

IMAGENS DE INDEPENDÊNCIA:

DISPUTAS, RETORNOS E ESQUECIMENTOS

ORGANIZADORES

STANIS D. LACOWICZ
MARILENE WEINHARDT



Pedro & João
editores

**Imagens de independência:
disputas, retornos e esquecimentos**

**Stanis D. Lacowicz
Marilene Weinhardt
(Organizadores)**

**Imagens de independência:
disputas, retornos e esquecimentos**

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Stanis D. Lacowicz; Marilene Weinhardt [Orgs.]

Imagens de independência: disputas, retornos e esquecimentos. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 203p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0059-0 [Impresso]

978-65-265-0060-6 [Digital]

1. Imagens. 2. Independência. 3. Disputas. 4. Retornos. 5. Esquecimentos. I. Título.

CDD – 900

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/ Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2022

Sumário

Apresentação	7
Stanis D. Lacowicz; Marilene Weinhardt	
1ª parte	
Centenários: repetição histórica e mudança social no Brasil (1822-2022)	17
Paulo Henrique Martinez	
Arquivicção: d. Pedro e a orquestração de uma memória	31
Stanis D. Lacowicz	
O Grito do Ipiranga em tinta e película: a reencenação da pintura de Pedro Américo no filme Independência ou Morte (1972)	53
Olívia Baldissera	
A Independência do Brasil ressignificada na literatura híbrida de história e ficção infantil: a formação do leitor consciente	73
Carla Cristina Saldanha Fant; Rosângela Margarete Scopel da Silva; Gilmei Francisco Fleck	
O império é você, de Javier Moro: as mudanças, as continuidades, o protagonista e a autora	93
Fábio Varela Nascimento	

2ª parte

2022: De centenários e outras efemérides	113
Antônio R. Esteves	
Esboço de viagem em espiral: um texto que pode ter sido escrito por Nicolau Pereira de Campos Vergueiro (1822)	135
Carlos Alberto Medeiros Lima	
O grito do Ipiranga invisibilizado	157
Marilene Weinhardt	
Monumento ao Dois de Julho: entre memória e esquecimento de um festejo popular	177
Mirielly Ferraça	
As autoras e os autores	201

Apresentação

Quem sabe nosso fascínio, já bastante lembrado, pelos números redondos venha de sua ilusão de completude (ou, por sermos adeptos do sistema decimal, como na anedota em que Borges ironizava uma vizinha que lamentou a morte da mãe dele aos 99 anos). O efeito de circularidade, de ciclo, produz-nos a alegria de que conseguimos superar algo, completar um período: agora é possível seguir em frente. Um centenário, dessa forma, tem essa sedução do marco temporal, compelindo à comemoração: é preciso lembrar, embora não se saiba exatamente o porquê, como costuma ser com as convenções e as evidências, metodicamente orquestradas pelos agentes da memória, sejam historiadores, artistas ou políticos. Sendo um bicentenário, então, nem se fala.

É um contínuo retorno, não raro borrando muito do que sucedeu nesse meio-tempo, muitas vezes sem perceber o jogo duplo pelo qual não apenas nos projetamos para trás, para aquela data e acontecimento específico, como ela vai se projetando sobre nós, por vezes como sombra, por vezes como os fios de um títere, quase nunca como um farol, pois esta opção demanda uma forma justa, adequada, de olhar. É muito tempo e ao mesmo tempo tão pouco. Tempo que se distende em múltiplos sentidos, aquilo que se arrasta, aquilo que se apaga, aquilo que permanece latente, aquilo que salta entre as épocas como um relâmpago ou um espectro.

Tema motivador dessa coletânea, o bicentenário da Independência, por outro lado, como pontua João Paulo Pimenta no texto “Questão nacional e Independência do Brasil: um problema de 200 anos” (2022), apresenta-se como espaço possível para a reflexão acerca de elementos que ressurgem com força e instigam disputas de sentidos e de narrativas, o que seria motivado por certa efervescência

política atual. O historiador ressalta como ponto importante de discussão, nesse sentido, a “questão nacional”, uma estrutura histórica composta de processos e fenômenos que se organizam a partir de recursos simbolizantes e imaginários, por formas coletivas de identificação, a autoimagem de um povo como pertencente a certo “nós”, a uma “comunidade imaginada”. Nessa dinâmica rememorativa, como ressalta Pimenta (2022) a partir de Marc Bloch, não se trata apenas de esclarecer o passado, mas da compreensão de um processo histórico ainda em curso.

Nesta obra conjunta, coletamos perspectivas e fragmentos em torno do processo comumente conhecido como Independência do Brasil, atentando para esse encontro não imediato que nos é possível pela memória, pelos textos, por rastros que demonstram o quanto o passado se faz presente e participa da imagem que temos do país e de nós. Rememorar não é apenas restaurar o passado, mas transformar o presente e, assim, fazer com que o tempo de outrora se transforme, conforme afirma Jeanne Marie Gagnebin, em *História e narração em Walter Benjamin* (2013), ou ele seja transtornado, evidenciado em suas rupturas, ausências, contradições e lutas. A coletânea nos permite o espaço privilegiado, portanto, para remontar um tempo perdido, analisá-lo na forma como ele significa o nosso tempo. Ao observar um mesmo acontecimento em seus desdobramentos, em suas comemorações e entrelaçamento com historicidades e experiências históricas outras, podemos questionar, pela lógica do fragmento, o efeito de unidade construído pelas celebrações e pela memória oficial e monumental. Ao desviar da totalidade, somos incitados “à exploração, à descoberta, o que os fragmentos têm de incompleto, de inacabado, [o que] possibilita também outras associações, em particular a partir do intervalo (do vazio que os separa) entre eles”, conforme afirma Paola Berestein Jacques, no texto “Montagem Urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo” (2015, p. 52), acerca dessa outra forma de narrar a história proposta por Benjamin.

Dessa forma, tomamos a Independência do Brasil de forma ampla: as histórias e os movimentos ligados ao acontecimento

(direta ou indiretamente, para além ou às margens de d. Pedro), tanto política, cultural e socialmente. Ao considerar o entrelaçamento de diferentes temporalidades, a proposta abarca, portanto, o trabalho sobre as memórias desse período, (re)articuladas pela ficção, pela história e pelos diversos campos de atuação sociopolítica. No diálogo e tensões entre literatura, história e memória, os trabalhos desta coletânea, em certa medida, participam de uma cultura de história, a relação de uma sociedade com seu passado, passível de ser analisada por meio das representações, concepções e noções utilizadas para a ele se referir, o que inclui também os silêncios, as recusas e as exclusões, propositais ou não, acerca desse conjunto memorial (“A independência e uma cultura de história no Brasil”, PIMENTA *et al.*, 2014). No caso específico em discussão, a ou as independências do Brasil (ou Brasis), tocamos também no campo dos discursos e ficções fundadores, conforme trabalhado por estudiosos como Eni Orlandi (*Discurso fundador*, 2001) e Doris Sommer (*Ficções de fundação*, 2004): o gerenciamento do que se deve lembrar, do que se deve esquecer e de como se deve fazê-lo; a construção de uma imagem do passado voltada para uma organização específica do presente e para determinado projeto de futuro.

Assim, a primeira parte desta coletânea apresenta textos que abordam de modo mais direto a figura de d. Pedro e a proclamação da Independência, bem como a memória construída em torno dessas imagens.

O ensaio de Paulo Henrique Martinez, “Centenários: repetição histórica e mudança social no Brasil (1822-2022)”, constitui uma espécie de abertura do conjunto, uma vez que, em alguma medida, antecipa muitos dos temas e aspectos que aparecem nos estudos subsequentes. O historiador discute os processos de repetição que costumam marcar as comemorações, aspecto presente, em sua contraface, isto é, como denúncia das mitificações, de forma mais clara ou mais velada, em vários dos trabalhos aqui apresentados. A análise dos funestos efeitos de manutenção de determinadas condições políticas e sociais está amparada em sólida

fundamentação teórica de cariz histórico e sociológico, inicialmente de caráter internacional, deslizando para a produção brasileira. A voz autoral não se disfarça ao apontar os usos e abusos da projeção de um passado falsamente apaziguado para manter o presente sob uma visão messiânica.

O estudo de Stanis D. Lacowicz, “Arquivicção: d. Pedro e a orquestração de uma memória”, mobilizando o conceito do neologismo presente no título, que considera mais rentável, para a abordagem do *corpus* selecionado, do que a noção clássica de memória, presença frequente nos estudos sobre romance histórico, apreende a “orquestração documental” presente nos romances *O coração do rei* (2008), de Iza Salles, e *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), de Roberto Torero. Recorrendo a aporte teórico atual, a leitura revela direito e avesso das personagens, notadamente do primeiro imperador do país, na faceta de herói histórico e na dimensão humana.

Em “O Grito do Ipiranga em tinta e película: a reencenação da pintura de Pedro Américo no filme *Independência ou Morte* (1972)”, Olivia Baldissera, com o rigor de pesquisa característico de sua formação como historiadora associado à escrita segura, contrapõe a histórica pintura oitocentista ao filme do século XX, evidenciando como pintor e cineasta, cada um mobilizando recursos de sua arte, servem a um mesmo propósito, “contribuir com projetos políticos de formação de uma memória nacional.” O que salta aos olhos é o anacronismo do filme, ou melhor, do projeto político da ditadura militar do século XX.

O texto a seis mãos, assinado por Carla Cristina Saldanha Fant, Rosângela Margarete Scopel da Silva e Gilmei Francisco Fleck, conforme anuncia o título – “A Independência do Brasil ressignificada na literatura híbrida de história e ficção infantil: a formação do leitor consciente” –, apresenta reflexão sobre o uso da categoria de narrativa híbrida, terminologia cara aos autores, para a formação do leitor. Da listagem de títulos da produção para crianças que podem ser acolhidos sob essa rubrica, por si só de grande utilidade, empreende-se a análise de duas narrativas,

selecionadas a propósito para explorar seu potencial como treino para o questionamento de textos que se apresentam como portadores da verdade, de uma única verdade.

O texto de Fábio Varela Nascimento se inicia com comentários inusitados. Se não tivéssemos de antemão o título, "*O império é você*, de Javier Moro: as mudanças, as continuidades, o protagonista e a autora", suspeitaríamos de um equívoco na montagem da coletânea, ainda mais com a ocorrência dessa "autora", no feminino, antecedida pelo nome do romancista, homem. Eis que, do cartola do futebol, passando por personagem de Lampedusa, chegamos ao romance, todos sob o signo do "mudar para tudo ficar como está". A leitura do romance biográfico se faz no sentido de evidenciar a permanência contida na proclamação da Independência pela própria casa de Bourbon e Bragança. A última surpresa fica por conta da já comentada autoria, não do romance, mas do fato histórico.

A segunda parte, por sua vez, contempla estudos que expandem o escopo da independência, tangenciando o ato de d. Pedro e, em grande medida, abrindo espaço para pensarmos sobre a heterogeneidade do acontecimento e os encontros que se estabelecem pelas lembranças e comemorações.

Em "*2022: De centenários e outras efemérides*, usando como ponto de partida o registro da morte de Afonso Henriques de Lima Barreto, ocorrida em 1922", Antonio R. Esteves traz à discussão o modo ácido como o cronista viu o período das comemorações do centenário, marcadas por intensas transformações na paisagem urbana do Rio de Janeiro, bem como retoma o equívoco que gerou a ojeriza dos modernistas paulistanos pelo escritor carioca, relação que teria sido determinante para o ostracismo a que foi relegado seu nome até recentemente. Por fim, ainda na esteira das efemérides, o ensaísta marca os 70 anos da biografia de Lima Barreto por Assis Barbosa, comentando os efeitos dessa publicação, que enfim deu o tiro de partida para a inclusão do escritor no cânone literário brasileiro.

A leitura do ensaio de Carlos Alberto Medeiros Lima, “Esboço de viagem em espiral: um texto talvez de Nicolau Vergueiro (1822)”, oferece de imediato dois ganhos: informações sobre a personagem histórica nomeada e conhecimento do texto constante no título. Há, ainda, mais dois ganhos: o método de análise comparativo para sustentar a possibilidade de atribuição de autoria e a inscrição do texto e do autor, seja ele Campos Vergueiro ou não, em sua circunstância histórica. Todos esses rendimentos, em especial o último, só um conhecedor do setecentos e do oitocentos em profundidade tem condições de alcançar. Convém notar, ainda, que, dadas as características dessa pesquisa, que exige a remissão constante às fontes, quebra-se o sistema de indicação bibliográfica dos demais textos, recorrendo-se ao uso de notas de rodapé.

Marilene Weinhardt, buscando apreender o modo como se dá a figuração do momento da independência em romances brasileiros dos séculos XX e XXI que podem ser classificados como de longa duração, chegou à seleção de quatro títulos: *O tempo e o vento* (1949-1962), de Érico Veríssimo; *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro; *A república dos bugres* (1999), de Ruy Tapioica; *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002), de Maria José Silveira. A percepção foi de que em nenhum desses textos a narrativa dos acontecimentos pontuais da independência ocupa lugar privilegiado. Pelo contrário, a marca é a discrição, se não ausência mesmo. Daí o título do estudo: “O grito do Ipiranga invisibilizado”.

Para alcançar os objetivos explicitados no título de seu estudo – “Monumento ao Dois de Julho: entre memória e esquecimento de um festejo popular” –, Mirielly Ferraça faz dialogarem conceitos da Análise de Discurso com abordagem acurada de recursos da estatúria e, por fim, com noções de teoria da história. O resultado é arguta análise sobre os processos de construção da história oficial e os efeitos de desconstrução produzidos pela ação popular. Nesse movimento, transparecem as contradições dos discursos, servindo de exemplo por excelência o destaque dado à palavra *liberdade* no imaginário dos movimentos da independência, enquanto o país continuava dependente da mão de obra de escravizados. Assim, as

incongruências do percurso para a formação da nação, via de regra silenciadas, ou pelo menos minoradas, passam para o primeiro plano.

Stanis D. Lacowicz
Marilene Weinhardt

1^a parte

Centenários: repetição histórica e mudança social no Brasil (1822-2022)

Paulo Henrique Martinez

A dificuldade para quem ensina e para quem aprende História reside na interpretação dos processos sociais do passado: vida social, crises políticas e econômicas, guerras e revoluções, cultura artística e, claro, a cultura histórica, entre outros. E por que existe esta dificuldade? Porque há sempre a prática espontânea ou induzida da repetição de imaginários históricos. A relação da sociedade com a história e com a política parte sempre de uma memória coletiva instalada anteriormente. É a partir dela que o aprendizado das novas formas de luta política – jacobinas, românticas, liberais, socialistas, anarquistas, republicanas, comunistas, fascistas, digitais etc. – se realiza, a duras penas, em ações e confrontos de opiniões, de interesses contrapostos, de políticas públicas de saúde e educação pública e gratuita, de gênero, de meio ambiente, de direitos humanos, entre outras.

Nesta data bicentenária e feriado nacional – o 7 de Setembro – como compreender as construções da repetição histórica sem um trabalho de rememoração por oposição à repetição?

A rememoração é a expiação de momentos e de situações do passado de uma sociedade. É um ato consciente de compreensão sobre o que foi esquecido e apagado, recalçado. Ela é promovida com rigor e método pela educação, nas escolas, universidades, museus e instituições culturais, por exemplo. Já a repetição é um ato que remete ao inconsciente, ao temor e ao receio de volta do que ficou reprimido, impedido, o recalque. O medo impõe o

esquecimento daquilo que causava incômodo no passado e do que pode causar incômodo nos dias de hoje (ROBIN, 2016, 34-37).

A repetição histórica como metáfora constitui referência teórica e temática na interpretação da história, em geral, e da história social e política, em particular. Trata-se de uma questão que enlaça a teoria social e a interpretação histórico-social (FEIERSTEIN, 2012; FERRO, 2009; ROBIN, 2016; VINYES, 2011). A alusão à repetição do passado é sempre dissimuladora da mudança histórica. A representação e a ocultação dessa mudança são obtidas com relativo sucesso e recorrência pelo recurso à farsa e à tragédia, estratégias de representação teatral na recriação de enredos, narrativas e explicações de fatos, condutas individuais e coletivas (MARX, 2011). No materialismo histórico, o exame da repetição histórica é objeto e procedimento explicativo usual para a inteligibilidade e a compreensão da história e de crítica da ideologia política. Na compreensão do passado, a repetição histórica pode incidir tanto como tema mistificador quanto desmistificador de acontecimentos, de indivíduos e de épocas remotas e recentes.

Há um “estatuto materialista da repetição histórica”, segundo o qual se organiza o trabalho de repensá-la, primeiro, diante das necessidades da análise histórica e da própria *práxis* da história. E, segundo, trata-se de repensar as tramas e os obstáculos da razão histórica, a partir da “ilusão da individualidade”, esta operação supressora dos sujeitos históricos (ASSOUN, 1979, p. 18). O percurso analítico da repetição implica, por um lado, em identificar a natureza da necessidade em proclamar a repetição histórica – promover, dissimular, retardar, adiar e impedir a mudança social – até a constatação da impossibilidade da repetição, estabelecendo a trajetória instituinte do “estatuto materialista da repetição” (ASSOUN, 1979, p. 20).

A crítica de falsos problemas, de epifenômenos e de estereótipos ideológicos integra os procedimentos teóricos e metodológicos do materialismo histórico, tendo como objetivo explicitar processos como os de evolução e de regressão histórica, de

messianismo político-ideológico, da consciência social e da repetição como metáfora da história (ASSOUN, 1979). Essas situações em que a história aparenta flutuar entre as nuvens ou surgir como um raio em céu azul requerem a devida atenção crítica, pois são reveladoras de sentidos de ações e de discursos políticos e da dinâmica da luta de classes em nome da democracia, da liberdade, da justiça social, da transformação reformista e radical das relações sociais e das estruturas de poder em determinada sociedade.

Instigante ponto de partida em nossa historiografia pode ser encontrado na perspectiva que o historiador paulista Caio Prado Júnior (1907-1990) expôs em seu livro *Evolução política do Brasil: ensaio de interpretação materialista da história brasileira*, publicado em 1933. Nele, a “revolução da independência” foi abordada no tempo longo e conflituoso, delimitado entre 1808 – a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro – e a derrota da Revolta Praieira, em 1848, deflagrada em Pernambuco. Nesse período, um ciclo dessa “revolução da independência” é estabelecido e apreendido em sucessivos conjuntos de fatos e de espaços que se articulam “e se define o caráter político oficial, a feição política do império” (PRADO JÚNIOR, 2012, p. 11). Estes seriam os períodos preparatório (1808-1822), de transição (1822-1831), de ebulição (1831-1840) e de definição (1840-1848).

