

# A FUGA DAS DONZELAS: UM EXERCÍCIO DE MORFOLOGIA COMPARADA

Rodrigo CERQUEIRA\*

- **RESUMO:** Este artigo se pretende um exercício de morfologia comparada. Ao estudar um elemento importante do enredo de três peças de meados do século XIX brasileiro – a fuga –, busca-se demonstrar como suas variações dão conta de explicitar as soluções simbólicas encontradas pela forma literária para lidar com contradições reais da sociedade brasileira do período. Assim, pode-se dizer, *grosso modo*, que as feições liberalizantes do seu uso em Martins Pena, quando aparece como uma possibilidade de afirmação individual frente à ingerência externa, são progressivamente alteradas em Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar, na esteira da consolidação de uma hegemonia conservadora a partir da década de 1850.
- **PALAVRA-CHAVE:** Teatro brasileiro. Martins Pena. Joaquim Manuel de Macedo. José de Alencar. Morfologia.

## Prólogo

No final de 1859, o *Correio Mercantil* (1859, p. 1) soltou uma nota na sua seção “Notícias Diversas”, na qual se lia que uma menor, Josefina, havia sido raptada de sua casa na rua da Prainha. Embora sua mãe, Faustina Maria da Conceição, conhecesse o raptor, não nomeado no informe, estava impossibilitada de “prosseguir com os termos do processo”, porque era “pobre”<sup>1</sup>. Poucos dias depois, outra nota informava à boa sociedade da Corte que a ofensa já havia sido corrigida: “O subdelegado do distrito, logo que soube do ocorrido, providenciou de modo que anteontem os dois moços foram recebidos em casamento na igreja matriz de Santa Rita.” (CORREIO MERCANTIL, 1860, p. 2). As duas notas são curtas, meramente informativas, sem muitos detalhes ou julgamentos. Quem sai bem nesse pequeno instantâneo é o subdelegado, que se mostra mais preocupado com a moral e os bons costumes da população, mesmo a mais pobre, do que com as ninharias pecuniárias dos trâmites judiciais.

---

\* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras. Guarulhos – SP – Brasil. 04021-001 – drigocerqueira@gmail.com

<sup>1</sup> Todas as citações de textos do século XIX foram atualizadas. Já a pontuação foi mantida tal como no original.

Gilberto Freyre (2006) também aborda a questão do rapto em *Sobrado e mucambos*, ressaltando igualmente a moral como principal preocupação dos articulistas que cita. Como se trata de um texto opinativo, aqui o tom sobe, e a ênfase recai naquilo que está sendo aviltado: não importa o casamento posterior, o fato em si é imoral. A simples existência do rapto se torna índice do “enfraquecimento da autoridade paterna”, que deixa de ter ingerência sobre assunto de tamanha gravidade. Uma vez ignorada essa instância, onde reside a maturidade, a responsabilidade e a ordem, o resultado não poderia ser outro que não a “[...] dissolução dos mais poderosos vínculos da família e o aniquilamento da sociedade.” (Redator do “Retrospecto Semanal” apud FREYRE, 2006, p. 247).

A posição do redator do *Diário de Pernambuco* é tão clara que dispensa maiores comentários: o rapto é uma afronta direta à norma patriarcal, que rege, dentre tantas outras coisas, a disposição dos jovens para o casamento. Consequentemente, o que o rapto põe em xeque é um dos fundamentos mais importantes da sociedade brasileira do século XIX, independente da classe social. Entre os mais abastados, estava em jogo o controle sobre a sucessão do patrimônio (o que explica o número de casamentos endogâmicos, entre primos principalmente, impedindo a dispersão dos bens), além dos vínculos materiais e de interesse entre grupos distintos (NEEDELL, 2006). Já para as famílias mais pobres, que não dispõem de tantas posses assim, o matrimônio serve para estreitar laços de reciprocidade e solidariedade, dois dos mais importantes valores em contexto regido pela lógica do favor.

Por outro lado, a existência dos casamentos por rapto parece indicar uma resistência a esse gerenciamento opressivo dos desejos. Gilberto Freyre (2006, p. 206-267), muito acusado de saudosismo do universo patriarcal, lê o fenômeno nessa chave avançada. O casamento por rapto permite a ascensão de grupos sociais, mulatos e bacharéis, que, a despeito do mérito pessoal, viam suas oportunidades fechadas pela impossibilidade de atender aos critérios restritos impostos pela normatividade senhorial, calcados nos preconceitos étnicos (brancos se casam com brancos) e sociais (ricos se casam com ricos). O rapto, contudo, não funciona como uma possibilidade de abertura apenas para os homens. Para a mulher, revela um espaço para a expressão de um afeto sincero, em dia com a sociabilidade moderna, que prega a autenticidade do desejo frente às ingerências externas, em especial àquelas movidas por interesses materiais.

Sintetizando essa questão, o rapto pode ser percebido como um signo disputado por duas normas: uma, de extração moderna, acentua a liberdade individual; outra, com certo ranço colonial, enfatiza a necessidade de uma autoridade superior, sem a qual não existiria ordem social. A hipótese desse artigo é que cabe à forma literária a estruturação e a avaliação desse embate, atribuindo-lhe sentidos diversos. Esse sentido, contudo, não depende única e exclusivamente da vontade do escritor. Pretendo demonstrar, através da análise de três representações distintas do rapto (ou melhor, da fuga, como aquele será requalificado a seguir),

tanto como as possibilidades de atribuição de sentido estão ancoradas no contexto histórico dentro do qual aquelas representações emergem, quanto como a análise morfológica historicamente direcionada me parece ser a melhor maneira de captá-las em suas mudanças. Isto é, somente através da singularização de um elemento (a fuga), dispondo-a em três momentos distintos (nas obras de Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar), seremos capazes de fazer ver como as transformações formais dão notícia das forças sociais em disputa.

