



**POVO E CULTURA POPULAR: MEMÓRIAS DE UM SARGENTO
DE MILÍCIAS**

Cilaine Alves Cunha¹

DOI:10.17074/1980-2552.2016n17v1p36

RESUMO:

Memórias de um sargento de milícias forja uma continuidade temporal ligando 1808 a 1852 para desqualificar práticas sociais, religiosas e artísticas do tempo dos reis. A crítica aos preceitos do romantismo oficial desemboca na compreensão de que a cultura brasileira se consolida pela multiplicidade, fruto da mistura entre várias etnias.

PALAVRAS-CHAVE: *Memórias de um sargento de milícias*, povo brasileiro, cultura popular.

ABSTRACT:

Memórias de um Sargento de Milícias creates a temporal continuity that binds the years from 1808 to 1852 intending to disqualify social, religious and artistic practices of the age of kings. The critic of oficial romantical precepts results in the notion that Brazilian culture consolidates itself by the multiplicity, thanks to combination of several ethnic groups.

KEYWORDS: *Memórias de um sargento de milícias*, Brazilian people, folk culture.

1. A invenção da categoria “povo”

Em *Memórias de um sargento de milícias*, Manuel Antônio de Almeida não procura nobilitar, ou apenas desqualificar o indivíduo comum e a vida cotidiana, a material e a dos costumes. Também problematiza jocoseriamente essa matéria até então tida por meramente cômica. Prioriza com relativa benevolência tipos populares, pobres e livres, e encena, impiedosamente, o sistema de favor e proteção que envolve a miséria de suas vidas. Compondo a população majoritária da história, os despossuídos ganham categoria de personagem coletivo e anônimo (DAMASCENO, 1956, p. 159).

O romance baseia-se no princípio que inventa, na esteira dos discursos sobre a emancipação das nações, a categoria “povo” (JAROUCHE 1997, pp. 134-147). A identificação entre a camada

¹ Professora Doutora de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP).
Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 36-48, Julho 2015.

pobre livre e povo brasileiro recorre à voga do nacionalismo que promoveu, como se sabe, a invenção e a recuperação das tradições populares como recurso de afirmação da particularidade local (ORTIZ, 1992; BURKE, 1997).

No *interior das Memórias de um sargento de milícias*, a empatia do narrador com a cultura popular manifesta-se na passagem em que descreve a festa do Espírito Santo, quando emite um de seus raros e discretos elogios a tradições folclóricas do país, especialmente ao grupo de festivas que, em rodas, contam casos ou entoam modinhas:

Fazia gosto passear por entre eles, e ouvir aqui a anedota que contava um conviva de bom gosto, ali a modinha cantada naquele tom apaixonadamente poético que faz uma das nossas raras originalidades, apreciar aquele movimento e animação que geralmente reinavam. Era essa parte (pemitam-nos a expressão) verdadeiramente divertida do divertimento (ALMEIDA, 2006, p. 149).

Outro louvor ainda mais conciso encontra-se na abordagem dos tipos de música que acompanham os modos de se dançar o fado: “muitas vezes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vezes de pensamento verdadeiramente poético” (ALMEIDA, 2006, p. 101).

Baseado, em boa medida, na filosofia da história de Herder, o culto romântico da tradição popular a concebe como um todo orgânico, primitivo, singelo e espontâneo, contrapondo-a à cultura letrada, tida por artificial e fria. Em *Uma outra filosofia da história*, o filósofo alemão combina a ideologia cristã a teses de Rousseau, pressupondo que, numa época primitiva do Oriente antigo, a poesia, associada à música, tivera força viva sobre as ações e costumes do povo (HERDER, s/d, pp. 33-35). Esse período seria também marcado por forte pendor religioso, reabilitado ironicamente como primeira filosofia e primeira tentativa de organizar o mundo de modo natural e criador (ROUCHÉ, s/d, pp. 12-13). Em contraposição, no mundo moderno, o despotismo monárquico, inclusive aquele dito “esclarecido”, a ciência, o sistema educacional e a cultura artística formal corrompem, para o autor, os costumes, tornando frívola a vida cultural. Traçando o elogio da “santa barbaridade” e da desordem, Herder propõe que elas seriam o princípio diretor da efervescência criadora da Idade Média.

Essencialmente poética, a consciência do homem primitivo pensava, nessa ótica, primordialmente por símbolos e alegorias, representando o mundo em fábulas e mitos. Nessa ótica, a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, circula, como esta, oralmente e vincula-se à música, desempenhando funções práticas. Dotando-se de uma sabedoria alheia ao conhecimento formal, a tradição popular encarnaria a alma de uma nação. Já a poesia letrada destina-se à visão, exerce-se de modo individual e desliga-se da vida imediata. Para Herder, a poesia natural primitiva não desaparece com o correr dos tempos, mas guarda resíduos na arte do povo, retornando em ciclos de renascimento de sua nação. Contrapondo arte popular e erudita, propõe recuperar os traços da poesia antiga em usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, canções trovadorescas, no Gênese, em Shakespeare, Homero, Dante etc (HERDER, s/d, pp. 133-135).