Essa perspectiva pode ser encontrada em obras posteriores e dedicadas ao estudo das revoltas e das revoluções ocorridas no Brasil ao longo dos séculos XIX e XX. Em 1965, o historiador Edgard Carone (1923-2003) publicou *Revoluções do Brasil contemporâneo* (1922-1938), estudo atento à trajetória cíclica dos movimentos rebeldes em que sucessivos períodos, a exemplo das análises de Caio Prado Júnior, são compreendidos em momentos distintos e integrados. As revoluções na primeira metade do século XX foram apreendidas em consecutivas ondas de ação e de desempenho político nos conflitos sociais e nos confrontos de classe: a revolução ascendente (1922-1927), triunfante (1927-1932) e descendente (1932-1937) (CARONE, 1965). Em 1984, o sociólogo Octávio Ianni (1926-2003) abordou a constituição e a percepção da ideia cíclica da

revolução burguesa (IANNI, 1984). Entre as duas formulações da natureza cíclica da história, em 1975, o sociólogo Florestan Fernandes (1920-1995) publicou *A revolução burguesa no Brasil*, apontando para o caráter singular deste processo, constantemente atado, em nome da preservação de interesses econômicos e sociais secularmente consolidados, como o monopólio da terra, da cultura, do poder e de renda, em mãos de poucos indivíduos e grupos locais e regionais (FERNANDES, 2006). Movimento político recorrente das classes dominantes no Brasil, desmobilizador da contestação e de reivindicações populares, num misto de repressão e de conciliação de interesses em defesa do monopólio da propriedade privada e da condição social hegemônica, conforme apontado pelo autor de *Evolução política do Brasil*. Segundo o sociólogo paulista, este é um processo estratégico de dominação política sistemática e de reiterada exclusão social das classes trabalhadoras e das camadas populares (FERNANDES, 1986; MATTOS, 1987; RODRIGUES, 1965). Um processo distinto, por exemplo, das revoluções burguesas típicas do caso francês e da denominada “revolução passiva”, descrita pelo dirigente e teórico comunista Antonio Gramsci (1891-1937), na Itália, ou das “revoluções inacabadas” em países latino-americanos, examinadas pelo sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (1925-2008). No Brasil, argumenta Florestan Fernandes, a revolução burguesa assumiu as feições de uma “contrarrevolução permanente” (BORDA, 1979; FERNANDES, 2008, p. 113-161; GRAMSCI, 2015).

Evolução e regressão histórica

Na constituição de imaginários ideológicos em disputas políticas, são recorrentes as evocações do passado, segundo as quais são buscadas simbologias, analogias, imitações, continuidades e rupturas históricas. A linha cronológica do tempo fornece a régua de deslocamentos entre épocas, notadamente períodos de governos, ditaduras, guerras e revoluções, em conjunturas marcantes como eleições, crises econômicas, períodos

inflacionários, pandemias, acontecimentos traumáticos ou não, guerras, golpes de Estado, genocídios, massacres, atentados, assassinatos e mortes. A recordação e a abordagem de episódios determinados, isoladamente, nos remetem à questão da temporalidade histórica na interpretação materialista, instaurada a partir das análises de Karl Marx e de Friedrich Engels no século XIX (FERNANDES, 1983, 111-140).

Trata-se de um procedimento de apreensão e de compreensão dos acontecimentos a partir de sua inserção em dinâmicas de distintos, simultâneos e assimétricos processos sociais e para além deles. Impõe-se com ele a necessidade de identificação de marcos referenciais na vida cotidiana, no tempo e no espaço, de múltiplas balizas do tempo transcorrido, de periodizações ordenadoras de sentidos e de episódios postos em evidência por sua coerência ou incoerência, justificadas diante da observação de ações individuais e coletivas, de distintas composições de registros e de testemunhos, na animação da narrativa histórica. Esse procedimento responde pelas inúmeras possibilidades de encadeamentos, diacrônicos e sincrônicos, cronológicos, de tempo longo e de tempo breve, ordenamento da duração de diferentes ritmos e de temporalidades elaboradas pelo conhecimento histórico, em geral, e do materialismo histórico, em particular.

Em testemunho da valorização da ciência e da técnica que distinguiu, no século XX, a política e a cultura no período entreguerras, e atenta observância às regras do que então chamou “de um método relativamente novo – refiro-me à interpretação materialista – de analisar a história brasileira” (PRADO JÚNIOR, 2012, p. 9), o autor de *Evolução política do Brasil*, no prefácio escrito em 1933, justificou o caráter de síntese do livro nos seguintes termos:

Os nossos historiadores, preocupados unicamente com a superfície dos acontecimentos – expedições sertanistas, entradas e bandeiras; substituições de governos e governantes, invasões ou guerras – esqueceram, quase que por completo, o que se passa no íntimo de

nossa história, de que esses acontecimentos não são senão um reflexo exterior. (PRADO JÚNIOR, 2012, p. 9).

Neste caleidoscópio de nomes, datas, fatos e lugares, despontam inúmeras manifestações da consciência social inovadora ou conservadora que procuram conferir sentidos de historicidade aos acontecimentos isoladamente e agrupados. Emergem realidades imaginárias constituídas como História – universal, nacionais, biografias, relatos, memórias, cronologias, séries e coleções de documentos, testemunhos, vestígios materiais, heróis, lideranças, movimentos sociais, partidos e facções políticas, instituições, personagens, protagonistas anônimos, indivíduos, momentos decisivos, sínteses etc. (LE GOFF, 2015, p. 33-43, 131-134).

Não é outro o exame ferino e irônico de Marx quanto ao jogo político de Luís Napoleão Bonaparte. A atuação do indivíduo que, reconhecido pela consciência social – sociedade, nações, classes, partidos, grupos sociais, jornais, pessoas, historiadores, dirigentes parlamentares etc. – retorna ao ponto de partida da sociedade, reinserido no momento anterior e precedente ao fato observado, o golpe de Estado, a rebelião, a repressão, o “entendimento” entre adversários e a conciliação de interesses particulares. Abre-se então nova era, etapa, momento, anunciando, enfim, a mudança histórica. O momento seguinte com frequência desponta como definição, ordem, progresso, transição, paz, consenso, prosperidade, felicidade, sucesso, esperança e tranquilidade. Ato contínuo, vem à tona um novo passado, inenarrável, a ser superado, recusado, proscrito, silenciado, esquecido, ocultado, ridicularizado, execrado, assustador, fantasmagórico. O fantasma que retorna, assombra, assusta, apavora e instaura um quadro, redefinido, agora, como de regressão e de volta ao passado, de repetição histórica. No *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels, publicado no calor da crise econômica e social que alimentou as revoluções de 1848, na Europa, a novidade política e o fantasma do futuro – o comunismo – também pode assombrar consciências e governantes (AGULHON, 1991; MARX; ENGELS, 1961, p. 21;

ROBIN, 2016, 41-50). Na historiografia internacional, o medo na vida política despontou como tema recorrente em diferentes perspectivas metodológicas (GINZBURG, 2014; LEFEBVRE, 2019).

No vocabulário político, circulam palavras e expressões denunciadoras deste “retorno”: regresso, reação, reacionário, redemocratização, reconciliação, revanchismo, revisionismo, reeleição, restauração, reconstrução, renascimento, restabelecimento – da ordem, da lei, dos valores, da moral, do amor à pátria, da honestidade, dos simbolismos – renovação, refundação, repressão, repercussão, retomada do crescimento econômico, do diálogo, entre outras. No vocabulário histórico, encontramos alusões ao encerramento de um fenômeno dado ou de um conjunto de situações pelo seu epílogo, término e extinção – fim do feudalismo, da escravidão, da oposição, dos judeus, do comunismo, do socialismo, da ditadura, da história, da inflação, da crise econômica, da corrupção, da carreira e da trajetória de líderes, grupos e ideias – e ao reinício, nos quais o antigo ressurge, agora como novidade: Nova República, Brasil Novo, nova esquerda, nova direita, novas lideranças, partidos novos, novas regras, neocolonialismo, novo imperialismo, nova Guerra Fria etc. Esse vocabulário assinala a morte e o nascimento, o fim e o início de novas eras do passado. O livro do historiador Carlos Guilherme Mota (1941), *Ideia de revolução no Brasil (1789-1801)* – publicado em momento anterior com a denominação de *Atitudes de inovação no Brasil, 1789-1801* –, oferece oportuno posto de observação para a reflexão sobre intenção e gesto em experiências de “gestação do futuro” na história política e social extra europeia após a revolução francesa (MOTA, 1979, s/p).

Há uma tensão latente entre evolução e regressão, em uma suposta linha encadeada do tempo histórico. Essa tensão sugere um duplo movimento, em duas perspectivas distintas de repetição histórica. De um lado, a do temor, na percepção e na constatação de reiteração do passado, de sua reaparição indesejada, inesperada e fantasmagórica, no golpe de Estado, na revolução social, na guerra externa ou civil, no comunismo, no espectro da morte e da

dor. Uma involução, volta atrás, temerosa na ação política. De outro lado, a da esperança, na perspectiva do desejo e na expectativa de um retorno feliz e necessário do passado, algo idílico. Na volta da democracia, conspurcada em 1964, da liberdade sindical, subtraída pela ditadura, dos partidos políticos, extintos em 1965, das eleições diretas para presidente, contra a estripulia política dos militares, da monarquia e do parlamentarismo, segundo o plebiscito anunciado no Art. 2º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias de 1988, do voto impresso nas eleições, entre outras evocações de experiências do passado. Uma evolução, restituição, esperançosa na ação política. Na avaliação de Paul-Laurent Assoun (1979, p. 199), é “o plano do vivido ideológico que serve de quadro para essa regressão”. Uma história que não segue adiante, que estancou de repente, que olha para trás, quando pretende lançar-se adiante ou retroceder, na tentativa de reencontrar o rumo perdido, em algum lugar do passado.

Messianismo e mito político

Em verbete no *Dicionário de Política*, publicado em 1983, Tiziano Bonazzi sugere a retomada do Mito político como conceito e instrumento de análise social e política, tendo em vista “a possibilidade de aprofundar o estudo do Mito político como fenômeno constitutivo e não anormal da realidade social” (BONAZZI, 1993, p. 762). Nas décadas de 1970 e 1980, a conjuntura de instabilidade nas tensões da Guerra Fria propiciou estudos sobre a interação entre Mito político e ação política tanto nas ciências sociais quanto na historiografia. Os livros de Gerard Chaliand e de Raoul Girardet, por exemplo, são testemunhos e acessíveis aos leitores no Brasil (CHALIAND, 1977; GIRARDET, 1987).

O Mito político é um fenômeno coletivo passível de ser compreendido e explicado histórica e sociologicamente. É possível identificá-lo “em todas aquelas situações, especialmente de rápidas mudanças e crises em que grupos sociais ou partidos sintetizam as exigências políticas de seus membros” – classe, povo, nação – pela

formulação de respostas às suas expectativas dispersas e não organizadas, em torno de símbolos, linguagem e fatos simbólicos, conferindo-lhes sentidos de repetição histórica. A presença do simbólico na política, enquanto “narrações estruturadas simbolicamente”, emotivas, mais do que analíticas, rituais, mais do que ações específicas, convertem a história em comparecimento e força massiva, em sentir-se forte, individual e coletivamente, no presente, em atitudes de agrupamento, comunhão, perfilamento, devoção, juramento, fidelidade, veneração e entronização de poder. Esse simbolismo constitui variante flexível em sociedades abertas, nas quais as vinculações sociais e políticas podem ser compostas e recompostas contínua e instantaneamente – e agora mais, potencializadas pelas possibilidades que proporcionam a tecnologia e a cultura digital – alimentando novos consensos políticos tanto ordenadores quanto contestadores de realidades históricas do presente e do passado (BONAZZI, 1993, p. 757, 759, 760).

O Mito político despontou como problemática da política e do pensamento político do século XX nas formulações de Jean Sorel (1847-1922). Sorel o associou aos processos de alienação desatados na sociedade urbana e industrial. O militante anarco-sindicalista francês articulava o Mito político à luta política como fonte de inspiração para a mobilização dos trabalhadores e da massa popular, operando tanto como categoria de pensamento quanto como instrumento de ação. Logo, Maurice Barrès (1863-1923), líder nacionalista na França, associaria ao Mito político o culto da pátria e dos mortos (BONAZZI, 1993, p. 755, 756).

Na modernidade ocidental, sociedades e culturas promoveram o pensamento e ação política racionais, afastando os processos conscientes dos processos inconscientes na organização social e em suas instituições, notadamente aquelas de natureza política. O Mito político possibilita a reconstrução de pontes entre ambas as dimensões, instaurando novos conflitos, em particular com a institucionalidade vigente, fruto da racionalidade individualista e utilitária que caracteriza a sociedade moderna, em geral, e o conhecimento histórico, particularmente, no século XIX.

O pensamento simbólico e analógico desorganiza esta racionalidade e orienta formas ilógicas e coletivas de agir politicamente. Esse fundamento simbólico promove a subordinação do indivíduo a entidades coletivas, como classe, raça, gênero, Estado, religião, pátria e nação, por exemplo, e sustenta lemas como “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”.

É inerente aos mitos – e o Mito político não destoa – o momento da transformação, da passagem, da transição em ocasiões de catarse – em comícios, discursos, gestos, saudações, hinos, bandeiras, faixas, palavras de ordem, música, fogos de artifício, imagens, desfiles, passeatas, carreatas, motocicletas, meios de comunicação de massa, redes sociais, xingamentos, confrontos e morte – de projeções adiante no tempo, de transposição de situações críticas, de realizações futuras, de morte e de retorno à vida, nova e renovada. Há sempre e necessariamente uma simulação de potência absoluta para a consecução de projetos políticos e de objetivos específicos. O mito “é fundamentalmente ambíguo”, no limiar do fim e das origens, da desordem e da ordem, da desintegração e da integração social (BONAZZI, 1993, p. 760).

As intenções declaradas de trazer ao Brasil o coração de D. Pedro I, preservado em Portugal, para ostentá-lo nas celebrações do 7 de Setembro de 2022, fazem deste órgão humano a metáfora da sede de vida, emblema do corpo morto, da perenidade do espírito e de perpetuação política. Trata-se do embasamento de uma “narração mítica”, uma vez que aceitemos a observação de que o mito “é o vestíbulo da formação da consciência social e da criação das estruturas do agir e do pensar” (BONAZZI, 1993, p. 760). Essa é também uma emblemática demonstração da força que o poder político opera ao lidar com a memória coletiva e acioná-la como instrumento de legitimação, em caráter ofensivo e defensivo, instaurando a sua própria temporalidade histórica ao assumir uma origem fundadora e mítica.

Em uma sociedade como a brasileira, formada sob a evangelização cristã, no início exclusivamente católica e, há mais de um século, de cultos protestantes e espíritas, transplantada e

imposta às camadas trabalhadoras e pobres da população, é notável a força que o corpo assume no imaginário social e na metáfora corporal e política da nação como unidade orgânica, viva e familiar (LENHARO, 1989, p. 13, 16-17). Metáfora à qual inúmeros presidentes da República recorreram ao exibir ares da saúde e de doença, juventude e virilidade, força física e força política, desde João Figueiredo, passando por Tancredo Neves, Collor de Mello e Itamar Franco, até Jair Bolsonaro. A política nacional desloca-se para o corpo coletivo e individual, social e pessoal, de brasileiros e brasileiras. A política nacional converte-se em laço afetivo e de amor entre governantes e governados, diluindo relações de poder, dominação e submissão ao líder da pátria. O destaque a uma das expressões do hino nacional brasileiro, o lema do atual governo federal torna-se ilustrativo: “Pátria amada”. Ao deslocar-se do universo discursivo e abstrato para o universo do sensível e do concreto, o Mito político dá acesso à compreensão que se move pelo espetáculo visual, colorido, sonoro, emotivo, sentimental, promovido pela modernidade técnica de luz, cor e som que, desde os primeiros anos do século XX, não deixou de conhecer seguidos aperfeiçoamentos nos elementos comunicativos e nas facilidades de acesso e utilização (LENHARO, 1989, p. 54; SEVCENKO, 2001, p. 59-93).

As observações sobre o messianismo de indivíduos e o Mito político, aqui entendidos como elementos dinâmicos da repetição histórica na vida política nacional, e de sucessivos retornos ao longo da vida republicana no Brasil, tornam aceitável considerar a premissa de Tiziano Bonazzi quanto à natureza psicológica do Mito político e ao conteúdo político que este reúne na abertura de vias políticas de extravasamento de conflitos. Parece-me igualmente evidente a pertinência conceitual de Mito político e a motivação que desperta na reflexão e na ação política, induzindo, ambígua e paradoxalmente, ao estudo sistemático e racionalizador deste fenômeno social na compreensão da constituição de imaginários dos grupos sociais, de sua eficácia ideológica, da sensação coletiva de repetição histórica em momentos históricos sempre distintos e

da abolição da temporalidade histórica (ASSOUN, 1979, p. 133-134; BONAZZI, 1993, p. 761). Para tanto, a metáfora da repetição histórica extrai seu alimento e matéria-prima da ressurreição de mitos do passado e da constante fabricação de novos mitos no presente, de governantes e de líderes políticos, por exemplo.

Referências

AGULHON, Maurice. **1848, o aprendizado da República**. Tradução de Maria Inês Rolim. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

ASSOUN, Paul-Laurent. **Marx e a repetição histórica**. Tradução de Wilson Sidney Lobato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BONAZZI, Tiziano. Mito Político. *In*: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N., PASQUINO, G. **Dicionário de Política**. Tradução de Carmen C. Varriale *et al.* Brasília: UnB, 1993. vol. 2, p. 754-762.

BORDA, Orlando Fals. **As revoluções inacabadas na América Latina (1809-1968)**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Global, 1979.

CARONE, Edgard. **Revoluções do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Buriiti, 1965.

CHALIAND, Gérard. **Mitos revolucionários do Terceiro Mundo: guerrilhas e socialismo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

FEIERSTEIN, Daniel. **Memorias y representaciones del pasado**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

FERNANDES, Florestan. **Nova República?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. 5. ed. São Paulo: Globo, 2006.

FERNANDES, Florestan. **Dominación y desigualdad: el dilema social latinoamericano**. Buenos Aires: Clacso; Prometeo, 2008.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. 5ª edição. São Paulo: Globo, 2006.

