

ROMANTISMO SOB MEDIDA: A PRESENÇA DE VICTOR HUGO EM *O MOÇO LOIRO* (1845) DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO

Daniela Mantarro CALLIPO¹

Recebido: 15/02/2021

Aceito: 15/03/2021

RESUMO:

Em 2020, celebrou-se o bicentenário do nascimento de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), um dos escritores brasileiros mais lidos e prestigiados do século XIX, que se dedicou à crônica, ao teatro, à poesia e ao romance. Este último gênero tornou-o querido e respeitado, sobretudo, graças à *Moreninha* (1844). Este artigo visa analisar a significativa presença de Victor Hugo, principal representante do Romantismo francês, na elaboração do romance *O Moço Loiro*, publicado em 1845. Para tanto, será analisada a intertextualidade promovida por meio da epígrafe hugoana presente na Introdução do romance, recolhida da coletânea *Chants et Crépuscules*, da citação retirada da peça *Marion Delorme* e da alusão a *Hernani*, do mesmo autor. As reflexões advindas das análises levam à conclusão de que Macedo se serviu das obras de Victor Hugo de forma crítica, adaptando os trechos citados às necessidades do seu romance.

PALAVRAS-CHAVE: Joaquim Manuel de Macedo. Victor Hugo. Literatura Comparada. Intertextualidade. *O Moço Loiro*.

ROMANTISM BY DESIGN: VICTOR HUGO'S PRESENCE IN JOAQUIM MANUEL DE MACEDO'S *MOÇO LOIRO* (1845)

ABSTRACT:

In 2020, the bicentenary of Joaquim Manuel de Macedo's birth (1820-1882) was celebrated, one of the most read and prestigious Brazilian writers of the 19th century, who dedicated himself to chronicles, theater, poetry and romance. The latter genre made him well-liked and respected, especially thanks to *Moreninha* (1844). This article aims to analyze the significant presence of Victor Hugo, the main representative of French Romanticism, in the elaboration of the novel *O Moço Loiro*, published in 1845. For this purpose, we will analyse the intertextuality promoted through the hugoana epigraph present in the Introduction of the novel, collected from the *Chants et Crépuscules* collection, from the citation taken from the play *Marion Delorme* and from the allusion to *Hernani*, by the same author. The reflections from the analyzes lead to the conclusion that Macedo used the works of Victor Hugo in a critical way, adapting the passages cited to the needs of his novel.

KEY-WORDS: Joaquim Manuel de Macedo; Victor Hugo; Comparative Literature; Intertextuality; *O Moço Loiro*.

Em 2020, celebrou-se o bicentenário do nascimento de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), um dos escritores brasileiros mais lidos e prestigiados do século XIX, que se dedicou à crônica, ao teatro, à poesia e ao romance. Este último gênero tornou-o querido e respeitado, sobretudo, graças à *Moreninha* (1844), considerado o primeiro romance brasileiro e também sua obra-prima. Segundo a crítica brasileira, apesar dos precursores Lucas José de Alvarenga, Justiniano José da Rocha,

¹ Doutora em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo, Professora de Língua e Literatura Francesas do Departamento de Letras Modernas da FCL da UNESP, Campus de Assis.

Joaquim Norberto de Souza e Silva e Teixeira e Sousa terem buscado construir composições nacionais, não conseguiram elaborar um perfil narrativo bem definido, nem alcançar grande sucesso de público. José Aderaldo Castelo (s.d., p. 36) considera Teixeira e Sousa superior a Macedo e afirma ter sido aquele prejudicado por não contar com o prestígio e a consagração do autor de *Os Dois Amores*. Macedo foi aclamado ainda em vida: segundo Alencar (1990, p. 27), ele era um “ídolo querido”, que recebia “homenagens de admiração e respeito”.

Este artigo visa analisar a significativa intertextualidade estabelecida com Victor Hugo, principal representante do Romantismo francês, na elaboração do romance *O Moço Loiro*, publicado em 1845. Para tanto, será observada a função da epígrafe hugoana presente na Introdução do romance e recolhida da coletânea *Chants et Crépuscules*, da citação retirada da peça *Marion Delorme* de Victor Hugo e da alusão a *Hernani*, do mesmo autor.

A intertextualidade, segundo Kristeva, surge graças ao fato de que “o texto literário é uma rede de conexões”, reflexo de tudo o que já foi lido, resultado de um diálogo entre autores (KRISTEVA: 2005, p. 68). Desse modo, as citações retiradas da obra hugoana configurariam um diálogo que Macedo estabeleceu com o escritor francês e não o reflexo de uma influência passiva.

