, algumas indefinições. O narrador não se posiciona quanto ao vínculo familiar da mesma com a Comadre. “A Comadre tinha uma sobrinha que vivia em sua companhia, e que lhe pesava sofrivelmente sobre as costas...” (ALMEIDA, 2009, p. 47). Em seguida, no capítulo 24, “A Comadre em exercício”, afirma ser a mesma, filha da Comadre. “Chiquinha (era este o nome da filha da Comadre) achou-se de esperanças e pronta a dar à luz”. (ALMEIDA, 2009, p.62)

O narrador suscita uma dúvida sobre a natureza de sua relação com Leonardo-Pataca. Seria esposa ou amante? O narrador nos afirma, no capítulo 29, “Pior transtorno”, que era “a amante de Leonardo-Pataca...” (ALMEIDA, 2009, p. 75). No mesmo capítulo, em meio a uma discussão com a “companheira” de seu pai, Leonardo filho nos convence dessa nossa dúvida ao declarar: “- Se me diz mais meia palavra... perco-lhe o respeito... eu nunca lhe dei confiança; e apesar de ser a senhora lá o que quer é de meu pai... perco-lhe o respeito”. (ALMEIDA, 2009, p.75)

O narrador, ora em primeira, ora em terceira pessoa, é quem dá as pistas acerca do desenvolvimento da narrativa. No capítulo 17, “Dona Maria”, percebem-se as marcas desse narrador em primeira pessoa: “Queremos falar de um grande rancho chamado das – Baianas – que caminhava adiante da procissão... Para falarmos a verdade, a coisa era curiosa” e, “Os nossos costumes nesse tempo a respeito de franqueza e hospitalidade não eram lá muito louváveis; nesse dia, porém, sofriam uma exceção...” (ALMEIDA, 2009, p. 48-49)

Em *Memórias de um sargento de milícias*, é possível constatar a verossimilhança das personagens à medida que Manuel Antônio as trata “como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam”. (CANDIDO, 2005, p. 60)

Esses traços vinculam-se à profissão (mestre-de-reza, professor, tenente-coronel, mestre-de-cerimônias, major), à classe (o compadre, a comadre, a cigana, a vizinha) e resultando em caricaturas (Toma-largura, Maria-da-Hortaliça, Leonardo-Pataca, Major Vidigal).

Na caracterização das personagens, Antônio Candido define como “personagens de costumes” aquelas personagens cômicas, pitorescas, invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicas, cujo processo de composição culmina em caricaturas. Pode-se dizer que “o romancista ‘de costumes’ vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo”. (CÂNDIDO, 2005, p. 65)

2.4 ELAS E LEONARDO PATACA FILHO

Malandragens, concubinatos, demandas, amancebamentos, transgressões e favores. Esses são alguns dos principais aspectos traçados por Manuel Antônio de Almeida da sociedade fluminense nos primeiros cinquenta anos de 1800.

Ao homem cabia a necessidade de ajustar-se a um ideal de virilidade que, desde o surgimento do sistema patriarcal, colocou-o como superior à mulher. No entanto, essa velha identidade parece se redefinir à medida em que a mulher interfere mais efetivamente no meio social. Essa redefinição de papéis é facilmente percebida à proporção que avançamos na leitura da obra *Memórias de um sargento de milícias*. Oposto à dessa dominância masculina preestabelecida pela cultura patriarcal, deparamo-nos com a personagem Leonardo-Pataca.

Ao chegar de Lisboa “não era nesse tempo de sua mocidade mal apessoado, e sobretudo era maganão” (ALMEIDA, 2009, p. 11) O narrador prossegue a história decantando a figura grotesca e risível em que se transforma Leonardo-Pataca: “Chamavam assim a uma rotunda e gordíssima personagem de cabelos brancos e carão avermelhado, que era o decano da corporação [...]”.

“A velhice tinha-o tornado moleirão e pachorrento; com sua vagareza atrasava o negócio das partes...” (ALMEIDA, 2009, p. 11). A partir dos termos utilizados pelo narrador para descrever a passagem da juventude à velhice do meirinho, podemos notar a sua depreciação. Os adjetivos “rotunda”, “gordíssima”, “decano”, “moleirão” e “pachorrento”, assim como os substantivos “carão” e “vagareza” nos põem diante de um processo de degradação física e moral.

O apelido que juntaram ao seu nome vinha do hábito de queixar-se a todo o instante de que só pagavam 320 réis por seu ofício. Em viagem de navio de Portugal ao Brasil, conhecera Maria-da-Hortaliça, quitandeira das praças de Lisboa, saloia, rechonchuda e bonitona que, ao

descer do navio, já sentia enjoos porque se encontrava grávida. Passaram a viver juntos desde o primeiro encontro e Leonardo, assumindo-a como esposa, entregou-se ao relacionamento e lhe dedicou muita atenção e afeto. Mas, como afirma o narrador, “[a]final de contas a Maria sempre era saloia, e o Leonardo começava a arrepender-se seriamente de tudo que tinha feito por ela e com ela”. (ALMEIDA, 2009, p. 13) Portanto, todas aquelas pertencentes a este grupo e que fossem uma imigrante portuguesa estariam destinadas a trair seus companheiros.

Leonardo-Pataca possuía sérias suspeitas sobre a fidelidade de Maria-da-Hortaliça, por isso havia se arrependido de assumi-la como companheira.

E tinha razão, porque, digamos depressa e sem mais cerimônias, havia ele desde certo tempo concebido fundadas suspeitas de que era atraído. Havia alguns meses atrás tinha notado que um certo sargento passava-lhe muitas vezes pela porta, e enfiava olhares curiosos através das rótulas: uma ocasião, recolhendo-se, parecia-lhe que o vira encostado à janela. Isto, porém passou sem mais novidade. (ALMEIDA, 2009, p. 13)

Depois começou a estranhar que um certo colega seu o procurasse em casa, para tratar de negócios do ofício, sempre em horas desconhecidas, porém isto também passou em breve. Finalmente aconteceu-lhe por três ou quatro vezes esbarrar-se perto de casa com o capitão do navio em que tinha vindo de Lisboa, e isto causou-lhe sérios cuidados. Um dia de manhã, entrou sem ser esperado pela porta adentro; alguém que estava na sala abriu precipitadamente a janela, saltou por ela para a rua, e desapareceu. (ALMEIDA, 2009 p.13)

À vista disto nada havia a duvidar: o pobre homem perdeu, como se costuma dizer, as estribeiras; ficou cego de ciúme. Largou apressado sobre um banco uns autos que trazia embaixo do braço, e endireitou para Maria com os punhos cerrados.

— Grandessíssima!...

E a injúria que ia soltar era tão grande que o engasgou... e pôs-se a tremer com todo o corpo.

A Maria recuou dois passos e pôs-se em guarda, pois também não era das que se receava com qualquer cousa.

— Tira-te lá, ó Leonardo!

— Não me chames mais pelo meu nome, não me chames... que tranco-te essa boca a socos...

— Safe-se daí! Quem lhe mandou pôr-se aos namoricos comigo a bordo?

Isto exasperou o Leonardo; a lembrança do amor aumentou-lhe a dor da traição, e o ciúme e a raiva de que se achava possuído transbordaram em socos sobre a Maria, que depois de uma tentativa inútil de resistência desatou a correr, a chorar e a gritar:

— Ai, ai ... acuda, Senhor compadre. (ALMEIDA, 1999, p. 13)

A voz da personagem e as intervenções do narrador comprovam a tensão – “engasgou e pôs-se a tremer com todo o corpo” – e o desapontamento de Leonardo procurando afastar a intimidade entre ambos: “não me chames mais pelo meu nome”. Sobre a ação e reação da

mulher, interessa-nos ressaltar que a mesma parece ser insensível ao acontecimento e demonstra estar com Leonardo porque a ação partiu dele “— Safe-se daí! Quem lhe mandou pôr-se aos namoricos comigo a bordo?” A exposição de Maria-da-Hortaliça, parece, sutilmente, endossar a ideologia do narrador de que, sendo ela quem é, seria provável a ocorrência desse fato.

A coragem feminina diante da ruptura dos costumes e da ilegitimidade de seu ato: “[a] Maria recuou dois passos e pôs-se em guarda, pois também não era das que se receava com qualquer cousa”. Já Leonardo-Pataca recorre à violência como forma de justificar seu poder de macho, fragilizado pela transgressão feminina.

Embora procure disfarçar seus sentimentos pela Maria diante da sociedade, apesar da traição, Leonardo entra na loja do Compadre aflito e triste. O Compadre com um sorriso conciliador disse: “— [o] passado”. No semblante de Leonardo “via-se que ele estimara as palavras do Compadre, e que seria o primeiro a pronunciá-las se ele não o precedesse” (ALMEIDA, 2009, p. 15). Vê-se o sentimentalismo e a fraqueza de Leonardo, pois embora tenha sido traído, é ele quem busca a reconciliação.

Chegando à porta da casa fez uma pequena parada como quem tinha tomado a resolução de não entrar; mas o que ele queria era algumas súplicas do Compadre, que pudessem ser ouvidas pela Maria; a fim de fazê-la acreditar que se ele voltava era arrastado, e não por sua vontade. O Compadre percebeu isto, e satisfez o pensamento de Leonardo... (ALMEIDA, 2009, p.15)

A partir da ideologia masculina, seja da personagem, do narrador ou do autor, podemos deduzir que era comum a mulher arrepender-se e aguardar o “perdão” do companheiro após o ato de transgressão, como confirma a opinião do narrador: “sem dúvida a trazia pela mão contrita e humilhada”. E Leonardo se preocupa em impor-se diante do pedido de reconciliação, demonstrando sua indiferença. Leonardo dizendo está tudo acabado, “ia dando as costas ao compadre quando se lhe queria pôr de frente”. Quando escuta o Compadre dizer que a Maria havia fugido, Leonardo foi fulminado por estas palavras; voltou-se então todo trêmulo. Não vendo a Maria desatou a chorar” (ALMEIDA, 2009, p. 16).

A mulher exprime sentimento de insegurança diante de uma situação nova e isto não a desqualifica como mulher. Ao contrário do que ocorre com os homens, que crescem aprendendo que, para se tornarem homens de verdade, devem excluir de suas vidas a experiência e a expressão de certas emoções. Por isso, “homem não chora”. O choro aponta a fraqueza da personagem Leonardo, já que o sentimentalismo e a emoção se relacionam mais ao feminino do que ao masculino.