- FERRO, Marc. **O ressentimento na história**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**: quatro ensaios de iconografia política. Tradução de Federico Carotti *et al.* São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GRAMSCI, Antonio. **O Ressurgimento e a unificação da Itália**. Tradução de Leticia Martins de Andrade. São Paulo: Martins, 2015.
- IANNI, Octávio. **O ciclo da revolução burguesa**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- LE GOFF, Jacques. **A História deve ser dividida em pedaços?** Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Unesp, 2015.
- LEFEBVRE, Georges. **O grande medo de 1789**. Tradução de Eduardo Henrik Aubert. Petrópolis: Vozes, 2019.
- LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1989.
- MATTOS, Ilmar Rohlf de. **O tempo Saquarema**: a formação do Estado Imperial. São Paulo: Hucitec, 1987.
- MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Manifesto Comunista. *In*: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Obras escolhidas**. Rio de Janeiro: Vitória, 1961. vol. 1 p. 7-47.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Marx-Engels**: História. São Paulo: Ática, 1983. (Organização de Florestan Fernandes - Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 36).
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideia de revolução no Brasil (1789-1801)**. Petrópolis: Vozes, 1979.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Atitudes de inovação no Brasil, 1789-1801**. Lisboa: Livros Horizonte, s/d.
- PRADO JÚNIOR, Caio. **Evolução política do Brasil e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Tradução de Cristiane Dias e Greicy Costa. Campinas: Unicamp, 2016.

RODRIGUES, José Honório. **Conciliação e reforma no Brasil**: um desafio histórico-cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Arquivicção:

d. Pedro e a orquestração de uma memória

Stanis D. Lacowicz

Caminante, no hay camino se hace camino al andar
(Antonio Machado)

Entrada

Os primeiros passos pelos corredores do arquivo são aterradores. Não tarda para percebermos que não apenas o real é incomensurável, mas, atualmente, também os seus registros, já muito além de nossa capacidade de apreensão. A obsessão pela memória e, em consequência, pelo seu arquivamento e salvaguarda, se manifesta em consonância com a proliferação monumental e patrimonial, como aponta François Hartog (2006) a respeito da França pós anos 1980, o anseio de que nada se esqueça e que possa ser preservado em algum “lugar de memória”. Anunciava-se, então, a passagem de um regime de historicidade pautado na memória para um com base no patrimônio (HARTOG, 2006), incentivando um dever de co-memoração, uma experiência compartilhada de anamnese, decorrente parcialmente do compromisso com a memória de acontecimentos traumáticos, mas também da ansiedade para que não seja tarde demais para se recordar algo. Com os meios digitais e com tanto por não esquecer, instalou-se uma crise da memória, vinculada ao excesso informacional, nada mais que um profundo esquecimento (HUYSEN, 1997), marcado pela dificuldade de gerenciar a copresença de tempos, em sua heterogeneidade, de manejar esse

conteúdo de modo a dar-lhe forma, ritmo, compreensibilidade (enfim, a capacidade de contar histórias).

Nesse sentido, não é novidade que a ficção e a narrativa, como atos de fingir que se pautam na seleção e na organização (ISER, 1996), propiciam um espaço de experimentação e especulação acerca de arranjos e caminhos possíveis para lidar com esse conhecimento acumulado, campo no qual o leitor se engaja ao lado de autores e narradores. Na linha específica que é de interesse deste trabalho, a ficção histórica, algumas categorias de análise se mostram produtivas para pensar sobre as obras que reencenam o manejo arquivístico, como a de *"ficciones del Archivo"*, de Roberto Echevarría (2011) ou a de "autor-narrador-curador", de Helder S. Rocha (2020). Mesmo com desdobramentos ou pressupostos teóricos distintos, ambos os autores coincidem na compreensão de como a figura do autor, e também do crítico, deixam seu traço nessas obras, que, de modo explícito, apresentam esse manejo de materiais discursivos variados. A obra literária é vista, portanto, em sua abertura e trânsito, como acontecimento que joga com fragmentos da memória e do mundo.

A partir de tais questões, tendo em vista o bicentenário da Independência do Brasil (2022) e uma memória que se (re)constrói continuamente sobre esse acontecimento, emergindo no tempo presente como lembrança mal resolvida, pretendo analisar neste trabalho as obras *O coração do Rei* (2008), de Iza Salles, e *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), de José Roberto Torero. O gesto intertextual e paródico caracteriza esses romances como movimento ativo e manifesto (logo, metaficcional, autorreferente), dotando de sentidos específicos a apropriação de outras materialidades discursivas, quer seja de releitura ou de desconstrução. Os dois romances têm como motivo narrativo a organização de material manuscrito, de documentos e arquivos pessoais das figuras históricas, recompilados, traduzidos ou recontados para se integrarem ao fio da reencenação da história de d. Pedro. Eles ficcionalizam, assim, o percurso arquivístico e, ao explicitar esse

mecanismo, abrem espaço para o olhar crítico do leitor sobre essas seleções. Busco nesta investigação, enfim, experimentar a compreensão dessas obras em articulação com o conceito de arquivo, deslocando-se da história para a historicidade, ou seja, para a produção de efeitos de sentidos e o olhar que busca confrontar esses diferentes processos interpretativos (NUNES, 2005). Pretendo observar como esses textos mobilizam um gesto interpretativo sobre o arquivo, bem como a maneira pela qual a leitura desses romances demanda confrontar essas diversas (re)leituras, ocupando posições no e entre textos que permitam (re)conjuguar encontros, desencontros, continuidades e fraturas.

Em *O coração do rei*, a narração se localiza em um momento posterior à morte de d. Pedro, observando, portanto, os acontecimentos em retrospecto. A figura que toma essa posição é o Frei Antônio de Arrábida, tutor e confessor de d. Pedro, que narra a partir de sua memória e do manuseio de documentos e cartas, pois havia sido encarregado da organização da biblioteca imperial. A proximidade do narrador com o protagonista dá um tom paternal ao texto, justificando certos posicionamentos, o que é interessante na medida que essa parcialidade não é escondida, manifestando o afeto do religioso ao administrar o material que tem em mãos. Além disso, a obra também estabelece diálogo com pinturas históricas e com outras ficções ou leituras sobre a história do Brasil e de d. Pedro, expandindo o campo de relações do romance.

Na obra de Torero, doravante nomeada apenas *O Chalaça* (1994), a premissa é o encontro, pelo narrador-editor, do diário perdido do secretário pessoal e amigo de d. Pedro, Francisco Gomes da Silva, conhecido como Chalaça. A obra se apresenta, dessa forma, como o diário referente aos anos de 1833-1834 (em que narra principalmente os últimos momentos da Guerra Civil Portuguesa), com o qual é intercalado, a certo momento, um livro de memórias que retoma o período anterior, entre 1808 e 1833 (apresentando eventos da história do primeiro reinado no Brasil). O romance é concluído com um conjunto de quatro cartas, nas quais sabemos do destino de algumas personagens. A atuação do

Chalaça como alcoviteiro de d. Pedro, mensageiro e articulador de seus encontros amorosos, assim como seu companheiro de festas, permite o tom carnavalizante da releitura histórica. Como no romance de Iza Salles, a compilação arquivística não se dá apenas pelo motivo estruturante (do manuscrito perdido, neste caso), mas também na relação intertextual que a obra estabelece com outros textos históricos (como o próprio diário do Francisco Gomes da Silva histórico), com a tradição literária (pela retomada das figuras do pícaro e do malandro), bem como pela materialização metaficcional desse processo na figura de Calderón de Mejía, alter ego do Chalaça.

O arquivo na narrativa: entre latente e manifesto

Em um primeiro momento, abordarei os traços que, nos romances, explicitam a orquestração documental, evidenciando a espessura da obra como um contínuo diálogo entre textos e temporalidades. Trata-se, assim, desses pontos em que o narrador apresenta o espaço que existe entre a textualização e o acontecimento narrado, explicitando o manuseio ou intervenção no documento, bem como a forma como a sua atitude e emoções ajudam a conduzir o preenchimento ou transposição dessa distância. Esse afeto é percebido, por exemplo, quando o narrador Frei Antônio de Arrábida aborda a sensibilidade de d. Pedro, expressada tanto em atitudes positivas quanto negativas, destacando-se a relação dele com seu pai, d. João, e o modo como se comovia quando o via triste: “Seu coração apertou-se ao ver o pai chorar de tristeza pela mãe, e também de vergonha e humilhação pela constrangedora situação que estavam vivendo” (SALLES, 2008, p. 18). A ficcionalização do ato arquivístico retoma esse ponto em que a análise se entrelaça com a emoção, o encontro com algo que se derrama, que não satisfaz ao critério científico, um modo de apreensão que traz um a mais não traduzível, implicando intimamente o analista e o impelindo à busca: “O arquivo é excesso

de sentido quando aquele que o lê sente a beleza, o assombro e um certo abalo emocional” (FARGE, 2017, p. 36).

A passagem a seguir é exemplar desse processo pelo qual o jogo com o arquivo se articula ao afeto:

Pedro aprendeu a tocar vários instrumentos; tornou-se bom cantor, razoável compositor e péssimo poeta. Gostava de ler, leu muito toda a vida, e o teatro era uma de suas paixões. Sua educação, nesses aspectos, foi esmerada [...]. Gostava de citações em latim e admirava pessoas de cultura. Disse uma vez com a franqueza de sempre: “Miguel e eu seremos os últimos príncipes incultos nesta família”, o que deu a impressão de que era ignorante, o que nunca foi verdade. (SALLES, 2008, p. 26).

O Frei narrador está diretamente implicado na educação de d. Pedro, pois cuidava do ensino de latim, o que justifica a ênfase que dá para o preparo intelectual do príncipe herdeiro, educação que se sobressaía. Essa proximidade já havia sido indicada antes, ao mencionar, emocionado, que uma história que havia contado ao seu pupilo havia lhe marcado ao ponto de ser retomada em momento posterior: “Anos depois, quando ele usou as mesmas palavras em seu discurso de coroação, eu disfarcei as lágrimas. Somos sentimentais, nós” (SALLES, 2008, p. 22).

Do excerto sobre a educação de d. Pedro, interessam-me principalmente as últimas duas linhas, sobre a suposta confissão de ignorância por parte do protagonista. O narrador, assim, contraria interpretações tradicionais sobre esse comentário, como se percebe, por exemplo, em *As maluquices do imperador*, de Paulo Setúbal. Trata-se de um fragmento tomado de cartas do imperador, mobilizado de forma diferente pelas duas obras: em uma, é tomado de maneira direta para reforçar uma figura ignorante (conveniente para o olhar depreciativo de Setúbal); na outra, modalizado por um olhar crítico sobre o documento, ainda que parcial, mas verossímil pelo posto ocupado pela personagem. O olhar desconfiado, que não toma o documento e sua linguagem como transparentes, demonstra o perfil arquivístico desse romance, por meio de uma

releitura que estabelece um diálogo tanto com os documentos quanto com outras leituras sobre ele, integrando uma rede complexa e em múltiplas camadas. Pode-se confrontar, assim, diferentes interpretações, o funcionamento da historicidade como distintas produções de sentido, que, colocadas em contato, mostram-nos do caráter não unívoco da leitura da história: “não há sentido unívoco para as coisas do passado, e o arquivo contém em si essa lição” (FARGE, 2017, p. 92).

A tessitura arquivística do romance de Iza Salles, esse arquivo não manifesto que constitui a obra, entra em tensão, portanto, com outras ficcionalizações de d. Pedro, abrindo espaço para a discussão sobre as percepções tradicionais sobre as personagens. Isso ocorre, a citar, na relação entre o príncipe e José Bonifácio, reforçando as semelhanças entre eles, afirmando que o “patriarca da independência” também era um eterno conquistador e havia tido suas aventuras na juventude, além de, como d. Pedro, também ter um caráter irascível. Vai na contramão, portanto, de muitas representações que, pelo contrário, buscam opor as duas personagens, sendo o paulista visto como um defensor da moral e o príncipe como uma figura dissoluta e impulsiva. No que se refere à historiografia, a obra incorpora alguns historiadores como personagens, como é o caso de um dos colegas de Frei Arrábida, o Frei Tarquínio de Jesus, que se configura como ficcionalização de Octávio Tarquínio de Jesus, historiador e biógrafo de d. Pedro. Trata-se de um recurso produtivo para apropriar-se de dados e posições advindos de discursos históricos, integrados à construção híbrida do romance: “Anos depois, quando Frei Tarquínio organizou para a biblioteca a correspondência do imperador [...]” (SALLES, 2008, p. 188), “quando estávamos Frei Tarquínio e eu organizando na biblioteca a correspondência de Pedro [...]” (SALLES, 2008, p. 201).

N’O *Chalça*, o motivo do manuscrito encontrado já se insinua pelos paratextos: a orelha do livro simula um texto psicografado de d. Pedro, enquanto na capa as *Galantes memórias* são apresentadas como “trazidas à luz por José Roberto Torero”, jogando com a

ambiguidade do termo entre criação e desvelamento. A abertura da obra se dá por um prefácio ficcional, assinado por “O autor”, de maneira a, junto com a capa, induzir uma correlação entre o autor Torero e esse pesquisador que buscava por documentos históricos perdidos. A partir dessa figura, estabelece-se uma estratégia de organização, um traço que permeia a narrativa, embora pouco se apresente como uma voz manifesta (exceto pontualmente em algumas notas de rodapé). Sua existência, assim, corrobora o jogo de máscaras que é posto em ação ao longo de toda a obra, dinâmica de espelhamentos e identificações pelo qual as identidades se confundem: o autor com o editor ficcional, este com o Chalaça, Chalaça com d. Pedro etc.

Além disso, o recurso ao narrador-editor atua no sentido do convencimento do leitor, justificando a publicação e sua relevância (SANTOS; OLIVEIRA, 2001), uma vez que se trata de uma personagem que, ainda que ocupando posição de destaque, foi de alguma forma posta de lado no discurso histórico. Para tanto, o Torero-editor apela para construções que tentam elevar a importância do texto, “um dos documentos mais buscados de que se tem notícia na história nacional”, o diário do “famoso Chalaça” (TORERO, 1994, p. 9). Além disso, relata a trajetória para obter o material, desde a negativa de uma bolsa para pesquisa no exterior, até ter de pagar pelo documento para uma tataraneta da personagem. Essa contextualização corrobora a verossimilhança da publicação, ao que se soma, contraditoriamente, a admissão da possibilidade de fraude do documento: “Por questões éticas e exigência do editor, devo advertir que pairam dúvidas sobre a autenticidade destes papéis” (TORERO, 1994, p. 10). Amparadas por supostos estudiosos, essas dúvidas contribuem, pela honestidade, com o investimento afetivo dos leitores, reforçando o pacto de confiança entre eles e o editor, sem deixar de lado a ambiguidade (pois a confissão se deu por pressão editorial).

Esse recurso é retomado em algumas notas de rodapé ao longo da obra. Algumas têm um caráter retificativo, contextualizando ou problematizando o que é dito pelo Chalaça, erros aceitos pelo

caráter informal do texto ou pela construção de sua autoimagem: “Francisco Gomes **provavelmente** se equivocou quanto à descrição dos afazeres de seus amigos. Rocha Pinto era na verdade o barbeiro do paço e João Carlota, o cocheiro de D. Pedro” (TORERO, 1994, p. 136, grifo meu). O “provavelmente” ressalta essa parcialidade do editor em prol do narrador e mesmo com sua versão da história, de modo também a não desacreditar a veracidade do documento. Terminado o diário, uma pequena nota anuncia a interrupção e os bilhetes e rascunhos de carta que indicariam o destino das personagens: “Infelizmente, neste ponto termina o caderno com o diário e as anotações de Francisco Gomes” (TORERO, 1994, p. 212).

Como pontua Célia Fernández Prieto, nas ficções históricas contemporâneas (por ela referidas como novos romances históricos), “la función metanarrativa de los prólogos y epílogos se desplaza al interior de la trama, asumida por el narrador o los personajes, quienes cuestionan la frontera entre la historia y la ficción y subrayan el carácter narrativo, y por tanto constructivo, de la historia” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 173). Esse movimento pelo qual a ficção engloba o prefácio é fundamental na constituição arquivística do romance de Torero, ressaltando não só os parâmetros de sua construção, mas também a maneira pela qual os níveis narrativos se entrelaçam e dialogam. Assim como o Chalaça avaliza as atitudes de d. Pedro, de forma exagerada e cômica, também o editor avaliza a busca do Chalaça por um lugar ao sol, por tornar-se célebre, algo que ele mesmo pretende pela publicação do diário. Da perspectiva do narrador, inclusive, encontra-se igualmente a consideração sobre o caráter textual do que se apresenta, dirigindo-se ao possível leitor do texto documento: “Um homem sábio, porém, que porventura um dia vier a ler esses papéis – que é coisa que não espero, por que eles são muito particulares – se perguntará se este momento grave por que passamos não seria melhor aproveitado com atitudes como treinamentos militares [...]” (TORERO, 1994, p. 62).

A interrupção na narrativa do Chalaça nos fala do papel da falta e da incompletude na leitura do arquivo: “O arquivo não é

uma reserva na qual se sorveria por prazer, mas é permanentemente uma falta” (FARGE, 2017, p. 58). Essas ausências, por sua vez, são aquilo que mobiliza o leitor a, pelo questionamento, ocupar os espaços e posições no romance, da mesma forma como quando é convidado pelo narrador-editor a confiar desconfiando da autenticidade do documento, ou quando é abordado diretamente pelo Chalaça, alinhando-se ao leitor implícito. As rupturas, as hesitações, são significantes, instigam perguntas e o confronto de leituras. No romance de Iza Salles, a distância entre a narração e o acontecimento é engrossada à medida que o narrador marca textualmente esse vão, nos momentos em que retoma documentos históricos, como cartas, juramentos, declamações, atuando de modo mais desconfiado ao colocar em diálogo as versões da história. Dessa forma, mobiliza recursos de modalização, esclarecendo que o que se conta é segundo o que foi dito, que há opiniões e lados distintos do acontecimento, deixando clara a mediação da história ou a própria parcialidade: “Sobre o modo como se conheceram existiam **várias versões** [...]” (p. 105); “a mulher do Marquês de Gabriac, que iluminava os salões do Rio com sua beleza naqueles anos e que, **parece**, resistiu ao seu assédio” (p. 141); “Tenho motivos para **suspeitar**” (p. 153); “**Diriam** até que contribuiu para ao afastamento de Chalaça da corte [...]” (p. 248); “**Não posso afirmar** que o que se passou a seguir não tenha o mínimo dedo de Chalaça, que o metia em tudo” (p. 255); “**teria sido**” (p. 330); “**segundo** dizia a gente” (p. 31); “**Nunca se saberá** o número de navios e pessoas [...]” (p. 20); “Parece que [...]” (p. 53); “Isso **dizia** o povo” (SALLES, 2008, p. 68, grifos meus).