Para Genette, a Intertextualidade é vista como uma das categorias da Transtextualidade, mais especificamente, “[...]uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.”. Para o crítico francês, a forma mais explícita e mais literal da intertextualidade é a citação, enquanto sua forma menos explícita e menos literal é a alusão, “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete [...]” (2010, p. 14). No *Moço Loiro*, as formas de intertextualidade com a obra hugoana que se manifestam são a citação e a alusão. Por esse motivo, as explanações de Compagnon e Authier-Revuz (2007) são bastante pertinentes. Para Compagnon, escrever é sempre “reescrever” e não é diferente de “citar”, pois “a citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura da escrita” (1996, p. 31). Citar seria, portanto, “repetir o gesto arcaico do recortar-colar” (1996, p. 41)

Quanto à alusão, faz-se necessário evocar as palavras de Authier-Revuz, para quem tal prática sempre conserva algo do seu sentido original, como se fosse um “jogo de palavras”. A pesquisadora francesa lembra que “alusão” vem de “*ludus*” e, portanto, remete a “jogo”, “diversão” – assim, “nas palavras que enuncia, o enunciadador joga com a possibilidade de fazer ressoar, não outras palavras da

língua como no trocadilho ou no equívoco, ... Mas *palavras de outros dizeres, suscitando, através da sua voz, a música de uma outra voz.*” (2007, p. 209). Por isso a presença de um leitor que compreenda a alusão é tão necessária, senão, assim como ocorre com a ironia, o *jogo* não acontece.

Todas essas práticas de intertextualidade remetem àquilo que Samoyault designou como “memória da literatura”:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Tal perspectiva teórica se justifica, porque Macedo leu Victor Hugo e, ao compor a narrativa do *Moço Loiro*, lembrou-se de sua obra e com ela estabeleceu um diálogo, conceito que deve, segundo Bakhtin (2012, p. 117), ser compreendido em um sentido amplo, “não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.” A análise da presença de Victor Hugo no romance macediano, portanto, baseou-se nos conceitos de “intertextualidade”, “dialogismo”, e “memória da literatura”, além de fundamentar-se nas teorias acerca da citação e da alusão.

A intriga de *O Moço Loiro* é repleta de mistério, roubos, peripécias, amores platônicos, inveja e conflitos. Segundo Bassi (1993), todas as situações são criadas de acordo com o protocolo romântico e, portanto, o leitor se depara com o vilão típico, o bom rapaz que salva a donzela de situações perigosas, a moça que se apaixona por um desconhecido. Não se pode negar, todavia, que Macedo insere em sua narrativa elementos típicos da vida brasileira oitocentista, criticando a maneira como as jovens são educadas para o casamento, repelindo de forma veemente o matrimônio feito por interesse, escarnecendo dos parasitas que circulavam nos salões fluminenses. Macedo, nesse ponto, aproxima-se de Balzac, uma vez que não analisa os caracteres apresentados no romance, como faria Machado mais tarde, mas inclui em sua narrativa elementos do cotidiano que, muitas vezes, critica abertamente, como, por exemplo, o arrivismo social.

Diferentemente de Balzac, contudo, Macedo conta com uma grande capacidade de contar uma história dramática de forma leve e divertida. Algumas passagens do *Moço Loiro* chegam a lembrar as comédias de Molière ou Beaumarchais, provocando o riso franco do leitor que não deixa, entretanto, de perceber a crítica a um tipo daquela sociedade ou a um comportamento considerado indigno. O romance de Macedo, feito para moças, acabava por promover uma sátira dos costumes da sociedade brasileira oitocentista, no que diz respeito ao casamento por interesse, aos parasitas e à

rotina do matrimônio, o que parece contradizer a afirmação de que as narrativas macedianas não têm profundidade e são feitas apenas para entreter.

Candido, por exemplo, ressalta que tudo “gira em torno do amor” nos romances de Macedo e não apenas porque ele escreve para o público feminino, mas porque

há uma infra-estrutura determinada pela posição da mulher nessa sociedade acanhada [...], onde ela era um dos principais transmissores de propriedade, um dos meios de obter fortuna ou qualificação. [...] Se os homens se lançam ao amor com tanta aplicação, é porque nele está a oportunidade de colocação na vida. (1991, p. 139)

No *Moço Loiro*, entretanto, veem-se algumas posturas que não confirmam a observação acima: como parece haver uma crítica ao casamento por interesse, o pai da protagonista lhe dá total liberdade para escolher o marido, seja ele rico ou pobre, enquanto o herói da trama enriquece para provar sua honestidade e inocência, propondo casamento à moça que ama, somente quando tem uma boa posição social e a certeza de que o verdadeiro criminoso foi encontrado.