A reação de Leonardo-Pataca à traição, o uso da força na justificação do poder do macho estende-se aos membros da família, como indica-nos o narrador, ao se referir à reação que teve com o seu filho Leonardo, que rasgava as folhas do auto:

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: suspendeu o menino pelas orelhas, fê-lo dar no ar uma meia-volta, ergue o pé direito, assenta-lhe em cheio sobre os glúteos atirando-o sentado a quatro braços de distância:
És filho de uma pisadela e de um beliscão; mereces que um pontapé te acabe a casta. (ALMEIDA, 2009, p.13)

A última frase pronunciada por Leonardo, nesse excerto, parece condenar o comportamento do filho por ele ser fruto de uma união ilegítima entre grupos desprestigiados na sociedade retratada, o de saloia e o de meirinho.

Diante da proteção e acolhimento de seus erros, especialmente pelo padrinho, Leonardo Filho tornou-se um vadio completo, “malandro”, vadio típico.

Sobre a tal proteção do afilhado relata o narrador: “[o] compadre, que no meio de tudo tinha sempre pintado a história do menino com cores muito favoráveis, não cessando de gabar a sua mansidão, boa índole, e dourando sempre as diabruras com o título de inocências, ingenuidade ou cousas de criança...” (ALMEIDA, 2009 p, 50). E após as propositais diabruras, exclama Dona Maria: “ele estava descuidado, foi sem querer...” (ALMEIDA, 2009, p. 51)

Embora tenha encontrado sempre em sua trajetória “protetores” por toda a parte, Leonardo depara-se com os mesmos infortúnios sentimentais do pai. Inicialmente apaixonou-se por Luisinha, que vem a se casar com José Manuel, um homem maledicente e “esperto”. Em seguida, precisa estabelecer uma disputa com outros homens para se envolver com Vidinha. A vulnerabilidade e os (amores permeiam a vida de Leonardo assim como estão presentes na vida de seu pai).

Luisinha é uma moça esquisita, feia e sem simpatia. Porém, com as observações de seu Padrinho que falava constantemente nela, percebeu que era verdade a presença do pensamento a respeito da moça. Neste momento, uma mudança de conceitos acerca da moça começou a se operar em Leonardo. O narrador comenta “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”. (ALMEIDA, 2009, p. 57)

Todavia, Luisinha ignorava tudo, e a tudo era indiferente. Já Leonardo, nas horas de sossego entregava-se às vezes à construção imaginária de magníficos castelos, castelos de nuvens, é verdade, porém que lhe pareciam por instantes os mais sólidos do mundo; de repente surdia-lhe de um canto o terrível José Manuel com as bochechas inchadas; e soprando sobre a construção, a arrasava num volver d'olhos. (ALMEIDA,2009, p.61)

No excerto acima, o narrador revela o sentimentalismo à moda romântica de Leonardo. Assim como o seu pai Leonardo-Pataca, Leonardinho se entrega às paixões, aos sonhos e aos devaneios. Porém, a presença do “inimigo”, do “outro”, põe em questão a efetivação do relacionamento. Ainda como seu pai, Leonardo pensa em usar a violência para tirar o rival da disputa por Luisinha: “a ideia mais pacífica que teve foi que podia mui bem, quando fosse visitar Dona Maria, munir-se de uma das navalhas mais afiadas de seu padrinho, e na primeira ocasião oportuna fazer de um só golpe em dous o pescoço de José Manuel”. (ALMEIDA, 2009, p. 59). A violência, ou mesmo a intencionalidade violenta, tem marcado a trajetória e a índole dos homens na narrativa.

O destino havia separado Leonardo de Luisinha, quando esta se casara com José Manuel. Nesse ínterim, Leonardo conhece Vidinha e as distintas características dessas mulheres fazem-no pensar acerca do sentimento nutrido pela primeira. Vidinha se fazia encantar. Era uma mulher dotada de grande poder de sedução, sensualidade e autonomia. Ao contrário de Luisinha, ela tocava modinhas, cantava, falava alto, enfim, participava do meio social. Leonardo então se admirava “de como é que havia podido inclinar-se por um só instante a Luisinha, menina sensaborona e esquisita, quando havia no mundo mulheres como Vidinha. Decididamente estava apaixonado por esta última”. (ALMEIDA,2009. p. 81)

Vidinha era o oposto de Luisinha e seu encanto pelos homens era muito efêmero.

Vidinha era uma rapariga que tinha tanto de bonita como de movediça e leve: um soprozinho, por brando que fosse, a fazia voar, outro de igual natureza a fazia revoar, e voava e revoava na direção de quantos sopros por ela passassem; isto quer dizer, em linguagem chã e despida dos trejeitos da retórica, que ela era uma formidável namoradeira, como hoje se diz, para não dizer lambeta, como se dizia naquele tempo. Portanto, não foram de modo algum mal recebidas as primeiras finezas do Leonardo, que desta vez se tornou muito mais desembaraçado, quer porque já o negócio com Luisinha o tivesse desasnado, quer porque agora fosse a paixão mais forte... (ALMEIDA, 2009, p. 86).

Pode-se perceber, também, no excerto acima, que a recepção dos galanteios de Leonardo foi diferente com uma e com outra pretendente. Vidinha tinha uma vida mais livre, trocava de companheiros com muita facilidade. Então, recebia com atenção e interesse as “finezas” masculinas, enquanto Luisinha, no momento das primeiras investidas de Leonardo,

saiu sem nada dizer, de cabeça baixa, indiferente aos acontecimentos. Contudo, essa indiferença não simbolizava a ausência de sentimento, mas a timidez e o comedimento diante da situação.

Na escrita de Manuel Antônio de Almeida, a personagem Luisinha constitui o ideal romântico da mulher passiva. Ela não deseja, não opina, não age. É calada pelo discurso do narrador e das outras personagens que pensam e agem por ela. Constitui o protótipo da mulher submissa e angelical das narrativas românticas. Sua submissão a converte em objeto de desejo masculino.

CAPÍTULO III - A MULHER NOS TEMPOS DOS SARGENTOS DE MILÍCIAS E DAS MILÍCIAS CONTEMPORÂNEAS

Ao longo desses dois capítulos apresentados, pode-se perceber que Manuel Antônio, por meio de uma aguçada intuição, dá forma a personagens, lugares, os saltos no tempo, e traduz, com sentimento de realidade, a identidade brasileira do final dos anos oitocentos. Por meio de um trabalho linguístico, literário e ideológico que marca uma época, o autor constrói a verossimilhança interna de sua obra.

Em *Memórias*, Manuel Antônio de Almeida reescreve a cidade do Rio de Janeiro, com a sua estrutura urbana, as festas tradicionais, a proibição das festas noturnas e dos rituais de feitiçaria, as vestimentas, as procissões religiosas, os hábitos das demandas e da maledicência, enfim, o vaivém do povo pelas ruas, lugar onde habita tanto o bem quanto o mal, e ninguém é censurado por suas ações. O narrador, por meio das digressões e descrições espaço-temporais, remete o leitor aos costumes dos primeiros anos do século XIX, já que a narrativa ocorre em meados do mesmo século.

As relações sociais e amorosas eram regulamentadas pela orientação ética, pela catequese e pela educação espiritual. A mentalidade patriarcal, de superioridade do homem sobre a mulher, foi intensificada pela ação da Igreja, que explorou as relações de dominação entre os sexos. Essa relação de poder marcou o convívio familiar e condenou a esposa a ser uma escrava doméstica exemplarmente obediente e submissa.

Logo, a obra se propõe a analisar e discutir a importância das personagens femininas, bem como demonstrar o papel que desempenham ao longo da narrativa *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Com desenvoltura e liberdade de atitudes, as mulheres ajudam na resolução dos conflitos ganhando destaque em toda a obra.

Ainda que não sejam de fato as protagonistas do romance, as personagens femininas recebem destaque por sua atuação e pela influência direta que apresentam na vida dos personagens masculinos. A exemplo disso, temos o próprio Leonardinho, jovem protagonista, que não demonstra habilidades para seguir o curso de sua vida sem uma intervenção feminina.

Leonardo Pataca Filho demonstra imensa dependência afetiva das mulheres, por isso, se envolve em uma série de problemas e se empenha em ter sempre uma mulher ao seu lado, sem a qual a vida também não seria possível. Ademais a cada conflito que o Leonardo pai e também o filho se envolvem, sempre há uma mulher para interceder, pedir, suplicar e, principalmente, lutar pela vida deles.

Logo, já se pode perceber que as mulheres dessa obra não correspondem necessariamente ao estereótipo socialmente esperado para elas. Tratando-se de uma obra do século XIX, em que as atitudes das mulheres eram constantemente vigiadas, o autor traz

representações de mulheres pouco submissas, que gozam de um pouco de liberdade e tentam agir por si mesmas.

Já no período do Romantismo, apesar de todo o controle exercido pelo sistema patriarcal, havia mulheres tentando ocupar os mais diversos espaços e ganhar visibilidade social, ainda que de modo comedido.

Apesar de tantos elementos inovadores ou que destoam das características mais tradicionais do Romantismo, *Memórias de um Sargento de Milícias* é fruto de seu tempo e apresenta também personagens tipicamente românticas, como é o caso de Luisinha, moça frágil, submissa à sua tutora, D. Maria, que tem poucas oportunidades de fala ao longo de toda a obra. Portanto, não estaria desvinculada de seu momento histórico de publicação.

As mulheres eram fundamentais para que o sistema patriarcal funcionasse conforme previsto. Para a constituição da família nos moldes tradicionais, era necessário ao homem casar-se com uma mulher considerada de “boa índole”, (que fosse virgem, bem educada e preferencialmente, portadora de um belo dote), pois a manutenção dessa ideia de família só seria possível a partir do cuidado com a casa, do nascimento dos filhos (legítimos) e da garantia da educação deles, desígnios estes destinados às mulheres, entre muitos outros aspectos.

Esses aspectos aqui tratados, extraídos da obra de Joaquim Manuel de Almeida em vários momentos, podem ser postos em diálogo com questões nossas contemporâneas. A situação do olhar sobre a machista sobre a mulher e permanência de atitudes tradicionais e, principalmente o renascimento de um conjunto de procedimentos conservadores, não apenas em relação à mulher como em relação à cultura, à ciência.

É no trato desse diálogo entre os tempos das milícias dos tempos do rei (início do século XIX) e dos tempos dos Messias (início do século XXI), que o terceiro capítulo intenta trabalhar, apontando para a problemática das figurações da mulher em comparação aos dois períodos, utilizando como pontos de argumentação passagens comentadas nos dois primeiros capítulos, à luz de reflexões de obras de autoras como Gayatri Spivak, Chimamanda Ngozi Adichie, Conceição Evaristo, Nilza Nilo Gomes, Ângela Davis, dentre outras.

