

Revista de Literatura,
História e Memória

Dossiê Literatura Kitsch e
Cultura Popular

ISSN 1983-1498

VOL. 13 - Nº 22 - 2017

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 203-223

DA MARGEM DA HISTÓRIA PARA O CENTRO DA FICÇÃO: A INSCRIÇÃO DA CULTURA POPULAR EM *ALFARRÁBIOS*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Rafaela Mendes Mano Sanches¹

RESUMO: Este trabalho propõe analisar a representação da cultura popular no texto *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais* (1872), atentando-se ao processo de simbiose cultural, explorado pelos meios com que ficcionaliza o contato entre a cultura letrada e a cultura popular no período seiscentista – época abordada pelas crônicas constituintes do livro. O gênero adotado por Alencar em *Alfarrábios* suscita reflexões sobre as zonas de contato entre história e ficção; nomeados de “crônicas”, os textos são construídos à maneira das crônicas coloniais, mas permeáveis à inventividade literária que se sintoniza com o repertório popular a fim de preencher as lacunas da história deixadas pelos registros oficiais. Desse modo, o objetivo de nosso estudo é investigar o delineamento das linhas de força da crônica alencariana sob influxo da relação dialética entre historiografia oficial e registro das matrizes folclóricas do país. A crônica de *Alfarrábios*, por um lado nutre-se das formas de representação próprias da história oficial, entrevista em gêneros como crônica histórica e a ficção de caráter histórico; por outro, se apropria do repertório das narrativas lendárias, acercando-se delas com liberdade inventiva e linguagem francamente poética; tais características permitem ler os textos de *Alfarrábios* à luz do contexto da discussão sobre as fronteiras entre os gêneros e os limites entre ficção e história que ocuparam os letrados durante o século XIX. Nossa pesquisa se debruça sobre as especificidades do gênero das crônicas de *Alfarrábios* com vistas também a reconstituir as discussões em torno dos conceitos de história e tradição popular, que a apreensão do material lendário, importante para *Alfarrábios*, suscita no âmbito da investigação do objeto histórico.

PALAVRAS-CHAVES: cultura popular; cultura letrada; historiografia oficial; narrativas lendárias; romance histórico.

ABSTRACT: This work aims to analyze the representation of popular culture in the text *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais* (1872) [*Alfarrábios: chronicles of colonial times*], considering the process of cultural symbiosis, explored through the means it fictionalizes the contact between literate and popular cultures in the 17th century – period covered by the chronicles that compose the book. The genre adopted by Alencar in *Alfarrábios* raises reflections on the contact zones between history and fiction; the so-called “chronicles” are texts constructed in the manner of colonial chronicles but permeable to literary inventiveness, which aligns with

the popular repertoire in order to fill the historical gaps left by official records. Thus, the objective of our research is to investigate the lines of strength of Alencar's chronicle under the influence of the dialectical relationship between official historiography and the record of the country's folk matrices. *Alfarrábios*, on the one hand, nourishes itself of forms of representation of the official history, interview in genres like historical chronicle, and the fiction of historical character; on the other hand, it appropriates the repertoire of legendary narratives, approaching them with inventive freedom and frankly poetic language; such features allow the reading of *Alfarrábios* in the light of the context of the debate about boundaries between genders and the ones between fiction and history, dealt by the literate people during the 19th century. Our research focuses on the specificities of the genre of the chronicles in *Alfarrábios*, with a view also towards reconstructing the discussions about concepts of history and popular tradition, which the apprehension of the legendary material, important to *Alfarrábios*, elicits in the scope of the investigation of the historical object.

KEYWORDS: Popular culture; literate culture; official historiography; legendary narratives; historical novel.

INTRODUÇÃO

A obra *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais* (1872), de José de Alencar, explicitamente vinculada pelo subtítulo ao gênero cronístico, apresenta como proposta inicial recolher relatos de episódios históricos dos seiscentos, apreendidos nos momentos de fundação da cidade de São Sebastião e de Olinda. Divididos em três crônicas, os relatos tecem reflexões sobre a participação popular e a transmissão da cultura oral no período de formação do território colonial, valorizando o tom lendário, à medida que os textos cronísticos, a princípio vinculados à historiografia oficial, afrouxam sua concepção de "verdade" (característica do gênero histórico) ao ponto de emancipar as fronteiras entre discurso oficial e o imaginário popular. A primeira crônica, "O Garatuja", apresenta um episódio da concorrência do poder atemporal com o temporal, apreendendo os conflitos e entraves que circundam a fundação da Igreja de São Sebastião junto ao povo; a segunda, "O Ermitão da Glória", narra as superstições dos marinheiros em torno de Nossa Senhora da Glória, padroeira dos "homens do mar", e da fundação de uma ermida em sua homenagem. A terceira, "A Alma do Lázaro", explora as experiências de um leproso durante a fundação de Olinda.

No decorrer das histórias, o narrador, que se coloca como escritor das crônicas, recria um sistema de crenças populares, interpretado pela mescla dos elementos do catolicismo oficial com as tradições e superstições do povo. Entre os postulados do cristianismo e os elementos legendários e folclóricos, os textos narrados, pretensamente, resgatam a memória dos povoados de São Sebastião e Olinda no momento em que as cidades coloniais são fundadas. Nos dois primeiros relatos, o

ambiente eclesiástico e religioso testemunha a interação entre a cultura particular do povo e a cultura hegemônica dos letrados. Já o terceiro, por não explorar sistemas de relação mantidos pela religiosidade, distingue-se dos textos anteriores. Ainda que trabalhe com alusões a episódios bíblicos, a atenção principal da crônica “A Alma do Lázaro” incide sobre a condição marginal de um leproso, colocando suas percepções em evidência, e chegando mesmo a aludir ao lugar periférico ocupado, na sociedade, pelos homens de letras, já que o relato é contado por um indivíduo que se define como poeta. O diário de Lázaro registra as superstições populares da época, explorando as manifestações do grotesco, que se imprimem na própria natureza do relato: trata-se das memórias de um moribundo deformado pela lepra.

Por ficcionalizarem² os discursos que se desenvolvem à margem dos registros históricos oficiais, os episódios que constituem a obra formulam uma representação de coletividade. Sendo assim, se a crônica, gênero tomado como referência para as narrativas de *Alfarrábios*, vincula-se à história, o que visa a reforçar o estatuto de verdade dos textos, a obra ao dar vazão a lendas e registros marginais dos eventos do Brasil Colônia, confere lugar de destaque à tradição oral, colocando em primeiro plano, não a verdade atestada, mas o elemento verossímil. Por um lado, o gênero cronístico possibilita que José de Alencar conceda veracidade ao seu texto que, segundo o autor, pode ser confirmada ao se abrir os anais de Baltasar da Silva Lisboa; por outro, o escritor extrai do gênero a possibilidade de o articular à narrativa lendária. Com efeito, Alencar, no prólogo de “O Garatuja”, afirma que a primeira crônica é embasada na história narrada por “um velho”, ou seja, ela se apropria da difusão da cultura oral. Esta declaração sobre a confecção de seu primeiro texto estabelece um processo dialógico com a construção do segundo, vinculado à palavra lenda que aparece no próprio título “O Ermitão da Glória – lenda” e principalmente com o último, “A Alma do Lázaro”, visto este ser elaborado, segundo o narrador, a partir do relato de um velho, portador ativo da cultura, que lhe dá indicações sobre o diário de Lázaro. Ora, este último texto, pois, articula duas vozes autênticas do povo – o narrador popular e a testemunha marginalizada dos eventos históricos.