Essa postura do narrador arquivista se aproxima da forma como o narrador-editor d’*O Chalaça* retifica ou comenta o que é contado por Francisco Gomes. No caso do romance de Torero, essa lacuna no arquivo se encontra também em certas contradições ou omissões que são disseminadas ao longo do texto. Como destaca Régine Robin (2017, p. 105), “Os arquivistas são espontaneamente infratores. Eles voltam aos arquivos após o encerramento do expediente graças a uma chave secreta. Eles não recolocam no lugar

o documento que clandestinamente consultaram, classificam-no mal, ou até mesmo o confiscam”. Como trapaceiros, buscam suplantar as faltas e falhas do texto, inventar uma ordem, atitude que, ao ser percebida, revela esse encontro perdido e fracassado com o passado, as lacunas não admitidas. No romance, uma dessas omissões é a expulsão do Chalaça do palácio de São Cristóvão, como sinaliza em seu diário: “Nenhum dia foi tão negro como esse desde a criação do mundo. Não, nem o dia em que D. João proibiu a minha entrada no palácio de São Cristóvão, nem o dia em que fui expulso do Brasil, nem o dia em que Pedro Cigano e seus amigos me cobriram de pauladas” (TORERO, 1994, p. 20). Sem dar mais detalhes aqui nem nos capítulos das memórias, indica-se ser um fato inglório na trajetória da personagem. Essa proibição por parte de d. João fica, portanto, em suspenso, sem ser retomada, a não ser pelo recurso a material extratextual; tampouco fala-se de qualquer relação entre o d. João e Francisco Gomes da Silva, apenas de modo indireto, quando, nas memórias, afirma: “Depois que Sua Majestade El-Rei D. João VI deixou o Brasil, no ano de 1820, fiquei um bom tempo circulando no paço sem ter absolutamente nada que fazer” (TORERO, 1994, p. 66). Fontes extratexto, seja material historiográfico ou ficcional, indicam que, antes de secretariar d. Pedro, o Chalaça havia trabalhado para d. João, mas a relação teria ficado comprometida quando o empregado fora apanhado, no palácio, em relações sexuais com uma dama da princesa. O acontecimento infame é suprimido, apesar de sugerido, o que se dá também para que o personagem reforce seu vínculo com d. Pedro, como seu grande e único amo.

Essas contradições e ausências apontam a relação que o romance estabelece com a picaresca espanhola, a partir do ímpeto da personagem em construir discursivamente uma imagem de “homem de bem”, no que inclui redefinir suas origens e reforçar seus laços com a aristocracia. Em grande medida, nota-se, na trajetória do Chalaça conforme construída no romance, uma aproximação do tripé básico da picaresca, conforme apontado por Mario González (1994): um anti-herói como protagonista; o projeto

de ascensão social por meios ilícitos ou pela trapaça; a sátira social apresentada por meio do relato desse processo (ironia que não raro se volta ao próprio protagonista, como autoengano). A isso se agrega o cariz autobiográfico do texto, ligado ao fato de que tal personagem precisa contar sua história, uma vez que outros não o fariam. Tendo em vista que o Chalaça nunca foi um marginalizado social, mas sempre esteve bem protegido pelas elites (fosse seu pai biológico, mesmo sendo filho ilegítimo, fosse d. João ou d. Pedro), pode-se imaginar se o vínculo com a picaresca não seria, em si, também uma trapaça, para criar empatia por parte dos leitores, o que reforça, ainda, a conduta malandra da personagem. Assim como Leonardo das *Memórias de um sargento de Milícias*, o Chalaça oscila entre a ordem e a desordem, tecendo relações de favor e, principalmente, buscando evitar o trabalho.

A atitude do narrador, avalizada sempre pelo editor, ao utilizar a trapaça como condutora do relato, permite-nos, no confronto entre os textos e no mapear destas lacunas, compreender certo perfil do funcionamento social e discursivo da história brasileira, assim como a leitura que o romance propõe dessas relações: “O desvio e a marginalidade dizem muito sobre a norma e sobre o poder político, e cada tipo de delito reflete um aspecto da sociedade” (FARGE, 2017, p. 33). Nesse sentido, o romance propõe uma leitura da história do Brasil, de d. Pedro, da Independência, articulada a partir da noção de malandragem, compreendendo que essa prática e a figura do malandro não apenas constituem a autoimagem do brasileiro, como são tradicionalmente mobilizados para reforçar determinados traços identitários e simbólicos, geralmente ligados à alegria, às festas, ao bem viver (daí a construção do futebol e do drible, do samba, do carnaval, como símbolos do Brasil).

Para fechar esse ponto, cumpre reforçar a parcialidade de Torero-editor com relação ao Chalaça, no que se refere mais precisamente a essa construção da imagem de “homem de bem” e da importância daquele documento. Trata-se da forma como, no prefácio, são mencionados os casamentos e os filhos de Francisco

Gomes da Silva. Ao longo do romance, sabemos que o Chalaça se casou no Brasil com Mariana, mesmo que forçado pelo pai da moça (Pedro Cigano), e com ela teve um filho, assumido pelo pai e a quem as memórias seriam dedicadas. Por outro lado, no prefácio, esse filho é apresentado como ilegítimo pelo editor, ao se mencionar que o pesquisador teve que buscar o diário no espólio do “filho bastardo do autor com Mariana Garcia” (TORERO, 1994, p. 9). Esse matrimônio é apagado, então, em prol do suposto casamento do Chalaça com a viúva de d. Pedro, D. Amélia, uma vez que o editor anuncia que pretendia pesquisar os documentos que haviam estado em posse de A. Francisca Stevenson, filha do Chalaça com a princesa (pois ficamos sabendo que tal A. seria de Amélia). Esses dados, no entanto, são mencionados apenas nas cartas ao final do romance, apresentadas como bilhetes e rascunhos, o que não apenas indica a provisoriedade deles, mas também a possível mentira, pois o interesse delas era o vangloriar-se frente ao inimigo derrotado. Assim, o narrador-editor avalia a versão do Chalaça sobre sua história, seja porque o desfecho implica uma reviravolta atrativa para a história do protagonista, seja porque vê naquele relacionamento o único digno de destaque (pois era com uma nobre), retomando no próprio discurso esse motivo da construção discursiva da aparência.

Se isso ou aquilo é verdade, pouco importa. O importante, possivelmente, é que há certa verdade nas filiações que os narradores estabelecem ao longo do texto:

O importante aqui não é mais saber se os fatos relatados ocorreram exatamente dessa maneira, mas entender como se articulou a narrativa entre um poder que obriga a isso, um desejo de convencer e o uso de palavras que se pode tentar descobrir se foram emprestadas ou não de modelos culturais locais (FARGE, 2017, p. 33-34).

As palavras de Arlette Farge, mesmo que voltadas à análise do arquivo não ficcional (e policial), nos são pertinentes ao estabelecer o vínculo entre o uso das palavras e as relações de poder que

produzem sentidos ou indicam caminhos para sua construção. Desde o princípio, o texto se mobiliza a partir da marginalização de Francisco Gomes da Silva frente ao discurso histórico, o poder que “obriga a isso”, à confissão, daí o exagero na busca por seu enaltecimento. A tomada da voz narrativa permite ao narrador fazer justiça para seu nome (tornar-se célebre, não ser esquecido), apesar da comicidade que delata esse intento, e superar a penalização que sua imagem sofreu, ao ser considerado uma companhia imoral para d. Pedro, tendo sido, inclusive, expulso do Brasil e demitido de suas funções oficiais. Nesse sentido, ressoa no romance, ainda que de forma indireta e balizado no diálogo com a picaresca, a relação entre o arquivo e o direito de que fala González Echevarría (2011). O pesquisador observa no surgimento do romance essa imitação de gêneros que remete à burocracia do reino espanhol, uma vez que a picaresca se dá a partir da paródia da confissão e justificativa de um sujeito às margens da sociedade, requisitada por uma figura do judiciário. N’*O Chalaça*, a confissão, as justificativas e, sobretudo, o humor buscam o convencimento do leitor ao criar nele uma relação de cumplicidade, de familiaridade que deveria superar a racionalização que tenderia a ver na personagem um aproveitador e enganador. Nesse jogo, o discurso histórico se mostra como o tribunal e juiz que elege aquilo que deve ou não ser lembrado, enquanto a narrativa do Chalaça se apresenta como a apelação para que sua história não seja esquecida.

Entre o arquivo e a ficção: redes do Ipiranga

Em *O coração do rei*, o narrador parte de falas de personagens, declarações e comentários, compilados a partir da memória e da bricolagem desses documentos, para construir um memorial de d. Pedro, fragmentos que, na ficção histórica, contribuem para o efeito de verdade e legitimação da leitura apresentada sobre a história. Essa legitimação ocorre, também, no plano da construção da obra, por meio do apelo ao imaginário sobre os acontecimentos, esperando que o leitor compartilhe do acesso a essa memória, daí

a retomada de um arcaísmo imagético, acionando a transposição intermediária. No caso do grito do Ipiranga, ela ocorre a partir de um desvio, afirmando como não se dará a descrição:

Mas antes, Pedro, também em seu animal, que não era um cavalo puro-sangue, mas uma besta de montaria que aguentava melhor as viagens, gritou para alegria da comitiva: “Brasileiros, a nossa divisa de hoje em diante será ‘Independência ou Morte!’” E partiu com todos muito contentes, e só um artista da Missão Francesa, imaginando sua pintura para a cena, lamentaria que não estivesse montado num de seus belos cavalos naquele momento (SALLES, 2008, p. 108).

A menção ao cavalo puro-sangue é possivelmente um diálogo com a consagrada figuração do evento realizada no quadro *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo, que tinha como objetivo veicular uma visão idealizada e simbólica do ato, que representasse a feição moral do acontecimento (MATTOS, 1999). A importância da pintura e sua popularidade faz dela um documento histórico que nos revela sobre as formas de representação da história e de como foi sendo construída essa memória da independência, muito mais do que uma representação direta dos fatos (embora tenha sido muitas vezes tomada como tal). Nesse diálogo, o romance evidencia sua feição arquivística para além do narrador, demonstrando uma percepção do arquivo em sua complexidade, como conjunto de perspectivas possíveis, de materiais e linguagens vistas em sua opacidade no que se refere à relação com o mundo. Nesse sentido, o diálogo com o evento histórico se efetua a partir da inserção em um campo de reencenações do mesmo feito (que engloba outras ficções históricas), bem como com as convenções da pintura oitocentista de viés idealizante, colocadas em questão pelo aceno irônico que possibilita examinar a distensão entre as versões da história e suas formas de recriação.

A refiguração do grito do Ipiranga também estabelece diálogo com as versões do ato, sobretudo as desconstrucionistas, mas

dando uma inflexão positiva ao outrora traço degradante. Trata-se da indisposição intestinal da qual a comitiva de d. Pedro padecera durante a viagem de retorno de Santos:

Quando [o mensageiro] encontrou a comitiva, estavam os homens e animais à beira do riacho por questão prosaica: haviam comido alguma coisa em Santos que os fizera ter uma disenteria. Por mais curioso que seja esse detalhe, considerando as notícias que iam receber a seguir, não conseguiu ofuscar para mim a decisão tomada por Pedro depois de ler o que lhe trazia o oficial (SALLES, 2008, p. 106).

A menção aos problemas intestinais não só remete a um dado verificável em relatos históricos, mas também às versões menos heroicas, como a d'*O Chalaça*. Seja pela honestidade no relato ou não, o Frei não deixa de indicar o percalço na viagem, frequentemente apagado tanto pela insignificância quanto pelo pendor carnalizante. O que o narrador faz, no entanto, é isolar esse momento para que não contamine o ato, desvinculando-os na medida do possível, mas mantendo esse gesto de humanização que, pelo revés, reforça a heroicidade.

No romance de Torero, por sua vez, a diarreia é mobilizada para intensificar a sátira; o próprio título do capítulo, "Que trata do regresso da viagem a Santos e de grandes obras que naquele percurso se fizeram" (TORERO, 1994, p. 106), joga com a ambiguidade da expressão "obrar" na linguagem popular (sinônimo de defecar). Sendo abordada nos capítulos das memórias, o tom enaltecido exagerado contribui para o riso, ao tratar de forma séria de questões banais ou baixas. Dessa forma, o narrador comenta que, por conta de uma costeleta de porco fortemente temperada, a comitiva, no retorno de Santos, passou a sofrer com "desconfortáveis contrações intestinais, cujo resultado é a evacuação de uma matéria fecal mais líquida do que sólida. Os físicos a definem como *diarrhoea*, enquanto a gente miúda a conhece apenas por 'caganeira'" (TORERO, 1994, p. 107). Perto de São Paulo, novamente se veem forçados a parar, a fim de, com "trabalho da natureza, acalmar as

revoluções das nossas vísceras” (TORERO, 1994, p. 107). Não sendo suficiente a ênfase na defecação, o narrador interrompe o relato para expressar sua filosofia esdrúxula acerca da “tese sobre a perfeita evacuação das fezes e seus efeitos sobre o entendimento humano” (TORERO, 1994, p. 107), e qual seria a atividade mais adequada para acompanhar o ato, que conclui ser a leitura, pois: “Que entretenimento mais proveitoso poderia haver no mundo do que este em que nos livramos de uma substância fétida ao mesmo tempo em que aumentamos o nosso saber?” (TORERO, 1994, p. 108).

Após a chegada do mensageiro e a movimentação apressada de d. Pedro para recebê-lo, ficam sabendo das penalizações que sofria d. Pedro por parte das Cortes Portuguesas, sendo destituído do posto de regente e obrigado a ir para a Europa. Na sequência, presenciamos um d. Pedro ainda combalido pela diarreia, dirigindo-se aos soldados e, instável e nervoso pela afronta pessoal, proclamando a independência. Com isso, o olhar carnavalizante, que coloca lado a lado o evento célebre e a defecação, também atua ao desenhar um d. Pedro emocionalmente instável, sugerindo que sua reação teria ocorrido também pela volatilidade do príncipe, contrapondo-se à imagem estrategista e ponderada que se apresenta, por exemplo, na pintura de Pedro Américo, ou determinada e furiosa, como no filme de Carlos Coimbra, *Independência ou morte* (1972).

Como indicado, o gesto arquivístico do romance de Iza Salles, sua arquivicção, se dá a partir de seu ímpeto intermediático. Esse trânsito é comum às ficções históricas, uma vez que as personagens e acontecimentos já transitam entre diferentes mídias, como pinturas, e ocupam o espaço urbano, pelos monumentos. Neste caso, podemos observá-lo a partir da ficcionalização do pintor Jean-Baptiste Debret (1798-1848), parte da missão artística francesa convidada por d. João a vir ao Brasil, em 1816. Sua pintura da coroação de d. Pedro é utilizada como suporte à narração do acontecimento: “Debret imortalizou a cena num quadro onde Pedro aparece sentado no trono tendo ao redor os que presenciaram o solene momento e, para quem quiser saber como

eu era, lá estou escondido no canto esquerdo, magro e comprido, atrás de Bonifácio” (SALLES, 2008, p. 118). A pintura é retomada como intertexto para que, entre ela e o romance, se proceda à (re)figuração do acontecimento, a partir do encontro entre essas obras e o leitor.

Essa transposição verbal de uma obra imagética também se verifica quando o narrador aborda a partida de d. Pedro em abril de 1831. Tendo recém abdicado ao trono, o ex-imperador apenas aguardava a resolução de negócios pendentes (organização e venda de bens) para partir para a Europa, mas já se encontrava a bordo da nau que o levaria. No clima da despedida, o Frei comenta: “Do alto do morro Santo Antônio estávamos a contemplar as naus Frei Tarquínio, Frei Oliveira e eu, sem saber o que estaria acontecendo [...]” (SALLES, 2008, p. 290). A descrição da cena nos remete à pintura “O largo da Carioca no Rio de Janeiro (2020 [1816]), de Nicola-Antoine Taunay, a qual, pelo que se constata por outras nomeações, refere-se ao morro Santo Antônio, no qual se situava também um convento (o que leva também à pintura “Entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816”). Ainda que ambos os quadros não se refiram ao contexto e à data da cena no romance, eles permitem o ancoramento no arquivo imagético ligado ao período, evidenciando como a constituição do espaço urbano também se dá a partir das suas ficções (BRANDÃO, 2013), dos processos de simbolização criam representações dos lugares na memória.

Com Torero, a imagem que concentra os sentidos do arquivo é a do filósofo Calderón de Mejía, ao qual o Chalaça recorre para sustentar seus posicionamentos. Trata-se, no entanto, como o narrador aponta, de um autor inexistente: “Nem o autor nem o livro jamais existiram, mas eles [Rocha Pinto e João Carlota] não quiseram passar por ignorantes e deitaram muitos elogios ao espanhol. O Rocha asseverou que ‘foi o maior dos catalães’” (TORERO, 1994, p. 113). Essa figura serve, portanto, de elemento compilador das opiniões e conhecimentos que o próprio Chalaça coleta, mas que precisam desse recurso à autoridade para serem

legitimados. Uma das situações em que essa máscara é retomada se dá em uma das cartas no fim do romance, endereçada por Chalaça ao seu desafeto e alvo de zombaria, Caetano Gamito. Citando o autor inventado, o narrador afirma que o homem precisa seguir os exemplos do mundo natural: “dos minerais deve aprender com a água, que obedece a forma do cálice que a contém; /entre os vegetais, deve ser como a orquídea, que cresce à sombra das grandes árvores;/ e do mundo animal, deve espelhar-se na hiena, que segue os leões e não conhece a fome” (TORERO, 1994, p. 222). Além da humilhação e da afirmação da flexibilidade como modelo de conduta, moldando-se de acordo com a situação, a citação retoma a “Bestofilosofia”, apresentada ao Chalaça por um mendigo que pedia esmolas e modificava sua forma de pedir de acordo com o que seria mais apelativo em cada situação. A proposição fabular trazia, portanto, o conselho de se agir de acordo com os animais, em que o mendigo se afirmava uma hiena, vivendo das sobras das caças alheias, evitando o esforço, como o malandro.