Para tanto, cabe apresentar que as milícias são grupos armados que atuam fora do âmbito das forças oficiais de segurança para impor controle social e manter o status quo. Na contemporaneidade, milícias são comuns em várias partes do mundo. Elas são usadas para controlar a população local, reprimir a dissidência política, garantir a segurança de moradores, intimidar os adversários e impor a ordem, tudo mediante pagamento de uma taxa mensal. Na América Latina, em geral, as milícias são usadas para defender interesses econômicos, como a grilagem de terras, a exploração de recursos minerais, a pirataria e o tráfico de drogas.

As milícias descritas em *Memórias de um sargento de milícias* são formadas por civis que oferecem sua lealdade à monarquia e se dedicam a manter a ordem e a lei. Estas milícias são lideradas por uma figura conhecida como o sargento de milícias, que é responsável por manter a disciplina e assegurar que as regras da milícia sejam respeitadas. Elas são formadas por homens armados que usam espadas, mosquete e até mesmo a espada do sargento. Estas milícias procuram manter a lei e a ordem, proteger a população e também lidar com problemas sociais, como a fome e a miséria. Além disso, elas também são usadas para coibir rebeliões e outras formas de desordem.

No Brasil, O governo do ex-presidente Jair Bolsonaro foi acusado de fornecer apoio a milicianos no Rio de Janeiro. O presidente nega essas acusações e afirma que sua administração está comprometida com a luta contra a violência e a corrupção . No entanto, ainda há relatos de que milicianos apoiam candidatos a cargos públicos e às diversas esferas de governo. No entanto, a verdade é que o uso da ironia pelo governo tem a função de esconder sua ligação com esses grupos. As milícias são geralmente compostas por minorias sociais e pessoas de baixa renda.

3.1 O FEMININO NA RELAÇÃO ENTRE A CIDADANIA E A MATERNIDADE DESDE OS TEMPOS DO REI

Neste último capítulo, analisar-se-á, com mais profundidade, os papéis sociais exigidos a essas mulheres almedianas, sobretudo o tema do casamento e da maternidade. Todavia, entende-se que a obra *Memórias de um Sargento de Milícias* tem sua dinâmica de narrativa com bastante humor, assim, embora sejam retratadas as tradições, também são exploradas situações normalmente amorais. Em muitas passagens há uma conversa direta com o leitor e são feitas digressões, além de metalinguagem. O autor buscou relacionar o tempo passado com o presente enquanto tecia o enredo. Logo, neste tópico, faz-se uma abordagem do empoderamento da mulher na era do rei, para depois relacionar com o presente.

Excluídas do processo de criação cultural, as mulheres do XIX estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina, emaranhados e circunscritos aos seus enredos na arte e na ficção. A escritora e crítica literária Virginia Woolf escreveu nas primeiras décadas do século XX que durante séculos as mulheres serviram como "espelho mágico dotado do poder de refletir a figura do homem duas vezes o tamanho natural. Sem isso, diz ela, “as glórias de todas as guerras seriam desconhecidas e os super-homens não existiriam (HOLANDA *et al.*, 1936). A mulher também serviu de espelho mágico entre o desconhecido e o artista, transformando uma musa inspiradora e ao mesmo tempo uma invenção da criação masculina (WOOLF, 2014 p 37).

Para se tornar criativa, a mulher teria que matar aquela criação masculina, o "anjo do lar", o doce ser que segura o espelho de aumento e fica de frente para o outro lado, o das sombras, através da desobediência e rebelião (GOMES; HOLLANDA, 2003 p.41). Vê-se que os textos quando retratam o feminino, de modo geral, definem a mulher com superficialidade e sonhadora, para adquirir alguma autonomia para propor alternativas à autoridade do patriarcado que as aprisionou.

Já para Almeida (2009, p. 24), diferentemente dos outros autores românticos, apresenta a classe baixa com personagens não letrados, indo da ordem à desordem, até os mais honestos tiveram momentos de deslize. Nesta lógica, tem-se a figura do feminino com muito amor (incondicional) e proteção, bem como mulheres fortes que demonstram autonomia em suas decisões.

Observa-se na obra que quando há a separação de Leonardo Pataca e Maria da Hortaliça, pais de Leonardinho, após o abandono de Maria, que volta para a sua terra supostamente com um amante, o Leonardo pai também abandona o filho. O menino fica aos cuidados do padrinho, o barbeiro, que apesar de ser um personagem masculino, o amor e a proteção destinados à criação de Leonardinho elevam o padrinho a um status de amor maternal pelo seu protegido.

Apesar disto porém captou do padrinho maior afeição, que se foi aumentando dia a dia, e que em breve chegou ao extremo da amizade cega e apaixonada. [...] Era isto natural em um homem de uma vida como a sua; tinha já 50 e tantos anos, nunca tinha tido afeições [...]. Assim à primeira afeição que fora levado a contrair sua alma expandiu-se toda inteira, e seu amor pelo pequeno subiu ao grau de rematada cegueira. (ALMEIDA, 2009, p.24).

O amor incondicional que o padrinho sentia pelo afilhado o induziu a sempre o proteger, mesmo quando o pequeno agia de modo errado. Em meio às travessuras realizadas por Leonardinho, o barbeiro estava sempre lá para garantir que o menino ficaria bem. Todos os esforços do padrinho são compensados ao final da obra, quando o Leonardinho já adulto consegue uma vaga na guarda coordenada pelo Major Vidigal e chega ao posto de sargento de milícias. Estando casado e de posse da herança deixada pelo padrinho, inicia uma vida mais próxima das normas da ordem social da época (ALMEIDA, 2009, p, 25).

Se não fosse pela criação e proteção do barbeiro, o menino certamente não teria o mesmo destino. Por isso, o amor maternal dedicado ao protegido foi de vital importância para a sua vida e cada intervenção ou pedido de interseção do padrinho contribuem com a construção do enredo (ALMEIDA, 2009, p. 25).

Neste ponto, tem-se destaque para as relações historicamente produzidas entre maternidade, cidadania e gênero no Brasil da modernização liberal. Logo, faz-se interessante discutir o conceito de cidadania feminina, bem como a maternidade, que é considerada um dos mandatos centrais da sociedade patriarcal, e foi construído politicamente como contrapartida à

exclusão das mulheres do exercício efetivo de seus direitos universalmente proclamados (GONZALEZ, 2020 p.30). Tem-se uma possível construção do caminho da produção de uma cidadania que inclui também as mulheres como sujeitos de direito, direito em sua própria voz, para começar (SAFFIOTI, 2001p.115).

Quais liberdades as mulheres tiveram para sair da figura estereotipada da mãe (aquela que dá tudo pelos filhos), no quadro histórico da modernização liberal, caracterizado pela secularização social, e a conseqüente regulação estatal da vida privada? A desobediência ao mandato obrigatório da maternidade poderia ser interpretada como um ato de resistência ao discurso biológico hegemônico que circunscreve do feminino ao materno, dependendo de como essa eleição foi narrada (CARNEIRO, 2003p.49). Mas este tópico leva a um problema maior: a estruturação do desejo, o que aparece como o mais íntimo.

Por outro lado, esse problema pode ser abordado a partir de políticas públicas, ou seja, como a complementaridade entre determinada forma de produção em uma sociedade e a formação do imaginário social (LORDE, 2019p.47). Em relação ao problema que se analisa a seguir, este ponto está ligado aos novos modos organização da produção e do consumo após a revolução industrial, onde a produção e a reprodução eram separadas em áreas específicas e bem diferenciadas:

Para Hobsbawm (2015p.20), seguindo a análise realizada por Marx, a igualdade formal, proclamada desde a revolução francesa para todos os indivíduos em esfera pública, tem como contrapartida uma desigualdade que desde então é reforçada na esfera privada.

Neste novo modo de produção e reprodução constitui o capitalismo, uma das adaptações do patriarcado envolvendo a produção da mulher/mãe ideal reclusa no espaço privado, e a conseqüente invisibilidade do trabalho doméstico, em vigor até poucos anos atrás. Nessa direção, e com especial ênfase no século XIX e início XX, os discursos científicos sustentam as ideias sobre a natureza materna feminina, bem como sobre a inferioridade das mulheres (HOOKS, 2000p.464).

Por um lado, esse problema pode ser abordado na perspectiva dos cidadãos (e dos grupos excluídos). Este significa analisar quais dispositivos nos levam a aceitar - até mesmo desejar - cumprir certas posições na sociedade, neste caso, a equivalência essencial entre o feminino e o materno.

Seguindo a análise de Hannah Arendt (1993p.30) a esfera pública, o espaço político e intersubjetivo, de constituição identitária, faz parte da produção de cidadania. A partir desses relatos, pode-se indagar como foi a exclusão vivenciada como experiência política pelas próprias mulheres.

Desde as revoluções burguesas, assistimos a um duplo paradoxo. A primeira surge da contradição apontada por Karl Marx em suas cartas e escritos da juventude segundo o qual as revoluções burguesas -processos de emancipação política- deram vida a um cidadão abstrato, oposto para o burguês egoísta que é guiado por seus interesses econômicos (ARENDDT, 1993p.30). Neste sentido, aboliu-se o Antigo Regime baseado em uma ordem particularista de privilégios feudais, com as revoluções burguesas e, por conseguinte, aparece a ideia da igualdade abstrata de todos os indivíduos perante o Estado. E é essa busca por igualdade formal que permitiu ao longo dos séculos (XIX e XX) o horizonte de possibilidade de reivindicações por igualdade de direitos por setores sociais excluídos e/ou subordinados (proletários, mulheres, entre outros) (SPIVAK, 1978 p.154). Em outros termos, aqueles que se encontram em relações desiguais de acesso ao capital cultural e/ou econômico não poderiam exercer os direitos formalmente proclamados para todos indivíduos.

Segundo Hannah Arendt (1993p.31), a cidadania é mais do que direito de voto: está ligado a um exercício contínuo que ocorre na esfera pública, e é uma cidadania autorreflexiva sobre quais poderiam ser os interesses políticos das pessoas. Assim, para além de uma pura nuance de regulamentos de cidadania, outras questões podem ser levantadas, por exemplo, através de quais processos a cidadania é construída, como as mulheres foram produzidas como sujeitos de direitos, como cidadãos. Embora Arendt não analise especificamente a cidadania das mulheres, sua conceituação constitui um caminho especialmente produtivo -e pouco abordado- para investigar esses processos, ligando-os à esfera da subjetividade e essa identidade é construída narrativamente, através da história.