Essa forma particular com que *Alfarrábios* elabora sua ficção a partir das raízes identitárias do povo diferencia o livro de outras composições de Alencar, como seus romances históricos, cujas narrativas, quando exploram a entidade coletiva do povo, concedem menor expressão a ela. Dessa maneira, *Alfarrábios* ocupa espaço importante na produção do escritor por problematizar a representação do povo e, nesse âmbito, a relação entre ficção e história. As manifestações populares, por não contarem com registros materiais mais perenes, como a escrita, por exemplo, se apresentam como fenômeno lacunar para a historiografia oficial contemporânea a

Alencar. O escritor, por seu turno, parece reconhecer que para representar o povo é necessário convocar o papel da criação artística para preencher as lacunas do registro. As expressões folclóricas e lendárias oriundas do coletivo não são passíveis de serem comprovadas à luz de documentos e investigações, o que coloca (sob perspectiva canônica) à prova sua verdade histórica. Assim, a história em *Alfarrábios* é flexibilizada, e a ficção recebe relevo, sendo tratada como componente da representação da identidade coletiva.

Da primeira crônica à última, a plasmação do elemento folclórico intensifica-se proporcionalmente à atenuação do registro histórico, sobretudo por ser enredada por formas literárias permeáveis à apreensão dos elementos lendários, aliás, essas formas estão intimamente ligadas ao lirismo que permeia a obra.

Devido a essas particularidades dos textos de *Alfarrábios*, suas narrativas apresentam a matéria folclórica como corpo denso que eclipsa o pano de fundo histórico. Os narradores da obra, por sua vez, concedem especificidade a cada episódio narrado, problematizando a cultura popular que, nas narrativas, ora surge como refratária à cultura erudita, ora como ponto de convergência entre o catolicismo popular e outros sistemas de crenças, ora como via de expressão da voz dos marginalizados e sempre como ponto privilegiado para investigar a constituição das culturas nos tempos coloniais. Tal processo é circunscrito ao gênero que Alencar toma como modelo das narrativas de *Alfarrábios* – a crônica – modalidade permeável tanto à história como à lenda, o que abre espaço para se explorar a tensão entre história e ficção.

Dessa maneira, Alencar explora nas crônicas a tessitura do relato histórico na zona fronteira entre a tradição popular, marcada pela oralidade e pelo relato marginal, e a história erudita, definida, em seu contexto, pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, cujo método de pesquisa embasa-se na escrita científica da História por meio de materiais que atestem a veracidade dos textos.³ Conforme sugerimos, em *Alfarrábios* o autor opera nesse entre-lugar, abrindo seus escritos a uma espécie de tentativa de se aproximar da autenticidade do relato oral por meio da ficcionalização da voz do povo, sobre um pano de fundo historiográfico.

Sob tais orientações, propomos analisar a ficcionalização da cultura popular em *Alfarrábios*, a partir da representação de práticas, costumes, e tradições orais que caracterizam o ideal de povo na obra. Para tanto, abordaremos os contrastes, convivências e principalmente a diferenciação entre o campo do povo e o do letrado, que materializam a dinâmica da cultura própria do livro de crônicas de Alencar.

Efetuada essa investigação, refletiremos sobre o gênero histórico escolhido por Alencar em *Alfarrábios*, considerando a tensão entre história e ficção e seu reflexo

sobre a compreensão do gênero da obra, que, a saber, parece denotar a flexibilização dos modelos da ficção histórica.

A FICCIONALIZAÇÃO DA CULTURA POPULAR EM *ALFARRÁBIOS*

Na primeira crônica de *Alfarrábios*, "O Garatuja", a cultura popular é apreendida pelas crenças e valores evocados pelo evento de uma construção da igreja; pelas superstições em torno do personagem Garatuja, oriundas do simples fato de seu nascimento ter se dado sob circunstâncias misteriosas; pelo culto popular, representado pelas novenas; e, sobretudo, pelas manifestações artísticas e movimentações da turba, as quais exploram o riso e o rebaixamento, fornecendo referências para que a obra aprofunde os pontos de interação e os espaços de mediação entre o erudito e o folclórico. Nesse âmbito, as caricaturas de autoridades religiosas realizadas por Ivo, conhecido como Garatuja, desempenham papel expressivo. Os desenhos e atuação de Garatuja permitem a reflexão sobre o lugar do artista junto ao povo, como um instigador de transformações sociais; a princípio, à sua revelia, o protagonista participa de um movimento de resistência à emancipação do poder tirânico da religião, sendo, pois, um símbolo de irreverência.

Por sua vez, Ivo transita entre a cultura escolástica e a iletrada, e se, por um lado, representa o mediador entre elas, por outro, apresenta-se como elemento de rebeldia dentro dos sistemas de valores dos letrados. O personagem parodia a cultura de cima, fazendo pinturas caricaturescas dos religiosos da época, e questionando o sistema de práticas da religião como único e hegemônico. Num segundo momento da crônica, Ivo faz um retrato de cunho satírico visando intervenção política, pois, já consciente do seu lugar, lidera o motim contra o prelado.

Na narrativa, a trama principal recupera os fatos históricos seiscentistas embasados nas disputas de poder entre o Estado e a Igreja, ao registrar as querelas políticas do passado colonial, bem como as manifestações de descontentamento da população com a arbitrariedade do clero. Os conflitos propiciam a formação de ideais que contrariam a concepção do mundo oficial, seja porque marcados pela constante desconfiança sobre determinadas práticas religiosas então vigentes, colocam em xeque a coexistência entre valores sérios da Igreja e valores considerados baixos, ou mesmo, impróprios para os costumes da época. Essa convivência entre alto e baixo colhe junto à visão de mundo do povo a condição da cultura colonial. A caracterização dos seiscentos, então, é impregnada, por um lado, de superstições e lendas, e, por outro, de elementos cômicos e burlescos enfeixados pelas manifestações populares, caso das caricaturas utilizadas como instrumentos de ridicularização do poder oficial.

Ainda em “O Garatuja”, a contaminação entre diferentes repertórios - o repertório popular e o erudito, extraído das práticas religiosas tradicionais, - e a mescla entre características do alto e do baixo, são registradas desde o primeiro momento em que Ivo aparece, porque, sendo um personagem enfeitado, alimenta os rumores na cidade, inclusive, é chamado de “Belzebu”, de filho de cigano, e acusado de ter pacto com o diabo.