No Brasil o pensamento de Herder contaminou escritores reunidos em torno do projeto político do governo imperial, como Gonçalves Dias e José de Alencar. Cada um a seu modo, os indianistas deslocaram, como se sabe, a origem do povo e da cultura brasileira ao período anterior à

invasão do Brasil. Adaptando as categorias herderianas para a representação do aborígine, estilizaram-no como uma suposta comunidade de costumes primitivos, orgânicos e simples, com hábitos solidários e respeitosa dos ritos e memória de sua tradição. A cultura indígena representa-se ali como unidade, concebida como ingênua e, em alguns casos, ciosa de sua liberdade, cartão postal dirigido ao colonizador e à Europa que pretende assegurar a existência no país de uma tradição antiga e autônoma (BARBOSA, 1980, p. 83).²

Com propósitos inversos, que preveem a sua desherocização em outra forma de expressão, o alinhamento do romance de Manuel Antônio de Almeida à tradição folclórica do país é também coerente com procedimentos internos do romance picaresco. Em obras consideradas responsáveis pela criação e consolidação do gênero (*Lazarillo de Tormes*, 1552-1553, Anônimo; *Guzmán de Alfarache*, 1599, Mateo Alemán; e *El Buscón* (1626, Quevedo); ou nas que expandiram e atualizaram a picaresca em seu tempo e espaço social (*Simplicissimus*, 1668, Grimmelshausen; *Gil Blas*, 1715, Lesage; *Moll Flanders*, 1722, Daniel Defoe), a picaresca apoia a criação de sua fábula na cultura popular. Para produzir o anti-heroísmo do órfão abandonado, ela se vale de tipos populares como rufiões, alcoviteiras, clérigos devassos, moços de cavalaria, empregados do Arsenal de Guerra e de ucharias, bacharéis trapaceiros e mentirosos, como João Manuel, pajens, vadios, charlatões, boquirrotas, mulheres intrigantes, prostitutas, entre outros (FIREIRO, 1954, p. 71; GONZALEZ, 1994, pp. 286-287). O efeito de realismo ingênuo com que se tende a traçar o perfil do pícaro resulta de uma interpretação literária do tipo popular.

Ainda que não se descarte, aqui, a hipótese de que Manuel Antônio de Almeida tenha se apoiado diretamente no pícaro clássico para reinventar o gênero, é possível considerar, com Eugênio Gomes, que romances de Charles Dickens e Alexandre Dumas, escritor de eleição de Manuel Antônio de Almeida, também podem ter contribuído para tanto. Além deles, Almeida traduziu *O rei dos mendigos* e *Gondicar ou o amor cristão*, respectivamente de Paul Féval e Louis Friedel. Valendo-se de tipos, ações e situações próprias da picaresca, a obra romântica tende a evitar a mera desqualificação e pode mesmo dignificar heróis marginais e, com isso, relativizar o rebaixamento estilístico com que se representava o gênero tradicional (GOMES, 1958, p. 60).

Certa linhagem de interpretação de *Memórias de um sargento de milícias* entende que parte de sua matéria foi colhida em fonte oral, nos relatos de um velho amigo de Manoel Antônio de Almeida. O sargento português que se instalou no Brasil durante a guerra da Cisplatina, Antônio Cesar Ramos teria conhecido o major Vidigal. Trabalhando posteriormente no *Correio Mercantil*, “prezava muito o Maneco Almeida, o qual, antes de subir para a redação, procurava o ex-sargento, puxava-lhe da língua, armazenava casos e costumes do bom tempo antigo, pra passá-los nos seus folhetins” (ANDRADE, 1978, p. 129). O autor de *Macunaíma* lembra que a prova da fonte oral dos episódios relatados por *Memórias de um sargento de milícias* foi recolhida pelo folclorista Melo Moraes Filho (*Fatos e memórias*) no próprio testemunho de César Ramos.

A hipótese de que os episódios envolvendo a figura de Vidigal tenham sido oralmente recolhidos na tradição local é verossímil com as leis do pícaro e com o preceito romântico que diz que a obra de arte deve imitar casos e lendas que circulam nas tradições locais. Nessa determinação,

2 2 Pinheiro Chaves constata a transposição, pelo indianismo brasileiro, do conceito de *cultura primitiva* para a indígena nos seguintes termos: “Ora, o que sucedeu com a poesia popular na Europa, aconteceu no Brasil com a literatura indiana” (CHAVES, 2010, p.138).

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 36-48, Julho 2015.

o poeta, para se tornar verossímil, emula o que o Oitocentos compreende por “bardo antigo”, concebido como um gênio singelo e espontâneo que possuiria o dom natural de recuperar lendas e costumes de seu país, encarnando, com isso, o “espírito” de seu povo.