## **Ato I**

O acaso levou José, par amoroso de Aninha, a ficar trancafiado na casa dela, enquanto aguardava que Manuel João, pai da moça e membro da Guarda Nacional, o levasse à Corte para que, de lá, fosse mandado às províncias do sul, onde combateria os movimentos sediciosos que se multiplicavam pela época da Regência. Frente à urgência da situação, Aninha não conta conversa: “Se fugíssemos agora para nos casarmos?” (PENA, 2007a, p. 37). Antes de voltarmos ao enredo, cabe nos determos em algo que salta aos olhos. Embora as notas do *Correio Mercantil* e o redator do *Diário de Pernambuco* (isso sem contar o próprio Gilberto Freyre, em seus comentários) falem em rapto, a ação aqui, como nas demais peças ao longo do caminho, receberá uma outra denominação – *fuga* –, o que lhe altera substancialmente a natureza. O rapto pressupõe uma relação desigual entre as partes envolvidas. Enquanto o raptor é marcado pelo signo da agência, ao raptado, ou, no nosso caso, raptada, cabe o da passividade. É certo que os papéis de gênero cumprem uma função importante na construção desse esquema. Há, contudo, uma outra perspectiva, essa historicamente mais determinada, atuando de maneira igualmente decisiva aí: a passividade da mulher, em contexto de opressão patriarcal como o brasileiro do século XIX, atende a uma necessidade moral. A agressão de seu raptor, que, ao levá-la contra sua vontade, assume toda a responsabilidade do ato, a mantém pura para o casamento, evitando que sobre ela recaia qualquer pecha. Não estamos muito distantes do que José Carlos Gnaccarini (1989, p. 149) chama de “rapto consensual”<sup>2</sup>. Frente a certos constrangimentos sociais, o rapto consensual, que conta inclusive com a anuência paterna, funciona como uma válvula de escape, afirmando, ao mesmo tempo, um espaço de decisão para os diretamente envolvidos e a manutenção da estrutura de dependência.

Voltemos à peça de Pena (2007a, p. 8), que, não tratando mais a questão de fora, dá voz aos envolvidos: “Nós nos casaremos na freguesia, sem que teu pai o saiba; depois partiremos para a Corte e lá viveremos.” A fala de José expressa um

---

<sup>2</sup> Embora trabalhando em outras coordenadas geográficas e temporais – o interior de São Paulo na primeira metade do século XX –, há certas semelhanças estruturais entre as duas situações (pobreza, necessidade de mão de obra, privilégio masculino nas escolhas referentes ao casamento etc.) que permitem, espero, o uso do seu conceito aqui.

convite. A ênfase recai, portanto, sobre um consenso – o aceite da outra parte –, como o que vínhamos tratando, mas um tanto modificado, porque não envolve mais a esfera paterna, deixada agora no escuro. De qualquer maneira, uma vez deslocado o foco da atenção para o casal, torna-se impossível mantermos de pé a ritualística do rapto consensual, calcada na ficção da coação do jovem don-juan. Como Gnaccarini (1989, p. 159) ressaltou, o rapto consensual, se abre espaço para o “processo de libertação dessas mulheres”, cujo desejo pessoal não deixa de ser levado em conta, segue alimentando uma “situação de extrema dependência em que ainda subsistem”. A fuga depende, em parte, desse mesmo esquema, em que a autonomia se manifesta sem questionar abertamente lócus da autoridade, tensionando-o, porém. A concordância não passa mais pelo crivo paterno, que, daquela forma, continuava a par inclusive as possibilidades de sua contestação; diz respeito, antes, à deliberação feminina, que se apodera do seu próprio destino. Ao se romper com os papéis de gênero e com o acordo tácito que regulava as possibilidades de burla da autoridade, a fuga encena um dos temas mais caros ao pensamento social brasileiro, que girava ao redor das formas e alcance do mando.

A fuga envolve sempre dois momentos distintos: primeiro, o da deliberação, em que o casal reflete sobre sua situação, expõe suas expectativas, desejos e medos, num misto de realismo e fantasia; e, depois, o da ação, quando transformam em realidade a sua decisão. Logo no início de *O juiz de paz da roça*, tomamos notícia, num encontro às escondidas, de que, mesmo com a venda do bananal que possuía, José não conseguiu o dinheiro necessário para se tornar um pretendente respeitável. É ante a recusa, tida como certa, que nos deparamos com a sua ideia de que a fuga era a única saída possível. Aninha, se não aceita nem nega de imediato, duvida, como parece ser de bom tom para uma moça que se dá ao respeito. Tem-se início aqui um dos pontos mais importantes desse estágio deliberatório, em que cabe ao personagem masculino elencar as razões pelas quais a moça deve tomar uma atitude que pode pô-la a perder. As de José se deslocam entre dois polos, ambas envolvendo a Corte: um, de caráter mais realista, gira ao redor das formas de subsistência fora do domínio familiar, como qual estariam rompendo, que é o emprego no Corpo de Permanentes<sup>3</sup>; se esse se resolve sem maiores problemas, é no outro polo, o da fantasia, onde José encontra seu trunfo. Aqui, o Rio de Janeiro é um grande

---

<sup>3</sup> Segundo Marcos Luiz Bretas (1998, p. 223), o alistamento nas forças policiais era, ao menos para os voluntários e apesar das condições precárias de trabalho, uma boa opção de sustento nas primeiras décadas do século XIX: “O engajamento era feito no nível mais baixo, e o policial podia obter promoções até os postos superiores, num modelo de carreira pouco usual para as modernas concepções de exército.” Havia, contudo, uma diferença entre o alistamento voluntário e o compulsório: “[...] aqueles que não se engajassem ‘voluntariamente’ na força policial teriam o destino involuntário dos corpos de primeira linha, podendo deixar a cidade, e sendo submetidos a condições de disciplina e pagamento ainda inferiores.” (BRETAS, 1998, p. 227). Essa diferença explica porque, para José, fazer parte do Corpo Permanente era uma escapatória possível para poder se casar com Aninha, enquanto o alistamento compulsório era uma penitência.

palco em que se sucedem números de mágica, malabarismo, encenações e mesmo bizarrices, um grande divertimento, em suma, que encanta Aninha: “Que vontade tenho eu de ver todas estas coisas!” (PENA, 2007a, p. 10). A Corte, portanto, com suas possibilidades e encantamentos, passa a funcionar, positivamente, como uma válvula de escape da vida na roça, “onde não se ouve senão os sapos e as intanhas cantarem” (PENA, 2007a, p. 11).

A ação de Aninha, ao libertar José e fugir com ele, rompe com a ritualística do rapto consentido, que pressupõe a passividade da moça e conta com a anuência paterna. Não é por menos que José não possa ser qualificado de raptor, e ela, pelo menos nesse primeiro momento, passe a ser enquadrada numa categoria extremamente problemática no universo simbólico das redes de cordialidade: “Filha ingrata!” (PENA, 2007a, p. 39). Mas antes mesmo que pudesse sair para dar queixa do ocorrido, os dois jovens retornam e, segundo as indicações cênicas, “*ajoelham-se aos pés de MANUEL JOÃO*” (PENA, 2007a, p. 39). Note-se como a fuga, embora uma afronta à autoridade paterna, não concretiza o grande medo do redator do *Diário de Pernambuco*, para quem uma ofensa de tal gravidade levaria fatalmente à dissolução do tecido social e à anarquia. Depois de reafirmar sem concessões sua autonomia individual, Aninha retorna, plenamente satisfeita, ao seio da família, onde é reintegrada sem maiores discussões: “Está bom, levantem-se; já agora não há remédio.” (PENA, 2007a, p. 40).