- Dizem que tem partes com o demo!...
- E o senhor anda metido com ele- acudiu a Pôncia.
- Pela razão do ofício, que o diabo do rapaz tem jeito para a coisa.
- [...] que levou o tabelião a tomar para o cartório aquele *filhote de cigano*.
- E foi um maldito cigano que o trouxe bem o vi quando passou cosido num couro de bode, e então deitava uma catinga de enxofre.
- [...] se rosnou pela vizinhança a cerca de um pacto que o pintor havia feito com o diabo, para este lhe servir de aprendiz em paga da alma que lhe vendeu. Estes cochichos e dizeres vinham de uns segredos que os dois tinham entre si, e das cachas que usavam passando horas e horas trancados, sem dúvida a fazer bruxarias e outras maldades. (ALENCAR, 1872, p. 28 e 56).

Os boatos em torno desse personagem acompanham reuniões e encontros entre os membros da comunidade em que vive, e, ironicamente, ganham maiores contornos lendários durante uma prática religiosa – a da novena. A esse culto religioso e festivo misturam-se conversas paralelas e relatos de histórias impregnadas pelo horrendo e sinistro.

Com efeito, no período colonial, as ocasiões festivas, sobretudo, as festas religiosas eram grandes provedoras de pontos de intersecção entre o elemento da cultura oficial e o do coletivo (FERNADES, 1984). Na obra, a representação da oralidade dinamiza o contato entre diferentes camadas e repertórios culturais, sejam os representados pelos ciganos, enquanto um povo nômade e misterioso, os da religião e os da bruxaria, que, na boca do povo, se coadunam, formando uma cosmovisão diversificada do Brasil Colônia. Esse fenômeno parece ser oriundo da ficcionalização de superstições, consonante com motivos grotescos que contaminam o sublime religioso no universo criado por Alencar.

Nesse âmbito, os eventos da narrativa e sua forma de apresentação, que mobiliza a convivência entre as superstições populares e o modelo elevado do cristianismo oficial, denota a conjugação entre grotesco e sublime, que como atesta o prefácio ao Cromwell (1988), de Victor Hugo, é cara à sensibilidade romântica. No

cerne dessa conjugação parece haver um corolário artístico da contaminação da cultura hegemônica pelos influxos das culturas populares.

Conforme Chartier (1995), as relações entre cultura popular e erudita estão em trânsito, mediadas por alguns atores que operam na apropriação de significados culturais, movimentando processos que se tocam. De acordo com a visão do historiador francês, as formas populares não se desenvolvem separadamente da cultura erudita, sua diferença é construída através de mediações que tocam nos elementos hegemônicos. Em “Garatuja”, por exemplo, há um episódio em que são divulgadas caricaturas dos membros do clero, representados com feitio animalesco, algo que demonstra o surgimento de uma forma de expressão popular por meio do confronto satírico com a esfera erudita, cujos vícios se tornam objeto do riso das massas.

Em *Alfarrábios*, de modo geral, a cultura do povo envereda pela superstição, eventualmente expressando-se por aspectos grotescos⁴ cujos procedimentos dão o tom principalmente na terceira crônica. Por um lado, essa nova lógica da superstição, em contraste com a religiosidade, é também absorvida por alusões ao maravilhoso, encaradas de maneira geral como grotescas; e, por outro, a incorporação de motivos religiosos confere o tom sublime. Nos textos, as explicações dadas pelo povo a acontecimentos misteriosos e inexplicáveis sempre remetem a significações supersticiosas, ou sobrenaturais “Para o povo, eram estas as provas evidentes de estar o navio encantado; e se misturava assim o **paganismo com a devoção cristã**, tinha aprendido **este disparate** com bom mestre, o grande Camões.” (ALENCAR, 1872, p. 82; grifo nosso).

Ainda que Alencar atribua valor negativo a esse processo de simbiose, ele o registra, conforme estava impregnado no seio do povo. O coletivo apresenta seu próprio olhar – o supersticioso –, que por não encontrar ressonância na religião é considerado pagão. Em “O Ermitão da Glória”, por exemplo, a religião passa a ser paradigma de avaliação das crenças coletivas, e passa a ser interpretada regionalmente, pois o repertório de cada povoado é construído por padroeiros locais. No caso da primeira crônica, São Sebastião é o padroeiro da cidade, e, na segunda, a Nossa Senhora da Glória é a padroeira dos marinheiros, sendo, por isso, invocada durante um conflito marítimo, no qual os colonos vencem “os hereges”, fato que seria atribuído a Nossa Senhora e despertaria vários boatos. Dessa maneira, podemos pensar que os dogmas religiosos transmitidos pela cultura erudita são assimilados e redirecionados pelo caráter de um povo, que atribui suas especificidades na escolha de um padroeiro, e das crenças e tradições atribuídas a uma memória religiosa e histórica.

Assim, em *Alfarrábios*, o autor retrata o período seiscentista, por meio de

seus artistas e marginais, de uma visão providencialista, tomada de empréstimo dos jesuítas, e por meio das lendas do imaginário colonial. A corrupção das práticas religiosas pelo prelado é deslocada no tom moralizante das práticas do povo e silenciada. Podemos sugerir, portanto, que Alencar apreende a nação em *Alfarrábios*, por meio de nuances e ambiguidades, uma vez que o elemento erudito é atenuado.

Na segunda crônica “O Ermitão da Glória”, o tom é mais lendário, e coloca em relevo a cultura dos marinheiros, abordando o culto a Nossa Senhora da Glória. A crônica narra as origens da ermida de Nossa Senhora da Glória, consagrada a Virgem Maria, cuja aparição em um sonho a um eremita, é interpretada como produto da vontade divina de que se construa um templo. Templo esse erguido por um marinheiro de nome Ayres que, depois de diversos reveses, resolve homenagear Nossa Senhora da Glória com a construção da referida ermida, devotando sua vida a busca de redenção na clausura, convertendo-se no ermitão que dá título à narrativa.

O texto configura interpretações religiosas populares, pois trabalha com os motivos do pecado, da promessa, da figura do penitente, da punição religiosa, e da redenção ou compensação. Esses motivos que acompanham a religiosidade são rearranjados na narrativa a partir do referencial oferecido pela tradição popular. Relendo, a sua maneira os dogmas da religião, o povo transmite a visão providencialista dos fatos, transpondo-as nas lendas, como, no caso específico, a da Ermida. Em “O Ermitão da Glória”, a complexa tapeçaria da cultura popular, em que o maravilhoso invade o cotidiano, é privilegiada, não havendo registro da cultura erudita; nesse ponto, a narrativa chama a atenção por ceder espaço na literatura, instância tradicionalmente reservada ao universo erudito, a um mundo reconstruído a partir de perspectiva radicada no imaginário do povo.