Ao transformar, com modificações substanciais, o pícaro tradicional em brasileiro malandro, Manuel Antônio de Almeida, por sua vez, prescindiu do ponto de vista do pícaro original. Seguiu, com isso, tendências anteriores que, se abstendo do rigor formal, livremente ou substituíram o narrador de primeira pelo de terceira pessoa, ou realizaram uma alternância entre as duas perspectivas, como respectivamente em *La pícara Justina* (1605, atribuída a Francisco López de Úbeda), *El donado hablador* (11625-1626, de Jerônimo de Alcalá Yáñez), entre outros (GONZALEZ, 1994, pp. 263-266).

Na oralidade prevista pela picaresca, e em que pese a longa discussão sobre o desconhecimento da autoria de *Lazarillo de Tormes*, seu anonimato, diz Gonzalez (1994, p. 87) é verossímil com o princípio de que a obra brotou de fundo folclórico e com o relato do próprio pícaro da história de vida dele a um amigo. Manuel Antônio de Almeida, por sua vez, preferiu manter, até a sua morte, em 1861, a dúvida sobre a autoria de seu romance, publicando-o sem assinatura no *Correio Mercantil*. Na edição em livro de 1854 e 1855, assinou apenas como “Um brasileiro”. Ao reeditar o livro em 1863, Quintino Bocaiúva atribuiu-lhe a autoria.

Ao se negar a assinar o romance nas duas edições que preparou, Almeida pode prudentemente ter considerado as condições políticas do tempo. Procedimento corriqueiro no século XIX, a publicação de obras literárias sem assinatura e a ficcionalização da autoria são frágeis estratégias para escapar da censura do mecenato imperial e da opinião da elite política e letrada, quando se consideram desonrosos o trabalho e o dinheiro adquirido com a venda da obra de ficção. É também recurso para criar a ilusão de que a história é verdadeira, nascida da experiência cotidiana. É provável que, ao insistir no anonimato, Almeida tenha pretendido criar a ficção de que o típico caso de um malandro astucioso, inerente ao folclore universal, fora recolhido na memória coletiva do país. Independentemente de ter ou não apanhado parte dos episódios com César Ramos, Almeida figura essa memória no título de seu romance e aproveita o folclore popular do país em registro artístico e literário, evidenciando que é “um romancista consciente não apenas das próprias intenções, como (daí a sua categoria literária) dos meios necessários para realizá-las” (CANDIDO, 1975, p. 217).

2. A romântica paródia do nacionalismo oficial

Ao longo de *Memórias de um sargento de milícias*, recorrentemente o narrador interrompe a narração para traçar comparações entre o passado imediato e o presente. Reconhecendo semelhanças, o cotejo pode desaguar na produção de uma linha temporal ligando 1808 à década de 1850. Mesmo que delimite diferenças, o confronto entre os dois períodos históricos tende a desqualificar práticas sociais e discursivas, antigas e atuais. Em passagens que se ocupam do tempo contemporâneo, o narrador trava uma polêmica com as unidades de sentido que organizam a cultura letrada de sua época, parodiando motivos, tópicos e gêneros inerentes aos discursos historiográficos e literários nacionalistas. Pseudo-narrativa sentimental e de costumes, romance de formação às avessas, o livro de Almeida subverte o culto da nação, a saudade da terra, o culto

romântico do sentimento amoroso, agregando-os, de modo dessacralizado, à caracterização das etnias e à ação de algumas personagens. A descrição da cultura cigana apropria-se do preconceito de ontem e de hoje contra esse povo, nos seguintes termos: “A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na da outra banda do oceano” (ALMEIDA, 2006, p. 98). Na forma verbal “fala-se”, a indeterminação do sujeito distancia o enunciador dos discursos que edulcoravam as tradições nacionais. Negando a beleza da cultura cigana sediada no Brasil, abala, com isso, a edificação nacionalista das tradições, em geral, e da exótica, em especial.

No romance, a ambiguidade entre discreta valorização e concomitante distanciamento crítico dos discursos que cultuavam as tradições locais pode ser mais bem compreendida na avaliação do autor de que, em seu tempo, a busca e a produção da especificidade nacional pecavam por excesso: “Muita gente confunde propriedade com excesso de cor local, que longe de dar caráter, desnatura aquilo que se escreve, seja verso, ou seja prosa. No verso esse defeito passa à monstruosidade” (ALMEIDA, 1991, pp. 46-47).

Durante a festa do batizado de Leonardo, o narrador encena o tema da saudade da terra natal na modinha que Pataca canta em homenagem à sua terra:

Foi nas saudades da terra natal que ele achou inspiração para o seu canto, e isto era natural a um bom Português, que o era ele. A modinha era assim:
Quando estava em minha terra, Acompanhado ou sozinho, Cantava de noite e de dia
Ao pé de um copo de vinho (ALMEIDA, 2006, p. 69).