A trama é complexa, mas aqui será resumida levando-se em conta apenas as personagens que servirão à análise proposta: Honorina é prima de Lauro, rapaz que foi expulso de casa, acusado de haver roubado uma relíquia de família. A moça começa a receber cartas e flores de um desconhecido admirador loiro, que a encontra nos lugares mais inusitados, sempre disfarçado, até que Lauro, o primo desaparecido, ressurgue, prova sua inocência e o leitor descobre que ele é o Moço Loiro das missivas, por quem Honorina estava apaixonada. Quem havia roubado a relíquia fora Félix, o contador da família Mendonça. O romance conquistou a simpatia do público e teve 30 edições (SOUZA, 1979) entre 1844 e 1974.²

O autor da *Moreninha* sempre foi chamado de *romancista de donzelas*: “[à] hora do chá, as mulheres — principalmente as mulheres — liam em voz alta o romance do Dr. Macedo (MARQUES, 2004, p. 95). Conhecedor do seu público, não é por acaso que o autor se serve, na Introdução do *Moço Loiro*, de um paratexto, que é uma epígrafe retirada de um poema de Victor Hugo: “Ce livre ... Tremble et palpité abrité sous vos pieds”³, para se dirigir às Senhoras que irão ler o volume. Para Genette (2010, p. 15), o paratexto se caracteriza por “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos”,

² A *Moreninha*, no mesmo período, contou com 91 edições.

³ Este livro ... Treme e palpita, abrigado sob os seus pés (trad. minha)

CALLIPO, Daniela Mantarro. Romantismo sob medida: a presença de Victor Hugo em *O moço loiro* (1845) de Joaquim Manuel de Macedo. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó-Breves, Breves-PA. ISSN 23581069



que oferecem ao leitor um comentário a respeito daquele texto, explicando-o, resumindo-o ou, ainda, indicando leituras e fontes de reflexão.

Ao tratar das ocorrências relativas a esses sinais acessórios, Genette se serve da imagem do *palimpsesto*, pergaminho cujo texto original é raspado, para dar lugar a outro, mas no qual ainda é possível observar todos os textos anteriores. Desse modo, o autor escreveria seu texto por cima de outros textos já escritos e toda obra seria derivada de uma obra anterior. Tal prática é adotada por Macedo na composição do *Moço Loiro*, uma vez que ele deixa aparentes suas leituras e os textos sobre os quais o seu texto foi escrito.

O poema hugoano, citado no original por Macedo, chama-se “Envio das folhas de outono” e é dirigido a uma “Senhora” a quem Victor Hugo teria enviado um exemplar de *Feuilles d’automne*, obra em que ele começa a elaborar a imagem do poeta sublime, sagrado, cuja voz deve ser ouvida, cuja alma deve se integrar à Criação. Os versos, contudo, foram publicados em *Les Chants du Crépuscule* de 1835, livro em que são condensadas tanto reflexões íntimas, como discussões acerca de problemas sociais.

Macedo cita os versos em francês, sabendo que eles seriam compreendidos pelo seu público, majoritariamente formado por senhoras educadas, que tocavam piano, bordavam, conheciam a língua francesa e, certamente, liam Victor Hugo. Afinal, segundo Maria Thereza Bernardes (1989, p. 67), “falar francês, além de tocar piano, [era] questão obrigatória em vista dos requintes da vida elegante”

A Introdução começa com o vocativo: “Senhoras!”, que já indica serem elas o público alvo de Macedo: ele lhes explica que seu primeiro romance, “A Moreninha”, chamado pelo autor de “minha querida filha”, havia achado “corações angélicos” que dele se apiedaram “com o talismã sagrado de sua simpatia”. Galanteador, Macedo diz ter sentido orgulho ao saber que os “belos olhos pretos brasileiros” de suas leitoras tinham derramado os “brilhantes raios de suas vistas” sobre seu livro. Para demonstrar sua gratidão, resolveu, então, publicar outro romance que, esperava, agradasse tanto quanto o primeiro. Macedo chama-o “meu novo filho”, desejando que ele seja aceito e compreendido como sua “irmã”:

Sim! que este pobre menino, saído apenas do tão frio e abatido seio de seu pai, se anime e aqueça à vossa sombra! ... que, por uma compensação, pela mais suspirada das compensações, esse passado de gelo e de abatimento fique para sempre esquecido ante o ardor e a felicidade do futuro!... (MACEDO, 2011, p. 21)

Para finalizar, dedica o *Moço Loiro* às leitoras que vão acolher o “fraquinho infante” o qual, com medo dos camaradas, corre a “acolher-se no materno colo”, repetindo as palavras do salmo: “Protege-me com a sombra de tuas asas” (MACEDO, 2011, p. 21).



O autor elogia a beleza de suas leitoras, enaltece o fato de possuírem “ardor, imaginação e poesia”, mas é ao instinto materno que ele recorre, pedindo-lhes que acolham e protejam seu “novo filho”. Apela também para a religiosidade do público feminino, ao citar o Salmo 17 em que o crédulo pede proteção contra os ímpios e os inimigos mortais. A Introdução revela que o ego da leitora deve ser afagado de todas as maneiras: ela deve ser chamada de bela, inteligente, sensível, maternal e religiosa. Se o livro conquistasse as mulheres, seria, sem dúvida, um grande sucesso.