Nessa figura arquivística, o Chalaça deposita conhecimento de ordem e origem variada, seja o saber erudito e formal, seja o conhecimento popular. Carnavalesco por excelência, Calderón de Mejía se constitui como espaço de subversão de hierarquias do saber, conhecimentos que são assimilados e deglutidos, ressignificados de acordo com a prática malandra. Assim, tematiza-se nele a própria intertextualidade e arquivicção do romance de Torero, potencializando a porosidade das fronteiras a partir de um expediente metaficcional, que aponta para a constituição híbrida das obras e das personagens.

Formas de ocupar o arquivo, modos de postergar o fim

Ao longo deste trabalho, busquei experimentar a leitura dos romances de Iza Salles e de José Roberto Torero como ficções arquivísticas ou arquivicções, observando não apenas o modo como elas se apresentam como um ato de coleta de textos e documentos, explícita ou implicitamente, mas também a maneira como o leitor e

o crítico são demandados a participar desse processo. O trajeto por entre os corredores do arquivo nos revela lacunas e exige o confronto com e entre os documentos, indagações que sinalizam os não ditos e que dão vida ao material coletado: “Trilha-se uma leitura em meio a fraturas e dispersão, forjam-se perguntas a partir de silêncios e de balbucios” (FARGE, 2017, p. 91). O arquivo se abre, assim, como espaço de polêmica, cabendo aos leitores refazer percursos e identificar as “filiações discursivas [...] explicitando o movimento dos sentidos e dos sujeitos” (NUNES, 2005, p. 3).

Com os narradores arquivistas ou editores, as obras funcionam no entrecruzamento de temporalidades, entre o tempo em que são produzidas e lidas, o tempo da narração e o tempo da narrativa, heterogeneidade temporal para a qual devemos atentar na leitura da ficção histórica, pois que um dos traços constituintes do gênero (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998). Nesse ranger de temporalidades, narradores e leitores que se engajam nas posições abertas pelo texto se tornam também, como arquivistas, mestres da memória, pelo “trabalho de classificação, triagem, acabamento, etiquetagem, preservação, comunicação ou de não comunicação”, assim como “mestres do tempo, mestres da cidade dos mortos e dos vivos, portanto da boa ordem do mundo” (ROBIN, 2016, p. 104).

Seja conceito ou ferramenta de leitura da ficção histórica, a arquivicção busca o jogo de contraposições e organização que é exigido do analista do arquivo, reordenamento que, se num primeiro momento afasta o real, permite construir o objeto de pesquisa, “criar um olhar específico que merece explicação, pois o espaço se redistribui forçosamente a partir do objeto pesquisado” (FARGE, 2017, p. 65). Por esta leitura de *O coração do rei* e de *O Chalaça*, ao pôr em discussão sua construção arquivística, pode-se constatar o espaço privilegiado que a ficção constitui para a reflexão sobre o conceito de arquivo, sobre o não fechamento e univocidade dos sentidos. Ao trazer as contradições, as omissões, as margens, o que foi esquecido, criam-se lugares que podem ser ocupados para ressignificar a história e a identidade brasileiras, seus traços descontínuos, híbridos e soterrados: “La narrativa en

general, la novela en particular, pueden ser la manera en la que se conserva el estado fugitivo del enunciado, un Contra-archivo para lo efímero y marginal” (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2011, p. 69).

Adiar o fim, desviar do caminho e impedir a conclusão significa olhar para a abertura das obras, para a não linearidade da história, que se pode associar tanto ao vaivém da tecelagem de Penélope quanto à atitude de Ulisses, diferindo o retorno para poder viver a Odisseia: “Movimento de recolhimento e de dispersão que funda a atividade narradora, tantas vezes percebida como sendo exclusivamente de reunião e de restauração” (GAGNEBIN, 2013, p. 4). A relação com a história da independência é, assim, um movimento de oscilação, de retornos contínuos acerca de uma memória que se faz presente, uma vez que continuamente (re)construída ao longo desses duzentos anos, não raro para satisfazer a intentos autoritários. Pela arte e pelo arquivo vivificado por nossa experiência e pelos trajetos do olhar, navegamos entre as (re)figurações da independência e de d. Pedro, ressignificando essas lembranças e o modo como elas nos alcançam cotidianamente.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BRANDÃO, Luiz Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FARGE, Arlette. **O sabor do Arquivo**. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2017.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. **Historia y novela**: poética de la novela histórica. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GONZÁLEZ, Mario M. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. **Mito y Archivo**: Una teoría de la narrativa latinoamericana. Tradução de Virginia Aguirre Muñoz. 2. ed. México: FCE, 2011.

HARTOG, François. Tempo e patrimônio. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, p. 261-273, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/qhLrpqw77Bgwq8Gv3wbRX4x/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 jul. 2022.

LACOWICZ, Stanis D. **Máscaras de d. Pedro**: fragmentos, ficção e (re)figuração da história. 2021. 380 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

MATTOS, Claudia Valladão. Imagem e Palavra. *In*: MATTOS, Claudia Valladão; SALLES, Cecilia Helena de (Orgs.). **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp: Museu Paulista, 1999.

ROCHA, Helder Santos. **Herança e emancipação**: a ficcionalização de escritores do passado na obra de Silviano Santiago. 2020. 163 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/67168>. Acesso em: 12 jul. 2022.

SALLES, Iza. **O coração do rei**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

SETÚBAL, Paulo. **As maluquices do Imperador**. São Paulo: Geração Editorial, 2008 [1927].

TORERO, José Roberto. **Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

O Grito do Ipiranga em tinta e película: a reencenação da pintura de Pedro Américo no filme *Independência ou Morte* (1972)

Olívia Baldissera

Quase 3 milhões de brasileiros foram aos cinemas assistir a *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972) (BRASIL, 2020) no ano do Sesquicentenário da Independência. O longa-metragem superou a bilheteria de *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) naquela época, façanha celebrada na imprensa nacional (AMARAL, 1973, p. 3). Dentre as anedotas da produção compartilhadas pela crítica, uma se destaca: a sequência do Grito do Ipiranga, que, “reproduzindo integralmente o quadro de Pedro Américo, fez explodir em aplausos a plateia de Brasília” (QUEIROZ, 1972, p. 9).

A reencenação da pintura *Independência ou Morte* (1888)¹ marcava o ápice da trama da produção da Cinedistri, que narrava a trajetória política do imperador D. Pedro I (Tarcísio Meira) da chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, até a Abdicação, em 1831. O filme homônimo atualizou o discurso da tela, que se tornou uma espécie de registro em tinta e tecido de um momento fundacional na memória nacional. A narrativa pictórica criada por Pedro Américo é um exemplo de imagem canônica, uma imagem-padrão vinculada a conceitos-chave da vida social e intelectual que

¹ Como filme e pintura são homônimos, será colocado o ano de produção entre parênteses toda vez que o nome da obra for mencionado, evitando-se ambiguidades entre as obras. Dessa forma, o filme será citado como *Independência ou Morte* (1972) quando for mencionado, enquanto a tela será referenciada como *Independência ou Morte* (1888).

se tornou um ponto de referência inconsciente, pois já está incorporada ao imaginário coletivo (SALIBA, 2011, p. 88). *Independência ou Morte* (1888) até hoje é referenciada em livros didáticos, cartões postais, filmes, novelas e histórias em quadrinhos. A referência do filme histórico de 1972, em particular, destaca-se pelo período em que foi realizada. O longa-metragem estreou em 4 de setembro daquele ano, na semana em que se encerravam os festejos oficiais do 150º aniversário da Independência do Brasil, organizados pelo governo Médici (1969-1974) no auge da Ditadura Militar.

Filme e pintura históricos foram produzidos em séculos distintos com o mesmo intuito de contribuir com projetos políticos de formação de uma memória nacional. O que se procura entender é a atualização que *Independência ou Morte* (1972) fez do discurso fundacional da pintura de Pedro Américo, com especial atenção à representação do imperador D. Pedro I. O pintor da Corte contribuiu com a construção da memória nacional nos anos derradeiros do Segundo Reinado (1840-1889), combinando relatos de testemunhas do Grito do Ipiranga a elementos sedimentados em uma vasta produção pictórica tida como canônica e universal². Mais de oito décadas depois, o produtor Oswaldo Massaini e o diretor Carlos Coimbra ressignificaram os mesmos elementos para lançar um produto cultural de apelo popular que acabou sendo apropriado pelo projeto político da Ditadura Militar. Nesse sentido, serão examinados os possíveis significados evocados por elementos iconográficos que sobrevivem em diferentes meios – a pintura sobre tela e a película fílmica – quando resgatados em um contexto político específico.

² É preciso ressaltar que os significados da composição de *Independência ou Morte* (1888) foram profundamente analisados pela historiografia (OLIVEIRA; MATTOS, 1999; SCHLICHTA, 2006), o que auxilia na identificação da intericonicidade e interdiscursividade entre as obras homônimas.

O Grito do Ipiranga em 1888 e em 1972

Independência ou Morte (1972) foi produzido pela Cinedistri, empresa paulistana reconhecida no mercado cinematográfico nacional pela conquista da Palma de Ouro de Cannes por *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962). O dono da produtora, Oswaldo Massaini, teve papel ativo na realização do filme, trabalhando lado a lado com o diretor Carlos Coimbra na escalação do elenco, escolha de locações e seleção de fontes e obras historiográficas que comporiam a narrativa fílmica (MERTEN, 2004, p. 222). A pintura histórica homônima foi escolhida pela equipe da Cinedistri por ser a imagem mais conhecida e divulgada do Grito do Ipiranga³ e não a reconstituir nos mínimos detalhes significaria quebrar com o efeito de verdade criado para o público. Afinal, a tela de 1888 seria uma síntese de como a Independência do Brasil teria realmente acontecido, tamanha a difusão da obra. As liberdades tomadas por Pedro Américo, conhecidas pelos realizadores do longa-metragem, foram aceitas sem questionamentos no filme de 1972.

A iniciativa de criar uma imagem para celebrar a Proclamação da Independência do Brasil partiu do pintor, integrante da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), que se ofereceu à Comissão Central dos Assuntos do Ipiranga para realizar o quadro em 1885 (GOMES JÚNIOR, 2019, p. 8). A realização da obra foi financiada pela Coroa, que investia na criação e aquisição de obras de arte que contribuíssem para a elaboração de um imaginário

³ A constante reprodução de *Independência ou Morte* (1888) ofuscou outras cenas e representações do processo de Independência do Brasil. Ao longo dos anos de 1800, várias imagens foram elaboradas sobre o episódio e em diferentes suportes, como litografias, litogravuras e pinturas a óleo. Algumas delas mostravam D. Pedro I cercado por militares, outras por civis. Às vezes ele estava sobre seu cavalo ou com os pés no chão, no alto da colina do Ipiranga ou não. Em algumas representações, o livro da Constituição está nas mãos do imperador (SCHIAVINATTO, 2002, p. 82). Um exemplo bastante conhecido de pintura histórica que também representa os acontecimentos do dia 7 de setembro de 1822 é *A proclamação da Independência* (1844), de François-René Moreaux.

sobre o passado do país (SCHLICHTA, 2006, p. 198). A história como disciplina despontou nesse século no Brasil, legitimada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), e a pintura histórica ocupou seu lugar de excelência na disseminação dos acontecimentos e personagens que comporiam a memória nacional. Na época, a categoria pictórica era considerada a mais nobre e completa por abranger os demais gêneros da pintura e por apresentar em imagens as maiores virtudes da humanidade. Assim, a Coroa incentivava a realização de produções artísticas que representassem temáticas da história nacional e enaltescessem um passado em comum (CASTRO, 2005, p. 339).

Quase dois séculos depois, o Estado brasileiro continuaria a ser um artífice da memória nacional. Os filmes históricos cumpriram esse papel e *Independência ou Morte* (1972) seria um exemplo para os militares do governo Médici. O ministro da Educação de então, Jarbas Passarinho, idealizava que o cinema brasileiro contribuísse “de maneira decisiva para que nosso povo tome conhecimento dos heróis e episódios que fizeram o país” (FILME CULTURA, 1971, p. 1). Para isso, a pasta incentivaria produtores e diretores a realizarem filmagens sobre a história nacional. As bases dessa iniciativa seriam lançadas no artigo *A hora e a vez dos filmes históricos*, publicado em 1971 na revista *Filme Cultura*, vinculada à pasta. Um ano depois, o sucesso de bilheteria do longa-metragem sobre D. Pedro I reforçou o apelo de Passarinho, porém, o programa de incentivo apenas se iniciaria oficialmente em 1975, sem ter nenhum dos projetos selecionados realizado (MORETTIN, 2018, p. 23).

A cultura e, em particular, o cinema, ganhou atenção entre as políticas de Estado após o Golpe de 1964, por ser “o código e o canal utilizado pelo Estado para estabelecer algum tipo de comunicação com a sociedade civil, sobretudo a partir de meados dos anos 1970” (NAPOLITANO, 2017, p. 185). Para exercer o mecenato, foram criados dois órgãos estatais: o Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966, e a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), em 1969. As

entidades definiam a produção, distribuição e exibição de filmes brasileiros como política de Estado (NAPOLITANO, 2017, p. 214).

A Embrafilme foi uma financiadora parcial de *Independência ou Morte* (1972), como apontam os créditos de encerramento do filme. A participação da estatal também é mencionada em nota publicada na revista *Filme Cultura* (FILME CULTURA, 1972b, p. 61). Ainda, o produtor Oswaldo Massaini manteve contato com o ministro Jarbas Passarinho, o chefe da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), Octávio Costa, e o próprio Emílio Garrastazu Médici, para ter o apoio do regime na divulgação do filme (FONSECA, 2002, p. 162-164). É preciso destacar que a questão do financiamento oficial e da aparente encomenda de *Independência ou Morte* (1972) pela ditadura já foi amplamente discutida pela historiografia (FONSECA, 2002; ALMEIDA, 2009; CORDEIRO, 2012; DÁVILA, 2017; DÁVILA, 2018; LACOWICZ, 2021) e permanece em aberto. No entanto, os vínculos entre os realizadores do longa-metragem e representantes de Estado são evidentes, contribuindo com a tônica colaboracionista da produção cinematográfica.

Nesse sentido, *Independência ou Morte* (1972) cumpre um papel de construção da memória nacional, ao reiterar imagens canônicas da história oficial do Brasil. Assim como a pintura, os realizadores do filme fizeram um uso do passado alinhado ao projeto político do regime de então, ao disseminar uma perspectiva histórica conservadora e única.

Ambas as narrativas visuais traduzem uma verbal, sedimentada na historiografia brasileira a partir do relato de padre Belchior Pinheiro de Oliveira⁴ (1775-1856). O religioso era conselheiro do príncipe e integrou a comitiva de São Paulo, sendo

⁴ Belchior Pinheiro de Oliveira era vigário de Pitangui, em Minas Gerais, e primo de José Bonifácio de Andrada. Além de religioso, era deputado eleito nas Cortes de Lisboa e, após a emancipação política do Brasil, na Assembleia Constituinte. Era conselheiro de D. Pedro I, estando ao seu lado também na viagem para Vila Rica. Seria exilado junto aos Andradas na França, por ordem do imperador, retornando ao Brasil em 1828 (OBERACKER JÚNIOR, 1972, p. 415).

uma das quatro testemunhas oculares do Grito do Ipiranga que deixou um relato escrito sobre o fato histórico⁵. Ele escreveu suas memórias sobre o episódio em 1826, sob o título *O Grito da Independência e os Sucessos do Ipiranga*, documento que só é conhecido por meio de republicações feitas décadas mais tarde (OBERACKER JÚNIOR, 1972, p. 412-415). Nota-se que não há menção ao povo, mas às consequências para a vida política do então príncipe-regente:

...D. Pedro mandou-me ler alto as cartas trazidas pelo Paulo Bragaro e Antônio Cordeiro... As Cortes exigiam o regresso imediato do Príncipe, e prisão e processo de José Bonifácio; a Princesa recomendava prudência e pedia que o Príncipe ouvisse os conselhos de seu Ministro; José Bonifácio dizia ao Príncipe que só havia dois caminhos a seguir: partir para Portugal imediatamente e entregar-se prisioneiro das cortes... ou ficar e proclamar a independência do Brasil, ficando seu Imperador ou Rei... D. Pedro, tremendo de raiva, arrancou de minhas mãos os papéis e, amarrotando-os, pisou-os, deixou-os na relva. Eu os apanhei e guardei. Depois, abotoando-se e compondo a fardeta (pois vinha de quebrar o corpo à margem do Ipiranga, agoniado por uma desinteria...) virou-se para mim e disse: 'E agora, Padre Belquior?!'. E eu respondi prontamente: 'Se V. Alteza não se faz Rei do Brasil será prisioneiro das Cortes e talvez deserddado por elas. Não há outro caminho senão a independência e a separação'. D. Pedro caminhou alguns passos... De repente estacou-se dizendo-me: 'Padre Belquior, eles o querem, terão a sua conta... De hoje em diante estão quebradas as nossas relações; nada mais quero do governo português e proclamo o Brasil para sempre separado de Portugal!'. **...O Príncipe diante de sua guarda... desembainhou a espada e disse: 'Pelo meu sangue, pela minha honra, pelo meu Deus, juro fazer a liberdade do Brasil'. 'Juramos', respondemos todos. D. Pedro desembainhou a espada, no que foi imitado pela**

⁵ As outras são o coronel Manuel Marcondes de Oliveira e Melo, o primeiro barão de Pindamonhangaba; o coronel Antônio Leite Pereira da Gama Lobo; e o tenente Francisco de Castro Canto e Mello, irmão da Marquesa de Santos. Todos estes relatos foram reproduzidos em edições da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB) ao longo das décadas de 1860 e 1870.

guarda, pôs-se à frente da comitiva, e voltou-se, ficando em pé nos estribos: 'Brasileiros, a nossa divisa de hoje em diante será Independência ou Morte!'. Firmou-se nos arreios, esporeou sua bela besta baia, e galopou, seguido de seu séqüito, em direção a São Paulo (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p. 216, grifo nosso).

Observa-se que foram selecionados trechos da fala de D. Pedro para o roteiro de *Independência ou Morte* (1972). No relato de 1826, o então príncipe-regente pronunciou “pelo meu sangue, pela minha honra, pelo meu Deus, juro **fazer a liberdade do Brasil**”. Já no filme de 1972, a fala foi adaptada para “pelo meu sangue, pela minha honra e pelo meu Deus, juro **promover a Independência do Brasil**” (INDEPENDÊNCIA OU MORTE, 1972). Essa mudança é sensível à época em que o longa-metragem da Cinedistri foi concebido, quando o Ato Institucional nº 5 (AI-5) estava em vigor e a repressão da ditadura estava no auge. A troca adequava a fala ao discurso nacionalista oficial e, assim, evitaria possíveis interpretações sobre libertar o país da opressão militar (DÁVILA, 2018, p. 48).