Na canção, os sentimentos que ligam o sujeito da enunciação a seu país de origem derivam de sua pregressa vida boêmia ociosa, o que produz a autodesqualificação do tipo e de sua afetividade nacional. Ricocheteando em seu intérprete, a modinha traça uma caricatura da vida de seu emissor em seu país de origem e, com isso, uma maledicência contra o imigrante português. Em outra passagem, Maria, a mãe de Leonardo, comete adultério e volta a Portugal com um capitão de navio. Nesse momento, o autor empresta a voz do Padrinho para emitir a sua crítica ao sentimento nacionalista: “– Ah! disse o compadre com um sorriso maligno, ao saber da notícia, foram saudades da terra!...” (ALMEIDA, 2006, p. 79).

Entre tantas passagens do romance que desmistificam o culto romântico do amor, uma delas formaliza-se no episódio em que Leonardo Pataca recorre aos trabalhos místicos do Caboclo para reconquistar o amor da cigana: “[...] das cinzas ainda quentes de um amor mal pago nascera outro que também não foi a esse respeito melhor aquinhoado; mas o homem era romântico, como se diz hoje, e babão, como se dizia naquele tempo; não podia passar sem uma paixãozinha” (ALMEIDA, 2006, p. 88). Julgando os códigos amorosos de seu tempo pelos do passado, a interpretação de que a rápida troca de um objeto amoroso por outro tenha sido fruto de uma babona compulsão sexual torna ingênua a higienização de certas teorias românticas do amor.

Outra estratégia dessacralizadora do mito amoroso encontra-se no anúncio do namoro entre Leonardo e Vidinha. Nesse momento, o narrador pondera que o fato de essa paixão ter sido mais forte que aquela que antes o herói nutriu por Luisinha contraria a “opinião dos ultrarromânticos, que põem todos os bofes pela boca pelo tal – primeiro amor –: no exemplo que nos dá o

Leonardo aprendam o quanto ele tem de duradouro” (ALMEIDA, 2006, p. 259). Considerando que a teoria estética romântica prevê o princípio de que a arte deve realizar, em seu interior, uma crítica dela própria e dos cânones consagrados,³ a sátira formulada por Almeida da tópica da eternidade do primeiro amor formaliza um reparo no excessivo sentimentalismo amoroso, disseminado por práticas literárias do tempo. Na segunda parte do romance, a livre sexualidade de Leonardo motiva a sua índole e sua conduta amorosa. O protagonista experimenta então duas aventuras sentimentais quase concomitantes, de tal modo que elas surgem, desaparecem e ressurgem ao sabor das circunstâncias de sua vida. Apoiada em bases nada transcendentais, antes circunstanciais, a narrativa das aventuras amorosas dos dois Leonardos também degrada um dos princípios do monogâmico amor burguês.

Em outro procedimento de *Memórias de um sargento de milícias*, observa-se que a consciência intrusa comenta ou encena, na ação de suas personagens, a reprodução de hábitos e costumes antigos em seu presente, linearizando o tempo dos reis num *continuum* temporal negativo. Nesse momento, o narrador pode adotar uma estratégia enunciativa própria da ironia, quando finge acreditar que determinadas práticas do tempo da enunciação limitam-se ao passado. Enquanto pinta a festa do Espírito Santo do período joanino, ele afirma: “Entretanto digamos sempre o que eram as Folias desse tempo, apesar de que os leitores saberão mais ou menos do que se trata” (ALMEIDA, 2006, p. 178).

Considerando o leitor contemporâneo à publicação do romance na “Pacotilha”, o maior ou menor conhecimento dessa tradição festiva pelo público testemunha a viva experiência dele na festa que o narrador estiliza. Na descrição das procissões, compara-se o cortejo religioso do passado ao do presente da enunciação para supostamente traçar diferenças:

É quase tudo o que ainda hoje se pratica, porém em muito maior escala e grandeza, porque era feito por fé, como dizem as velhas desse tempo, porém nós, diremos porque era feito por moda: era tanto do tom de enfeitar as janelas e as portas em dias de procissão, ou concorrer de qualquer outro modo para o brilhantismo das festividades religiosas, como ter um vestido de mangas de presunto, ou trazer à cabeça um formidável trepa-moleque de dois palmos de altura (ALMEIDA, 2006, p. 163).

Nos segmentos iniciais do excerto, a comparação entre ambos os tempos resulta na superlativação das procissões antigas em detrimento das que se praticam no tempo do autor, já que antes elas eram de “maior escala e grandeza”. Mas em seguida, o narrador contrasta a sua leitura do fenômeno à percepção dos velhos segundo a qual o suposto esplendor da prática festiva pregressa devia-se à autenticidade do fervor religioso do tempo. Mas ao contrapor-lhes a hipótese de que os exageros ornamentais eram responsáveis pela natureza do evento, o narrador desloca a fé de seus participantes a um plano menor de prioridades. A convicção religiosa como demonstração da grandiosidade da prática antiga perde força diante da mania de ostentação. No contraste entre as duas perspectivas antagônicas, emerge, de um lado, o sentimento saudosista e parcial dos velhos e, de outro, a polêmica do autor com a memória da tradição.