Assim, a ermida se transforma em lenda, ao passar de um personagem para outro, de uma narrativa a outra, via transmissão oral – e os mediadores dessa dinâmica são os peregrinos:

Antônio de Caminha aceitou o legado de Ayres de Lucena. Vestiu a esclavina do finado ermitão, e tomou conta da gruta onde aquele vivera tantos anos.

Viera [Antônio Caminha] àquele sítio como em santa romaria para obter perdão do agravo que fizera à imagem de Nossa Senhora da Glória, e chegara justamente quando expirava o ermitão que a servia. Resolveu pois consagrar o resto de sua vida a expiar nessa devoção a sua culpa. Toda a gente de S. Sebastião e muita de fora iam em romagem ao outeiro levar as suas promessas e esmolos (ALENCAR, 1872, p. 115).

Esse aspecto lendário é intensificado na terceira crônica. Nesse texto, temos acesso à história de um leproso, primeiramente, por um velho que a conta e, posteriormente, pelo diário do personagem leproso que escreve uma “autobiografia”, refletindo sobre suas percepções poéticas. O narrador da crônica a encontra e acredita que a memória pode ser lendária, e deveria ser passada adiante. Assim, a história dos sofrimentos e dos preconceitos, ou melhor, a história grotesca, é passada adiante por meio de um mediador.

Assim, é sintomático o fato de, em *Alfarrábios*, Alencar aumentar o ritmo das referências ao material lendário até alcançar seu ápice no terceiro texto, extraído de uma memória. Com efeito, a atenuação da história já aparece em “O Garatuja”, pois, se num primeiro momento, a certidão de verdade é extraída dos conflitos entre prelado e governo, num segundo momento ela é desestabilizada, ou deslocada no ponto em que o narrador atribui ao povo o berço da história: “Nas mudanças sucessivas porque passa o nome de uma parte da grande cidade, escreve o povo fluminense um capítulo da sua história íntima.” (ALENCAR, 1872, p. 209). Segundo o narrador, o povo cria nomes e forma tradições locais.

Dessa maneira, em *Alfarrábios*, o crescimento da cultura e da participação do povo nas transformações culturais e históricas são captadas de forma mais abrangente do que a erudita. Essa questão poderia explicar o ritmo de apagamento da cultura hegemônica, já na primeira crônica, na qual o motim toma teor revolucionário, apontando os meios pouco escrupulosos dos eclesiásticos.

A força da transmissão e da oralidade é explorada em distintos âmbitos. Em “O Garatuja”, as referências à turba nos títulos: “Como se arranjava outrora um motim para desfazio do bom povo fluminense, em vez das insípidas luminárias que lhe dão agora”; “onde se vê trabalhar a governança antiga, e se reconhece que nesse mecanismo havia de mais um cilindro chamado povo, que hoje não existe”; mostra a participação do motim nos assuntos políticos. O passar de boca em boca opera a revolução - a transmissão de boca em boca é um dos mecanismos de diferenciação, que se desdobra na força de manobra popular. Numa oposição constante aos membros religiosos, a turba passa a dominar as situações: “O povo é sempre assim; uma força magna e irresistível, **porém cega. Carece de quem o dirija**, e o maneje. O que dispõe desse poder tem a revolução fechada em sua mão” (ALENCAR, 1872, p. 183). Não por acaso, a participação popular é conduzida por Garatuja. Neste ponto, abre-se espaço para a função do artista, que não só guia a multidão, como também provoca o riso e o rebaixamento por meio da pintura: o artista corrompe a possível unidade religiosa e denuncia os abusos da religião. Assim, o tom mítico da fundação da cidade também se mescla com a ironia, o que denuncia as bases da literatura

contemporânea a Alencar, particularmente aquelas orientações vinculadas às concepções de Schiller (1995); ao explorar a mescla entre os “modelos” do poeta ingênuo e do sentimental no caso de *Alfarrábios*, essa convivência se observa nas relações entre mito e ironia.

No alto do pelourinho estava um retábulo armado com pintura de transparente. A tela representava em grande o vulto de S. Sebastião, baixando do céu ao morro do Castelo. Com uma vergasta que tinha na mão direita o divino padroeiro expelia da sua cidade uma caterva de porcos que se tinham introduzido nela. Na mão esquerda tinha o santo arvorada sua bandeira, e a confiava à guarda do Sebastião Ferreira Freire, ali pintado em própria figura.

Mas o traço, sobre todos notável do painel, era que os porcos tinham tonsura e cara de gente; vendo-se no maioral da frente à do prelado, e em seguida toda a fradaria, que o rodeava, desde o Vigário geral até o Cláudio minorense.

Era obra do Ivo, bem se percebe, a tal alegoria ou como hoje diríamos, a caricatura, e não ficava somenos nem pelo chiste, nem pelo desenho, as melhores que figuram aí pelas ruas da corte em dias de carnaval. Atinando com a alegoria, a multidão disparou em um frouxo de riso, cujo burburinho cobriu o murmúrio das ondas a rolar na praia. Rompeu a revolução da gargalhada, a mais assoladora, e às vezes a mais cruel de todas as revoluções. (ALENCAR, 1872, p. 187 e 188; grifo nosso.)

As possibilidades subversivas da imitação não passavam despercebidas, pois as próprias formas dos elementos eruditos eram ridicularizadas pela imitação, e o mundo oficial era “virado de ponta-cabeça”. Assim, revelando o mundo às avessas, motivo recorrente nas formulações de Bakhtin (1993) sobre realismo grotesco e carnavalização, Ivo desperta o povo para sua função e papel social, no caso, relacionados à memória da cidade, e à política. O riso entra como mecanismo de diferenciação; destruindo a seriedade do grupo clerical, influi sobre a base do grotesco, e corrói o discurso sério e unilateral.

Com efeito, revitalizam-se os elementos grotescos, que se configuram como categoria estética importante para a obra, cujos motivos surgem de modo explícito na deformidade do artista de “O diário de Lázaro”.

Em *Alfarrábios*, a figura do artista é explorada em distintos contextos. Na primeira crônica, o artista popular maneja e indaga a consciência do povo, encabeça as manifestações populares e utiliza do riso para provocar e desestabilizar a tirania dos religiosos. Na terceira crônica, o poeta sensível à marginalização consegue

compreender o seu afastamento de uma forma poética e enxerga na escrita de suas memórias uma forma de redenção e de contribuição. A personagem que divulga suas memórias busca por histórias do imaginário popular, e nada mais lendário do que a figura de um leproso que assombra a cidade. O tom de lenda dá vazão ao lirismo, sobretudo porque as duas histórias citadas inscrevem, em particular, o sofrimento de um personagem, vinculado ao coletivo. Nesse ponto, as duas narrativas aproximam-se da estrutura da narrativa curta de cunho lendário do século XIX, sobretudo a narrativa intitulada "Lenda histórica". A lenda parece influir sobre os textos constituintes de *Alfarrábios*, classificados, por seu turno, não como lendas, mas *Crônicas*, provavelmente com o intuito de cancelar a historicidade dos textos que constituem a obra.