O poema hugoano citado traz várias imagens que o aproximam da Introdução feita por Macedo: na primeira estrofe, o eu lírico afirma que seu livro está vagando sem rumo, com a asa quebrada, sendo atirado pelo vento para todos os lados. Na segunda estrofe, o poeta descreve o sofrimento pelo qual o “recém-nascido” teve de passar: ele foi fustigado pelas tempestades públicas, pelo frio, pela chuva e por mil raios oblíquos. A terceira estrofe traz a explicação para tamanha fúria: o livro está sendo punido porque fugiu da casa de seu autor. Antes, ele cantava; agora, ele chora. Na primeira estrofe da segunda parte, o eu lírico pede a Maria que abra a porta e acomode seus versos estropiados na sua alcova protegida. Ele lhe implora que deixe repousar, aquecer-se, adormecer, abrigado aos seus pés, esse pobre pássaro que treme e palpita.

Os versos decassílabos dão ao poema um ritmo mais lento, adequado para a descrição do livro-pássaro que acaba de nascer. As exclamações utilizadas ao longo das estrofes reforçam a súplica do eu lírico para que Maria abra a porta e acolha o livro, como também acentuam a preocupação do poeta que deseja ver o recém-nascido longe dos perigos que o cercam.

A composição poética de Victor Hugo é citada por Macedo por causa das imagens relacionadas ao instinto materno, à proteção, ao acolhimento de um recém-nascido que corre perigo. Mas enquanto o vate francês busca despertar o instinto maternal de Maria, nome que remete à mãe de todas as criaturas nascidas em Cristo, o escritor brasileiro procura conquistar as suas leitoras elogiando-lhes, primeiramente, a beleza e a sensibilidade, para somente no final da Introdução recorrer ao colo materno.

Ambos os escritores levam em consideração o público leitor formado por mulheres, cuja identidade, na opinião de Bicalho (1989), estava calcada na valorização da maternidade e na educação dos filhos, no seu papel de esposa e mãe. O objetivo de Victor Hugo e Macedo é, portanto, o mesmo: obter a proteção da leitora, garantindo uma boa acolhida ao livro.

Veja-se, agora, a intertextualidade seguinte: ao tentar estabelecer um contato mais próximo com Honorina, o “Moço Loiro” lhe escreve uma longa carta intitulada “Livro de minh’alma”, que ele entrega à amada. O narrador macediano afirma ser a missiva “vã e inconsequente” como qualquer



carta de amor e avisa que dela irá transcrever somente alguns trechos; no entanto, “por deferência a seu autor”, conservará o seu título e a epígrafe, “com que se orna”:

LIVRO DE MINH’ALMA
Je t’aime!
 Et te le dire ici, c’est le bonheur suprême!
 Victor Hugo (MACEDO, 2011, p. 285)

De acordo com Rodrigues Alves (1999), a epígrafe é uma espécie de “reverência”, que aproxima o epigrafador do epigrafado e revela uma “afinidade”, além de apontar para um “precursor” que teria uma “autoridade canônica”. Ainda assim, não se trata de influência, mas de homenagem, evocação de autoridade, diálogo. Porque a epígrafe, como será visto, vai ser utilizada de forma criativa, adquirindo um sentido diferente do original.

A epígrafe que a personagem escolheu foi retirada da escandalosa peça *Marion Delorme*. Escrita em 1829, não foi levada aos palcos, porque logo foi censurada e Victor Hugo recusou-se, na época, a fazer qualquer corte no texto, o que ele considerava ser uma mutilação, apresentando-a ao público somente em 1831⁴. Inicialmente intitulada *Um duelo sob Richelieu*, a trama baseou-se na vida da famosa cortesã do século XVII, que recebia em sua casa celebridades como Milton e Corneille. No drama hugoano, ela apaixonou-se por Didier, diz chamar-se Marie e resolve dedicar-se exclusivamente a ele, mas não tem coragem de confessar seu passado, nem sua verdadeira identidade, temendo-lhe a reação. Após um duelo entre Didier e o Marquês de Saverny, ambos são presos e condenados à morte, pois tal prática era proibida. Marion entrega-se a Laffemas para salvar o amado da forca: por ele é capaz de tudo, inclusive de se entregar a um homem “vil e infame” que promete encontrar um meio de salvá-lo da morte, se a cortesã ceder aos seus desejos. O público comove-se com a resignação da protagonista e sua tristeza.

O ato de abnegação de Marion, no entanto, é ignorado por Didier que continua a desprezá-la, insultando-a. A moça implora por um beijo de adeus, que ele recusa. Devastada, a cortesã exclama que não compreende porque ele humilha de forma tão cruel uma mulher frágil que, de joelhos, tem pedido ao juiz e ao rei a sua absolvição. Tocado pela demonstração do amor abnegado de Marion, Didier a abraça e exclama a frase que servirá de epígrafe à carta do Moço Loiro: “Eu vou morrer. Eu te amo! E dizer-to aqui é a felicidade suprema!”⁵ (HUGO, 1979, p. 300, trad. nossa)

⁴ Marion Delorme não foi encenada no Brasil na época em que Macedo escreveu *O Moço Loiro*, mas a peça começou a ser vendida no Rio de Janeiro em 1844 por 600 Réis (*Jornal do Commercio*, 13 dez 1844, p. 04)