3 “A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da sátira antiga, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte” (SCHLEGEL, 1997, Fragmento 117, p. 38). *Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 36-48, Julho 2015.

A crítica ao modismo e luxo reinantes nas festas religiosas antigas pode ser uma referência aos novos hábitos inaugurados então pela presença direta do rei na vida cultural carioca. Logo na sequência desse excerto, leitura análoga afirma que cada uma das profissões “procurava ser mais rica e ostentar maior luxo: a da quaresma era de uma pompa extraordinária, especialmente quando el rei se dignava a acompanhá-las, obrigando toda a corte a fazer outro tanto” (ALMEIDA, 2006, p. 164). Considerando, no entanto, que durante a década de 1850, a figura do imperador também comparecia em festividades públicas, ainda que com menor frequência (CARVALHO, 2007, p. 97),⁴ e

No romance, a fingida restrição da ação a um passado imediato dissimula a crítica ao presente da enunciação. Em outra passagem, comentado a procissão dos ourives o narrador destaca que ela se abria com o bloco das baianas. A presença constante dessa figura na cultura popular brasileira de ontem e hoje atualiza a cena no tempo do autor. Já o ritual religioso praticado por Leonardo Pataca para conquistar o amor da cigana consistiu em orações de três sacerdotes do Caboclo, realizadas à roda da personagem situada ao pé de uma fogueira. No comentário do narrador, “não era só a gente do povo que dava crédito às *feiticiarias*; conta-se que muitas pessoas da alta sociedade de então iam às vezes comprar venturas e felicidades pelo cômodo preço da prática de algumas imoralidades e superstições” (ALMEIDA, 2006, p. 88). A expectativa de que o recurso a trabalhos e a entidades místicas pode contribuir para dobrar a fortuna tampouco se restringe ao tempo joanino. Não há novidade em dizer que no passado e no presente brasileiro, políticos e pessoas de extrações sociais e ideológicas distintas recorrem ao expediente.

Em outra aproximação irônica de práticas comuns aos dois tempos romanescos, o método de Vidigal de recrutar soldados caçando a laço indivíduos pobres pelas ruas do Rio de Janeiro reproduz-se no Primeiro e no Segundo Reinado. Em um de seus textos, Sales Torres Homem testemunha a crítica dos liberais à permanência do selvagem recrutamento militar no governo de Pedro II.

Antes de ser cooptado pela política imperial e se tornar visconde de Inhomirim, Torres Homem publica, sob o pseudônimo de Timandro, o panfleto republicano, antimonárquico e nacionalista, *O libelo do povo*, originalmente no jornal *Correio Mercantil* (1849). O texto interpreta o governo de d. Pedro I como resultado de um golpe de Estado que, acobertado “com o manto do imperador”, destruiu a liberdade da nativa elite letrada e econômica, censurou a imprensa, corrompeu a legislação eleitoral e suprimiu o direito que permitia aos súditos dirigir petição ao imperador. O governo imperial converteu o recrutamento militar em bárbaro instrumento de coerção política

(HOMEM, 1885, p. 45-46). Assim também, na análise da Revolução Praieira (1848), modesto, probo e arredio à vida social, Carvalho informa também que o apoio de Pedro II às práticas fes-

4 Tendo em vista que bailes são formas de sociabilidade entre os membros da corte, e a organização e participação deles em festas públicas, instrumentos de legitimação do poder monárquico, José Murilo de Carvalho (2007) traça um paralelo entre a vida social do tempo de d. Pedro II com o de d. João VI. Comparado à excessiva pompa das festividades públicas do período joanino, as do Segundo Reinado teriam sido moderadas, pouco contando com a presença do imperador. Constituindo-o como um homem simples, que mesmo hoje participantes desses cortejos ornamentam janelas e portas durante a sua realização, a crítica de Manuel Antônio de Almeida alcança também o seu presente histórico. Afinal, é “quase tudo o que ainda hoje se pratica”.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 36-48, Julho 2015.

tivas diminuiu a partir de 1852, quando seu governo entra em fase de estabilização.

Torres Homem representa como feroz o modo com que os saquaremas, com o gabinete de Araújo Lima, retomaram, após mais de dez anos de hegemonia dos liberais, o poder e o controle da presidência do Conselho de Estado. Entre as estratégias de repressão aos opositoristas, os membros do Partido Conservador acorrentaram e transformaram liberais e republicanos em recrutas:

Centenas de cidadãos, e entre eles oficiais da guarda nacional, proprietários, honestos pais de famílias, entram na capital acorrentado como recrutas, e antes de serem lançados ao porão dos navios de guerra, são dados em espetáculo, nas ruas mais públicas, à gentilha portuguesa, que triunfa e os cobrem de vaias e balões. Os que ela denuncia serem envolvidos no conflito de nacionalidade de Junho do ano passado são chibatados no quartel da polícia, como aconteceu a Luiz José da Cruz, mancebo de excelentes costumes. O pardo ingênuo de nome Serafim é surrado conjuntamente com outros também livres e brasileiros como ele, pelo mesmo crime, de que o arguiam os lusitanos (HOMEM, 1885, p. 67).