Em *Alfarrábios*, emerge um gênero próprio: uma modalidade particular de literalização da crônica histórica que se imprime como narrativa breve, em tensão com o discurso historiográfico oficial, próxima ao elemento lendário e aberta à invenção e ficcionalidade. Por se inscrever como modalidade de ficção histórica, as crônicas de *Alfarrábios* estabelecem conexões com outros gêneros e textos literários dos oitocentos, como com a crônica histórica, com o romance histórico e, em menor proporção, com a narrativa curta de caráter lendário.⁵ Tais características demandam que as considerações sobre a obra contemplem a discussão de gêneros que no ambiente letrado do século XIX mobilizaram o contato entre historiografia e ficção.

CULTURA POPULAR E FLEXIBILIZAÇÃO DE GÊNEROS

As crônicas de *Alfarrábios* distanciam-se dos modelos cronísticos oitocentistas, os quais geralmente estão assentados numa verdade científica referendada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, âmbito em que a participação popular na história é deixada à margem.

Ao revisar o passado colonial sob a égide de métodos científicos, a crônica oficial não poderia verificar as origens das tradições populares, e, portanto, o sistema cultural do povo é desqualificado para o processo de escrita da história erudita. Em contraponto, Alencar prestigia em *Alfarrábios*, ainda que idealmente, a turba, o motim, e as expressões populares.

Com efeito, a crônica de *Alfarrábios* parece seguir a orientação consciente de articular a inventividade literária própria da ficção aos registros historiográficos como forma de "encantar" a história. O próprio Alencar em um texto constituinte de *Ao Correr da Pena*, série de crônicas jornalísticas (e não necessariamente históricas e ficcionais) publicadas pelo autor no rodapé do jornal do *Correio Mercantil* (1854-

1855) e do *Diário do Rio de Janeiro* (1855), ao tratar das batalhas travadas entre Villegaignon e Estácio de Sá pela posse do Rio de Janeiro reconhece esse princípio de encantamento: “A história do Rio de Janeiro tem algumas páginas, **tão belas, tão poéticas** que às vezes dá tentações **de arrancá-las das velhas crônicas, onde jazem esquecidas, para orná-las com algumas flores deste tempo .**” (*Correio Mercantil*, 21 jan. 1855; grifo nosso.)

Dessa maneira, o autor apresenta uma percepção sobre a crônica antiga, que, para ele, descreve elementos grandiosos – “os feitos brilhantes”; percepção que transparece nas matrizes históricas de seus romances históricos, pois os textos coloniais citados pelo autor na escrita da prosa ficcional servem para referendar nomes e personagens célebres do passado da nação. Tal visão, mais aristocrática e similar à da historiografia oficial, rompe até certo ponto com o discurso menos elitista das crônicas de *Alfarrábios*. Por outro lado, a postura conservadora de Alencar também é transferida, em menor grau, para *Alfarrábios*, visto que o posicionamento elitista do escritor pode ser observado em momentos distintos inclusive com diferentes propostas estético-literárias e ideológicas.

Anos depois da publicação de seus primeiros textos cronísticos nos jornais, o letrado brasileiro pôde concluir o seu objetivo anunciado em *Ao Correr da Pena*: “arrancar a história do Rio de Janeiro das velhas crônicas e orná-las com algumas flores deste tempo”. Ao partirmos dessa consideração do folhetinista, poderíamos sugerir que a ideia de ornar as crônicas do passado corresponde exatamente à sua conversão em literatura imaginativa, que permite depreender a partir do conteúdo de tais textos coloniais todo o colorido de um universo popular silenciado nessas páginas, mas passível de encontrar voz na ficção, revelando o caráter do povo. Nesse sentido, *Alfarrábios* tem uma percepção mais próxima da crônica antiga, ao explorar o maravilhoso cristão reinterpretado pelas crenças populares. A ficcionalização da cultura popular recupera dispositivos próprios do palco da crônica colonial, como o caso do maravilhoso cristão, da visão providencialista, registrado comumente pelas crônicas dos séculos XVI e XVII. No entanto, enquanto a crônica colonial desfruta do estatuto de registro histórico oficial, Alencar explora o componente popular como elemento que flexibiliza as certezas históricas. Desse modo, a cultura popular em *Alfarrábios* surge como um fator ambivalente: por um lado remete à atmosfera cultural das crônicas coloniais, por outro as converte em matéria-prima que privilegia mais a ficção que a história.

A adoção do termo “crônica” para os escritos de *Alfarrábios* suscita indagações. Com efeito, não se tratam de crônicas coloniais autênticas, já que são permeadas por ficção; tampouco são crônicas históricas ou jornalísticas à maneira do

século XIX, que figuram nos trabalhos dos historiadores do IHGB e nos da imprensa. Daí a necessidade de abordar o problema do gênero em *Allarrábios*, tarefa que demanda a consideração dos conceitos de tradição popular e história, presentes no campo de discussões da ficção histórica oitocentista. Tradicionalmente, esse debate é sensível às leituras sobre o romance histórico. De fato, as fronteiras tênues que existem entre história e tradição, são postuladas pelos letrados do século XIX, em particular pelo autor português Alexandre Herculano, escritor de grande repercussão e recepção no território brasileiro.

Em *O Bispo Negro* (1851), um dos textos de *Lendas e narrativas*, de Herculano, o autor contrapõe a verdade histórica, preocupada em narrar os acontecimentos de forma mais direta e verificável, com a tradição popular, que para escritor romântico formula imagens mais passionais e dramáticas de determinados eventos nacionais, ou melhor, são mais coloridas e vivas oriundas do relato verossímil, condição necessária para a transmissão das lendas. Assim, sob os influxos folclóricos, a imaginação do povo forneceria combustível necessário para reelaboração dos episódios históricos, sendo que os relatos de base historiográfica, ao gerarem um espaço para a intervenção do material fabulatório, também abririam espaço à criação literária, pois o artista enxerga na figura da tradição, que preenche as lacunas históricas via invenção, o lugar de sua atividade literária. Ou seja, a chamada tradição permite o toque fabulatório sobre o pano de fundo da história objetiva, tendo em vista que aproveita do mesmo elemento da literatura – o verossímil. Dessa forma, Herculano explora o material supostamente lendário do povo, com as mesmas nuances, ambiguidades e jogos passionais que seus romances históricos exploram. Quer dizer, as lendas ganham características consonantes com suas prosas histórico-ficcionais, o que nos permite levantar elos entre a ficcionalização de fatos historiográficos, sejam eles atrelados ou não ao povo.

Não por acaso, a referida forma literária – o romance histórico – teve valorização e prestígio entre os letrados brasileiros, e o impacto de sua recepção⁶ foi de suma importância para as tensões entre prosa ficcional e história, pois, definida como uma composição híbrida, mistura investigação histórica ao processo inventivo.