Na história das mulheres na era do Rei, algumas acomodações estratégicas podem ser vistas, ou seja, afirmam que, embora todos os setores sociais e ambos os sexos aceitassem o mandato da maternidade considerada "natural", feministas lutaram estrategicamente a partir daí, com base na responsabilidade de produzir e reproduzir o cidadão – como mães e como professoras - pela conquista de direitos civis fundamentais. Assim, lutaram pelo reconhecimento de sua condição como sujeitos de direitos, poder educar-se, trabalhar, receber heranças, entre outros direitos que lhes eram vedados (SPIVAK, 1981p.155).

Mas, por sua vez, consoante a Conceição Evaristo (2005p.40), podemos ver a dupla face dos processos, pelos quais as lutas desse feminismo maternalista contribuíram decisivamente para a conquista de direitos fundamentais para as mulheres, como a proteção da maternidade, filhos, subsídios especiais para a educação básica e proteção da família, entre outros direitos que foram efetivados com o Estado de Bem-Estar Social, em meados do século XX.

Neste ponto, deve-se notar que a relação entre cidadania e maternidade eram historicamente complexa, uma vez que os Estados modernos se dirigiram às mulheres pela

primeira vez como mães, mas sem nomeá-las como cidadãs (GOMES, 2019 p.40). Tal situação está ligada à estruturação patriarcal das relações entre os sexos, onde o sexo feminino foi impresso com um destino de confinamento na esfera doméstica, enquanto o espaço público era reservado exclusivamente para homens. Neste sentido, se a maternidade fosse o argumento pelo qual as mulheres eram excluídas do espaço público, foi, por sua vez, o significante que conseguiu articular as lutas das mulheres por seus direitos específicos (em primeiro lugar, direitos civis, e depois dos anos 1920 também direitos políticos e sociais).

No entanto, historicamente é possível ver mulheres desestabilizando essa metáfora da mãe doméstica, para dar origem a outras imagens possíveis, que vinculavam a maternidade com a esfera pública (SCOTT, 1995 p.75). Além disso, foi argumentado que a maternidade pode ser uma prática para a construção da cidadania feminina “na medida em que as mulheres são reconhecidas mulheres (e elas mesmas) como um coletivo que define interesses e necessidades e, com isso, se coloca na agenda da sociedade e se torna um sujeito político” (SILVA, 2013 p. 67).

Essa ideia está intimamente ligada à conceituação de cidadania de H. Arendt, na medida em que trata de processos de ação/reflexão intersubjetiva, onde a participação no espaço público possibilita novas práticas de constituição identitária (ARENDR, 1993 p.32)

3.2 A BELEZA “BURGUESA” DE LUISINHA E A FALSA EMANCIPAÇÃO DAS MULHERES NA ÓTICA DE DAVIS

Retratar a realidade de uma época que não a do leitor presente pode ter gerado uma má receptividade da obra em questão quando de seu lançamento. No entanto, ao exercer uma severa crítica social, fez com que o leitor comparasse a sociedade apresentada no romance com a sua própria.

Quando se fala em liberdade e igualdade para as mulheres, tem-se a questão de quanta esperança e de quanta emoção essa exclamação pode despertar. Contudo, faz-se necessário, à luz da obra estudada, compreender melhor separadamente os termos “liberdade”, “igualdade” e “mulheres” (SANTANA, 2009 p.137).

Ao se referir à liberdade para as mulheres, vê-se a necessidade de desdobrar a emancipação das mulheres desde a época da Revolução Francesa e, talvez, desde antes, quando as mulheres nem sequer eram consideradas humanas. Logo, a luta pela libertação da subordinação, da dependência e daquele famoso sistema patriarcal tem sido posta em evidência. (KNAPP,2021 p.168).

Embora pareça que a igualdade ou não discriminação seja uma questão dominante e altamente recorrente nos tempos atuais em pautas relacionadas à liberdade e também com a implementação de políticas públicas, a realidade já destaca outra coisa. As mulheres estudam mais do que os homens, mas ganham menos do que eles pelo mesmo trabalho; assumem a maior parte dos afazeres domésticos - sem contar as mulheres que se dedicam exclusivamente ao trabalho doméstico e sem remuneração — elas são mais propensas a serem vítimas de violência, e entre muitos outros aspectos que podem ser obtidos em investigações públicas ou na mídia (CUNHA; SILVA, 2010 p.30).

Embora haja muita confusão sobre o que significa igualdade, um dos aspectos mais importantes a ter em mente é que isso não significa igualar mulheres com homens. Porque isso significa que as mulheres devem demonstrar constantemente que são capazes de merecer e possuir o que supostamente as emancipa; convencer de que não são tão diferentes dos homens, as tornam masculinizadas. Portanto, o princípio da igualdade consiste justamente em estabelecer que nem todas as diferenças são discriminatórias, especialmente se tiverem uma justificativa objetiva e razoável que persiga um objetivo legítimo: a igualdade (TELES, 2018 p.15).

Não se pode ficar apenas com ações afirmativas ou proteção “especial”, deve-se estabelecer um verdadeiro reconhecimento da não discriminação e da igualdade; uma perspectiva de gênero é necessária para entender que a igualdade não é um privilégio.

Ser rotulada como mulher pode trazer certos contextos universalizados, como ser vista abaixo dos homens, ser mãe, esposa, ser branca, heterossexual e dona de casa. Em *Memórias de um sargento de milícias* vê-se que a representação feminina através de Luisinha e Vidinha é dominada por embaraços de uma perspectiva masculina. No romance, Leonardo descobre o amor por Luisinha, por intermédio dos festejos do domingo do Espírito Santo:

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 (ALMEIDA, 2009, p. 91-92).

Através da citação acima, observa-se o contraste, o qual nos leva a perceber que a representação de Luisinha muda no decorrer da narrativa. Inicialmente a jovem é descrita como feia e sensaborona, estando na fase em que as meninas se tornam moças,

[...] 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 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 p pescoço um lenço encarnado de Alcobaça (ALMEIDA, 2009, p. 89).

Caracterizada pela avidez e magreza, Luisinha apresenta características comuns as meninas da recém-formada classe média burguesa, características herdadas do período colonial. Apesar de, inicialmente, ser considerada por Leonardo feia e esquisita, o jovem acaba se deixando persuadir pela beleza “burguesa” de Luisinha. Entretanto, concretizar o amor juvenil se tornou mais difícil do que se poderia imaginar, pois o romance esboça a forma como se davam o desenrolar dos relacionamentos amorosos no período. Por ser Luisinha órfã e com alguns mil cruzados não lhe faltariam pretendentes.

Frisa-se que durante o século XIX, os casamentos das classes média e alta envolviam acordos políticos, econômicos entre as famílias. Dessa forma, a maior parte dos casamentos era acertada pelos pais do cônjuge, porém isso não impedia que os jovens enamorados continuassem a encontrar oportunidades para aproximações mais intensas. Através desse romance adentramos na representação sociocultural no Brasil do século XIX, para compreendemos como se davam os acordos amorosos e os enlaces matrimoniais no período.

Em oposição a Luisinha, Vidinha entra no Romance de modo inesperado e revela a exuberante beleza da mulata carioca.

Vidinha era uma mulatinha de 18 a 20 anos, de altura regular, ombros largos, peito alteado, cintura fina e pés pequeninos, tinha os olhos muito pretos e muito vivos, os lábios grossos e úmidos, os dentes alvíssimos, a fala era um pouco descansada doce e afiada (ALMEIDA, 2009, p. 128).

Entra-se aqui na questão em que nem todas as pessoas apresentam contextos iguais e esse é a importância de erradicar esse conceito de igualdade como equalização (DAVIS, 2016). O olhar para as desigualdades históricas de grupos vulneráveis importa muito, não só a partir de problemas sexistas, mas também de raça, religiões, identidades, condições sociais, etc. É importante destacar o que se entende por vulnerabilidade e subordinação, neste caso, das mulheres, pois se continuar a acreditar que as mulheres são apenas um setor da população, não será possível ver ou compreender que o patriarcado continua a ser estabelecido e, por sua vez, não leva em conta as necessidades, interesses, capacidades e desejos de todas as mulheres de suas próprias identidades e comunidades (DAVIS, 2016).

É fundamental notar que os grupos não são homogêneos, pois os fatores que podem discriminar uma pessoa ou um grupo podem ser vários, e isso não pode ser visto no mesmo par de óculos. As vozes das mulheres indígenas, afrodescendentes e mestiças devem ser ouvidas a partir de uma imersão total em sua cultura; as vozes de todas as pessoas devem ser ouvidas para alcançar a verdadeira emancipação e igualdade (DAVIS, 2016).

A beleza de Vidinha despertou o interesse no moço Leonardo, que de imediato o fez esquecer Luisinha. “[...] passando-lhe rápido pela mente um turbilhão de ideias, admira-se ele

de como é que havia podido inclinar-se por um só instante a Luisinha, menina sensaborona e esquisita, quando havia no mundo mulheres como Vidinha” (ALMEIDA, 2009, p. 146).

A beleza mulata de Vidinha revela características consideradas comuns à classe baixa do Rio de Janeiro. Assim o autor revela a dicotomia entre Luisinha e Vidinha, a diferença entre as personagens fica evidente no momento em que o autor retrata Vidinha tomada pelo ciúme, pois como o próprio autor destaca, não há nada mais prosaico do que uma mulher enfurecida (ALMEIDA, 2009, p. 180), pois este se opõe completamente ao perfil da mulher da elite, haja vista que esta tinha que controlar as suas emoções, sem deixar transparecer os seus sentimentos. Dedicado a um romance realista, com personagens comuns e à margem da alta sociedade, Almeida narra as formas como se davam as relações sociais e como os indivíduos e os grupos percebem a si próprios, e aos demais.

Leonardo enquanto esteve enamorado por Vidinha, não se lembrou mais de Luisinha. Contudo, esta última sofria as desventuras comuns ao casamento burguês, “a vida de Luisinha, depois de casada, representava com fidelidade a vida do maior número das moças que então se casavam: era por isso que as Vidinhas não eram raras” (ALMEIDA, 2009, p. 208).

Através das personagens supracitadas pode-se analisar a representação feminina no século XIX, representações que nos mostram um pouco o que é ser mulher na era do Rei, a partir do olhar masculino.

Observa-se que para a herança do tempo do rei, o que permanece é a fragilidade das instituições e da moral. O comportamento mesquinho, a corrupção, as uniões movidas pelo interesse e até as famílias, ou antes, agrupamentos baseados no interesse mútuo, são ironicamente explicitados como regras ainda em voga.