Se a ofensa ao pai não põe o mundo abaixo, ela tampouco é indicativa de uma reestruturação da ordem noutros termos. Salvo pelo casamento, todos os passos seguintes do entrecho são igualmente restauradores do estágio inicial. Ao Juiz de Paz não só não causa o menor desconforto não mais poder alistar José, como se propõe, de bom grado, a dar uma festa de improviso para comemorar o casamento dos moços. Depois, iniciados os festejos, não há qualquer reprovação social por parte da comunidade que incida sobre a atitude de Aninha, assim como tampouco a autoridade de Manuel João sai diminuída na estima pública por não ter conseguido controlar a filha. Pelo contrário, há até um elogio discreto à moça, “[...] que foi mais esperta, furtou a chave e fugiu com ele [...]”, ao que o Juiz de Paz acrescenta, igualmente sem qualquer tom de censura, que a “menina não perde ocasião!” (PENA, 2007a, p. 44). O resultado é ainda positivo noutro sentido, econômico. No início da peça, tomamos conhecimento de que os “[...] meias-caras agora estão tão caros! Quando havia valongo eram mais baratos.” (PENA, 2007a, p. 6). Se a proibição do tráfico tornou a vida mais pesada para Manuel João, o casamento da filha acrescenta mais um braço para ajudar no roçado. Noutras palavras, a fuga, um gesto de autonomia, funciona como uma espécie de restauração reformada da ordem, que continua se alimentando do sistema de produção de dependentes, além de encontrar uma saída, em grande medida avançada, em relação ao problema da mão de obra (avançada não porque conteste o trabalho escravo, o que não faz, mas porque tampouco advoga pela retomada do comércio).

## Entreato

De Martins Pena, passando por Joaquim Manuel de Macedo até chegar a José de Alencar, esse será o percurso da demonstração, ao longo do qual tentarei chamar a atenção para redução do potencial contestatório da fuga como elemento literário. Essa forma vai dando conta de representar, segundo um ponto de vista dominante – canônico –, as soluções simbólicas necessárias para o problema da importação de um ideário liberal e moderno, sem dúvida prestigioso, que, pregando a autonomia individual, ia de encontro à ideologia senhorial, segundo a qual não há vontade que não seja mero espelho da vontade do senhor-proprietário.

Mas o encaminhamento da questão da fuga em *O juiz de paz da roça* é, na verdade, anômalo. Não há, como pode parecer, um desenvolvimento progressivo da forma cultural, como se tudo fosse apenas uma mera questão de adequação ao ideário dominante. Até Macedo estreitar na ficção, em 1844, com *A moreninha*, Pena dá à fuga outros tratamentos, em que os jovens têm menos autonomia de ação. Em *Os dois ou O inglês maquinista* (escrita provavelmente em 1842), Felício, nosso herói, não tem dinheiro para competir com Negreiro, rico mercador de escravos e pretendente de Mariquinha. Num momento de desespero, ele propõe a fuga, ao que ela nega: “Adeus! Nunca pensei que você me fizesse semelhante proposição.” (PENA, 2007b, p. 207). Felício se desculpa, e a história se resolve por meio da interferência paterna, que retorna depois de ser dado como morto e põe ordem na casa. Em *O Judas em sábado de aleluia*, de 1844, é a vez de Ambrósio, Capitão da Guarda Nacional e antagonista do nosso herói, Faustino, propor a Maricota que fugissem. Ela, que não é nenhum modelo de conduta, aceita apenas para mantê-lo como um possível marido: “[...] (*à parte*) Era preciso que eu fosse tola. Se eu fugir, ele não casa.” (PENA, 2007c, p. 249).

As duas moças são decididas e abusadas e jogam com os pretendentes dentro dos limites mais elásticos da moralidade dos cidadãos livres e pobres. É o que Antonio Candido (2004, p. 41), que revelou essa dinâmica, chama de “dialética da malandragem”, um vai-e-vem entre a ordem e a desordem, cuja adesão a um dos polos, sempre transitória, ocorre mais por conveniência ou necessidade – afinal, “a avaliação das ações é feita segundo sua eficácia” – do que pela anuência irrestrita a um conjunto inviolável de normas. Essa é uma perspectiva que ajuda a ler *O juiz de paz da roça*, mas não exatamente as outras duas peças, nas quais a fuga constitui uma ação pouco pragmática sob o ponto de vista feminino, pois não lhe garante o casamento, seu prêmio final. Tome-se *O dileitante* (1844), em que essas questões estão embaralhadas. A fuga, aqui, não faz mais parte do enredo; o precede. Nessa peça, na qual não há casal romântico por quem torcer, Marcelo, roceiro honrado de São Paulo, está na Corte para tratar do seu casamento arranjado com Josefina, moça da estirpe das outras, que, por sua vez, está apaixonada por Gaudêncio, um janota arrivista. O conselho de Marcelo

é que a moça deve, antes de se comprometer, buscar conhecer seu pretendente para que não cometa o mesmo erro de sua irmã, fugida com um negociante do Rio que esteve em sua casa para cobrar uma dívida. O sentido do enredo, que exprime agora uma visão externa aos envolvidos no ato<sup>4</sup>, está direcionado para a contenção do ímpeto autonomista da moça – “eu hei de me casar com o Dr. Gaudêncio, dê no que der” (PENA, 2007d, p. 367), já formalizado aqui na chave negativa do capricho. O casamento ao final do enredo, ao contrário das demais peças, não é mais o dos jovens apaixonados, o qual nunca deixa de ser uma realização pessoal. Feito sob a mira da espingarda de Marcelo, que descobre ser Gaudêncio o responsável pela perda da irmã, o matrimônio não tem mais nada da possibilidade de renovação social posta em cena no final, quando da superação dos obstáculos que impediam a plena realização dos amantes (FRYE, 1990). É um simples ato de uma autoridade violenta, que, do alto de sua prerrogativa, busca repor, num desfecho triste, a moral que lhe fora afrontada.