⁵ No original: Je vais mourir. Je t’aime! Et te le dire ici, c’est le bonheur suprême! (HUGO, 1979, p. 300)
 CALLIPO, Daniela Mantarro. Romantismo sob medida: a presença de Victor Hugo em *O moço loiro* (1845) de Joaquim Manuel de Macedo. In: *Revista Falas Breves*, n. 9, junho, 2021, Universidade Federal do Pará, *Campus* Universitário do Marajó-Breves, Breves-PA. ISSN 23581069



Em *O Moço Loiro*, foi retirada a parte do verso em que Didier afirma: eu vou morrer. Interessa na narrativa de Macedo somente a demonstração de um amor puro e desinteressado, um amor que sabe perdoar, como aquele demonstrado pela personagem hugoana.⁶ O escritor fluminense, sem ter conhecido a Antropofagia oswaldiana, acaba por colocá-la em prática, ao rejeitar uma atitude passiva do colonizado cultural e assumir uma postura “ao mesmo tempo de receptividade e de escolha crítica” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98). A antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade é um “desejo do Outro” que desemboca na devoração e absorção da alteridade. No entanto, é uma devoração crítica, pois ela pressupõe uma seleção que se assemelha aos processos de intertextualidade.

A frase completa da peça não interessa ao romance macediano e, por esse motivo, o escritor realiza um corte na citação, mutila o verso de Victor Hugo, extrai o que lhe interessa, “desenraíza” (COMPAGNON, 1996, p. 12) aquele pensamento, adaptando os versos de acordo com a necessidade da trama. Didier, como Lauro, é órfão e tocado por uma profunda melancolia. É bem verdade que a personagem hugoana não chegou a conhecer seus pais e foi abandonada na frente de uma igreja, sendo adotada por uma mulher piedosa, enquanto o Moço Loiro foi criado pelos seus com carinho, até ser expulso de casa, acusado de ter roubado uma relíquia de família. No momento em que Lauro escreve o “Livro de minh’alma”, porém, ele está sozinho, sem dinheiro e sem família: é um “homem pobre... desvalido... sem amigos, só no mundo” (MACEDO, 2011, p. 290). Ele sente-se “[...] desgraçado... miserável e rude” (MACEDO, 2011, p. 290). Didier, por sua vez, sofre porque vive à margem da sociedade, é um excluído em uma sociedade em que a posição social é essencial para que ocorra a integração.

Didier e Lauro não têm dinheiro, nem uma boa posição social; portanto, o único bem que possuem é a sua honra. O Moço Loiro ainda precisa provar sua inocência diante da família, como lhe pedira sua mãe, antes de sua partida:

Vai, meu filho; mas volta um dia com o rosto descoberto para provar a tua inocência. Eis aqui enfim a ordem de minha mãe, que eu ainda não cumpri, mas espero cumpri-la toda inteira, sim, minha mãe! para ir, beijando a sepultura em que descansas, dizer às tuas cinzas — já tenho o rosto descoberto! já provei a minha inocência!⁷

Apesar de todas as dificuldades, Didier e Lauro nem pensam em renunciar ao amor que sentem por Marie e Honorina, respectivamente. O sentimento que nutrem pelas moças torna-os fortes e

⁶ Na primeira edição de 1829, Didier, implacável, não perdoa Marion. Hugo o transforma em uma personagem clemente em 1831. Ver, a esse respeito, Isabel Roche: *Marion Delorme* et le “goût de la réhabilitation” » de Victor Hugo. Disponível em <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/11-03-26roche.htm>. Acesso em 23/02/2019.

⁷ Idem, p. 67.

capazes de enfrentar os obstáculos. Por essa razão, a epígrafe escolhida pelo Moço Loiro é representativa de um amor que não conhece limites; afinal, ao saber que Marie é a célebre cortesã Marion, Didier a rejeita, mas acaba por perdoá-la e atribuir à sociedade a culpa pela prostituição feminina. Lauro, por sua vez, não medirá esforços para provar sua inocência e conseguir se casar com Honorina, mesmo que isso pareça uma quimera.

A terceira ocorrência da presença de Victor Hugo no romance de Macedo se dá no capítulo XXXIV, intitulado “Manduca”. Nesse momento da narrativa, sabe-se que o verdadeiro ladrão da cruz incrustada de diamantes dos Mendonça é Félix, o guarda-livros da família, que está em casa, quando recebe a visita de um desconhecido que afirma conhecer seu segredo e seu crime.

O visitante misterioso conta que Lauro havia se mudado para a Bahia e tinha conhecido uma pobre lázara, a quem socorrera e de quem cuidara. Em uma noite de tempestade, o único sobrevivente de um naufrágio pediu ajuda à leprosa, pois estava ardendo em febre. Pensando que fosse morrer, contou-lhe o segredo do roubo da cruz, acusando Félix e inocentando Lauro, o protetor da pobre mulher.