Destaca-se, neste ponto, para Ângela Davis, o feminismo da segunda onda, que centrou a libertação das mulheres na opressão sexual, minimizou a complexidade histórica da transição de um modo de produção pré-capitalista, no qual a produção e o trabalho se concentram na manufatura de valores de uso, a um modo de produção de troca de mercadorias, o capitalismo. Nesse novo modo de produção, em que os meios de produção pertencem a poucos produtores, os trabalhadores têm que vender sua força de trabalho e, nesse sentido, explica Angela, homens e mulheres alcançam a igualdade na medida em que, para a mercadoria, elemento central no capitalismo, as mulheres são indistinguíveis dos homens (DAVIS, 2016 p.94).

Ou seja, para a valorização do valor ou a criação de mais-valia, o sexo não tem a menor importância. Consequentemente, a opressão das mulheres será o resultado de forças sociais na ausência das quais o modo de produção capitalista não pode ser sustentado. Essa inovação da

produção capitalista está na projeção da opressão feminina em direção a um *continuum* histórico.

Mas essa inovação traz consigo sua própria força libertadora e quando isso acontece, a libertação das mulheres, assim como a emancipação dos produtores, torna-se uma possibilidade histórica real. Da mesma forma, esta autora reflete sobre o papel da mulher em uma nova dinâmica e construção da família de acordo com a nova ordem social burguesa, na qual o trabalho da mulher no lar assume um caráter completamente novo. Mesmo quando lhes é permitido trabalhar fora de casa, os trabalhos que realizam são marginais e, portanto, as mulheres são aprisionadas socialmente em papéis naturais que não são necessariamente naturais (DAVIS, 2016 p.94).

Nesse sentido, constrói-se uma ideologia da feminilidade que muitas vezes quer ser erradicada com sua negação abstrata. E ainda destaca apelar à opressão das mulheres; e essas posições restauram as mesmas relações que geraram a situação em que as mulheres são definidas como seres afetivos, cuja emotividade as exclui da racionalidade.

Ressalta Davis, as mulheres vivem uma vida de confinamento em um novo modelo de família hierárquica. A sociedade atribui às mulheres a missão de criar seres humanos que se sintam em casa em um mundo reificado. Dessa forma, a estruturação da opressão sexual, como forma primária de opressão das mulheres, implica ignorar seu caráter mutável que passou ao longo da história. As estruturas de opressão feminina estão inextricavelmente ligadas ao capitalismo e, portanto, a emancipação teria que ser simultaneamente a busca da libertação negra e dos povos oprimidos (DAVIS, 2016p.94).

Ressalta que a luta pela igualdade tem mesmo que transcender a busca pela igualdade a partir das estruturas institucionais, e que a luta pela emancipação das mulheres não deve se concentrar apenas nos aspectos econômicos.

Recuperar o pensamento e o ativismo de Angela Davis nos permite dar conteúdo às lutas das mulheres pela emancipação. Permite-se, portanto, mergulhar em sua essência para despojá-la das formas ideológicas que a recobrem no marco do que Nancy Fraser chamou de "neoliberalismo progressivo". Para Davis, o feminismo deveria ser uma metodologia no ativismo e na academia, portanto, deve ser despido de reducionismos e essencialismos.

Neste sentido, os escritos de *Memórias de um sargento de milícias* fazem parte —e contribuem para questionar ou reproduzir— certos estereótipos femininos, parâmetros obrigatórios de normalidade construídos historicamente, e cuja violência simbólica se encontra a base da estruturação patriarcal das relações entre sexos. Se o sentido da narrativa onisciente do aturo vem da intencionalidade de dar voz a algo que antes não tinha, a análise aqui proposta é útil explorar as diferentes posições construídas por mulheres na era do Rei.

3.3 SOCIEDADE E FIGURAÇÕES DE GÊNEROS

A obra de Manuel de Almeida apresenta os pilares fundamentais do patriarcalismo como a identidade fixa, a estrutura binária e valoriza a totalidade e a pureza e mostra que, na realidade, existem homens e mulheres singulares vivendo com suas marcas culturais e sociais. Centrada em uma sociedade administrada por homens e em que os discursos são especialmente masculinos, os homens se tornaram coadjuvantes dessa história que tem as ações femininas como fio condutor, bem como a supremacia do masculino sobre o feminino.

A frase de Simone Beauvoir "Ninguém nasce mulher, torna-se mulher" mudou a visão de gênero do século XX, permite compreender que esse "tornar-se" está ligado à ação de uma estrutura binária que designa papéis e funções sociais como tipicamente femininos ou masculinos (BEAUVOIR, 2014). Tal estrutura binária é regida por um sistema político que visa à manutenção de uma cultura essencialmente heterossexual para que a mulher não se abstenha de alguns papéis básicos: casar-se, ter filhos, cuidar da casa e servir ao marido (BEAUVOIR, 2014). Segundo Judith Butler, a heterossexualidade coercitiva e o falocentrismo são entendidos como sistemas de poder/discurso que respondem às questões do discurso de gênero de diferentes maneiras.

A preservação da cultura heteronormativa é uma forma de manter uma cultura que valoriza um corpo que se adequa à norma e permite que a sua história seja contada sob a ótica masculina (BUTLER, 2003 p.100). Constrói-se, dessa forma, uma subjetividade amparada em uma estrutura heteronormativa que produz um sistema binário, responsável por dizer até onde a mulher pode ir, como deve agir e aos preceitos aos quais deve se enquadrar para que seja aceita socialmente (BUTLER, 2003 p.100). Nesta estrutura binária, entende-se que um ser humano pode assumir apenas os papéis a eles coerentes em virtude de seu gênero. Dentre os principais papéis atribuídos à mulher estão a devoção, a lealdade, a servidão ao marido, conceder filhos, cuidar da casa etc.

O masculino desta estrutura binária, na obra de Almeida, destaca-se através de sua profissão, a de meirinho, e de seus trajes:

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" (ALMEIDA, 2009, P. 10).

O narrador continua caracterizando a figura masculina pela profissão e vestimentas, ressaltando assim a sua importância na sociedade. Em outro capítulo, a categoria masculina e a de meirinho são depreciadas pela nudez de Leonardo-Pataca, na casa do feiteiro, e da presença

do Major Vidigal, em trajes “menores”. A personagem Maria-da-Hortaliça desqualifica a postura masculina, ou do grupo dos meirinhos quando, após a traição, ironiza: “– Honra!... honra de meirinho... ora!” (ALMEIDA, 2009, P. 14)

Os gêneros podem ser identificados pela vestimenta, quando o narrador destaca a importância da mulher pelo traje, expondo os modos de Dona Maria, que “trajava nesse dia o seu vestido branco e muito engomado ao pescoço; estava penteada de bugres, que eram dos grossos cachos caídos sobre as fontes; o amarrado do cabelo era feito na coroa da cabeça, de maneira que simulava um penacho”. (ALMEIDA, 2009, p. 49). Pela descrição das vestimentas e excesso de ornamentos, é possível perceber a classe dessas mulheres, bem como a importância delas na construção textual.

A mantilha era outro acessório feminino importante na caracterização dos hábitos dessa classe descrita nas *Memórias*: 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; era o observatório da vida alheia”. (ALMEIDA, 2009. P. 45)

O feminino ainda é relacionado à sua origem social e étnica, já que Maria-da-Hortaliça, por ser uma saloia (camponesa) de origem portuguesa, é apontada como o centro da desagregação da vida sentimental de Leonardo. Deprecia o gênero feminino pela classe social a que pertence. É o caso da Cigana, nova companheira de Leonardo Pataca Filho. Sobre essa “gente”, acrescenta o narrador:

[C]om os emigrados de Portugal vieram também para o Brasil a praga dos ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse juízo se metia com eles em negócios, porque tinha certeza de levar carolo.(...) As mulheres trajavam com certo luxo relativo aos seus haveres: usavam muito de rendas e fitas, davam preferência a tudo quanto era encarnado, e nenhuma delas dispensava pelo menos um cordão de ouro ao pescoço; os homens não tinham outra distinção mais do que alguns traços fisionômicos particulares que os fazia conhecidos. (ALMEIDA, 2009. p. 23)

Como analisado em outros momentos, a figura da cigana é caracterizada sob uma ótica negativa, estereotipada. Como analisa Giassi (2014 p.49), desde as primeiras façanhas registradas, encontram-se marcas de um preconceito enraizado direcionado aos ciganos. Assim, a cigana pela qual Leonardo se apaixonara, por ser, segundo a sua visão eurocêntrica, galanteadora, sedutora e aproveitadora, não poderia passar de uma “paixãozinha” (ALMEIDA, 1978, p. 19). O protagonista se encanta pelas “silhuetas de uma cigana”, pelo seu “corpo voluptuoso”, porém, frisa que dela jamais poderia esperar lealdade e fidelidade, pois a população cigana é naturalmente independente (ALMEIDA, 1978, p. 19).

O narrador, ao insinuar que uma cigana tinha “pouco mais ou menos sido feita no mesmo molde da saloia” (ALMEIDA, 1978, p. 19), reitera que ela e, conseqüentemente, o seu povo, têm uma “conduta moral desprezível”. Os saloios com os quais esta cigana e o seu povo são comparados, como analisa Giassi (2014 p.50), são nômades que, durante muitos anos, “atrapalharam” (segundo a visão de Leonardo, que é um imigrante português) o reinado português até que conseguissem se instalar nos arredores da capital, Lisboa, para darem ensejo a sua atividade comercial. Esses preconceitos, portanto, na visão de Pereira e Gillies (2018 p.137), reiteram um discurso eurocêntrico que caracteriza o indivíduo cigano e a sua cultura como “ruins”.

Nesse viés, nota-se o olhar preconceituoso do narrador em relação ao diferente, ao outro, já que, pela ótica patriarcal, é construído um modelo homogêneo do que seja o homem e a mulher. Como adianta o narrador, sendo imigrantes portuguesas não nos surpreende a traição da Cigana e de Maria-da-Hortaliça a Leonardo Pataca Filho.

3.4 - TONS MASCULINOS E TIMBRES FEMININOS

A figura feminina, no Romantismo, era relacionada à ideia da beleza e da pureza, ou seja, cultuava-se na literatura a idealização associada ao gênero feminino.

O silêncio feminino era tão grande, que a imagem da submissão e passividade também era constante e aceita por toda a sociedade. Logo, as histórias de amor com longos enredos agitavam as leituras nesse período. Intencionava-se, de certa forma, atingir o público feminino como forma de instrução a fim de ajudar na educação das “moças de família” e manter a estrutura patriarcal vigente.