O testemunho do padre Belchior era conhecido tanto por Pedro Américo, conforme ele relatou ao descrever seu trabalho de pesquisa para realizar *Independência ou Morte* (1888) (SCHLICHTA, 2006, p. 212), quanto por Carlos Coimbra. O diretor e roteirista, aliás, usa um detalhe das memórias do religioso para humanizar o protagonista:

Um dos historiadores que consultamos dizia que Dom Pedro veio a São Paulo para impedir uma tentativa de revolução. Ele teria ido a uma festa, um banquete no qual comeu alguma coisa que lhe fez mal. Então, quando parou ali no Ipiranga foi por causa de um desarranjo intestinal. Que coisa pouco heroica, não? Outros historiadores invocam motivos mais nobres para aquela parada. Quem tem razão? De alguma forma tomamos partido. Dom Pedro, no filme, está de cócoras e ainda lava a mão antes de avançar para empunhar a espada e dar o grito. Não mostrei um Dom Pedro de calças arriadas atrás da moita porque aí seria desrespeitoso (COIMBRA *apud* MERTEN, 2004, p. 233).

Apesar do esforço de aliar o aspecto humano ao enaltecimento da figura histórica, Coimbra reproduz em imagens um discurso oficial sobre o papel central de D. Pedro I na emancipação política do Brasil, construído ao longo do Primeiro e Segundo Reinado e conveniente à propaganda do general Médiçi durante as celebrações do Sesquicentenário.

A pintura histórica em película

Independência ou Morte (1972) consiste em um discurso histórico audiovisual tradicional: em busca de uma legitimidade cultural, o longa-metragem carrega os traços do cinema clássico de Hollywood, reunindo elementos como um *flashback* de ponto de partida, montagem paralela e letreiros explicativos para dar fluidez à narrativa (AUTRAN; ORTIZ, 2018, p. 225). O filme tem 60 sequências ao todo, reservando a de número 31 para o Grito do Ipiranga. Essa sequência tem 30 planos no total, porém, aqui serão analisados os que abordam especificamente *Independência ou Morte* (1888). A reencenação da tela de Pedro Américo se inicia no plano 14, quando os atores e figurantes da cena se movimentam para ocupar a posição das figuras humanas da pintura, em uma espécie de *tableau vivant* (DÁVILA, 2018, p. 47). Os planos anteriores mostram a reação de D. Pedro I ao receber as cartas de José Bonifácio (Dionísio Azevedo) e Dona Leopoldina (Kate Hansen) aconselhando-o a declarar a independência, após um letreiro com a data “7 de Setembro de 1822”.

A reencenação da pintura histórica se inicia com um príncipe enfurecido que, após ler as cartas, ordena que toda sua comitiva entre em forma (Figura 1). A câmera permanece fechada no rosto de D. Pedro I, corporificado no galã e astro das telenovelas Tarcísio Meira, para, a seguir, mostrar um plano detalhe das patas dos cavalos e das botas dos soldados, que saem do riacho para montar os cavalos. As imagens seguintes mostram a guarda do príncipe dirigindo-se agitado às montarias, intercaladas por um plano que reforça a fúria do então príncipe regente. Ele empurra um dos

cavalos que está atrapalhando sua passagem e veste sua capa, sem parar de praguejar. O futuro imperador passa para o primeiro plano, monta em seu cavalo e profere um discurso à comitiva:

D. Pedro: As cortes de Portugal querem nos escravizar. De hoje em diante, as nossas relações estão cortadas. Eu nada mais quero do governo de Lisboa. Nenhum laço nos une mais. Pelo meu sangue, pela minha honra e pelo meu Deus, juro promover a Independência do Brasil. Independência ou morte! (INDEPENDÊNCIA OU MORTE, 1972)

Ao mesmo tempo que se dirige à sua guarda, D. Pedro arranca os laços militares do seu chapéu e do seu braço esquerdo e os joga ao chão, sendo imitado pelos demais soldados⁶. A comitiva também repete o grito “Independência ou morte” duas vezes, acompanhada pelo príncipe, que desembainha a espada e a ergue para o alto. A guarda usa os chapéus para imitar o movimento. Com os braços erguidos, todos os personagens da cena estão posicionados como na tela de Pedro Américo, inclusive o camponês e o carro de boi.

Mais um plano detalhe do rosto de D. Pedro mostra sua expressão furiosa, enquanto a câmera se abre em um *zoom out* para evidenciar novamente a reencenação detalhada da pintura histórica. Ela é seguida por um plano aberto da Guarda de Honra do Imperador enfileirada, de costas, com as espadas e os chapéus erguidos. O último corte da sequência traz pela última vez a recomposição da pintura *Independência ou Morte* (1888), que desvanece em uma transição para dar lugar à sequência da Coroação.

⁶ A montagem e o enquadramento do gesto são uma referência ao filme *São Paulo, sinfonia da metrópole* (Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, 1929), que também recria a pintura histórica *Independência ou Morte* (1888), a partir do uso de planos curtos que dão mais dinamismo à ação central (DÁVILA, 2017, p. 56).

Figura 1: Planos da sequência 31



Fonte: Cinedistri (1972).

Figura 2: Comparação entre o plano de *Independência ou Morte* (1972) e a pintura histórica de Pedro Américo



Fonte: Cinedistri (1972) Museu Paulista, óleo sobre tela, 415 × 760 cm, 1888, tela reproduzida no Google Arts & Culture. Disponível em: <https://g.co/arts/wgm8jaHjTVFjTptbA>. Acesso em: 16 jun. 2022.

Na película e na pintura, a comitiva celebra o momento da independência com braços, chapéus e espadas erguidos. No primeiro plano, um dos soldados lança para o alto o laço vermelho e azul que simboliza o vínculo entre a colônia e a metrópole (PRADO, 2008, p. 24), gesto reencenado em *Independência ou Morte* (1972). No entanto, a encenação dirigida por Coimbra não é completamente idêntica à composição de Pedro Américo. A montagem do diretor, que contrapõe planos fechados no rosto de Tarcísio Meira e abertos na reprodução da composição de *Independência ou Morte* (1888), evidencia uma expressão irada em D. Pedro I, enquanto no quadro as feições serenas acompanham a boca semiaberta durante o brado que libertaria o Brasil de Portugal (Figura 3). A expressão plácida, mirando o horizonte, o braço erguido e a rigidez da postura de D. Pedro I contrastam com o movimento da cena.

A opção pelas feições serenas conota a intenção de Pedro Américo de representar o monarca como um estadista determinado a realizar um ideal, que não mede esforços para libertar o Brasil e se sacrificar pela jovem nação (SCHLICHTA, 2006, p. 230). Já a raiva durante o Grito do Ipiranga na película foi uma sugestão de Anselmo Duarte para Tarcísio Meira, que no dia das gravações

estava com dificuldades para decidir como seria sua atuação. O galã contou em entrevista para o programa da TV Cultura *Roda Viva* que Duarte lhe deu a chave de cena:

[Anselmo Duarte se dirigindo a Tarcísio Meira] “Imagina a cena, Tarcísio, [...], você tá louco da vida, você vai proclamar a independência do país, pô, isso é muito sério. Então você sai, atravessa no meio dos soldados, e não são soldados, são cavalos, então você se depara com cavalos na sua frente. Você empurra um cavalo...” Eu empurro um cavalo!? Existe uma coisa mais forte do que um homem empurrar um cavalo!? Não existe nada mais forte (MEIRA, 2015).

Figura 3: Detalhe da expressão de Tarcísio Meira como D. Pedro I e da pintura de Pedro Américo



Fonte: Montagem feita pela autora.

Nos demais planos, Coimbra reproduz os elementos principais de *Independência ou Morte* (1888): D. Pedro I está ao centro do quadro, cercado à direita por membros da Guarda de Honra e, à esquerda, por conselheiros – entre eles o padre Belchior (Alberto Manduar) – e um homem com um carro de boi, que formam uma elipse. O imperador, assim como seu séquito, está montado em um cavalo, o braço levantado enquanto empunha uma espada. Aos pés

dos cavalos da guarda, em primeiro plano, há um trecho das margens do Rio Ipiranga. Ao fundo, há uma casa branca, cercada por árvores, e a vista das montanhas. A cenografia foi cuidadosamente montada para fazer com que a serra de Gericinó, no Rio de Janeiro, se assemelhasse à região do riacho do Ipiranga. O número de figurantes também é o mesmo de *Independência ou Morte* (1888) (FOLHA DE S. PAULO, 1972, p. 21).

A disposição das figuras humanas no filme é a mesma da pintura. Tanto Carlos Coimbra quanto Pedro Américo as posicionaram para realçar a figura do líder, D. Pedro I, que foi colocado em um ponto mais elevado na topografia. Ainda que o então príncipe regente não ocupe o primeiro plano da imagem, todo o conjunto dos elementos da pintura faz com que o olhar do espectador seja direcionado ao monarca. Comitiva, soldados e camponês formam uma elipse em torno do protagonista da imagem. Dois grandes semicírculos são dispostos ao lado de D. Pedro I, o da direita ocupado pelo grupo de soldados e o da esquerda, pelos conselheiros, pelo camponês e por duas figuras masculinas que chegam a cavalo.

Os cavalos são elementos importantes da composição da pintura e da película, por remeterem a uma tradição pictórica que associa o cavalgar às qualidades necessárias para uma boa liderança: retidão moral, equilíbrio emocional, virilidade, juventude e vigor físico (BURKE, 2004, p. 75). *Independência ou Morte* (1972) atualizou os valores conotados na pintura de Pedro Américo ao escalar Tarcísio Meira para corporificar o imperador. O ator era considerado um galã, tipo masculino comum ao melodrama que reunia qualidades físicas e morais. Sua imagem fortalecia a associação entre o belo e o comportamento heroico (ORTEGA, 2019, p. 86), associando a aparência de Meira à do imperador.

Chama a atenção em ambas as representações do Grito do Ipiranga a única figura humana que não está montada em um cavalo. O camponês no canto esquerdo da tela está com os pés descalços no chão, testemunhando a tudo, porém, sem fazer parte da ação que se desenrola na cena. Como recurso de retórica, o

homem serve como ponto de delimitação do observador. Ele nos indica o que devemos observar: a atitude heroica do primeiro imperador do Brasil. Sua posição no quadro, na ponta diagonal inferior, reforça a hierarquia das figuras na cena, mantendo o status elevado do príncipe (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p. 89). Já como recurso representativo, o camponês simboliza o povo brasileiro, que testemunhou de forma passiva o nascimento da nação pelas mãos de D. Pedro I (SCHLICHTA, 2006, p. 225). Apesar de estar em uma cena fundacional da nação à qual deveria pertencer, ele ainda é o colonizado, que é silenciado e supostamente deve ser tutelado por uma elite que se considera civilizada. O povo brasileiro não é o protagonista do episódio que o teria libertado do jugo de Portugal nem na tela de Pedro Américo nem no filme de Carlos Coimbra⁷.

Testemunhas oculares dos feitos do fundador da nação

Assim como o camponês, o espectador da pintura de 1888 e do filme de 1972 é convidado a ser “testemunha ocular” dos acontecimentos, cedendo voluntariamente à ilusão de assistir aos fatos históricos por meio de imagens (BURKE, 2004, p. 175). Pedro Américo e a equipe de produção de Carlos Coimbra tinham uma visão

⁷ A representação do povo apenas como testemunha e não como agente dos momentos fundacionais da nação é comum na pintura histórica desenvolvida na América Latina pós-independência. As elites que participaram dos processos de emancipação política idealizavam uma nação emoldurada pela harmonia, construída por homens brancos racionais, letrados e “civilizados”, que ainda tinham um caráter colonizador e acreditavam ter o direito legítimo de assumir e dirigir o governo – seja uma República ou uma Monarquia Constitucional. Nesta perspectiva, mulheres, escravizados, mestiços, indígenas, pobres e não-proprietários eram apenas coadjuvantes da história que estava sendo escrita. Este ponto de vista foi incorporado por pintores de todo o continente, que contribuíram para a construção de uma “identidade nacional civilizada” por meio das imagens (PRADO, 2008, p. 17-18). Os filmes históricos brasileiros também incorporaram essa visão. Os roteiros centravam-se nos atos de grandes personagens, geralmente oriundos de uma elite preocupada com os interesses populares. O povo, nessas produções cinematográficas, não passava de um elemento ornamental (BERNARDET, 2005).

pré-concebida desse espectador, utilizada para elaborar uma estratégia de persuasão que direcionasse a determinadas interpretações da obra, estimulando-o a se identificar com as figuras humanas retratadas ou ter a sensação de testemunhar o acontecimento representado (BURKE, 2004, p. 227). Como parte de uma estratégia retórica apoiada em diferentes discursos, a combinação de elementos pictóricos em dois períodos distintos – o Segundo Reinado e a Ditadura Militar pós-1964 – contribuiu para a manutenção de determinados regimes políticos (BURKE, 2004, p. 74).

Massaini e Coimbra negaram em entrevistas posteriores ao lançamento do filme que *Independência ou Morte* (1972) foi produzido com a ajuda do governo Médici. Mesmo que os autores não tivessem a intenção de criar um produto cultural de apoio ao regime, o longa-metragem foi associado à Ditadura Militar. A disseminação dos símbolos nacionais e figuras heroicas nos meios de comunicação de massa era um dos recursos empregados pelos órgãos de propaganda oficial do governo para promover a integração nacional (ALMEIDA, 2009, p. 55). Dessa forma, *Independência ou Morte* (1972) se mostrou um canal eficaz, por reiterar símbolos arraigados no imaginário brasileiro, como as pinturas de Pedro Américo. O ocultamento de outros agentes no processo de Independência também contribuiu para esse projeto cultural, particularmente com a não representação da participação popular. A própria figura de D. Pedro I, inclusive, contribuiria para o propósito de disseminação e ocultamento. Como recurso retórico empregado pelos militares, o imperador simbolizava a continuidade entre o Grito do Ipiranga e o regime de então, legitimando assim a Ditadura Militar.

Por fim, a combinação de elementos sedimentados em uma vasta produção pictórica tida como canônica e universal culminou em uma representação de D. Pedro I alinhada ao projeto da Ditadura Militar de 1972: um líder militar autoritário, porém carismático, cuja legitimidade não é questionada, apesar de manter vínculos com o colonizador. Tal liderança entenderia as demandas de um povo passivo e homogêneo, sem precisar consultá-lo ou

dialogar com intermediários, conseguindo assim integrar um vasto território cheio de potencialidades, que, no futuro, poderia ser inserido na economia capitalista global. Esses ideais se materializaram na Política de Segurança Nacional e no Milagre Econômico, particularmente em obras de infraestrutura do Programa de Integração Nacional (PIN), como a Transamazônica (SCHIAVINATTO, 2002, p. 84).

A versão de D. Pedro I como único responsável pela emancipação política do Brasil perpetua-se independentemente do regime político, sendo recuperada em momentos de efeméride – como no Sesquicentenário da Independência, na Ditadura Militar, e no Bicentenário da Independência, comemorado em 2022. A exploração desta perspectiva nas celebrações cívicas de 1972 reiterou a legitimidade e a autoridade do governo Médici, que se espelharia em D. Pedro I no quesito da integração do território nacional. Ambos os líderes teriam defendido o povo brasileiro dos adversários políticos internos e externos, além de unir pontos distantes do país sob o espírito patriótico.

Referências

1. Filme

INDEPENDÊNCIA OU MORTE. Direção: Carlos Coimbra. Produção: Oswaldo Massaini. Intérpretes: Tarcísio Meira, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Kate Hansen e outros. Roteiro: Dionísio Azevedo, Carlos Coimbra, Anselmo Duarte, Lauro César Muniz, Abílio Pereira de Almeida. São Paulo: Cinedistri, 1972. Cópia digital, vídeo online (108 min), son., color.

2. Versão digitalizada da pintura

MELO, Pedro Américo de Figueiredo. **Independência ou Morte**. Museu Paulista, óleo sobre tela, 415 × 760 cm, 1888, tela reproduzida no Google

Arts & Culture. Disponível em: <https://g.co/arts/wgm8jaHjTVFjTptbA>. Acesso em: 16 jun. 2022.

3. Jornais e revistas

AMARAL, Zózimo Barrozo. O impossível acontece. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jan. 1973, p. 3, caderno B. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/76752. Acesso em: 16 jun. 2022.

FILME CULTURA. A hora e a vez dos filmes históricos. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 18, seção Movimento, jan./fev. 1971, p. 1. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-18/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

FILME CULTURA. Presidente da República saúda "Independência". **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 21, seção Movimento, jul./ago. 1972, p. 61. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-21/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

FOLHA DE S. PAULO. O país começa a ver hoje as cenas da Independência. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, caderno Ilustrada, 4 set. 1972, p. 21.

QUEIROZ, Dinah S. Jornalzinho Pobre - Independência ou Morte. **Jornal do Commercio**, Recife, 10 set. 1972, p. 9.

4. Documentos oficiais

BRASIL. Ministério do Turismo. **Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019**. Brasília: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, Agência Nacional do Cinema, 2020. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2022.

5. Outros

MEIRA, Tarcísio. Tarcísio Meira fala de sua vida como ator. Entrevista concedida a Augusto Nunes. **Roda Viva**, TV Cultura, São Paulo, 16 nov.

2015. Cópia digital, vídeo online (82 min). Disponível em: <https://youtu.be/KFWWWLVI2Jc>. Acesso em: 16 jun. 2022.

MERTEN, Luiz Carlos. **Carlos Coimbra**: um homem raro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Aplauso).

6. Artigos, capítulos de livros, dissertações e teses

ALMEIDA, Adjovanes Thadeu Silva de. **O regime militar em festa: o Sesquicentenário da independência do Brasil (1972)**. 2009. 262 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

AUTRAN, Arthur; ORTIZ, José Mario. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018. v. 2, p. 202-265.

BERNARDET, Jean-Claude. **Qual é a história?** Coleção Anos 70 – Ainda sob a tempestade, Revista Artepensamento. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2005. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/qual-e-a-historia/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica de Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: EDUSC, 2004.

CASTRO, Isis Pimentel. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, n. 38, p. 335-352, out. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/18260/17132>. Acesso em: 16 jun. 2022.