Por que, então, dada a formalização anômala da fuga, atentar-se a *O juiz de paz da roça*? A resposta passa pela boa lembrança de Carlo Ginzburg (2004, p. 556), para quem “[n]o norm can predict the full range of its transgressions; transgressions and anomalies, on the contrary, always imply the norm and therefore urge us to take it into account as well.”<sup>5</sup> A tensão entre a realização do casamento e o pedido de perdão de joelhos explicita o alcance das possibilidades de representação historicamente abertas ao dramaturgo. O contexto de regresso conservador, que vai dar as cartas da década de 1840 em diante, atingindo seu auge em meados de 1850, revela a dificuldade de se continuar pensando a fuga nos mesmos termos de *O juiz de paz da roça*. Sua mera presença no enredo, contudo, não deixa de indicar, por outro lado, que o impulso que a move não se perde de todo, afinal “[...] the context can select forms – but it cannot generate them. Ruling forms, then, like ruling ideas, are not quite the forms of the ruling class: they are the forms the ruling class has selected – without having produced them, however.”<sup>6</sup> (MORETTI, 1988, p. 266).

---

<sup>4</sup> “Eu estava então no serro. Minha mãe e minha irmã o receberam com agasalho, e esse homem pagou a hospitalidade seduzindo e roubado minha irmã.” (PENA, 2007d, p. 396). Note-se, por fim, que aqui a fuga passa a ser vista de fora outra vez, daí sua caracterização como roubo (rapto).

<sup>5</sup> “Nenhuma norma pode antecipar todas as possibilidades de sua transgressão; transgressões e anomalias, por sua vez, sempre contêm a norma e, portanto, nos impele a levá-la em consideração também.” (GINZBURG, 2004, p. 556, tradução nossa).

<sup>6</sup> “[...] o contexto pode selecionar as formas – mas ele não pode produzi-las. As formas dominantes, assim, como as ideias dominantes, não são bem as formas das classes dominantes; elas são as formas que a classe dominantes selecionou – sem, contudo, tê-las produzido.” (MORETTI, 1988, p. 266, tradução nossa).

## Ato II

Vilma Arêas (2006, p. 2001), organizadora da edição de que tenho me valido, situa a escrita de *O juiz de paz da roça* por volta de 1833, sendo levada aos palcos apenas em 1838. Um momento histórico posterior à abdicação de 1831, a partir da qual uma ideologia liberal de feições mais avançadas ganha força. É parte desse movimento, por exemplo, a proibição do tráfico de escravos (1831), que encareceu a mão-de-obra, e o crescimento da importância dos juizes de paz (o cargo é de 1824), em que a autoridade local se fazia ouvir antes que o poder central. Como vimos, ambos funcionam como um pano de fundo para a ação da peça de Martins Pena. É possível, como aponta Jeffrey D. Needell (2006), que nunca a coroa, índice do poder estatal, tenha sido percebida de maneira tão enfraquecida como nesses primeiros anos da década de 1830.

Quase duas décadas depois, quando Joaquim Manuel de Macedo retoma a cena da fuga em *O fantasma branco*, de 1850, a situação era bem outra, tanto em termos literários quanto históricos. Deslocada da parte de baixo da sociedade brasileira, dos homens livres e pobres, para o topo, onde residem os grandes proprietários e seus herdeiros, o problema que aflige ao casal de protagonistas (Maria e José, ou Juca, como quase todos o chamam) não diz mais respeito à falta de dinheiro ou ao alistamento compulsório, mas à birra de dois irmãos, Galatéia e Tibério, seus pais, respectivamente, que, depois de discutirem sobre a conveniência de se permitir o estudo dos filhos, se fizeram “inimigos irreconciliáveis” (MACEDO, 1863, p. 13). Mas, independentemente da clivagem social, o desejo da fuga está assentado em interdições análogas, isto é, no bloqueio à plena realização pessoal dos jovens, que encontra sua formalização, aqui como antes (e como em praticamente toda a literatura produzida ao longo do século XIX), na impossibilidade de uma escolha autônoma do par amoroso.

Contudo, a proposta de Juca a Mariquinha, ao contrário da do outro José, não tem qualquer base real. A direção indicada por Pena era a da Corte, onde se misturavam um princípio de realidade, o trabalho no Corpo de Permanentes, com um princípio de prazer, o da cidade como um espaço cênico. A de Macedo (1863, p. 129), por sua vez, mais romântica, busca guarida no campo, onde “haverá [...] uma árvore frondosa, a cuja sombra nos abriguemos”. A capital do império não é mais um lugar para o qual se fugir, mas do qual se fugir, afinal, “o que há na corte é um luxo imenso de lisonjas e de mentiras” (MACEDO, 1863, p. 6). Vista de baixo e de fora, a cidade é um lugar do qual se escapar do policiamento do campo; visto de cima e (ao menos parcialmente) de dentro, lócus de corrupção e vício, é o campo que ganha novo sentido, positivo, passando a ser tomado como o único lugar possível de se viver relações autênticas.

A convenção romântica funciona aqui em registro sempre descolado do real – “uma cabana humilde será para nós um palácio” (MACEDO, 1863, p. 129) –,

reduzindo, ao caricaturá-lo, o potencial disruptivo da fuga. Esse descolamento se aplica igualmente à retórica liberal, inflamada em seu sentido progressista antitirânico, fora do qual a fuga não tem legitimidade. O arbítrio da tia, que quer obrigar a filha a se casar contra sua vontade, não deixa de ser visto pelo moço como de fato é, “[...] uma prepotência, [...] contra a constituição, contra as garantias, contra a liberdade.” (MACEDO, 1863, p. 42). Exposta a opressão, o encaminhamento das coisas não poderia ser, pelo menos à primeira vista, mais lógico: “[...] eis aí! fazem destas e depois queixam-se quando as filhas fogem de casa.” (MACEDO, 1863, p. 42). Mas, se o diagnóstico e a constatação são bem fundamentados, a saída recai no descolamento romântico do mundo: “[...] para vê-la vencerei todas as dificuldades... viverei uma vida romanesca... cheia de belos episódios, de atrevidas aventuras. [...] nunca pensei que teria a felicidade de ser herói de um romance.” (MACEDO, 1863, p. 38-39). Esse quixotismo parece indicar que, para o grupo de proprietário e seus herdeiros, não há qualquer possibilidade de existência efetiva fora desse universo onde impera o arbítrio. Afinal, este não deixa de ser algo a ser herdado por esses jovens, quando se tornarem eles mesmos proprietários.