Conforme postulam as discussões feitas por escritores dos oitocentos preocupados com a representação histórica no século XIX, a ficção histórica frequentemente é entendida como um meio privilegiado de captar o “gênio do povo”, e, por conceder mais força à dimensão popular, é considerada, nesse contexto, inclusive, mais “viva” que a História. Tendo em vista as reflexões de Alencar, de seus contemporâneos e dos escritores que lhe servem de modelo, podemos sugerir que as

tensões mencionadas entre história oficial, tradição popular e ficção ocupam lugar de relevo nas reflexões sobre gêneros então expressivos, como o romance e a novela de teor histórico; tanto José de Alencar quanto outros romancistas assumem-se como tão ou mais aptos que os historiadores para revelar “a história e suas verdades” – provavelmente, a segurança de seus argumentos encontra amparo na capacidade que a ficção, supostamente, possui de sintonizar-se mais intimamente com as matrizes populares que o discurso oficial da historiografia.

Nesse sentido, os debates em torno do romance histórico se estendem para a construção de *Alfarrábios*, texto que também se dedica às relações fronteiriças entre história e ficção, exploradas a partir do ato de debruçar-se sobre as tradições populares.

A tradição que confere legitimidade ao popular constrói-se por um movimento mais amplo: o fenômeno da “descoberta do povo”, conceito que figura na tradição de estudos históricos como importante componente do esforço de recuperação do passado, perpetrado pelos letrados entre fins do século XVIII e início do XIX.

Fueron varios los escritores románticos, como George Sand y Walter Scott, que se interesaron por las costumbres populares y procuraron rehabilitarlas en sus escritos. [...] Lo que caracteriza el viraje del siglo XVIII al XIX es el descubrimiento de la cultura popular por los intelectuales; en este período, el número de publicaciones que tratan sobre las baladas, las canciones, las costumbres, el habla, en fin, sobre el pueblo, adquiere una dimensión hasta entonces desconocida.⁷

Esse interesse por diversos tipos de literatura tradicional era, ele mesmo, parte de um movimento ainda mais amplo, que se pode chamar a descoberta do povo. Houve a descoberta da religião popular. Arnim, aristocrata prussiano, escreveu: “para mim, a religião do povo é algo extremamente digno de respeito”. Já o aristocrata francês Chateaubriand, em seu famoso livro sobre o “gênio da cristandade”, incluiu uma discussão sobre as dévotions populaires, a religião não oficial do povo, que via como uma expressão da harmonia entre religião e natureza. Houve ainda a descoberta das festas populares. Herder, que nos anos 1760 morava em Riga, ficou impressionado com a festa de verão da noite de São João. Goethe ficou entusiasmado com o Carnaval romano, que presenciou em 1788 e interpretou como uma festa “que o povo dá a si mesmo”. [...] Houve a descoberta da música popular. [...] Houve tentativas de se escrever a história do povo, ao invés da história do governo [...] (BURKE, 2010, p. 30).

Dentre as tentativas de recuperação da cultura popular em contexto romântico, como as consideradas por Peter Burke, está a coletânea de textos literários que Herculano configura a partir de lendas, a obra *Lendas e narrativas*, cuja recepção se ocupa, essencialmente, do aspecto verossímil da tradição oral popular. Já nessa produção, observamos um grande problema que também perpassa a obra de Alencar: com qual gênero pode ser relacionado os textos da coletânea? No caso de Herculano, o próprio autor não as classifica. Essa ausência de parâmetros para lidar com a representação de lendas e narrativas do povo faz com que os autores, ao registrar suas “lendas”, se apropriem de outros modelos de escritura histórica do século XIX, como da novela ou do romance histórico, porém não enveredam por eles. Pensamos que tanto Alencar como Herculano experimentam gêneros diversificados, não se enquadrando, a princípio, em nenhum deles.

Não ocasionalmente, Herculano, no prólogo de *Eurico, o Presbítero* (1848), afirma que sua produção não é um romance histórico, e que, ao contrário disso, ela reflete o lirismo da vida íntima de um personagem presbítero, ao dar vazão à poesia da vida humana, no caso, à voz do personagem Eurico, cujos escritos se aproximam da “crônica-poema, lenda ou que quer que seja”. Daqui, podemos extrair a natureza de linguagem que acompanha as lendas, e que são reaproveitadas por Alencar: o lirismo. O caráter lírico e poético atribuído às lendas, sobretudo por apreenderem, grosso modo, o universo interior dos personagens, ou do povo, impossibilita, supostamente, sua adequação ao gênero romance histórico.

Em sintonia com a narrativa de grande fôlego de Herculano, estão as narrativas lendárias publicadas na revista portuguesa *O Panorama*, revista na qual Herculano escrevia. Nesse periódico, circulavam vários textos intitulados “lendas históricas”, cuja estrutura registra sobre um pano de fundo histórico a trajetória de personagens que tiveram um final trágico e se transformaram em lendas. Em comum, tais escritos compartilham de uma linguagem poética, plasmada pelo lirismo, que se revela a partir do universo íntimo dos personagens, cuja trajetória está atrelada a um ideal de coletividade. Os textos confeccionados sob a inventividade lendária apreendem as mais variadas temáticas, como as nacionais, as indígenas, as populares, as históricas.

Essas publicações de lendas não passam despercebidas nos jornais brasileiros da segunda metade do século XIX. Além disso, os próprios periódicos publicam lendas brasileiras. A título de ilustração, o periódico *Arquivo Pitoresco* publica lenda religiosa, e a *Revista Popular*, cujos autores são letrados renomados, como Joaquim Norberto de Sousa e Silva e Macedo Soares, publica com grande frequência lendas e canções. Juntamente com a disseminação desses textos, circulam narrativas

curtas de caráter legendário nos próprios jornais. Aliás, também há a divulgação de livros de lendas, caso das *Lendas peninsulares*, e *Lendas e canções populares*, por Juvenal Galeno, além dos *Contos da roça*, de Emílio Zaluar, que ganha recepção no *Correio Mercantil*.

A circulação e repercussão de tais produções, vinculadas ao caráter oral do povo, provocou debates inclusive entre historiadores. Com efeito, o historiador Francisco Adolfo Varnhagen reflete sobre os diferentes discursos, o da tradição e o da história, no seu texto "O Caramuru perante a História" (1848) publicado pela *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, com o objetivo de discutir o assunto proposto pelo próprio Instituto: a viagem de Caramuru à França. Para tanto, o historiador parte da importância da tradição popular e mostra que os fatos trazidos à luz relativos às crenças e aos mitos sempre têm um fundo de verdade, afinal, ao passarem de geração a geração, e serem poetizados, guardam algo de verídico.