Na obra *Memórias de um sargento de milícias*, Luisinha apresenta grande passividade e obediência a sua família, pois aceita casar-se com um rapaz que não ama somente para atender às necessidades sociais impostas.

Entretanto, ao final da obra, viúva, a personagem surge como uma salvação para Leonardinho, a fim de restituí-lo à ordem. Quando, enfim, podem se casar, ele se torna um homem visto socialmente, ou seja, como de respeito, honesto e trabalhador, adquirindo a partir do casamento a salvação.

Luisinha corresponde de maneira bem direta aos anseios estéticos apresentados no Romantismo, quando, ao final da obra, adquire coragem e revela o seu desejo em casar-se com Leonardinho. Logo, ela pode ser considerada o elo entre o autor com o seu contexto literário, o qual não pode ser desconsiderado.

A personagem Luisinha é representada de acordo com os conceitos da estética romântica, em vigência no momento de escrita do romance: “era alta, magra e pálida” (ALMEIDA, 2009, p. 73). Não possuía voz e era submissa a sua tia e tutora. Ela representa o avesso das outras mulheres da obra, pois corresponde aos desejos e anseios da sociedade patriarcal. Maria-da-Hortaliça, por sua vez, após ter a traição descoberta, sofre agressão física do marido com a função de servir de exemplo para as outras moças. Durante esse período, pensar em independência feminina e demonstração de desejos poderia ofender o leitor, logo a necessidade de puni-la.

Logo, convém afirmar que tanto a personagem Luisinha, como a punição sofrida pela Maria-da-Hortaliça são frutos do pensamento patriarcal predominante na época, por mais que sejam destoantes do movimento em questão.

Como foi um período propício à formação de novos leitores, o romance foi um gênero narrativo que precisava atender às necessidades desse público. Manuel Antônio de Almeida parece criar Luisinha a fim de atender a essa necessidade, pois sua fragilidade, inocência e silêncio nos conduzem às representações românticas:

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. (ALMEIDA, 2009, p. 73).

Primeiramente, é obrigada pela tia a casar-se com José Manuel, um sujeito aproveitador, descrito na obra como grande mau caráter, pois faz de tudo para ganhar a confiança da tutora e aproximar-se da moça apenas para desfrutar da herança dela. Depois, o aproveitador morre; estando viúva, a moça pode, enfim, casar-se com Leonardinho, que de fato era o seu amor desde a infância. Entretanto, nesse momento, o olhar da sociedade sobre ela não é o mesmo, já que uma mulher viúva não possui socialmente o mesmo prestígio que uma solteira (e virgem) dentro do patriarcalismo.

Para Antônio Cândido, Luisinha está no campo da ordem, “é a mocinha burguesa com quem não há relação viável fora do casamento, pois ela traz consigo herança, parentela, posição e deveres.” Já Maria-da-Hortaliça é descrita como livre “saloia, rechonchuda e bonitona” (ALMEIDA, 2009, p. 13). Como é uma mulher que possui muitos amores, apaixonou-se pelo Leonardo (pai) durante uma viagem de navio de Portugal até o Brasil. Engravidou “após uma pisadela e um beliscão,” e, para criar o menino, muda completamente sua vida e se dedica a cuidar dele, vivendo com o pai da criança.

Contudo, por ser adepta de muitos amores, traía o marido com outros homens, sendo severamente punida por isso:

A lembrança do amor aumentou-lhe a dor da traição, e o ciúme e a raiva de que se achava possuído transbordaram em socos sobre a Maria, que depois de uma tentativa inútil de resistência desatou a correr, a chorar e a gritar [...] Portanto a Maria pagou caro e por junto todas as contas. Encolheu-se a choramingar em um canto. (ALMEIDA, 2009, p. 13)

Maria “peca” por seus excessos e recebe uma punição digna aos olhos de uma sociedade patriarcal. Segundo Beauvoir (2014), a sociedade patriarcal tem como objetivo preservar a lógica heteronormativa que estabelece a homens e mulheres papéis e funções sociais específicas que devem cumprir ao longo de toda a vida para que sejam aceitos na sociedade. À mulher, é esperado que, da infância e adolescência, sirva ao pai obedientemente, devendo se casar para que este fluxo de subserviência não seja interrompido. Além disso, na lógica da sociedade patriarcal, a essa mulher, exige-se que se prepare a vida toda para ser mãe, para servir ao marido e ao lar e que se abdique de uma vida social e pública.

Beauvoir (2014) também ressalta que a sociedade patriarcal compreende todas aquelas mulheres “desviantes” desta “ordem” como depravadas, como indignas de serem amadas. Assim, Giassi (2014 p.52), ao analisar as personagens femininas de Manuel Antônio de Almeida, sobretudo a imagem da cigana, chega à conclusão de que esta mulher, por ser considerada como “indigna” e “impura”, sempre será a amante, isto é, aquela que deve satisfazer os interesses do homem, porém, jamais amada por ele por advir de um lugar social desprivilegiado. Esta sociedade patriarcal, conforme Butler (2003 p.103) alimenta-se do poder centralizado no homem para caracterizar uma supremacia masculina na qual a mulher deverá se subordinar ao longo de toda a vida.

Os efeitos desta sociedade patriarcal podem ser vistos no excerto a seguir. A personagem apanha do marido na frente do próprio filho, que, inclusive, não se comove com o que vê. Isso demonstra o tom de “comicidade” dado pelo autor ao fato relatado. Sugere-se, conforme relatado em outras ocasiões pelo narrador, que este seria um acontecimento corriqueiro daquele povo, como um costume, algo cultural.

A lembrança do amor aumentou-lhe a dor da traição, e o ciúme e a raiva de que se achava possuído transbordaram em socos sobre a Maria, que depois de uma tentativa inútil de resistência desatou a correr, a chorar e a gritar. [...] O menino assistira a toda essa cena com imperturbável sangue frio [...] sentado pois no fundo da loja, afixando por disfarce os instrumentos do ofício, o compadre presenciara os passeios do sargento por perto da rótula de Leonardo, as visitas extemporâneas do colega deste, e finalmente os intentos do capitão

do navio. Por isso contava ele mais dia menos dia com o que acaba de suceder. (ALMEIDA, 2009, p.13).

A mãe de Leonardinho não correspondia aos ideais de feminilidade presentes naquele momento. Apesar de ocupar o lugar da subalternidade, Maria consegue transcender aquela situação adversa. Garantindo que o padrinho cuidará de seu filho, a mulher decide voltar para a sua terra natal e refazer a sua vida, distante dos sofrimentos e das amarras sociais que a impediam de realizar seus desejos.

Embora seja uma mulher de destaque na obra, ela possui pouca oportunidade de fala, ressaltando assim a relação com o contexto histórico de produção do romance e as condições socioculturais da época.

Com isso, observa-se que, na representação feminina por Almeida, há sim diversos resquícios do contexto histórico em que ele vivia. Sobre essa questão, Candido afirma que uma obra literária surge da confluência da iniciativa individual e das condições sociais de sua publicação. Portanto, pode-se considerar que as construções simbólicas das personagens Luisinha e Maria-da-Hortaliça são frutos desse momento histórico, em que se valorizavam as punições e repressões sofridas pelas personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise da obra *Memórias de um sargento de milícias*, pode-se concluir que, embora seja uma literatura inclinada para o Realismo, carrega, em sua essência, diversos elementos do Romantismo, sobretudo na forma como as figuras femininas são representadas no Rio de Janeiro oitocentista, do tempo dos Reis. Pode-se dizer que o objetivo geral foi atendido, uma vez que nos propomos a analisar as problemáticas relacionadas às figurações da mulher apresentadas na obra de Manuel Antônio de Almeida. Afirma-se que o objetivo foi atendido porque, no romance, ficou claro que esta mulher, tal como no Romantismo, é caracterizada como “boa” (angelical, devota, passiva, servil e submissa) ou “ruim” (má, perversa, satânica, sedutora, infiel, não confiável) a depender do seu nível de subserviência à figura do patriarca, que é representado pelo narrador-homem.

Em relação ao problema de pesquisa delimitado, por que não escolher outras obras românticas para refletir sobre a mulher do século XIX?, Explicita-se que, por meio da análise de *Memórias de um sargento de milícias*, que, em tese, foge do Romantismo tradicional, aproximando-se mais do Realismo, foi possível enfatizar que a escolha nos permitiu demonstrar que, até mesmo, das obras que fogem do Romantismo canônico retomam os tipos de mulheres figuradas nessa escola literária específica. Isso significa que a figura da mulher de classe alta, recatada, submissa, que sonha ser desposada para cuidar do marido, conceder-lhe filhos, ser-

lhe devota, deixar que este decida como deve falar, portar-se, vestir-se, permanece ali, intacta, porém, a obra inova ao trazer figuras de mulheres que não fazem parte dessa hierarquia social, como é o caso da cigana. Todavia, por ser uma mulher independente, que resiste como pode as limitações a ela postas pelo patriarcado, é sempre a amante, alguém para passar o tempo, por não ser confiável, segundo a lógica deste narrador-homem.

Conclui-se também que embora as mulheres não sejam, de fato, as protagonistas do romance de Almeida, observamos, por meio da análise, que as personagens femininas se destacam por sua atuação e seu impacto direto na vida dos personagens masculinos. Todavia, ficam sempre condicionadas às características positivas ou negativas atribuídas por esse narrador-homem, pois recebem atributos positivos quando se calam ou agem como espera este homem. Estão condicionadas a esses homens, porém, eles também, de certa forma, são afetados por essas mulheres. Como exemplo disso, temos o próprio Leonardinho, um jovem protagonista que não demonstrou capacidade de seguir o curso de sua vida sem a intervenção feminina. Outro exemplo é Leonardo Pataca, que mostra uma enorme dependência emocional das mulheres. Então ele se envolveu em uma série de problemas, tentando ter sempre uma mulher ao seu lado, pois sem ela não poderia viver. Além disso, em todos os conflitos em que pai e filho Leonardo estão envolvidos, sempre há uma mulher que media, interroga, pleiteia e, o mais importante, luta por suas causas.