Se, em *Juiz de paz da roça*, Aninha se encanta com a descrição de José – “Que vontade tenho eu de ver todas essas coisas!” (PENA, 2007a, p. 10) –, aqui, ao contrário, é Mariquinha quem é responsável por resgatar a sensatez, lida sob o signo conservador da obediência irrestrita. Não é que Macedo negue a satisfação pessoal; nega-se a possibilidade de satisfação pessoal fora da norma, que é ditada pela organização familiar: “Que felicidade suprema é essa, meu primo, que tem por princípio um crime, e por base a desmoralização e a vergonha?...” (MACEDO, 1863, p. 129-130). A perspectiva de Mariquinha é praticamente a mesma que a do redator do *Diário de Pernambuco*, negando a ambivalência da fuga, que, bem ou mal, ainda persistia na fala romântica de Juca. Assim, por um lado, tendo em vista que a tirania, a autoridade absoluta de um sobre o outro, não goza de prestígio, a fuga permanece no horizonte de possibilidades<sup>7</sup>. Mas, por outro, quando simbolicamente formalizada ora de maneira ilusória, ora pela desonra, a fuga perde seu apelo e sua legitimidade, tornando-se uma ação de jovens irresponsáveis, negada pela sensatez da protagonista feminina:

Pois então, eu havia de abandonar a casa paterna para segui-lo contra a vontade de minha mãe?... e depois, meu primo, a vergonha que teria de acompanhar-me por toda a parte, a reprovação pública, o descrédito de meu nome, a maldição

---

<sup>7</sup> Vilma Arêas (2006, p. 208-209) encontra essa mesma distinção entre a realização de um ato violador da norma, em Pena, e o reconhecimento da sua possibilidade, em Macedo, sem que o ato se concretize: em *O macaco do vizinho*, de Macedo, “[...] à semelhança de Martins Pena (*Os ciúmes de um pedestre*) descobria-se que a mulher podia enganar também o marido e não somente o pai [...]. A diferença é que na peça de Pena a mulher realmente se envolve com outro, que penetra em sua casa durante a ausência do marido, e em *O macaco do vizinho* o adultério é apenas uma possibilidade.”

enfim, não iriam cair também sobre a cabeça do homem que eu amo tanto?...  
(MACEDO, 1863, p. 130).

Compare-se essa passagem com a resposta de Manuel João, do Juiz de Paz e mesmo da população reunida para a festa, em que, se a esperteza da moça não é abertamente elogiada, tampouco é desqualificada, para que tenhamos a proporção da mudança.

Ainda assim, a postura de Mariquinha configura um dilema típico do liberalismo brasileiro em fase de restauração conservadora não sem já lhe indicar uma resposta: “Meu Deus!... que devo fazer?... faltar às leis do pudor? nunca... expor meu primo ao mau gênio de minha mãe... receio muito...” (MACEDO, 1863, p. 145-146). A satisfação pessoal, o substrato liberal da peça, ainda permanece em pauta. A fuga, contudo, para ativar seu potencial disruptivo, precisa do consenso de ambas as partes, cujos desejos foram postos em segundo plano por uma autoridade heteronômica, o que, dado os diversos travamentos de Mariquinha, não acontece em nenhum momento. Noutras palavras, o impulso liberalizante, que ainda existe e goza de certo prestígio e mesmo necessidade, não pode ser concretizado quando ocorre dentro de um contexto de hegemonia conservadora. Não é de se estranhar, portanto, que a fuga, síntese de autonomia e recusa de permanecer trancada no quarto, quando ocorre, se dê para dentro da casa – “para onde se pode fugir sem corar...” (MACEDO, 1863, p. 146), que é o oratório familiar.

Se *O fantasma branco* formaliza a fuga de uma maneira distinta de *O juiz de paz da roça*, ambos resolvem a questão da mesma maneira, de joelhos. Em Pena (2007a, p. 40), contudo, se trata de um pedido de perdão de um ato que efetivamente aconteceu: “Há muito tempo que nos amamos, e sabendo que não nos daríeis o vosso consentimento, fugimos e casamos na freguesia.” E a capital continua funcionando como uma espécie de ponta solta, pressionando, em contexto de escassez de mão-de-obra escrava, a autoridade paterna: “[...] e se o senhor não quer que eu viva aqui, irei para a Corte [...]” (PENA, 2007a, p. 41), declara José. O perdão, de joelhos, marca o respeito pela autoridade, o que não implica a negação do espaço de autoafirmação recém-conquistado. Em Macedo, por sua vez, tanto a realização da fuga quanto o poder de barganha dos jovens já não existe, tornando a contrição dos protagonistas um ato de subserviência completo. Acrescente-se a isso o rol de impropérios pelos quais Juca e Mariquinha têm que passar (ofensas, vergonha, ameaça de violência física, trancafiamento), todas aceitas de bom grado, estrategicamente, é verdade, e teremos o tom da reestruturação ideológica da fuga levada a cabo pela peça. A união final, sem a qual não se pode falar em comédia<sup>8</sup>,

---

<sup>8</sup> Um ponto que Vilma Arêas (2006, p. 212) retoma de Northrop Frye: “A obediência aos valores patriarcais no teatro de Macedo (religião, pureza e conformismo) perturba um dos princípios básicos da comédia, que é justamente o advento do novo em luta com princípios ultrapassados.” Me parece, contudo, que essa obediência não é desprovida de tensões, como tenho tentado demonstrar, em que

não passa pela agência moderna, mesmo uma que não abandone uma prestação de contas bastante paternalista. Em Macedo, quem sai fortalecido é o imaginário conservador, assentado na bondade dos mandatários. Comovidos pela cena dos dois jovens orando ao pé da santa, Galatéia e Basílio fazem as pazes e permitem o casamento dos jovens, apagando a pecha do arbítrio que os moveu durante todo o enredo e reafirmando que somente a obediência irrestrita à família e à religião, onde reside a “honra dos filhos” (MACEDO, 1863, p. 143), é capaz de trazer-lhes a felicidade.

### **Ato III**

Para que seja legítima, a fuga deve ser precedida por todo um processo de fechamento, para os jovens casais, da possibilidade de agir autonomamente de acordo com seus mais íntimos desejos amorosos. Não é de se estranhar, portanto, que a fuga em si, sua ação, esteja localizada no fim do enredo, como um último recurso frente a um estado de coisas que não lhes deixou outra alternativa. Como vimos, mesmo essa configuração está sujeita a alterações, pequenas mas significativas, daí que *O juiz de paz da roça* se adéque melhor a essa estrutura do que *O fantasma branco*. Oito anos depois de Macedo, José Alencar volta ao tema em *As asas de um anjo*. Se Macedo tomou e preservou a estrutura, ressignificando-a de modo a deslegitimar seu impulso liberal, Alencar dará um passo além e modificará a própria estrutura em que se insere a fuga. Quer dizer, ao antecipar a deliberação e a ação, condensando-as ambas ainda no “Prólogo”, ele é capaz de reorganizar todos os elementos envolvidos, dando conta, com esta forma específica, de uma outra dinâmica social.