CORDEIRO, Janaina Martins. **Lembrar o passado, festejar o presente**: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972). 2012. 232 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

DÁVILA, Ignácio Del Valle. *Independência ou morte* (1972) e o Centenário da Independência em São Paulo (1922). *In*: AGUIAR, Carolina Amaral de; CARVALHO, Danielle Crepaldi; MORETTIN, Eduardo; MONTEIRO, Lúcia Ramos; ADAMATTI, Margarida (Orgs.). **Cinema e**

história: circularidades, arquivos e experiência estética. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 40-61.

DÁVILA, Ignácio Del Valle. *Independência ou Morte: cinema histórico e ditadura no Brasil*. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (Orgs.). **O cinema e as ditaduras militares:** contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

FONSECA, Vitoria Azevedo da. **História imaginada no cinema:** análise de *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* e *Independência ou Morte*. 2002. 330 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. Viver de arte entre o Brasil e a Europa: o “esquema Pedro Américo”. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 34, n. 100, 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092019000200506. Acesso em: 16 jun. 2022.

JUNIOR, Luiz Ramiro. **200 anos da Independência:** José da Silva Lisboa, Visconde de Cairu (1756-1835). Rio de Janeiro: BN Digital, 20 ago. 2020. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/fundadores-do-brasil-jose-da-silva-lisboa-visconde-de-cairu-1756-1835/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

LACOWICZ, Stanis David. **Máscaras de D. Pedro:** fragmentos, ficção e (re)figuração da história. 2021. 381 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema brasileiro e os filmes históricos no regime militar: o lugar do historiador. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (Orgs.). **O cinema e as ditaduras militares:** contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. Políticas culturais, Estado e sociedade nos anos 1970. In: **Coração civil:** a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2017. v. 1, p. 185-225.

OBERACKER JÚNIOR, Carlos H. "O grito do ipiranga" - problema que desafia os historiadores: certezas e dúvidas acerca de um acontecimento histórico. **Revista de História da USP**, São Paulo, v. 45, n. 92, 1972. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1972.131868>. Acesso em: 16 jun. 2022.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles, MATTOS, Claudia Valladão de (Orgs.). **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.

ORTEGA, Daniela Afonso. **De Tarcísio a Cauã**: masculinidades na telenovela. 2019. 183 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

PRADO, Maria Lígia Coelho. O artista entre a história, a política e a pintura: retratando a independência no século XIX. **e-l@atina**, v. 7, n. 25, p. 17-29, out./dez. 2008. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4964/496451240003.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2022.

SALIBA, Elias Thomé. As imagens canônicas e a História. *In*: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e Cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011. p. 85-96.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. A praça pública e a liturgia política. **Cad. CEDES**, Campinas, v. 22, n. 58, p. 81-99, dez. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622002000300006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 16 jun. 2022.

SCHLICHTA, Consuelo A. B. D. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. 2006. 296 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

A Independência do Brasil ressignificada na literatura híbrida de história e ficção infantil: a formação do leitor consciente

Carla Cristina Saldanha Fant
Rosângela Margarete Scopel da Silva
Gilmei Francisco Fleck

Palavras iniciais

Nesta escrita, apresentamos reflexões sobre o potencial do texto literário, especialmente aquele híbrido de história e ficção, na formação de um leitor consciente ainda no Ensino Fundamental. Em especial, voltamo-nos àquelas obras que ressignificam o evento da “independência” do Brasil nas narrativas híbridas de história e ficção do âmbito da literatura infantil e juvenil brasileira. O leitor consciente ao qual nos referimos é, para nós, o sujeito que, ao ler um texto, compreende que as palavras que o compõem podem ser manipuladas, concebendo a linguagem como matéria-prima à produção de discursos, de acordo com distintas finalidades e ideologias e que essas se encontram presentes em todos os gêneros textuais.

Na formação desse leitor, enfatizamos o fato de que o texto literário faz uso da linguagem conotativa, aquela que é metafórica, plurissignificativa e, em especial, artística. Desse modo, a leitura e a escrita – que sempre estiveram do lado e sob o controle de quem exerce o poder – pode transformar-se em via de descolonização das mentes e do imaginário latino-americano, pela implementação da formação leitora consciente ainda no Ensino Fundamental.

Narrativas híbridas de história e ficção são, pois, valiosos instrumentos à análise dos elementos históricos e culturais pertencentes ou não à vivência do leitor e devem integrar o material de leitura levado à sala de aula do Ensino Fundamental. Isso auxilia no processo de formação leitora, tanto do docente quanto dos discentes, e leva à reflexão sobre o ser humano – atravessado por um percurso social e histórico – e o mundo à sua volta – também consequência desse passado que o gerou. Tais leituras, além de romperem com discursos unívocos sobre eventos e personagens do passado, podem gerar sentimentos de pertencimento, de autoconhecimento, de expressão comunicativa e de comparação entre os elementos representacionais da linguagem e o entorno social do leitor. Todos esses são fatores que colidem na formação do leitor consciente. Por muito tempo, as narrativas híbridas de história e ficção ficaram restritas, tanto na escrita quanto em seu estudo, ao âmbito da literatura para adultos – nas diferentes modalidades de romance histórico – espaço no qual o gênero híbrido romanesco tem lugar consagrado.

Temos como objetivo, neste texto, demonstrar de que modo as narrativas híbridas de história e ficção produzidas para leitores infantis no Brasil reelaboram o passado, focando nos aspectos que nos dão a possibilidade de demonstrar como a ficção infantil também busca, atualmente, ressignificar a historiografia tradicional sobre a “Independência” do Brasil, relacionando o discurso ficcional-artístico com o histórico oficializado. Nosso *corpus* de análise integra o Quadro 1, no qual listamos algumas das narrativas híbridas de história e ficção infantis e juvenis brasileiras disponíveis atualmente.

Quadro 1: narrativas híbridas de história e ficção infantis e juvenis brasileiras sobre a Independência do Brasil (1822)

Título da obra	Autor	Ano de publicação
<i>Pedro, o independente</i>	Mariângela Bueno e Sonia Dreyfus	1999
<i>Independência ou morte!</i>	Juliana de Faria	2006
<i>História do Brasil em quadrinhos</i>	Edson Rossato e Jota Silvestre	2008
<i>Ouviram do Ipiranga: a história do Hino Nacional Brasileiro</i>	Marcelo Duarte	2012
<i>As cartas de Antônio: uma fantástica história do primeiro reinado</i>	Luiz Eduardo de Castro Neves	2019
<i>Uma mentira leva a outra: uma fantástica história da independência do Brasil</i>	Luiz Eduardo de Castro Neves	2019
<i>Todo dia é dia de independência: dramaturgia: da Revolta de Beckman, de 1684, à Conjuração Baiana de 1798</i>	Antônio Carlos Santos	2019
<i>Independência ou confusão! História ilustrada do Brasil</i>	Sérgio Saad	2020
<i>Memórias póstumas do burro da independência</i>	Marcelo Duarte	2021

Fonte: Elaborado pelos autores (2022).

Seguros de que a listagem no Quadro 1 não é totalizadora, o nosso estudo privilegia, entre as obras apontadas, a análise de duas dessas narrativas híbridas infantis: *Independência ou... confusão! História ilustrada do Brasil* (2020), de Sérgio Saad, e *Memórias póstumas do burro da independência* (2021), de Marcelo Duarte.

Nesse contexto, gostaríamos de destacar algumas reflexões iniciais sobre a primeira obra selecionada para este estudo, *Independência ou... confusão! História ilustrada do Brasil* (SAAD, 2020),

cuja diegese encarrega-se de apresentar as aventuras vividas por um grupo de crianças que vai passar o feriado na casa da vovó. Lá, eles descobrem, no sótão, um dispositivo que possibilita viajar no tempo e decidem visitar momentos históricos importantes do Brasil, dentre eles, o dia sete de setembro, quando eles têm a oportunidade de conhecer o imperador D. Pedro I.

Nessa obra, o leitor iniciante é convidado a entrar na fantasia, por meio de uma linguagem permeada de símbolos, metáforas, polissemias, que se revelam uma fonte de encantamento e de imaginação, possibilitando novos sentidos ao texto lido, pelo entendimento gradual do emprego conotativo da linguagem pela arte literária.

Já a obra *Memórias póstumas do burro da independência* (DUARTE, 2021) retrata atos e fatos ocorridos no acontecimento histórico da Independência do Brasil em um relato permeado de ironias e de liberdades expressivas. Nela, o burro, personagem principal, apresenta a sequência de ações recheada de bom humor, de ironias e críticas aos acontecimentos históricos por meio de uma linguagem que pode ser explorada pelos educadores no trabalho realizado em sala de aula. Nesse contexto, a obra pode ser utilizada como suporte para lembrar aos alunos das aproximações da diegese com os acontecimentos históricos e, também, os seus distanciamentos, bem como proporcionar a análise dos sentidos expressos por meio da linguagem repleta de ditos populares.

Em *Memórias póstumas do burro da independência* (DUARTE, 2021), o burro narra eventos que ocorreram no dia em que Dom Pedro I proclamou a Independência do Brasil. Na obra, ele, desempenhando a função de narrador, revela ao leitor ações realizadas pelo futuro imperador no dia 7 de setembro de modo bem-humorado e, ao mesmo tempo, propondo algumas reflexões sobre elementos e acontecimentos que marcaram a história do país.

Ao observarmos o próprio título da obra, temos a expressão “memórias póstumas”, cuja explicação encontra-se nas páginas iniciais do relato, em que o burro revela que está contando tudo o que observou e viveu durante a proclamação da independência após

a sua morte. Ele está em sua cova e resolve relatar suas vivências para reivindicar reconhecimento por suas contribuições na história do Brasil, uma vez que transportou o imperador durante momentos importantes. Também, o uso da referência intertextual com o romance de Machado de Assis – *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) – pode apontar para uma liberdade de expressão que a personagem central tem para falar do evento histórico, sem qualquer engessamento, sem estar atrelado a qualquer tipo de convenção social ou moral, uma vez que está morto. Sendo assim, esse pode ser um recurso usado pelo autor para apontar o quanto a ficção tem liberdade para tratar de eventos históricos.

Nesse sentido, ambas as obras – *Independência ou... confusão! História ilustrada do Brasil* (SAAD, 2020) e *Memórias póstumas do burro da independência* (DUARTE, 2021) – são narrativas híbridas de história e ficção, pois em sua tessitura trazem atos, fatos, personagens e elementos históricos, revisitados pela linguagem literária. Nelas, as narrativas histórica e ficcional se entrecruzam, reciprocamente, como os fios de uma tela por meio dos discursos da arte literária e da historiografia embricados de tal modo que o resultado seja uma obra de ficção. Observa-se, nas obras, que todo o material histórico “servirá para mostrarnos los modos de vida, las costumbres y, mejor comprensión de aquel ayer [...], todo ese elemento histórico es lo adjetivo, y lo sustantivo es la novela¹.” (MATA INDURÁIN, 1995, p. 18).

É justamente pelo desvelamento da presença desses discursos em diálogo nas narrativas híbridas de história e ficção infantis e juvenis que se pode apostar na formação do leitor consciente ao se implementar essas leituras no espaço escolar. Para isso, vejamos, na sequência, a importância da leitura da literatura – híbrida de história e ficção ou não – na formação do leitor.

¹ Nossa tradução: “[...] servirá para nos mostrar os modos de vida, os costumes e uma melhor compreensão daquele passado [...], todo esse elemento histórico é o adjetivo, e o substantivo é o romance.” (MATA INDURÁIN, 1995, p. 18).

O texto literário na formação do leitor em desenvolvimento: vias para a descolonização

Podemos compreender que o texto literário apresenta, em sua constituição, certo tipo de funcionamento histórico e social, pois foi produzido por um autor, inserido em determinada época e em um local específico, e que, ao escrever, já idealiza seu possível leitor/receptor. Logo, é necessário pensar o texto literário como um objeto artístico histórico-social que pode ser usado como elemento capaz de despertar o gosto pela leitura; é, também, uma forma de possibilitar que esse leitor/receptor seja inserido numa sociedade historicamente constituída pela palavra.

A partir disso, podemos nos lembrar de que, segundo a concepção exposta por Bakhtin (2003, p. 100), “a linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante [...]. Dominá-la, submetê-la às próprias intenções e acentos é um processo difícil e complexo”. Dessa forma, as atividades de leitura reflexiva e comparativa devem ser propiciadas já nos anos iniciais do Ensino Fundamental. Nesse sentido, é importante que *“destaquemos que las propuestas elaboradas a partir de los procedimientos de la LC [Literatura Comparada] pueden ser aplicables a todos los niveles de la enseñanza, desde el nivel de Educación Infantil² [...]”* (MENDOZA FILLOLA, 1994, p. 24-25).

Esse procedimento metodológico pode ser implementado com práticas de leitura adequadas ao nível dos estudantes, mas que possam torná-los, pouco a pouco, conscientes da linguagem como meio de expressão possível de ser, intencionalmente, arquitetado, manipulado e ressignificado. Desse modo, a leitura da literatura passa a ser uma via de descolonização da mente e do imaginário.

² Nossa tradução: “[...] enfatizamos que as propostas elaboradas a partir dos procedimentos da LC [Literatura Comparada] podem ser aplicáveis a todos os níveis de ensino, desde o nível de Educação Infantil [...]” (MENDOZA FILLOLA, 1994, p. 24-25).

Também, em consonância com nossa análise, valemo-nos das reflexões de Lima (2006, p. 352) ao explicitar que “por formas híbridas entendemos aquelas que, tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária”. Isso significa que, dentro de uma narrativa, pode existir a convergência entre a linguagem literária e outra forma de manifestação da linguagem, nesse contexto, a histórica, possibilitando “a permanência das marcas da primeira, ao lado da presença suplementar da segunda” (LIMA, 2006, p. 352). Assim, a narrativa híbrida de história e ficção encarrega-se de apresentar ao leitor uma diegese que mistura a história e a ficção, sem o compromisso de manter o discurso historiográfico inalterado, possibilitando que o leitor se questione e questione a história que se apresenta por meio da ficção. Essa prática de Literatura Comparada pode ser instituída pelo docente desde as primeiras leituras efetivadas no contexto do Ensino Fundamental.

Para Fleck (2017, p. 19), “a leitura crítica dessas escritas que combinam o histórico e o ficcional consiste, pois, na compreensão dessa sobreposição de diferentes visões do mesmo evento”. Nesse contexto, o leitor literário que consegue localizar a presença de elementos e/ou fatos históricos narrados pela ficção tem a possibilidade de ressignificar o que já conhece sobre a temática lida. O leitor pode despertar o interesse por conhecer a história e refletir sobre ela. Assim, amplia seus conhecimentos sobre a linguagem literária, que pode manifestar-se por meio de recursos como a paródia, a dialogia, as intertextualidades, que o auxiliem a aprender, compreender e interpretar um texto além dos dados presentes em sua superfície. A exposição gradativa e ordenada dessas estratégias deve ser realizada de acordo com a caminhada na formação leitora e mediada pelo docente-leitor.

Dessa maneira, a significação da proposta justifica-se como caminho para trazer à tona as lacunas das narrativas historiográficas por meio da produção literária juvenil híbrida de história e ficção que contribui, significativamente, na formação do leitor literário em desenvolvimento, visto que a ele deve ser

possibilitada a expansão de seu horizonte de expectativas e a ampliação de sua visão com relação ao passado. Estudar a Independência do Brasil pelas vias da literatura infantil e juvenil é olhar a leitura como uma prática imprescindível à resignificação da sociedade, em seus alicerces coloniais, que deformou as relações étnicas e que espelha as desigualdades sociais até os dias atuais. Desse modo, é possível, pela ficção, desconstruir discursos injustos que assolam o país e apontar caminhos de justiça, igualdade, humanização e consciência crítica.

Do mesmo modo, ao associar a narrativa histórica à narrativa ficcional, associa-se, também, essas discursividades à verdade e à verossimilhança. Entendendo-se, aqui, a “verdade” como a representação dos fatos históricos “tal qual eles ocorreram” [*wie es eigentlich war*], segundo Holanda (1974) e Barros (2013) defendem ser premissas da metodologia cultivada por Leopoldo Ranke, que garantiu à história o estatuto de ciência, e a verossimilhança como o que é “semelhante à verdade, [...]. Entende-se por verossímil na ordem narrativa tudo o que está ligado ao campo das possibilidades simbólicas relativas ao homem e à história³”. Logo, a verossimilhança pertence ao âmbito do narrar ficcional, o que pode auxiliar o leitor a estabelecer relações entre o que está lendo e o relato histórico que, de alguma forma, conheceu pelas leituras ou discursos prévios ao momento dessa leitura atualizada. Assim, a seguir, expomos outras reflexões sobre as obras mencionadas.

Independência ou ... confusão! História ilustrada do Brasil (2020), de Sérgio Saad

Nessa obra, a diegese vai sendo apresentada ao leitor por um narrador extradiegético, pois se posiciona externamente aos eventos ocorridos. Esse revela o que quatro crianças passam a viver

³ Carlos Ceia, s.v. “Verossimilhança”, E-**Dicionário de Termos Literários**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 28 abr. 2022.

após descobrirem, no sótão da casa da vovó, um dispositivo que fora construído pelo avô, já falecido, que pode transportá-los no tempo. Com isso, começam a pesquisar em um livro de história em quais feriados poderiam fazer essas viagens. Vejamos como isso é apresentado ao leitor pelo discurso direto: “– E você, Johnny, o que está fazendo com meu livro de História no café da manhã? Só prá fazer tipinho de estudioso e ganhar elogio da vovó? – Nada disso, Gabito, eu trouxe prá gente planejar as nossas próximas viagens pro passado! [...]”. (SAAD, 2020, p. 43).

A partir desse momento, as quatro crianças começam a visitar marcos históricos brasileiros, dentre eles o dia Sete de Setembro, dia da proclamação da independência. Por meio da ludicidade e da imaginação, o jovem leitor vai acompanhando as aventuras vividas pelas personagens e nelas se envolvendo. As viagens no tempo, realizadas por essas crianças, conduzem o leitor ao universo das brincadeiras, do faz-de-conta e dos jogos infantis para resgatar lembranças, memorizar esquemas, despertar sentimentos, controlar emoções, enfim, adquirir conhecimentos.

No feriado do dia da Independência, as crianças se reuniram na casa da vovó para uma nova viagem, na qual conheceriam a D. Pedro I nas proximidades do riacho Ipiranga. Saad (2020) descreve essa cena da seguinte maneira:

Ao avistá-los, Dom Pedro I, que até então ainda era o Príncipe Regente Dom Pedro, ordenou à comitiva que o acompanhava que parasse.