A partir disso, pode-se ver que as mulheres nessas condições nem sempre estão de acordo com os estereótipos delas esperado pela sociedade patriarcal, sobretudo em relação às personagens das camadas populares, porém, ainda há mulheres que representam o ideal romântico, como é o caso de Luisinha, porém, Vidinha representa o posto: é independente, decidida, tem uma vida pública ativa. Essas contradições são trabalhadas pelo autor, porém, Luisinha é a mulher “ideal” e Vidinha a “amante”. Por se tratar de uma obra do século XIX, as atitudes das mulheres eram constantemente monitoradas, contudo, o autor apresenta representações de mulheres menos submissas, que gozam de um pouco de liberdade e tentam agir por si mesmas. Mas por que o autor escolheu essa representação? Durante o período romântico, apesar de todo o controle do patriarcado, houve mulheres que tentaram ocupar os mais diversos espaços e ganhar visibilidade social, ainda que de forma contida. Todavia, a maioria utilizava pseudônimos para evitar represálias por ser um espaço dominado por homens.

Isto ocorre porque, na literatura almediana, trabalha-se, o tempo todo, com relações de gênero que fixam aos homens e às mulheres papéis sociais específicos, porém, há aquelas personagens que resistem a esses papéis. Na obra de Almeida, pôde-se observar que essas relações de gênero, potentes no Rio de Janeiro do tempo dos Reis, evidenciavam as contradições da cultura patriarcal. Embora o romance seja narrado em sua maior parte por um narrador

homem, que atribui valores bons ou ruins a depender do quão subordinada esta mulher é às “normas sociais”, o texto é amplamente moldado por vozes mediadas por mulheres. Assim, não é difícil perceber na narrativa que a multiplicidade de discursos rompe a unidade de uma só voz, colocando em jogo os valores culturais de diversos grupos sociais compostos por homens e mulheres. Não é a identidade pessoal de gênero que é questionada, mas os valores culturais, as relações e as imposições direcionadas, sobretudo às mulheres.

Analisando essas relações de gênero, percebemos que há uma inversão tanto quanto às imagens masculinas quanto às femininas. Há a presença do homem provedor, ativo na sociedade, respeitado pai de família, mas há também a figura do malandro. Já em relação às imagens femininas, há, sim, a mulher passiva, submissa, dócil, como era comum naquela sociedade, mas há também aquela que foge a essa regra. Além disso, há uma ressignificação do homem como sempre viril, como, por exemplo, quando Leonardo-Pataca chora a perda da amada, sendo o choro tido como um sinal de fraqueza; por outro lado, nesse mesmo homem, demonstra-se a sua superioridade e força física como sinônimos de virilidade. É com essas contradições que o autor trabalha.

Quanto ao Major Vidigal e Leonardo Filho, por meio da análise da obra, notamos atitudes semelhantes que nos permitiram conceber novas imagens masculinas comuns àquela sociedade tradicional, oitocentista. O Major Vidigal, apresentado pelo narrador como o personagem mais aterrorizante, sábio, determinado e invulnerável da narrativa, tira o filho de Leonardo da prisão, o perdoa e até o promove a sargento, atendendo um pedido de sua amante, Maria-Regalada, o que ocasionou na retomada do relacionamento. Tais contradições também são refletidas nas imagens femininas: Dona Maria atuava, de maneira ativa, em um ambiente que antes só era permitido para homens. A Comadre consegue tirar Leonardo-Pataca da prisão de forma feminina e é ela, e não o homem, patriarca, que arranja o casamento de com Luisinha. Maria-da-Hortaliça e Cigana, por sua vez, são duas mulheres infiéis que usam o corpo para satisfazer os seus desejos. Estas são as mulheres que Leonardo-Pataca deseja, e elas não têm dúvidas sobre seus desejos.

Eles se envolvem e saem de relacionamentos sem que se sintam frágeis, tristes e desamparados e também não são sentimentais (diferente de Luisinha, que representa a musa do Romantismo). Maria-da-Hortaliça e Cigana são mulheres que possuem um poder, o de ser livres e escapar dos humanos. Portanto, são consideradas prejudiciais ao estabelecimento da ordem na relação conjugal. Como uma mulher luxuriosa e vulnerável em seus relacionamentos, Vidinha é vista pela voz do narrador como um exemplo da anomalia. É criticada pelo narrador por trocar de amores rapidamente e ele busca adestrá-la às suas vontades. Por outro lado, há Luisinha, um exemplo da norma. Com isso, concluímos que na mesma sociedade coexistem

diferentes imagens femininas. Luisinha representa o arquétipo da mulher ideal em uma sociedade patriarcal. Passiva, submissa, silenciosa, tímida, indecisa, dócil, impotente, enfim, esse é o padrão necessário para que a mulher consiga um casamento. Ela deve reprimir os seus desejos e assumir seus próprios papéis de mãe e esposa sozinha. É com ela que o protagonista se casa. Casa-se com quem representa a ordem e não a desordem, como era o caso das amantes.

Como vimos, apesar de ser escrito por homens, são as mulheres que em grande parte violam, dirigem e manipulam as normas de comportamento durante todo o romance. Os homens, a partir do momento em que se apaixonam, tornam-se vulneráveis ao comportamento feminino, são elas que atribuem sentido à sua existência. Vale destacar também como em seu discurso o narrador ainda nos permite ver a naturalidade de certas ações masculinas, como a violência contra a mulher, típica da ideologia patriarcal.

Assim, diante desse cenário explorado por nossa pesquisa, indica-se, aos estudos futuros, a exploração desse discurso dito e não-dito que legitima certos tipos de violência contra as mulheres, que as condiciona a certas situações violentas. Recomenda-se a exploração dessas questões nas histórias de Manuel Antônio de Almeida, uma vez que a nossa interpretação se limitou ao discurso dito. Por fim, uma leitura atenta do romance de Manuel Antônio de Almeida confirma o leque de interpretações possíveis desta obra, e esperamos que outros pesquisadores se interessem em olhar para a esta obra sob outra perspectiva, especialmente no que diz respeito às relações de gênero, as questões de raça e classe podem ser igualmente estudadas, assim como a sexualidade.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., B.; CAMPEDELLI, S. Y. **Tempos da Literatura Brasileira**. 5ª ed. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1997.
- ALAMBERT, Zuleika. **Feminismo: o ponto de vista marxista**. Nobel: São Paulo, 2004.
- ALMEIDA, E. A. R. L. de. **Crítica, poética e relações de gênero: uma releitura de Memórias de um Sargento de Milícias**. 2007. 145f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2007.
- ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias** (Ed. crítica de Cecília de Lara, com estudos críticos, documentos e ilustrações). Rio de Janeiro/São Paulo, LTC, 1978.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo, Ática, 1999.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo, Ática, 2009.
- ALVES, B. F; ALVES, D. F. Geografia Cultural: da sua gênese ao contexto das contribuições atuais. *In: SEMANA DO SERVIDOR E SEMANA ACADÊMICA*, 4., 2008, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2008.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. Fondo de cultura económica, 2021. ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**.
- ARÁN, P. O. A questão do autor em Bakhtin. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 9, p. 4-25, 2014.
- ARAÚJO, Luís Fernando Ferreira. A intersecção dos gêneros narrativos na telenovela. **Revista Estética**, v. 2, n. 21, 2020.
- ARENDDT, Hannah. **O que é política**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, v. 1997, 1993.
- AZEVEDO, G. C.; SOUZA, J. G. R. da. C.; MOCHEL, J. S. de. A. Memórias de um Sargento de Milícias: Abordando negritude, gênero e acesso à Escola no livro de Manoel Antônio de Almeida. **Perspectiva Sociológica: A Revista de Professores de Sociologia**, n. 22, p. 60-80, 2018.
- BAKHTIN, M. “O autor e a personagem” *In: Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- BAKHTIN, M. Arte e responsabilidade. *In: BAKHTIN, M. Estética da criação verbal*. 4ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- BAKHTIN, Mikhail. **El problema de los géneros discursivos**. *In: BAKHTIN, Mikhail. Estética de la creación verbal*. Traducción do russo por Tatiana Bubnova. 2. ed. México: Siglo Veintiuno, 1986. p. 208-293.

BASTOS, A. R. A fotografia como retrato da sociedade. **Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, v. 28, p. 127-143, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2004. _____. **Amor Líquido**.

BAUMAN, Zygmunt. **identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2005. BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas. Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOHRZ, J. A aposição e a caracterização de personagens em Memórias de um Sargento de Milícias, de Manuel Antônio de Almeida. **Alumni - Revista Discente da UNIABEU**, v. 1, n. 2, p. 46-60, 2013.

BONAFÉ, L. Para ler as Memórias de um sargento de milícias: Uma perspectiva materialista da análise de fontes literárias em história. **Revista Cantareira**, n. 4, p. 1-21, 2003.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOSI, Eclea. **O tempo vivo da Memória. Ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editora, 2003.

BRAGA, S. H. da S. A cidade corte: o Rio de Janeiro no início do século XIX. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL DA CIDADE, 1., 2015, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: UFRS, 2015.

BRANDÃO, R. S. A mulher escrita. *In*: BRANDÃO, R. S.; BRANCO, L. C. **A mulher escrita**. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRANDÃO, R. S. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BRANDÃO, Rafael; COSTA, Marcos Rogério Martins. O retrato das camadas populares em Memórias de um Sargento de Milícias. **Cadernos de Educação**, v. 18, n. 37, p. 105-121, 2019.

BUENO, A. **A dialética e a malandragem**. Revista Letras, n. 74, p. 47-69, 2008.

BUTLER, J. **Problemas de gênero - Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CADEMARTORI, L. **Períodos Literários**. 9ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

CAETANO, A. **Sociologia e fotografia. Retrato sociológico do estado da relação em Portugal**. Lisboa: CIES e-Working Papers, 2008.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, A. **A nova narrativa**. A educação pela noite e outros ensaios, v. 2, p. 199-215, 1989.

CÂNDIDO, A. Dialética da malandragem. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, n. 8, 1970. In: ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

CÂNDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, 1964.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria história-literária**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, A. _____. **Literatura e sociedade. Estudos de Teoria e História Literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 49-58, 2003.

CARVALHO, Dannel da Silva. As genitálias da gramática. **Revista da ABRALIN**, v. 19, n. 1, p. 1-21, 2020.

CHAUVIN, J. P. **O poder pelo avesso: mandonismo, dominação e impotência em três episódios da literatura brasileira**. 2006. 151 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2006.

COELHO, N. N. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2000

CORREA, R. L. Espaço e cultura. **URJ, RJ**, n. 11 e 12 p. 95-96, 2001.

COSTA, Albertina de Oliveira et al. **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2019.

CUNHA, Washington Dener Santos; SILVA, Rosemaria J. Vieira. A Educação feminina do século XIX: entre a escola e a literatura. **Revista Gênero**, v. 11, n. 1, 2010.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**”: para uma sociologia do dilema brasileiro, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1979.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Boitempo Editorial, 2016.

de. **Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro:

D'ONOFRIO, Salvatore. Introdução ao estudo dos gêneros literários. **Revista de Letras**, p. 79-87, 1983.