Por fim, no romance de Almeida um dos principais traços da sociedade brasileira recorrente no tempo dos reis refere-se ao regime de favor e cooptação. O tema ocupa um razoável número de pequenos e centrais episódios, caracteriza personagem, intitula e torna-se a pauta explícita de três capítulos: “O – arranjei-me – do compadre” (I: IX), “O agregado” (II: X) e “Empenhos” (II: XXII). Graças à intervenção da Comadre e aos favores do Tenente-coronel, Leonardo Pataca, ao desembarcar no Brasil, ascende à condição meirinha e, mais tarde, é libertado da cadeia. Em pequeno, o filho escapa da miséria absoluta mediante os favores do Padrinho. Expulso de casa pela segunda vez pelo pai pôde contar com os préstimos da família de Vidinha para sobreviver. Graças a um arranjo novamente da Comadre, Leonardo torna-se servidor da ucharia real. Também por meio da intervenção da “madrinha” e com o apoio de d. Maria e Maria Regalada, ele conquista a simpatia de Vidigal para se livrar da patente de sargento. Não é assim obra do acaso e do destino, como o narrador sugere maliciosamente, que Leonardo filho cai sempre nas graças de todos. Disseminado pelas práticas sociais e pela cultura em geral, o sistema de favor e cooptação é um dos principais e raros meios a que os Leonardos, no tempo dos reis, recorrem ou para sobreviver, ou para ascender na hierarquia social.

Na abertura do capítulo “O agregado”, no entanto, o narrador limita ao período joanino a prática de troca de prestação de serviços por apreço, cinicamente distanciando-a do presente da enunciação: “[...] no tempo em que se passavam os fatos que vamos narrando nada havia mais comum do que ter cada casa um, dois e às vezes mais agregados” (ALMEIDA, 2006, p. 257). Institucionalizada no passado e no tempo contemporâneo de *Memórias de um sargento de milícias*, a escravidão, aparentemente ausente, é falada pela aplicação da cultura do arranjo e cooptação nas ações e relações humanas.

Tendo em vista o diálogo do romance de Manuel Antônio de Almeida com práticas sociais e discursivas de seu tempo, a frase de abertura do romance, “Era no tempo do rei!”, mobiliza um tipo de dualidade semântica própria da ironia, reiteradamente adotada pelo narrador como estratégia de dissimulação da crítica ao presente. Ela evoca, já se disse, o motivo típico do conto maravilhoso (CANDIDO, 1992, p. 27), cuja ação, personagens e lugares indeterminam-se espacialmente e temporalmente para universalizar conflitos e desejos. A oração inicial do romance não particulariza o príncipe então dito soberano, nem a data de seu governo. Tampouco delimita

ta com precisão o tempo da ação e da história do Brasil, que podem ser uma referência quer ao período de d. João VI, quer a todo o período monárquico brasileiro. A ironia inscrita na frase deriva da transposição da figura do monarca e da instituição da monarquia a um tempo mítico, fingindo que elas teriam desaparecido da história presente. No distanciamento crítico que afirma para negar, a pressuposição de que elas sejam parte de um período perdido da história da humanidade estranha a sua vigência no século XIX brasileiro.

Considerando que certas práticas sociais, hábitos e costumes relatados em *Memórias de um sargento de milícias* indeterminam-se temporalmente, assim também o Rio de Janeiro figura, por metonímia, a cultura brasileira em geral. Essa hipótese ganha reforço quando se considera que o romance cria personagens representativos muito mais da vida coletiva, alegóricas e típicas, sem particularizá-las regionalmente. O relato ficcional de Almeida procura representar fenômenos sociais, culturais e religiosos inerentes ao país, cujos resíduos reproduzem-se ainda hoje.

3. Representação da cultura brasileira

Em *Memórias de um sargento de milícias*, a reiterada revisão dos pressupostos nacionalistas desemboca numa singular compreensão da cultura brasileira. Por ela, o Brasil é fruto da mistura sexual entre etnias distintas, e sua cultura se consolida pela multiplicidade.

Ao longo do romance, para além de mero documento e abordagem pitoresca da vida cultural carioca festas são procedimentos alegóricos básicos para que se “aprenda o contato e a interação entre culturas diferentes, produzindo metamorfoses e mudanças”

(RONCARI, 2000, p. 549). A representação pictórica e cenográfica da cultura local transforma as manifestações festivas e religiosas em palco onde se encena a multiplicidade étnica e cultural do Brasil. Essa unidade básica de sentido tende a determinar o eixo de seleção e combinação de episódios e cenas das atividades festivas (RONCARI, 2000, p. 555).

Na estilização da vida cigana, o autor privilegia a sua assimilação à cultura local:

Com os emigrados de Portugal veio também para o Brasil a praga dos Ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse juízo se metia com eles em negócio, porque tinha certeza de levar carolo. A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na da outra banda do oceano; para cá trouxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria, e se não, o nosso Leonardo pode dizer alguma coisa a respeito. Viviam em quase completa ociosidade; não tinham noite sem festa. Moravam ordinariamente um pouco arredados das ruas populares e vivam em plena liberdade (ALMEIDA, 2006, p.98).