O estudo do componente lendário e da tradição do povo é sensível a distintos interesses e manifestações literárias. Em *Alfarrábios*, esses elementos têm lugar como fator fundamental para a construção da cultura brasileira. Antes, contudo, de chegar a essa formulação privilegiada por *Alfarrábios*, Alencar já havia dedicado atenção expressiva a entidade do povo em obra anterior, o romance *As minas de prata* (1862-1865), que também tem por objeto o Brasil do século XVII.

Em *As minas de prata*, o próprio título da obra evoca a fábula do *El Dorado*, lenda que povoou o imaginário dos colonos em torno das famosas pedras preciosas do Brasil Colonial, explorando os registros de oralidade que focalizam as lutas e embates pela disputa do roteiro das minas cuja trama toca a imaginação dos colonos com as várias versões do seu local, tornando-se objeto de boatos e de buscas. Na trama, ninguém conhece a verdadeira história ou versão das minas de prata, visto que, passando de boca em boca, torna-se um forte elemento de extração folclórica, como aponta Cavalcanti Proença (1972).

No seu romance, Alencar recria um sistema de crenças populares, interpretado pela mescla dos elementos do cristianismo com as tradições e superstições do povo, formulando o ideário de um território. Entre os dogmas da Igreja Católica e as superstições e narrativas maravilhosas, a lenda do *El Dorado* transita por diferentes culturas – a letrada, representada pelos alfarrábios dos jesuítas, e a popular, e absorve os canais de contatos culturais, bem como os seus efeitos fabulatórios questionam a verdade dos registros históricos dos loiolanos, uma vez que são levantados por meio da oralidade, via confessional.

Sendo assim, *As minas* apresenta um processo simbiótico no qual os repertórios do alto e do baixo são registrados. Esse procedimento dá a dicção e a

dinâmica do fenômeno do coletivo, e nesse ponto detectamos a composição da coletividade na prosa.

Diferentemente desse romance, *Alfarrábios* desacomoda a hegemonia cultural, o que nos levou a indagar a sua representação do coletivo. Tendo em vista o culto ao coletivo na escrita de *As minas*, interpretamos que a obra de 1872, *Alfarrábios*, se singulariza diante do romance anterior, ao propor as reacomodações, interações e contrastes entre os diferentes sistemas representados pela cultura erudita e pela popular.

Ora, Alencar recupera na década de 1870 os mesmos ideais das discussões das décadas de 1840 e 1860. Se em *As minas de prata*, escrito anteriormente, o fenômeno popular começa a aparecer, à medida que o autor pensa a civilização e a mistura de culturas e etnias, em *Alfarrábios* ele ganha maior significado quando se constata um esforço em conceder voz ao povo por meio da ficção.

Podemos pensar que a escolha e preferência pelo gênero crônica para expressar o espírito do povo, em detrimento de outras formas como o romance histórico ou mesmo a narrativa lendária, se deve ao fato daquela modalidade possibilitar o diálogo estreito com a história oficial. A princípio, tal escolha, poderia parecer contraditória, já que o apelo de veracidade e registro documental inerente às crônicas históricas, poderia parecer pouco adequado à pretensão de conferir voz as “verdades” incertas e relativas transmitidas pela oralidade do povo e plasmadas no discurso lendário. Uma leitura atenta das crônicas de *Alfarrábios*, contudo, evidencia como Alencar logrou vincular a cultura popular ao gênero. A propósito, pode-se recorrer a “O Garatuja”.

Em um dos episódios dessa crônica, a narrativa celebra os grandes feitos heroicos do povo na expulsão dos estrangeiros, simbolizada pela construção da Igreja de São Sebastião, representante não só da luta contra o invasor, mas também de uma cidade que se ergue sob os preceitos religiosos, acompanhada de um padreiro. Essa memória dá tom épico ao período de fundação e de gênese da nação, ao invocar as imagens de uma grande batalha, do herói, e do espírito coletivo, associadas a representações sublimes, principalmente ligadas ao mito cristão:

A igreja de S. Sebastião, símbolo da expulsão dos franceses e conquista da terra, tinha para o povo fluminense um caráter legendário. Aí estavam, naqueles muros, arquivadas as primeiras e gloriosas tradições da sua cidade? (ALENCAR, 1872, p. 189).

O povo tem a religião do passado: ele venera as tradições da pátria e da cidade; deleita-se com as relíquias e antigualhas, que lhe são como recordações da infância, e lhe retraçam o berço onde se embalou à sombra da fé rude de seus antepassados.

Por isso não há mais puro santuário da história, do que seja o povo.
(ALENCAR, 1872, p. 177; grifo nosso).

A religião configura o caráter unificador do território, ela une distintos interesses ao redor de um único, na tentativa de dar unidade política ao Brasil Colonial. Sendo assim, ela serve de instrumento nos momentos de guerra. No texto, sobreleva-se a imagem do padroeiro e dos motivos simbólicos daquele território, conjugados à prática popular. Ao reconstruir os aspectos simbólicos e memorialísticos da cidade de São Sebastião, que traduzem a especificidade de um local, o narrador se debruça no ideal de coletividade, que emerge como elemento sagrado e confere importância às manifestações populares e religiosas no período de formação do País. A História, sugerida pelo texto, deve ser buscada, escavada e retirada do esquecimento sob a luz da cultura popular. Se pensarmos que no discurso oficial do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro discute-se a escrita da História por meio de uma metodologia de rigor científico e elitista, que busca grandes nomes e grandes feitos, e por isso, busca balizas religiosas, a crônica questiona essa metodologia do Império, aliás, utiliza elementos religiosos para se referir ao povo e a sua cultura. Sob essa leitura, levamos em conta que o autor constrói romances interventivos, o que se estende para suas crônicas, pois, em vários momentos desta modalidade, a narrativa ou o título de capítulos estabelecem pontes entre o período colonial e o oitocentista. Nesse sentido, a escolha do gênero cronístico permite o diálogo estreito com a escrita historiográfica, e mesmo a indagação da prática do historiador. O autor poderia subverter o modelo historiográfico oficial, e prestigiar “o santuário” do povo, pois ele propôs a fixação de características de um tempo, através da apreensão do espírito do povo, do *Volksgeist*, que é atualizado no contexto dado pela historiografia objetiva.

A partir do estudo apresentado, retomamos a questão do gênero – crônica – para *Alfarrábios*, e pensamos que esse texto mistura diversificados ingredientes e traços, que delimitamos segundo composições similares à crônica colonial e ao romance histórico, e principalmente à narrativa de caráter lendário. Tal flexibilidade busca dar conta não somente da temática proposta para a produção da década de 1870, mas também da postura ideológica do próprio autor, que parece estar à margem do discurso oficial.