DUARTE, A. C. de. A. Entre sedas e chitas: a construção das personagens Maria das Hortaliças, Cigana, Maria Regalada e Vidinha da Obra Memórias de um Sargento de Milícias (1854). **Revista Interdisciplinar da Universidade Veiga de Almeida**, v. 2, n. 12, p. 100-118, 2015.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Mortari. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares**, v. 1, n. 1, p. 52-57, 2005.

FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2017.

FRAZÃO, Idemburgo. **Nas trilhas de Ponciá Vicêncio**: Do silêncio à conquista do lugar de voz. In: Nas trilhas das Identidades, nos territórios da Margens. Rio de Janeiro:

FREIRE, M. Dialética da ordem e da desordem: uma leitura de “Malagueta, perus e bacanaço”. **Revista do GELNE**, v. 20, n. 1, p. 230-240, 2018.

GIASSI, R. P. **Olhares eurocêtricos**: a figura do cigano nas narrativas da série "O povo cigano no Brasil" e das obras Memórias de um Sargento de Milícias e Tocaia Grande: a face obscura. 2014. 73f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, SC, 2014.

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

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Autêntica Editora, 2019.

GOMES, Simone Caputo; HOLLANDA, Heloísa Buarque. **A mulher lê a realidade: escritura de autoria feminina em Cabo Verde**. 2003.

GONÇALVES, Davi Silva. Por uma língua feminista: uma breve reflexão sobre o sexismo linguístico. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, v. 4, n. 1, p. 99-115, 2018.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 6ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Lamparina, 2022.

HEIDAN, E. A. “Aos inimigos, a lei”: Major Vidigal e a dialética da ordem e desordem em Memórias de um sargento de milícias. **Revista Alabastro**, v. 1, n. 7, p. 84-91, 2016.

HERRMANN, G.; COSTA, B. P. da. Geografia e estudo do lugar: a casa do Estudante Universitário II–UFSM/Santa Maria/RS. **Boletim Geográfico do Rio Grande do Sul**, n. 29, p. 76-93, 2017.

HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções: 1789-1848**. Editora Paz e Terra, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque; CANDIDO, Antonio; DE MELLO, Evaldo Cabral. **Raízes do Brasil**. J. Olympio, 1936.

HOLZER, W. O conceito de lugar na geografia cultural-humanista: uma contribuição para a geografia contemporânea. **GEOgraphia**, v. 5, n. 10, p. 113-123, 2003.

HONORATO, Suene. Sobre o conceito de 'ingenuidade epica' em Adorno. **Revista Eletronica Literatura e Autoritarismo--Dossie**, n. 12, 2012.

HOOKS, Bel. **Intelectuais negras**, Estudos Feministas (2) 1995, pp.464-478.

HOOKS, Bell. **Feminism is for everybody: Passionate politics**. Pluto Press, 2000.

JAROUCHE, M. M. **Introdução. Galhofa sem melancolia**: as Memórias num mundo de luzias e saquaremas. In: Memórias de um sargento de milícias. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KNAPP, Cristina Loff. A Mensageira: consolidação da escrita feminina no século XIX. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 31, n. 3, p. 167-186, 2021.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque

LOPES, S. F. “Retratos” de mulheres na literatura brasileira do século XIX. **Plures Humanidades**, v. 12, n. 1, p. 117-140, 2011.

LORDE, Audre et al. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2019.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Coleção Espírito Crítico. Duas Cidades. Editora 34, 2009.

MAIA, C. J.; MOREIRA, G. R. Transgressão/Submissão feminina em Lucíola e Senhora de José de Alencar. In: FAZENDO GÊNERO: DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9., 2010, Santa Catarina. **Anais [...]**. Santa Catarina: UFSC, 2010.

MAIDANA, P. C. N. **O romance Memórias de um Sargento de Milícias e seus desdobramentos**. 2017. 37f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Aquidauana, MS, 2017.

MARTIN, John W. Gênero. **Revista Brasileira de Lingüística**, v. 2, n. 1, p. 3-8, 1975.

MARTINI, L.F.M. **Picaresca ou malandragem em Memórias de um sargento de milícias**. Acta Científica, Engenheiro Coelho, v. 20, n. 2, p. 127-133, maio/ago 2011

MINDLIN, B. Tradição oral, literatura e escrita: um registro voltado para a educação indígena. **Leitura e escrita em escolas indígenas – Encontro de educação indígena**, n. 10, p. 53-81, 1997.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Brasileira através dos textos**. São Paulo....

MONTELLO, J. M. A. In: COUTINHO, A. **A literatura no Brasil: era romântica**. São Paulo: Global, 1997.

MORAIS, M. A. C. Revisitando romances do século XIX: análise sobre a formação da leitora brasileira. In: CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 6., 2006, Uberlândia. **Anais** [...]. Uberlândia: COLUBHE, 2006. p. 1178-1187.

NASCIMENTO, L. M. do. **A cidade de papel**. Rio Branco: EDUFAC, 2011.

OLIVEIRA, Joana Leopoldina de Melo. **“A Vida Ao Rés-Do-Chão”**: Um Estudo Do **Gênero Crônica**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRNfm, Centro dDe Ciências Humanas, Letras E Artes. 2019

OLIVEIRA, R. S. de.; NASCIMENTO, L. No ranger das rendas: o alcazar lírico na crônica cotidiana e na vida da cidade. **Anthesis**, v. 5, n. 9, p. 197-207, 2017.

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. **Sociedade e Estado**, v. 28, p. 609-633, 2013.

OTSUKA, E. T. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 44, p. 105-124, 2007.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos **P115b “Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar”**; escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. / Ana Cláudia Lemos Pacheco. - Campinas, SP: [s. n.], 2008.

PÁDUA, L. C. T. **A geografia de Yi-Fu Tuan**: essências e persistências. 2013. 208f. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2013.

PEREIRA, B. C.; GILLIES, A. M. R. Romances Urbanos: A representação da mulher na literatura brasileira do século XIX a partir de uma análise das obras Memórias de Um Sargento de Milícias (1854) e Senhora (1875). **Revista Eletrônica História em Reflexão**, v. 12, n. 23, p. 137-160, 2018.

POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio**. In.: Estudos Históricos 3. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1989.

RAMA, A. **A cidade letrada**. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

REZENDE, D. L. Patriarcado e formação do Brasil: uma leitura feminista de Oliveira Vianna e Sérgio Buarque de Holanda. **Pensamento Plural**, n. 17, p. 07-27, 2016.

ROLNIK, R. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Primórdios do conceito de gênero. **Cadernos pagu**, n. 12, p. 157-163, 1999.

SAFFIOTI, Heleieth IB. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos pagu**, p. 115-136, 2001.

SALIBA, E. T. A dimensão cômica da vida privada na República. *In*: SEVCENKO, N. (Org). **História da vida privada no Brasil-República**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANTANA, Ramon Ferreira. A instrução da fêmea: a educação da mulher brasileira no século XIX. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, p. 137-150, 2009.

SANTOS, P. H. dos.; QUEIROZ, M. C. N. de. "Memórias de um Sargento de Milícias" e a criação da divisão militar da Guarda Real da Polícia (DMGRP). **Cadernos do CNFL**, v. 23, n. 3, p. 564-582, 2019.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, v. 12, p. 35-50, 2004.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. *In*: SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 11-31.

SCHWARZ, R. Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem". *In*: SCHWARZ, R. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 129-155.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, 20 (2), 1995 71-99.

SILVA, A. M. da. **Autonomia e representação das personagens femininas na obra Memórias de um Sargento de Milícias, de Manuel Antonio de Almeida**. 2018. 104f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2018.

SILVA, E. A. da. **Aspectos do realismo: em torno de Memórias de um Sargento de Milícias**. 2010. 140f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Araraquara, SP, 2010.

SILVA, E. A. da. S. O Brasil do tempo do Rei e de Manuel Antonio de Almeida: entre ficção e a história. *In*: SILEL, 1., 2009, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

SILVA, Tiago. Dramaturgia e história: reflexões para pensar a construção do feminino no século XIX. **Encontro Nacional de Língua e Literatura. Cultura e Literatura: Representação do espaço urbano**. Universidade Feevale, Novo Hamburgo- RS. 2013.

SIQUEIRA, L. R. **O herói das memórias: análise em Memórias Póstumas de Brás Cubas e Memórias de um Sargento de Milícias**. 2010. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2010.

SOARES, A. C. E. C. Nos caminhos da pena de um romancista do século XIX: o Rio de Janeiro de Diva, Lucíola e Senhora. **Rev. Brasileira de História**, v. 30, n. 60, p. 195-209, 2010.

SOUZA, Aida Kuri. **A personagem feminina na literatura brasileira**. Criciúma:UNESC (monografia), 2005. Disponível em: www.bib.unesc.net/biblioteca/sumario/000027/000027C9.pdf. Acesso em: 09 jan.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. French feminism in an international frame. **Yale French Studies**, n. 62, p. 154-184, 1981.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar**. UFMG, 2010. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/1662>. Acessado em 20 Fev; 2022;

SPIVAK, Gayatri. Feminism and critical theory. **Women's Studies International Quarterly**, v. 1, n. 3, p. 241-246, 1978.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios**. Alameda Casa Editorial, 2018.

TELES, Maria Amélia Ferreira. **Feminismo na Bahia 1930-1950**. 1986.

TRESOLDI, M. C. M. Falando sobre a sociedade a partir da literatura: Antonio Candido, Roberto Schwarz e as Memórias de um Sargento de Milícias. **Ensaio**, v. 9, p. 33-48, 2015.

TUAN, Y-F. Place: An Experiential Perspective. **Geographical Review**, v. 65, n. 2, p. 151-165, 1975.

TUAN, Y-F. **Espaço e lugar**. São Paulo: Difel, 1983.

VIDOR, H. B. **Leitura e teatro: aproximação e apropriação de texto literário**. 1ª ed. São Paulo: Hucitec; Florianópolis, SC: Fapesc, 2016.

VOGEL, J. L. A. Da literatura à cena: Jogos teatrais e apropriação literária na aula de Arte/Teatro no Ensino Médio. **Revista NUPEART**, v. 25, n. 1, p. 188-209, 2021.

WANDERLEY, M. C. **A Voz Embargada: imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

WEBER, M. Sociologia da dominação. In: WEBER, M. **Economia e sociedade**. Brasília: UnB, 1991. p. 187-223.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tordesilhas, 2014.