Na passagem, o autor equipara o português ao cigano, para neste atualizar o antigo e preconceituoso senso comum ditando que o povoamento do Brasil teria se realizado por indivíduos de baixa índole.⁵ Frequentada também por “gente do país”, a festa dos ciganos realiza-se em um ambiente onde se observa a presença de um oratório,⁶ “iluminado por algumas pequenas velas

5 Numa crônica de estreia da carreira jornalística do autor, publicada em 13 de dezembro de 1851, no *Correio Mercantil*, antes de assumir as funções jornalísticas e de publicar o seu único romance, Manuel Antônio de Almeida refere-se a Mem de Sá pelo epíteto “devastador dos Tamoios”, e aos donatários de terra de um modo geral como “caterva de sentenciados e aventureiros” (ALMEIDA, 1991, pp. 9-10).

6 O oratório dos ciganos consistia “num registro de santo colado ao muro, cercado de bicões de cetim e seda de *Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 36-48, Julho 2015.

de cera”, próximo do qual Leonardo e os dois amigos se instalam. Ao reiterar, por duas vezes, a presença do objeto religioso na sala, o autor o transforma em índice da acomodação das crenças ciganas ao misticismo cristão.

Em outro aspecto dessa adaptação, a festa realiza-se predominantemente ao ritmo dançante do fado, considerado pelo narrador originário do Brasil. Para ele, a possibilidade de que essa etnia já estivesse assimilada à cultura local em 1808 evidencia-se ainda no modo com que descreve a dança do fado:

O fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais dificultosos, tomando as mais airosas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco e pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante algumas negaças e viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que a escolheu para substituir o seu lugar.

Assim corre a roda toda até que todos tenham dançado.

Outras vezes um homem e uma mulher dançam juntos; seguindo com a maior certeza o compasso da música, ora acompanham-se a passos lentos, ora apressados, depois repelem-se, depois juntam-se; o homem às vezes busca a mulher com passos ligeiros, enquanto ela, fazendo um pequeno movimento com o corpo e com os braços, recua vagarosamente; outras vezes é ela quem procura o homem, que recua por seu turno, até que enfim acompanham-se de novo.

Há também a roda em que dançam muitas pessoas, interrompendo certos compassos com palmas e com um sapateado às vezes estrondoso e prolongado, às vezes mais brando e mais breve, porém sempre igual a um só tempo (ALEMIDA, 2006, pp. 100-101).

Manuel Antônio de Almeida seleciona a voluptuosidade como núcleo semântico norteador de sua descrição da dança que, assim, imita a sensualidade rítmica de seus movimentos. Nesse retrato, assiste-se à figuração do ato sexual. Simulando que seu procedimento descritivo básico consiste em estabelecer três variedades diferentes com que se dança o fado, a enunciação desenrola-se em dois eixos descritivos prioritários. Um deles define cada um dos três modos dançantes pelo aumento gradativo do número de dançarinos em cada uma dessas versões: ora uma só pessoa, ora um homem e uma mulher, ora ainda muitas pessoas dançam a um só tempo. No outro eixo, a diferença entre os modos de dançar deriva de seus distintos ritmos que, vistos sucessivamente no conjunto, criam uma progressividade ascendente: (1) ora o solitário dançarino troca passos delicados, difíceis e, assim, lentos, para, ao final, com gestos sedutores de atração e recusa, escolher outro que o substitua; (2) ora homem e mulher dançam em passos que alternam lentidão e rapidez, separação e união; (3) por fim, todos dançam um sapateado estrondoso e prolongado, brando e breve. Na condensação descritiva, a associação entre o gradativo aumento do número de participantes com a paulatina aceleração rítmica do movimento dançante, até o ápice do estrépito prolongado, acumula metáforas de uma orgia e do ritmo do ato sexual. Referido a uma festa compartilhada por nativos e ciganos, o trecho alegoriza o acasalamento entre essas etnias. Afinal, para o narrador, a esperteza, a velhacaria e a ociosidade com que define o caráter do povo cigano não se distanciam do perfil que Leonardo adquire ao longo do livro.

cores vivíssimas, flores e fitas; a um dos ângulos, circundada de ramagens de pitanga, canela, mangueira e jasmims, grande talha coberta com toalha de crivo; ao lado, quatro copos de cristal em salva de prata, coco de prata etc” (MELO FILHO, 1981, p. 37)

Assim, desde garoto, ele já pode “dizer alguma coisa a respeito” do assunto.

Ao longo do romance, multiplicam-se figurações do que se nomeava na época de “influências” estrangeiras na vida cultural do país. Ao lado dos ciganos e da forte presença dos portugueses – fartamente ilustrada em cenas, personagens, episódios, costumes e hábitos –, o retrato da capoeiragem na figura de Chico Juca, da procissão dos ourives, aberta pelas baianas, e dos barbeiros, “composta por meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiro, ordinariamente negros”, evidencia a herança da cultura africana.