O estranho revelou ser filho da lázara e contou estar ali para preveni-lo de que Lauro estava para chegar e provar sua inocência, entrando na casa de seus pais com a cabeça erguida a fim de desmascarar seus caluniadores. O desconhecido exigiu que Félix lhe entregasse a cruz e confessasse seu crime à família Mendonça, pedindo seu perdão, mas nesse momento, batem na porta e ele se esconde dentro do armário:

[...] bem semelhante ao D. Carlos do Hernani, de Victor Hugo, oculto no armário da casa de D. Sol; mas, vendo qual era a inesperada visita, e, lendo-lhe no físico a recomendação de seu juízo, mais por curiosidade do que por conveniência, deixou-se estar no guarda-roupa, apesar da penosa posição em que era obrigado a conservar-se. (MACEDO, 2011, p. 327)

O leitor se depara, aqui, com uma referência à personagem D. Carlos, da peça *Hernani*, de Victor Hugo, que estrearia no Rio de Janeiro somente em março de 1848, após a publicação do *Moço Loiro*. O espetáculo fez parte das comemorações do aniversário da Imperatriz Teresa Cristina e foi encenado no Teatro de S. Francisco por João Caetano (*Jornal do Commercio*, 17 mar. 1848, p. 04). A alusão não pode ser ignorada, porque [...] *o enunciador joga com a possibilidade de fazer ressoar, não outras palavras da língua como no trocadilho ou no equívoco, ... mas palavras de outros dizeres, suscitando, através da sua voz, a música de uma outra voz.* (AUTHIER-REVUZ, 2007, p. 12). Neste caso, a alusão feita em *O Moço Loiro* faz ressoar no texto de Macedo a célebre peça hugoana que provocou uma verdadeira batalha entre clássicos e românticos.



Na França, *Hernani* estreou em 25 de fevereiro de 1830 na Comédie Française, espaço reservado aos autores clássicos e, logo na primeira fala de dona Josefa Duarte, a disputa começou por causa de um “enjambement audacieux, impertinent même” (GAUTIER, 2011, p. 108). Dois partidos, duas escolas literárias, duas “civilizações” estavam presentes no teatro, odiando-se cordialmente e esperando o momento certo para a batalha, que ocorreu no final do primeiro ato, quando partidários do Romantismo e do Classicismo se confrontaram. Os Românticos venceram e Victor Hugo tornou-se líder do movimento.

A peça se passa na Espanha em 1519. Hernani é um rapaz exilado, cujo pai foi morto quando ele ainda era criança, por ordem de Filipe I de Castela (HUGO, 1979). O jovem jurou vingar-se e sua fúria recaí sobre D. Carlos, rei da Espanha, herdeiro de Filipe. Hernani conhece Doña Sol, por quem se apaixona, mas ela está prometida a um tio idoso, D. Ruy Gomez de Silva. O casal planeja fugir e nem imagina que o rei D. Carlos também está apaixonado por D. Sol. Numa noite, o rei entra no quarto da moça, oferece dinheiro à sua aia e se esconde no armário. Hernani chega e troca juras de amor com D. Sol, mas ambos são surpreendidos por D. Carlos que duela com o rival. D. Ruy vai visitar a noiva e interrompe a luta. No dia do casamento, Hernani se disfarça de peregrino e pede abrigo ao duque, que lhe concede guarita, pois os hóspedes são sagrados para os espanhóis. O rei chega, reconhece Hernani e pede sua execução imediata; diante da recusa de D. Ruy, leva consigo D. Sol. Ao descobrir que Hernani era amante de sua noiva, contudo, Ruy Gomez decide duelar com ele. O rapaz reconhece tê-lo traído, mas lhe pede que o deixe salvar Doña Sol, vingar a morte de seu pai e, em seguida, aceitará morrer.

No dia da sagração do Rei, Hernani se apresenta e revela sua verdadeira identidade: ele não é um bandido, mas um nobre, Jean d’Aragon, filho de um grande de Espanha, assassinado sob as ordens do pai de D. Carlos. O rei, para mostrar clemência, perdoa Hernani e permite que ele se case com Doña Sol. No dia do casamento dos jovens amantes, após a cerimônia, Ruy Gomez surge para lembrar a Hernani o juramento que ele havia feito. Apesar das súplicas dos noivos, ele insiste e Doña Sol acaba por tirar de suas mãos o frasco de veneno com o qual ele pretendia matar o rei e bebe metade de seu conteúdo, cabendo a Hernani tomar o resto. Mortos os recém-casados, Ruy Gomez se suicida.