CONCLUSÃO

A ficcionalização da cultura popular em *Alfarrábios* apresenta gradativamente narrativas que exploram o mundo não oficial e marginalizado dos

personagens, sendo que da primeira crônica à última crônica, os expedientes folclóricos são aprofundadas. A representação da religiosidade e costumes populares em *Alfarrábios*, em muitos momentos, assumem os contornos de subversão da cultura hegemônica; daí o elemento popular ser apresentado em relação paródica com o erudito; no avesso do discurso escrito. A crônica de Alencar encontra expressividade na cultura oral, sendo que, no reverso da verdade histórica, busca a veracidade da lenda – elementos esses que conferem nuances complexas e relativas ao projeto nacionalista da ficção alencariana que, em *Alfarrábios* encontra espaço privilegiado para avaliar a contribuição do povo para a identidade brasileira.

O tom lendário que o texto cronístico assume está em diálogo, pois, com a tradição da “descoberta do povo” difundida entre os letrados oitocentistas e principalmente com os postulados de Alexandre Herculano. Nesse percurso, a configuração da cultura popular em determinado gênero, seja no romance histórico ou no cronístico, e seu aprofundamento em *Alfarrábios*, são emblemáticos do interesse pelo tema do povo, e da escolha de Alencar pela crônica como modelo para incorporar o referencial da cultura popular a sua obra, o que suscita indagações de sua opção. Assim, debruçamo-nos em levantar as características transpostas do romance histórico e da “narrativa lendária” para a crônica de Alencar, a partir das leituras críticas dos gêneros que inspiraram a composição do escritor, e que o impulsionam a inscrever o povo no “centro” da ficção.

NOTAS

¹ Doutora em Teoria e História Literária, na área de Concentração em História e Historiografia literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.

Pós-doutoranda em Estudos Literários da Universidade Federal de Sergipe.

E-mail para contato: rafaelamsanches@gmail.com.

² Utilizamos o termo “ficção” para a crônica de Alencar, uma vez que esse texto se afasta dos modelos cronísticos mais próximos do documento histórico - como os de Varnhagen - cuja escrita de crônicas é considerada objetiva; mas sim dá vazão à inventividade. Ou melhor, ela se afasta das crônicas consideradas como gênero de documento histórico.

³ A proposta de confeccionar um passado único e coerente que servisse aos ideais do Estado pertencia ao projeto dos letrados desse círculo que “[...] desencravaría dos estratos do passado, da espessura histórica de instituições, eventos e personagens, os fatos necessários para recompor, no contínuo homogêneo do tempo, a História da Nação”. In: FERREIRA, L. M. Vestígios de Civilização: A Arqueologia no Brasil Imperial (1838-1877), dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002, p. 20.

⁴ Cf. BAKTHIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 43.

- ⁵ Neste trabalho, o que chamamos de narrativas lendárias são textos breves de conteúdo folclórico veiculados pela imprensa dos oitocentos sob a designação de “Lendas”. Tais narrativas não correspondem perfeitamente a qualquer classificação dentro dos gêneros literários eruditos, parecendo atestar o trânsito entre fontes orais e o conto literário.
- ⁶ Sobre a recepção do romance histórico, destacamos alguns autores que o prestigiaram. João Manuel Pereira da Silva (1837) no seu artigo “Os romances modernos e sua influência”, publicado no *Jornal dos Debates*, afirma seu deslumbramento pelos romances históricos de Walter Scott, argumentando que o autor escocês havia mudado completamente esta forma, “imprimindo-lhe certo espírito histórico, certos tipos do belo ideal”. Nessa direção, se lamenta pelo fato de as mulheres não terem lido as obras desse estrangeiro, pois, para Pereira da Silva, elas poderiam instruir-se. Sob essa visão, esse modelo de prosa engendra um viés moralizante, elemento tão discutido em torno das finalidades atribuídas ao romance.

Essa preferência de Pereira da Silva encontra-se longe de ser casual. Joaquim Norberto de Sousa Silva e Dutra e Mello publicam textos críticos alimentando informações semelhantes com respeito à obra de ficção histórica. Seguindo a mesma opinião de Pereira da Silva, Dutra e Mello (1844) eleva autores como Walter Scott, Alexandre Herculano e Victor Hugo. Ao longo das leituras sobre esse novo gênero, o romancista Walter Scott desponta como autor modelo dentre outros ficcionistas que escreveram a obra histórico-ficcional: “O romance histórico nos tem dado primores e muitas penas se criaram reputações continentais nesse gênero, e à frente delas Walter Scott” (*Minerva Brasiliense*, 1844, p. 747); “Sir. Walter Scott pensando que nem um romance era semelhante ao romance histórico constituiu-se chefe dessa escola romântica” (*Gazeta Official do Império do Brasil*, 10/04/1848, p. 2); “Teria o Sr. Alexandre Herculano concebido o seu *Monge de Cister* com aquela majestosa e imponente fábrica se Walter Scott não nos houvesse dado o modelo do romance histórico” (*Correio Mercantil*, 31/03/1852, p. 1.); “Walter Scott populariza os mais desconhecidos episódios dos anais pátrios e dá nascimento ao romance histórico.” (*Correio Mercantil*, 15/12/1857, p. 1.)

- ⁷ Cf. ORTIZ, R. NOTAS HISTÓRICAS SOBRE EL CONCEPTO DE CULTURA POPULAR. Disponível em http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/ortiz03.pdf.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José. Notas. In: _____. *As Minas de Prata*. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1862. p. I-VII.

_____. *As minas de Prata*. Rio de Janeiro, Garnier, 1865. 6 vols.

_____. *Guerra dos Mascates*. Rio de Janeiro, Garnier, 1871. p. 19; p. 204, 2 vols.

_____. *Sonhos d'Ouro*: romance brasileiro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872, 2 tomos.

-- _____. *Benção Paterna*. In: Alencar, José de. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1872.

_____. *Alfarrábios*: crônicas dos tempos coloniais. Rio de Janeiro: Garnier, 1872.

_____. *O Jesuíta*. Rio de Janeiro: Garnier, 1875.

_____. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Tip. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

_____. *Como e porque sou romancista*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

_____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, 4 vols.

_____. *As minas de Prata*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. 2.

_____. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v.3.

_____. Literatura brasileira. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v.4.

BAKTHIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 43.

BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHARTIER, R. *Cultura popular*: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, n.16, p. 179-192, 1995.

DUMAS, A. *Le Moïs*: Revue Historique et Politique, par Alexandre Dumas, 01/10/1849, p. 240.

FERREIRA, L. M. *Vestígios de Civilização*: A Arqueologia no Brasil Imperial (1838-1877), dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002, p. 20.

GINZBURG, Carlo. Introdução. In: _____. *História noturna*: decifrando o sabá. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

_____. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. Prefácio e Pós-escrito de 1972. In: _____. *Os andarilhos do bem*: feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

_____. Prefácio/Sinais: raízes de um paradigma indiciário/ Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

HERCULANO, A. A velhice. In: *O Panorama* –Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, Lisboa, n. 170, p. 242-245, 01/08/1840.

_____. *Lendas e Narrativas*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1952.

_____. *O Bobo*. São Paulo: DIFEL, 1967.

_____. *Eurico, o Presbítero*. São Paulo: DIFEL, 1963.