Acentuando essa variedade como uma soma de culturas no país, na festa de batizado de Leonardo dança-se ao som do fado, alternado com o minuetto francês e o desafio de origem lusitana. Acrescente-se a isso a presença de hábitos espanhóis pela via portuguesa. No perfil da Comadre, a mantilha remete a essa herança que, transplantada para o país, perde o seu encanto original para se tornar metáfora de mulher que se oculta enquanto bisbilhota, numa unidade figurativa do tipo que Macedo exacerbará em *As mulheres de mantilha* (1870):

Este uso da mantilha era um arremedo do uso espanhol; porém a mantilha espanhola, temos ouvido dizer, é uma coisa poética que reveste as mulheres de um certo mistério, e que lhes realça a beleza; a mantilha de nossas mulheres não; era a coisa mais prosaica que se pode imaginar, especialmente quando as que as traziam eram baixas e gordas como a comadre (ALMEIDA, 2006, p. 105).

Manuel Antônio de Almeida representa uma espécie de sincretismo religioso do país quando encena o português Leonardo aderindo ao misticismo caboclo, e a adaptação da religiosidade cigana e africana a rituais católicos. Entre outros exemplos dessa fusão, a música dos barbeiros, tocada no interior da festa da paróquia do mestre de cerimônias, era composta por “meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiros, ordinariamente negros, armados, este com um pistão desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestrada desconcertada, porém estrondosa [...]” (ALMEIDA, 2006, p. 143). A inábil orquestra e a desarmonia de seus instrumentos metaforizam um curso da vida e dos costumes distante da ação racional do mundo administrado, reforçando o traço da sociedade que tem na afetividade e na informalidade as leis de suas práticas socioculturais.

Nesse sincretismo religioso também desmorona o recorrente desejo da cultura oficial, como o de Gonçalves de Magalhães, em “Discurso sobre a história da literatura brasileira”, prescrevendo que o caráter nacional típico teria uma tendência a cultivar o monoteísmo e o catolicismo.

O elenco formado por portugueses, africanos, franceses, espanhóis, ciganos e indígenas sobrepõe-se, assim, à interpretação da cultura brasileira formulada pelo nacionalismo e historiografia oficial que, ao defini-la, tende a privilegiar a exclusiva fusão entre aborígene e português. Nessa árvore genealógica de *Memórias de um sargento de milícias* mal comparece a cultura aborígene, rapidamente nomeada durante o ritual na casa do Caboclo. Hábitos e costumes de diferentes nacionalidades metaforizam a diversidade e a singularidade étnica do “povo” brasileiro que, assim, se dota de uma riqueza de influências tal que modifica a cultura de outros povos e vice-versa.

Referências

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Org., introd. e notas Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Atelier, 2006.

_____. *Obras dispersas*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1991.

ANDRADE, Mário de, “Memórias de um sargento de milícias”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1978, pp. 125-140.

BARBOSA, João Alexandre. “Um tópico brasileiro: o indianismo”. In: *Opus 60: ensaios de crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pp. 77-89.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/ São Paulo: Ed. Itatiaia/ Edusp, 1975, vol. II.

_____. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993, pp. 19-54.

CARVALHO, José Murilo. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHAVES, Pinheiro. “Literatura brasileira de José de Alencar”. In: *Gonçalves Dias e a crítica portuguesa no século XIX*. Org. Maria Eunice Moreira. Lisboa/ Porto Alegre: Centro de Literatura e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ PUC-RS, 2010.

DAMASCENO, Darcy. “A afetividade linguística nas *Memórias de um sargento de milícias*”. In: *Revista brasileira de filologia*, vol. 2, tomo II, dez. 1956, pp. 155-177.

FRIEIRO, Eduardo. “Do Lazarinho de Tormes ao filho de Leonardo Pataca”. *Kriterion*. Revista da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais, n. 27-28, jan-jun, 1954, pp. 65-82.

GOMES, Eugênio. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Aguiar e Souza Ltda, 1958.

GONZALÉZ, Mário. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. HERDER. *Une autre philosophie de l'histoire*. Dijon: Aubier, Editons Montaigne, s/d.

HOMEM, Francisco Salles Torres. *O libelo do povo*, por Timandro. Org. Anfriso Fialho. Rio de Janeiro: Tipografia da Constituinte, 1885.

JAROUCHE, Mamede Mustafá. *Sob o império da letra: imprensa e política no tempo das Memórias de um sargento de milícias*. 1997. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP.

MELO FILHO, Moraes. *Os ciganos no Brasil e cancionero dos ciganos*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ EdUSP, 1981.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas. Cultura popular*. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 2002.

ROUCHÉ, Max. "Introduction". HERDER, *Une outre philosophie de l'histoire*. Dijon: Aubier, Editions Montaigne, s/d. pp. 3-25.

SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.