O narrador macediano comenta ser a postura do desconhecido que vai à casa de Félix e se esconde no armário, parecida com aquela do rei D. Carlos, que teve a mesma ideia quando planejou surpreender Doña Sol e Hernani trocando juras de amor. No entanto, se a atitude é a mesma, a intenção não poderia ser mais diversa. O misterioso ancião que discute com o guarda-livros tem o nobre propósito de fazê-lo confessar o roubo da cruz da família Mendonça para, deste modo, provar



a inocência de Lauro, enquanto D. Carlos espia Doña Sol e seu amante para satisfazer uma curiosidade pessoal, flagrando os dois apaixonados, em vez de se preocupar com seu povo. Ele representa a ambição desmesurada, pois sua família se apropriou do poder pela força e não por direito. D. Carlos é capaz de eliminar todo aquele que se colocar no seu caminho, impedindo-o de conquistar a soberania total. No final da peça, ele reflete acerca de seus erros e acaba por se arrepender de seus atos. Mas na cena em que se esconde no armário, ele é o nobre sem caráter, o vilão da peça hugoana, enquanto Hernani, perseguido como bandido, é o verdadeiro nobre por sua integridade e por um título que não foi usurpado, mas lhe pertence de fato.

Hernani simboliza o povo e sua força, representa a verdade, a honra, o direito e o amor. Escondido sob outro nome, exilado, banido, ele aproxima-se de Lauro que é expulso de casa e tenta provar sua inocência. Ambos são vítimas da cobiça e da inveja e provam que a verdadeira nobreza é aquela de um coração puro e destemido.

A peça *Hernani ou a Honra Castelhana* foi encenada no Rio de Janeiro em 1848 por João Caetano⁸. Traduzido por Francisco José Pinheiro Guimarães, “o belo drama de Víctor Hugo” (*Jornal do Commercio*, mar. 1848, p. 02) estreou no dia 18 de março no Teatro de S. Francisco, tendo sido escolhido para ser representado em noite de “Grande Gala” por ocasião do aniversário da Imperatriz Teresa Cristina. Apesar de ser considerado um drama de “grande composição e de algum aparato” (*Diário do Rio de Janeiro*, mar., 1848, p. 02), recebeu duras críticas por ser julgado como “indecente e impróprio”, sobretudo para ser representado durante a Quaresma. O figurino e o desempenho dos atores foram ridicularizados: “Apesar das *ternuras e meiguices* de Hernani, que tornaram o drama ainda mais indecente, e dos cinco diferentes vestidos de D. Sol, não o fizeram brilhar, os espectadores conservaram-se frios e a noite passou-se enfadonha e aborrecida” (*Diário do Rio de Janeiro*, mar., 1848, p. 02)

Alguns dias depois, “Um espectador” publica uma resposta ao articulista, revoltando-se contra o pouco caso com que ele havia tratado a peça e alertando-o para o fato de que João Caetano havia gastado três contos de réis para montar o espetáculo. Ele estava certo de que o público valorizaria o seu esforço e esmero e prestigiaria a encenação do drama hugoano. A peça foi encenada até o final de maio e em julho a tradução feita por Francisco José Pinheiro Guimarães foi publicada, merecendo

⁸ Antes disso, porém, a história já era conhecida dos fluminenses: Verdi havia composto a ópera *Hernani* em 1844, a qual conheceu um estrondoso sucesso. Em 1845, árias da ópera eram tocadas nos palcos do Rio de Janeiro e, em 16 de junho de 1846, o espetáculo estreou no Teatro de S. Pedro de Alcantara, encenado pela Companhia Italiana. *Jornal do Commercio*, jun.1846, p. 04. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&pesq=Ernani&pasta=ano%20184. Acesso em 31/01/2020.

um comentário de G.D.⁹ no *Correio da Tarde*, que elogiou a tradução, mas lamentou a ausência de rimas, bastante significativas, segundo ele, nos diálogos entre Hernani e Doña Sol em que suas vozes “se casam admiravelmente” e suas almas “mutuamente simpáticas” se advinham. A rima significaria a “harmonia daquelas almas” e representaria o lirismo hugoano (*O Correio da Tarde*, 20 de julh.1848, p. 02)

As informações acerca da apresentação da peça de Victor Hugo no Rio de Janeiro apresentadas aqui não têm o intuito de mostrar que Macedo assistiu à peça e por esse motivo fez uma alusão a D. Carlos, mesmo porque ela foi representada no Rio de Janeiro três anos depois da publicação d’*O Moço Loiro*. Pretendeu-se demonstrar, por meio das opiniões dos articulistas citados, que o drama hugoano era considerado “indecente”, “impróprio” e, ao mesmo tempo, repleto de “lirismo” e delicadeza e que a diferença de julgamento pode ter sido resultante da discordância estética entre partidários do Classicismo e do Romantismo. Essa discordância pressupõe escolhas e preferências, o que nos leva de volta à alusão a D. Carlos: comparar uma personagem d’*O Moço Loiro* a uma personagem de *Hernani* não parece ser um ato de rebeldia, visto ser a peça hugoana considerada “indecente”, mas de adesão à estética romântica e, sobretudo, adesão aos elementos tão caros a Victor Hugo na construção de suas narrativas: o apreço pela intriga, pelas peripécias, pelas grandes revelações, pelos “segredos que afloram” (CANDIDO, 19811, p. 141). A narrativa macediana, portanto, constrói-se de forma semelhante àquela de *Hernani*, no que respeita à elaboração dos elementos que a constituem, mas se afasta da peça hugoana, na medida em que preza pela moral e pelos bons costumes. Karan assim explica a aparente contradição:

No caso do Macedo de *O Moço Loiro* e de tantos outros romances, a produção de uma literatura de valores – engajada não apenas com o eu, mas com o social ainda em construção – será possível por intermédio de um narrador que se pretende dotado de profunda sabedoria, cuja subjetividade romântica não se opõe à objetividade moralizante. (KARAN, 2006, p. 62)

Mais uma vez, Macedo se apropria da obra hugoana de forma crítica, de acordo com seus interesses. Rejeita as partes que provocam escândalo, como a discussão do tema da redenção da cortesã¹⁰ em *Marion Delorme*, o envenenamento em *Hernani*, mas se alinha com a estética romântica na medida em que suas personagens vivem um amor que triunfa perante todos os obstáculos, porque sincero, profundo e avassalador. Da mesma forma, tece dura críticas ao arrivismo, à hipocrisia e às relações baseadas no interesse.

⁹ Provavelmente, Gonçalves Dias.

¹⁰ Algo que será discutido por Alencar em Lucíola.



Desse modo, a leitora do século XIX terá acesso a uma narrativa repleta de emoção, em que o amor vence todos os entraves e poderá se identificar com a heroína, pois Macedo retratava a sociedade fluminense oitocentista em suas narrativas. Para Moisés (2001, p. 79), o escritor criou

[...]o nosso padrão de romance romântico, diverso do europeu, notadamente o português, não só pela matéria, extraída de nossa conjuntura sócioeconômica-cultural, mas também pela estrutura e linguagem. Ficcionalista nato, legítimo contador de histórias, seus romances descortinam rasgos de nossa psique mais profunda e revelam um processo muito nosso de organizar a matéria narrativa.

Segundo esse padrão criado por Macedo, uma leitora poderá se divertir ao ler as narrativas que ele criou, sonhar com o amor verdadeiro, rir-se das sátiras feitas à sociedade que a cerca, sem nunca se escandalizar com o conteúdo do romance que tem em mãos.

Macedo, portanto, aproxima-se de Victor Hugo ao engendrar histórias de amor idealizadas, construir protagonistas destemidos que lutam por um ideal, mas se afasta do escritor francês na medida em que compõe romances que podem ser lidos na sala de estar, com a família reunida, sem que nenhuma donzela fique ruborizada.

Duzentos anos após seu nascimento, Macedo merece ser revisitado e lido sob novas perspectivas. Sua obra vale como documento que retrata a sociedade oitocentista, como espelho da busca por uma literatura nacional autêntica e como exemplo de uma leitura agradável na superfície, mas crítica em seu bojo.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Campinas, SP: Pontes, 1990.

ALVES, M. C. R. **O poeta leitor. Um estudo das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo**. São Paulo, 1999. 142p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Os riscos da alusão**. Trad. de Ana Vaz e Dóris Arruda Carneiro da Cunha. Revista Investigações – Linguística e Teoria Literária. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, v. 20, no. 2, 2007.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13. ed. Trad. M. Lahud. São Paulo: Hucitec, 2012.

BASSI, Cristina Mantovani. **Joaquim Manoel de Macedo o Leitor e a Leitura no Século XIX**. Dissertação de Mestrado, 1993. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. **Mulheres de Ontem? Rio de Janeiro, século XIX.** São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

BICALHO, Maria Fernanda Baptista. O bello sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (Org.). **Rebeldia e submissão: estudos sobre condição feminina.** São Paulo, Vértice/Ed. Revista dos Tribunais/Fundação Carlos Chagas, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira,** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

CASTELLO, José Aderaldo. **Aspectos do Romance Brasileiro.** Rio de Janeiro, MEC, Serviço de Documentação, s.d.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação.** Trad. de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GAUTIER, Théophile. **Histoire du Romantisme suivi de Quarante portraits romantiques.** Paris: Gallimard, 2011.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos.** A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HUGO, Victor. **Les Orientales/ Les Feuilles d'Automne.** Paris: Gallimard, 1988.

_____. **Théâtre. Hernani, Le roi s'amuse, Amy Robsart, Marion de Lorme.** Paris: GF-Flammarion, 1979.

KARAN, Bianca. **A escrita de uma tradição : Macedo ou Macedinho?.** Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** Trad. Lúcia H. Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **O Moço Loiro.** São Paulo: Martin Claret, 2011.

MARQUES, Rodrigo. Carraspana...! Carraspana...! **Revista de Letras,** n. 26 - Vol. 1/2 - jan/dez. 2004.

MOISÉS, M. **História da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. **Flores da escrivaninha.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade.** São Paulo: Hucitec, 2008.

SOUZA, Galante de, "Joaquim Manoel de Macedo" in **Machado de Assis e Outros Estudos,** Brasília, MEC, 1979.