Mudanças sociais à parte, tudo começa, como sempre, com o pai. Ao saber que um “bonequinho da moda” (ALENCAR, 1860, p. 20), cuja lábia julga irresistível e ameaça a honra das mulheres, está rondando a vizinhança, Antonio decide apressar o casamento da filha, Carolina, com Luiz, seu sobrinho, um tipógrafo sisudo e trabalhador que mora de favor em sua casa. Não sabemos nada do passado de Antonio. Quando o encontramos pela primeira vez, já é um morador da Corte. Ainda assim, ele guarda muito dos elementos arbitrários da autoridade rural, a começar pela negação do amor: “Quando me casei com tua mãe ela não sabia que historia era essa de amor; e nem por isso deixou de gostar de mim, e ser uma boa mulher [...]” (ALENCAR, 1860, p. 14), no que repete as palavras de Galatéia, em

---

o elemento moderno, encarnado na fuga, ainda persiste, mesmo que enfraquecido. Do mesmo modo que persiste a condição social que a torna necessária, o arbítrio paterno. Caberá a Alencar, dar a última volta nesse parafuso, formalizando a fuga à maneira irrevogavelmente conservadora. Por sinal, essa posição intermediária do teatro de Macedo é reconhecida pela própria autora: “Assim vemos que as fronteiras da comédia de Macedo podem estar entre as de Martins Pena e as comédias de José de Alencar.” (ÁREAS, 2006, p. 209).

*O fantasma branco*: “[...] o que é amor?... ouviu! não quero que minha filha ande com amores na cabeça: por ventura amei eu a teu pai quando casei?” (MACEDO, 1863, p. 14). Repõe-se, quase uma década depois, o mesmo antagonismo entre uma postura moderna, que garante o respeito à individualidade, e outra, atrasada e autoritária, que esvazia a importância do desejo do indivíduo, atrelando-o à vontade paterna. Mas Alencar, vinculado à renovação do teatro brasileiro através da incorporação do etos burguês posto em cena pela comédia realista francesa (FARIA, 1993), apresenta uma novidade formal, que reorganiza o velho problema. Em Macedo, a despeito do arbítrio, que não aprova, as figuras paternas não perdem sua legitimidade na estrutura da peça. Em Alencar, já há a possibilidade de afirmação de uma outra vontade que não apenas a do chefe da família. Quer dizer, a autoridade de Antonio ainda se apresenta como inconteste – se dá ao direito de decidir unilateralmente sobre o destino matrimonial da filha e não gosta de “ouvir razões” (ALENCAR, 1860, p. 11) –, mas já não goza do mesmo alcance. Quando Luiz entra em cena e toma conhecimento dos fatos, sua primeira fala é peremptória e decidida: “Não, Antonio” (ALENCAR, 1860, p. 15), ao que o tio, depois de umas explicações, aquiesce<sup>9</sup>.

Para Alfredo Bosi (1996), o liberalismo (de modo geral e brasileiro mais especificamente) não pode ser tomado como um monólito, que prega sempre a mesma peça ideológica ao longo de todo o século XIX. No intuito provocativo de historiar e especificar as faces que a ideologia liberal assumiu por aqui, Bosi (1996, p. 241 e p. 206) a divide em dois momentos: primeiro, mais conservador, é marcado por um “*ethos* agromercantil” e estava na base do processo de independência, permitindo ao “cidadão-proprietário” a liberdade de vender o que bem entendesse, gente inclusive, e de ser politicamente representado. O segundo, forjado no contexto de expansão capitalista da década de 1850, é mais moderado, urbano, tensionando a estabilidade das formas tradicionais de mando.

A negativa resoluta de Luiz ganha sentido nesse caldo, mas não pode ser lida em termos agônicos. Vivendo de favor em sua casa, Luiz não deixa de manter uma postura deferente em relação ao tio. Note-se ainda que, nesse mesmo sentido, por mais que o motivo da negativa seja dos mais avançados, o respeito à decisão da prima, ao qual já volto, sua racionalização não pode ser expressa nesses termos, mas por meio de uma mentira, afinal ela “[c]onhece o caráter de seu pai e sabe

---

<sup>9</sup> Compare-se essa dinâmica com uma de *O fantasma branco*, em que Galatéia responde a uma negativa de um outro Antonio, seu sobrinho: “Jamais consentirão?!?! bravo! esta ainda é melhor!... pois quem há de atrever-se a dar ordens em minha casa? quem não se achar a seu gosto aqui, ponha-se no olho da rua!” (MACEDO, 1863, p. 112). Nesse sentido, a modernização dos palcos levada adiante por Alencar não me parece só mais um mero capítulo da nossa “comédia ideológica” de sempre, como aponta Costa (1989, p. 13), na esteira de Roberto Schwarz (2000). Aquela modernização alencariana incide sobre a avaliação de um elemento morfológico dos mais importantes na caracterização da autoridade na ficção brasileira até então (a autoridade rural inconteste), que entra numa área cinzenta nesse novo quadro social, urbano, sem a mesma efetividade de antes.

que quando ele quer as coisas não há vontade que lhe resista.” (ALENCAR, 1860, p. 31). Nesse novo quadro, a falha trágica, se se pode falar assim, não está nem no autoritarismo do pai nem na postura respeitosa de Luiz, mas na inocência de Carolina, que é iludida a acreditar que tem autonomia para tomar decisões importantes.

Como nas demais peças, o espaço de satisfação pessoal de Carolina está fechado. Apaixonada por Ribeiro, ela só pode se encontrar com ele secretamente. Será ele, portanto, o agente da proposta de fuga. Ao contrário do que acontece em *O juiz de paz da roça* e *O fantasma branco*, aqui Ribeiro não é um dos polos do par romântico, por cuja união, impossibilitada seja pela situação social ou pelo arbítrio paterno, torcemos. Formalmente, Ribeiro, o “bonequinho da moda” (ALENCAR, 1860, p. 20), pertence a uma categoria de jovens, apelidada pelo padre Lopes Gama (1996, p. 55), um moralista de meados do século XIX, de gamenho, “[...] aquele indivíduo que não tem outro ofício, outro emprego, outro cuidado, senão embonecar-se para namorar.” Fútil e vaidoso, vestido sempre com o que há de mais atual em termos de moda, Ribeiro é a própria encarnação da adesão acrítica ao que Alencar (1872, p. xiv) chamará, noutro momento, de “importação contínua de ideias e costumes estranhos”. Registre-se que o cerne do problema não está na importação, que, especialmente quando se fala de Europa, mantém inalterado seu prestígio; está, antes, na falta de maturidade das escolhas: “copiam tudo, aceitam o bom e o mau, o belo e o ridículo” (ALENCAR, 1872, p. xv). Nesse prefácio, escrito em 1872, Alencar repõe, quase que literalmente, as preocupações do padre Lopes Gama (1996, p. 83), de 1832, para quem “[...] não somos mais do que escravos convertidos, que sem reflexão, sem ideias próprias, seguimos maquinalmente as leis arbitrarias dessa divindade fantástica [que é a moda francesa].” O que me interessa, contudo, é o desenvolvimento dessa constatação, exposta com muito mais clareza por Gama (1996, p. 87-88) do que por Alencar:

O que reprovo na maior parte das coisas é o excesso e a extravagância, e essa espécie de fanatismo gamenho, com que muito dos nossos moços abraçam as modas, fazendo consistir nestas frivoleiras o seu total e único merecimento. Por outra parte, conhecendo os males horríveis que o luxo acarreta, e que se pode chamar a fonte de toda a imoralidade pública, desejara vê-lo coartado, porque é evidentíssimo que uma moça que se habitua ao fausto, um rapaz que se aveza ao mesmo, em lhes faltando os meios lícitos, em não tendo quem lhes forneça por caminhos honestos esses nadas, aliás muito custosas, a primeira será uma raridade deixar de prostituir-se, para ter quem lhe nutra o luxo, o segundo só quase por milagre não dará em caloteiro, cavaleiro de indústria, salteador e coisa ainda mais vergonhosa.

A moda se torna, nesse passo, signo de ideias e comportamentos estranhos ao encaminhamento tradicional da vida social brasileira. Embora quarenta anos separem os textos, o que preocupa a ambos é, em grande medida, a mesma coisa: que a tentação desse universo, que aflige principalmente os mais fracos (jovens, mulheres e pobres, pertencendo Carolina a todos esses estratos), funcione como motor da dissolução moral.

A primeira implicação dessa alteração do par que delibera sobre a fuga é o esvaziamento dos elementos mais avançados da retórica liberal, sua crítica ao autoritarismo. Se antes, o casal de apaixonados encontrava na fuga (real ou imaginária) uma possibilidade de autoafirmação, agora a coisa muda de figura. Alencar toma de Martins Pena o mote do encantamento. O mundo da rua, ao qual Carolina só tem acesso “espiondo pelas frestas da rótula” (ALENCAR, 1860, p. 37), é mais interessante do que este, no qual ela vive. O que se quer encontrar lá fora, contudo, é de natureza distinta. Em Pena, Aninha deseja ver uma Corte moldada pela ingenuidade de imagens que evocam o circo e o teatro. Já Alencar investe no que podemos chamar de retórica do luxo: “Tu és bonita; e Deus criou as mulheres belas para brilharem com as estrelas. Terás tudo isto, diamantes, joias, sedas, rendas, luxo e riqueza. Eu te prometo!...” (ALENCAR, 1860, p. 38). A resposta de Carolina às razões elencadas por Ribeiro para a fuga – “Sonho com o mundo que não conheço! [...] Como deve ser bonito o baile.” (ALENCAR, 1860, p. 39) – repõe, com o sinal rebaixado pela vinculação a uma vida mundana, a vontade de Aninha “de ver todas essas coisas” (PENA, 2007a, p. 10). O que prevalece em *As asas de um anjo* é o moralismo didático, que demonstra a força desse apelo em mulheres ingênuas e, como consequência, o impacto destrutivo disso para a família.

Essa reorganização formal afeta ainda outros elementos dentro da peça. De Macedo, Alencar herda a dimensão impulsiva do romantismo, aquela que não se deixa limitar pelas convenções sociais. Para Ribeiro, “não há impossíveis para o amor” (ALENCAR, 1860, p. 24), assim como, para Juca, “não podem haver remorsos, onde existe amor” (MACEDO, 1863, p. 130). O amor – lembremos: uma novidade importada como a moda, que ainda não fez a cabeça dos velhos – só funciona como uma instância universal, prestigiosa e legitimadora de um ato de subversão como a fuga no caso macediano, em que a satisfação do casal de protagonistas é genuína e está atravancada pelo arbítrio. Em Alencar, desmontado um e outro, tudo recai sobre a mulher, que de virtuosa se torna ingênuo e corruptível, deixando completamente de lado, como se já pertencesse a outro mundo, a esperteza tacitamente avalizada de *O juiz de paz da roça*. Nesse novo contexto, despido do antagonismo que afiança o lado progressista do vocabulário liberal, ganha destaque o descrédito em que cai a noção de autonomia – “Ela ama-me! Era por sua por sua própria vontade que me seguia.” (ALENCAR, 1860, p. 41), responde Ribeiro, quando confrontado por Luiz –, enfatizando-a como um gesto egoísta, que coloca a felicidade individual acima do bem estar geral.

## **Epílogo**

O arbítrio e o autoritarismo de Galatéia eram atributos que Macedo já havia exposto noutro momento como, no mínimo, equivocados. Em *A moreninha*, numa situação estruturalmente análoga – a interdição sem motivo da relação entre dois jovens –, o pai de Augusto o prende no quarto para que ele não fosse atrás da moça: “Mania antiga é essa de querer triunfar das paixões com fortes meios: erro palmar [...]” esse dispêndio “[...] de energia e violência com que procura apagar a paixão do filho [...]” (MACEDO, [188-?], p. 226-227)<sup>10</sup>. Se o arbítrio paterno não é visto com bons olhos, não se pode dizer, contudo, que ele saia deslegitimado. Há a tensão entre uma conduta que se sabe equivocada e a impossibilidade histórica e literária de elevar o reconhecimento do equívoco à condição de crítica contundente.

Alencar é um herdeiro direto dessa ambiguidade no tratamento da autoridade paterna. A mentira, recurso dos antagonistas sem moral, nunca gozou de boa reputação nos enredos românticos. Contudo, Luiz, um rapaz sério e respeitador, recorre a ela ao afirmar que amava outra mulher. Era a única maneira, argumenta ele em seu pedido de desculpas a Carolina, de impedir o casamento forçado. Quer dizer, o arbítrio paterno continua lá, vivo, mas, agora, sem uma legitimidade de longo alcance que lhe garanta a capacidade de normatização das condutas. Mais vale uma mentira, que não arranha a reputação do protagonista, do que a necessidade de seguir a vontade paterna a ferro e fogo. Não é de se estranhar que seja Luiz e não Antônio a voz da razão presente no momento de crise do prólogo, o da deliberação da fuga entre Carolina e Ribeiro.

Se, como vimos, é a satisfação individual que rege a deliberação da fuga – “A felicidade nos chama” (ALENCAR, 1860, p. 39) –, Luiz entra em cena para puxar o debate noutra direção, a da responsabilidade das ações – “[...] esse amor é perdição; [...] ela vai sacrificar a um prazer efêmero a inocência, e a sua felicidade.” (ALENCAR, 1860, p. 41). Mais importante do que a reposição de um dilema tipicamente liberal é a forma que essa nova autoridade, mais urbana e civilizada, assume: sabendo (aliás, como Macedo sabia) que “não é a força que dobra o coração” (ALENCAR, 1860, p. 40), ela aponta para a falha de uma longa galeria de personagens, de que Antônio é apenas a última ponta. Representantes de outros tempos e outras ideias, o arbítrio desses velhos, que está na origem da fuga, parece não ter mais lugar, pelo menos não para uma consciência como a de Alencar, que, apesar de conservador, se quer em dia com os avanços do mundo. Distanciado do

---

<sup>10</sup> Diante do arbítrio, a fuga se mostra, novamente, como uma possibilidade de resistência: “Aqui foi o nosso estudante às nuvens, saltou exasperado fora do leito em que se achava deitado, passeou a largos passos por seu quarto, acusou a crueldade dos pais, experimentou se podia arrombar a porta, fez mil planos de fuga, esbraveou, escabelou-se, e como nada disto lhe valesse, atirou com todos os seus livros para baixo da cama, e deitou-se de novo jurando que não havia de estudar dois meses.” (MACEDO, [188-?], p. 227-228). Mas, como estamos tratando de Macedo, ela, como sempre, não é concretizada.

autoritarismo, cabe a Luiz outra postura, que garante a Carolina grande margem de autonomia: “[...] eu vou falar-lhe a linguagem da amizade e da razão. Depois de ouvir-me, ela é livre; e eu juro que não me oporei à sua vontade.” (ALENCAR, 1860, p. 41).

Mas há um problema na transferência dessa responsabilidade na esfera da ordem: ela é incapaz de conter a desgraça. Se, em 1858, ano em que *As asas de um anjo* sobe aos palcos, o “*ethos* agromercantil”, esse liberalismo autoritário de primeira hora, já não goza de prestígio, o outro, mais urbano e progressista, ainda não conheceu o impulso que as disputas políticas da década de 1860 vai lhe dar, colocando-o como uma possibilidade efetiva de normatização da vida social. Por enquanto, o que se tem é a visão clara da decadência de um tipo de mando sem a instauração das condições objetivas de introdução do outro. De qualquer maneira, se as coisas no polo da ordem estavam em processo de reorganização, no outro, o da desordem, o desejo de autonomia continua visto sem a boa vontade tensionada de que gozou outrora, quando Pena escreveu *O juiz de paz da roça*; o prisma é a mesma desconfiança do perigo que traz ao tecido social. Ou seja, na impossibilidade de se manter a ordem nos mesmos termos autoritários de sempre, cabe a Alencar fazer representar o potencial destrutivo de quem deseja apenas sua felicidade. O final dessa história é de conhecimento geral.

CERQUEIRA, R. The runaway damsel: an exercise on comparative morphology. *Itinerários*, Araraquara, n. 43, p. 197-214, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *This paper intends to be an exercise in comparative morphology. Studying an important element of three Brazilian plays of the 19<sup>th</sup> century – the get-away scene –, it aims to demonstrate how its variations are able to make visible the symbolic solutions found by the literary form in order to deal with real social contradictions. So, it can be said that its more liberal use in Martins Pena’s play, when it can be read as a sign of individual autonomy against a despotic authority, is progressively downgraded in Joaquim Manuel de Macedo’s and José de Alencar’s works, in the process of what was known as 1850’s conservative reaction.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian theater. Martins Pena. Joaquim Manuel de Macedo. José de Alencar. Morphology.*

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. *As asas de um anjo*. Rio de Janeiro: Typographia de Soares & Irmão, 1860.

\_\_\_\_\_. Benção paterna. In: \_\_\_\_\_. *Sonhos d’ouro*: romance brasileiro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872. v. 1, p. v-xix.

ARÊAS, V. A comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 76, p. 197-217, nov. 2006.

BOSI, A. A escravidão entre dois liberalismos. In: \_\_\_\_\_. **Dialética da colonização**. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 194-245.

BRETAS, M. L. A polícia carioca no império. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.12, n. 22, p. 219-234, 1998.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. 3. ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004. p. 17-46.

CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, 30 dez. 1859. Notícias Diversas, p. 1.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 05 jan. 1860. Notícias Diversas, p. 2.

COSTA, I. C. A comédia desclassificada de Martins Pena. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, n. 12, p. 1-22, 1989.

FARIA, J. R. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1993.

FREYRE, G. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano. 16. ed. São Paulo: Global, 2006.

FRYE, N. Comic fictional modes. In: \_\_\_\_\_. **Anatomy of criticism**: four essays. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 43-52.

GAMA, L. **O carapuço**: crônicas de costume. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

GINZBURG, C. Family resemblances and family trees: two cognitive metaphors. **Critical Inquiry**, Chicago, n. 3, v. 30, p. 537-556, Spring 2004.

GNACCARINI, J. C. O rapto das donzelas. **Tempo Social**, São Paulo, n. 1, v. 1, p. 149-168, 1. sem. 1989.

MACEDO, J. M. **O fantasma branco**. Rio de Janeiro: B.-L. Garnier, 1863.

\_\_\_\_\_. **A moreninha**. Rio de Janeiro: H-Garnier, [188-?].

MORETTI, F. Of literary evolution. In: \_\_\_\_\_. **Signs taken for wonder**: essays in the sociology of literary forms. London: Verso, 1988. p. 262-278.

NEDELL, J. D. **The party of order**: the conservative, the state, and slavery in the Brazilian monarchy, 1831-1871. Stanford: Stanford University Press, 2006.

PENA, M. O juiz de paz da roça. In: \_\_\_\_\_. **Martins Pena**: comédias (1833-1844). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007a. p. 3-48.

\_\_\_\_\_. Os dois ou O inglês maquinista. In: \_\_\_\_\_. **Martins Pena**: comédias (1833-1844). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007b. p. 139-220.

\_\_\_\_\_. O Judas em sábado de aleluia. In: \_\_\_\_\_. **Martins Pena**: comédias (1833-1844). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007c. p. 221-282.

\_\_\_\_\_. O dileitante. In: \_\_\_\_\_. **Martins Pena**: comédias (1833-1844). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007d. p. 347-410.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

Recebido em 23/10/2016

Aceito para publicação em 27/05/2017