– Olá crianças! O que fazem aqui? Se perderam?

– Não! Nós estamos... estamos... viajando! – respondeu Gabito. (SAAD, 2020, p. 59).

A partir desse primeiro diálogo, as quatro crianças são acolhidas pelo príncipe e passam a acompanhar a comitiva e a observar eventos como as correspondências que chegavam de Portugal ao príncipe. Na versão ficcional, as personagens juvenis chegam a incentivar D. Pedro a declarar a independência. Elas,

assim, interferem nos eventos históricos, como podemos ver na passagem a seguir destacada:

- Portugal está exigindo o meu retorno imediato a Lisboa, isto é inadmissível! Não me resta outra opção senão seguir o conselho de Leopoldina e José Bonifácio: declarar a separação do Brasil.
- “Separação”? Não seria melhor chamar de “Independência”? – sugeriu Lulu.
- Hum... realmente, “Independência do Brasil” soa muito melhor! Obrigado pela sugestão, garotinha! [...]. (SAAD, 2020, p. 62).

Nessa passagem da narrativa, observamos que uma das crianças sugere a D. Pedro que utilize a palavra independência em vez de separação. Revela-se, dessa forma, uma divertida brincadeira, em que o discurso do jovem Pedro sofrera a interferência de uma criança, conduzindo o leitor a observar que o futuro imperador pudesse ser facilmente influenciável. Temos, nas entrelinhas, uma reflexão e, ao mesmo tempo, uma forma de questionar as ações de quem viria a ser o futuro imperador, já que ele aceitara a sugestão de uma criança no seu discurso oficial.

No decorrer dos eventos narrados, ao retornarem para casa, as crianças descobriram que nunca ocorrera a proclamação da independência e, ao investigarem o que aconteceu, descobrem que o caçula da turma, Pedrinho, havia trazido a espada de D. Pedro consigo. Com isso, deveriam retornar às margens do Ipiranga para devolver a espada e reestabelecer o rumo da História. Esse episódio é descrito pelo narrador na passagem a seguir destacada.

- Aqui!! Encontrei! Parados aí, seus miúdos atrevidos! [...].
- Minha espada! – exclamou Dom Pedro, tomando-a em suas mãos com alívio.
- [...] – Nós vamos voltar ao riacho para eu declarar a Independência, mas não quero vocês por perto. – respondeu Dom Pedro. (SAAD, 2020, p. 71).

A partir desse reencontro entre D. Pedro e as crianças, a espada é devolvida e os fatos e atos históricos são reestabelecidos, de modo que as crianças confirmam todos os eventos ao lerem o livro de História ao retornarem para casa. Ao identificarmos na obra eventos como a viagem no tempo, as crianças interferindo e alterando eventos históricos, ou, ainda, conversando com personalidades que marcaram a história do nosso país, temos uma sequência de eventos absurdos, mas que, na liberdade, fantasia e imaginação inerentes à ficção são possíveis. A construção de imagens produzidas pelo jogo com as palavras gera sentidos e situações que brincam com a lógica; apenas no mundo proporcionado pela literatura e por outras formas de arte é que essa constituição se torna possível.

Em *Independência ou... confusão! História ilustrada do Brasil*, as ilustrações também merecem destaque. A escolha de cores, imagens grandes e a distribuição dessas imagens são elementos que atraem a atenção do leitor iniciante e que o auxiliam a compreender a leitura, uma vez que as ilustrações e o texto estão intrinsecamente ligados. Em determinadas passagens, há uma *coerência interna* (LINDEN, 2018) estabelecida entre o texto e a imagem, que se torna tão importante quanto o que está escrito. Segundo Linden (2018, p. 47), “a diagramação é trabalhada no intuito de articular formalmente o texto com as imagens”. Nesse caso, o jovem leitor terá que realizar a leitura da imagem, associando-a ao que acabara de ler e, assim, dá-se, pelas vias da semiótica, a ampliação de sentidos do texto.

***Memórias póstumas do burro da independência* (2021), de Marcelo Duarte**

Nessa obra, temos como voz enunciativa do discurso o burro no qual, muitas vezes, montou o Príncipe Dom Pedro. Esse burro inicia a narrativa, em primeira pessoa, relatando que o dia sete de setembro de 1822 tinha sido muito cansativo e que, anteriormente, havia passado horas, dias e quilômetros transportando o futuro

imperador D. Pedro I pelo trajeto que o levaria ao ponto onde a Proclamação da Independência ocorreria: às margens do Ipiranga.

Trata-se de um narrador intradieético, pois insere-se na narrativa, apresentando detalhes de eventos que somente ele sabe e os quais ele viveu. Já no início da narrativa, o burro protesta: “Ninguém presenciou mais de perto do que eu tudo o que aconteceu naquela tarde gloriosa. [...]. Nenhum pesquisador falou de mim. Uma linha que fosse.” (DUARTE, 2021, p. 6). Além de presenciar a sequência de atos e fatos que marcaram esse acontecimento histórico, o burro reivindica o reconhecimento da sociedade por ter feito parte desse momento, o que nos conduz a pensar nos papéis desempenhados por todos aqueles que trabalhavam para que o futuro imperador alçasse sua posição de herói, perpetuada pela narrativa historiográfica, enquanto todo esse contingente permaneceu às margens, no esquecimento, silenciamento ou exclusão. O burro da independência continua, também, chamando a atenção do leitor ao apresentar detalhes sobre o dia sete de setembro, como podemos apreciar no fragmento a seguir destacado:

Pode ser que você ache que sou um embuste. “O quê?! Era um burro que estava carregando Pedro nas costas no dia da independência?” Sim, era eu, em carne, osso e ferradura. Aposto que você deve estar se guiando por aquele quadro enorme pintado por Pedro Américo⁴. Pois farsante é ele. Eu estava ali quando tudo aconteceu. Pedro Américo não. (DUARTE, 2021, p. 8).

Nessa passagem da narrativa, o burro introduz-se na história como elemento importante que transportava o herdeiro da família

⁴ Pedro Américo (1843-1905) foi um pintor brasileiro que estava em Florença (Itália) quando, em 1888 pintou uma de suas obras de maior destaque, “O Grito do Ipiranga”, encomendada por D. Pedro II. Essa obra, atualmente, encontra-se no acervo do Museu do Ipiranga, hoje chamado Museu Paulista. A obra retrata um momento idealizado e não correspondente ao real acontecimento histórico. Informações disponíveis em: <https://ensinarhistoria.com.br/o-grito-do-ipuranga-uma-fraude/>. Acesso em: 24 abr. 2022.

real, referindo-se a D. Pedro I com certa intimidade, pelo uso do primeiro nome, demonstrando ao leitor que realmente o conhecia. O burro ainda revela uma crítica a Pedro Américo, pintor que produziu a obra “O grito do Ipiranga” mais de sessenta anos após seu acontecimento, por isso os detalhes da obra são questionados pelos historiadores, e, agora, também por meio da literatura infantil isso se coloca em tela de juízo. A construção discursiva sobre o passado, os sujeitos e os eventos começa a ser desvendada por um olhar posto às margens, ignorado, esquecido, suplantado nos anais da história.

A partir disso, recorreremos a Sharpe (1992), que explicitou o conceito de “a história vista de baixo⁵” para se referir ao uso de fontes orais ou escritas do mundo mental e material que não estivessem sob o crivo da elite por historiadores hodiernos. Isso quer dizer que historiadores, hoje, começaram a recorrer a fontes históricas fornecidas por trabalhadores, camponeses, gente simples sobre a temática que pesquisam. A literatura híbrida de história e ficção infantil e juvenil brasileira tem adotado essa perspectiva para ressignificar o passado de nosso país, mais do que vemos que fazem os materiais de ensino de história. Por isso elas são consideradas por nós como vias de descolonização das mentes e do imaginário.

De acordo com essa configuração, o burro, que reivindica ser reconhecido historicamente, representa esse testemunho *visto de baixo*, pois, na ficção, ele é um elemento que, como ele mesmo afirma, fez parte da história e sequer foi lembrado, assim como outros que participavam da comitiva que acompanhava o príncipe e tantos outros que trabalhavam para a família real ou ainda os trabalhadores e camponeses que residiam em locais por onde a comitiva passava.

⁵ A história vista de baixo é um conceito usado, inicialmente, por E.P. Thompson, em *The Making of the English Working Class* (1965). Ele é explicitado e revisitado por Jim Sharpe (1992, p. 39-62), na obra *A escrita da história: novas perspectivas*, organizada por Peter Burke (1992).

Até hoje, poucos registros foram realizados sobre esses olhares que representam as perspectivas do povo daquela época do fim da colônia e do início do império. Para Sharpe (1992, p. 54), “ignorar este ponto, ao se tratar da história vista de baixo ou de qualquer tipo de história social, é arriscar a emergência de uma intensa fragmentação da escrita da história”. Isso quer dizer que, ao desconsiderarmos os testemunhos de sujeitos que estavam vendo e vivendo a *história vista de baixo*, temos uma história incompleta. Desse modo, apenas a versão oficial e perpetuada pela narrativa historiográfica tradicional permanece sendo conhecida. Segundo o mesmo autor, é preciso dar voz às pessoas comuns, assumindo que a expressão “história vista de baixo” indica que há algo acima para ser revelado. Desse modo, por meio das reivindicações do burro, o leitor pode compreender que muitos agentes históricos foram banidos das escritas oficiais.

No decorrer da narrativa, o burro utiliza expressões e ditados populares – como veremos na sequência deste estudo – da cultura brasileira que revelam certa ironia ao se referir a atos e fatos ocorridos. Nesses momentos, a ironia traz o humor, mas ao mesmo tempo traz inquietações e possibilita refletir sobre o que está sendo narrado. Menton (1993) aponta para o uso da heteroglossia no romance histórico como meio de ruptura com o discurso unívoco da historiografia tradicional, sempre padronizadamente culta e elitizada. A utilização dessa vertente popular de linguagem na narrativa híbrida infantil evidencia a estratificação social existente à época e a fragmentação do discurso unívoco da história tradicional sobre o passado.

No decorrer da narrativa ficcional, o burro relata ao leitor que Pedro recebera três cartas⁶ importantes, sendo elas de José Bonifácio, da imperatriz Leopoldina e do cônsul britânico do Rio

⁶ Há registros de cartas que contribuíram para o acontecimento da proclamação da independência, as quais foram escritas por José Bonifácio de Andrada e Silva, conselheiro, assessor e ministro de D. Pedro I e pela Imperatriz Maria Leopoldina da Áustria, primeira esposa de D. Pedro I. Informações disponíveis em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=285344>. Acesso em: 22 abr. 2022.

de Janeiro. De acordo com a narrativa histórica, D. Pedro I recebeu essas cartas algum tempo antes da proclamação da independência, nas quais os autores pediam ao futuro imperador que tomasse a decisão de consolidar o evento. Nessa passagem, o burro relata: “Enquanto lia a carta de Dona Leopoldina, Pedro ficou muito assustado. Parecia ter visto uma mula sem cabeça” (DUARTE, 2021, p. 15). Nesse contexto, podemos lembrar que a mula sem cabeça é um elemento folclórico que permeia o imaginário popular por meio das lendas e mitos populares. Trata-se de uma figura que assusta e causa medo; dessa forma, podemos compreender que D. Pedro ficou muito assustado ou surpreso enquanto lia a carta que recebera de Leopoldina. Na sequência, outra passagem que merece destaque no relato é a que transcrevemos a seguir:

O burro do padre Belchior, ou melhor, o burro que estava conduzindo o padre Belchior, que também trazia parte da comitiva, estava distraído e achou que iam nos servir frutos quando ouviu a palavra ‘pomo’. Eu disse “Ô, besta quadrada, presta atenção!”. Ele tentou argumentar, mas o cortei logo de cara: ‘Quando um burro fala, o outro abaixa a orelha!’. (DUARTE, 2021, p. 16).

O uso de expressões que estão em paridade com a palavra burro, como mula e besta, vai, gradativamente, possibilitando a constituição de imagens no imaginário do leitor, que podem auxiliar na compreensão do texto lido e, também, despertar novos questionamentos sobre os elementos que são apresentados por meio da leitura. Além disso, ocorre o jogo com a linguagem em: “o burro do padre” e “o burro que estava conduzindo o padre”. Esses enunciados revelam formas de brincar com as palavras, fazendo com que o leitor iniciante amplie seu conhecimento sobre a linguagem e sobre os efeitos de sentido. Desse modo, ele necessitará de auxílio de um mediador para compreender o que está lendo. Para Iser (1996, p. 69), “se o leitor estrutura o texto graças a suas competências, então isso significa que no fluxo temporal da leitura se forma uma sequência de reações, na qual a

significação do texto é gerada”. Essa “sequência” pode ser acionada pelo mediador.

Assim, entendemos que o ato de ler é complexo e ocorre na interação entre o leitor/receptor com o texto, na interpretação e na constituição de seus sentidos, pois a leitura envolve a compreensão da linguagem verbal e não verbal, da denotativa e da conotativa, evocando, para isso, conhecimentos adquiridos antes do momento da leitura, bem como a liberdade da imaginação e da fantasia.

Ao final da diegese, o burro relata que não conseguiria esquecer as emoções que viveu naquela tarde de sete de setembro de 1822, nas proximidades do riacho do Ipiranga. A personagem apresenta a seguinte reflexão:

A alegria era tanta que pensei até em sugerir a todos os burros da comitiva que pulássemos na água como um gesto para abençoar a Independência, mas logo me dei conta de que poderia não ser uma boa ideia. Com certeza diriam que o Brasil já começava sua nova vida dando com os burros na água. (DUARTE, 2021, p. 31).

O que nos chama a atenção, tanto nessa passagem como em outras da obra, é que há relatos sobre os acontecimentos históricos como já os conhecemos, mas, ao mesmo tempo, há a presença de frases de efeito, de ironia, de ditados populares. Tomemos por exemplo essa passagem que é finalizada com a expressão popular “dar com os burros na água”, que, de acordo com a cultura popular, pode significar “algo que dá errado; que não pode ser levado adiante”, entre outros significados. Ao analisarmos mais especificamente o enunciado “Com certeza diriam que o Brasil já começava sua nova vida dando com os burros na água” (DUARTE, 2021, p. 31), notamos o uso da ironia, uma vez que muitos eventos na história do Primeiro Império foram malsucedidos. Para Brait (1996), a estrutura textual da ironia perpassa pela *intertextualidade* e pela *interdiscursividade*, logo, o leitor precisa ativar outros conhecimentos que foram constituídos antes da leitura para compreender o enunciado irônico. De acordo com Brait (1997),

A ironia como um exemplo de construção da linguagem, sentido e efeito de sentido que funciona como um paradigma da heterogeneidade constitutiva da linguagem, na medida em que articulando enunciações contraditórias, põe em movimento expressivo a subjetividade e a alteridade do discurso, necessitando da manutenção dessa ambígua dualidade para caracterizar-se como fenômeno irônico (BRAIT, 1997, p. 13).

Em *Memórias póstumas do burro da independência* (DUARTE, 2021), ocorre a convergência entre a ficção e a história, pois, por meio da manipulação artística da linguagem, os fatos históricos são ressignificados, de modo que o leitor possa compreender e redimensionar seus conhecimentos sobre as circunstâncias em que ocorreu a proclamação da independência. Isso é possível porque a literatura pode valer-se de estratégias escriturais como a ironia, a polifonia, a heteroglossia, as intertextualidades, o uso do discurso direto, em grande medida vedadas à escrita da história. Tudo isso aproxima, em estrutura, em ideologia e em técnicas escriturais, essas obras híbridas infantis brasileiras aos romances históricos contemporâneos de mediação (FLECK, 2017), com quem dividem a criticidade frente ao discurso histórico tradicional.

Considerações finais

Nosso objetivo ao longo desta escrita, a partir das reflexões sobre as obras *Independência ou... confusão! História ilustrada do Brasil* (2020), de Sérgio Saad, e *Memórias póstumas do burro da independência* (2021), de Marcelo Duarte, foi reforçar a ideia de que, por meio da literatura infantil brasileira, é possível que o leitor iniciante entre em contato com temáticas históricas, amplie seus conhecimentos sobre a linguagem denotativa e conotativa e sobre a constituição de imagens discursivas, as quais são apresentadas a esse leitor pela linguagem da ficção, possibilitando-lhe a ampliação de conhecimentos acerca da temática da independência do Brasil, neste nosso caso, e da própria linguagem em si. Isso pode instituir

um processo de formação do leitor consciente de que a linguagem é manipulável e que, por meio dela, expressam-se diferentes imagens, discursividades sobre um mesmo fato ou personagem, de acordo com a ideologia promovida.

O estudo nos permitiu revisitar o passado brasileiro, realizar questionamentos, bem como projetar a possível formação do leitor consciente infantil por meio dos recursos discursivos pelos quais nos foram apresentados os eventos da “Independência” do Brasil, na historiografia e na ficção. Na última delas, isso se dá sob o ponto de vista dos excluídos dos registros oficiais, sujeitos representados pelas personagens das crianças e do burro da independência. Assim, buscamos mostrar que a leitura da literatura híbrida de história e ficção infantil brasileira oferece possibilidades que remetem ao leitor atribuir sentidos àquilo que está escrito. Além disso, esse discurso oferece reflexões que empoderam os leitores, ampliando suas visões de mundo por meio da leitura crítica da literatura que trata, com primor, dos temas sobre a história da nossa “independência”, usando a ironia, a heteroglossia, as intertextualidades e a verossimilhança na tessitura de suas versões outras.

Por fim, propor leituras híbridas de história e ficção, como as evidenciadas neste capítulo, é uma forma de contestar, a partir da ficção, a verdade imposta pelo discurso oficial presente ainda hoje nas escolas. Dessa forma, podem não apenas proporcionar ao leitor infantil um momento agradável de leitura ou de releitura da história, mas, também – e principalmente – instigar à resignificação de sua própria história sob novos olhares sobre a nossa sociedade.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, José Costa D'Assunção. Ranke: considerações sobre sua obra e modelo historiográfico. **Diálogos**, Maringá, v. 17, n. 3, p. 977-1005, set./dez. 2013.

BRAIT, Beth. O texto irônico: fundamentos teóricos para leitura e interpretação. **Letras - Revista do Mestrado em Letras da UFSM**, 1997, p. 11-28, dez. 1997.

DUARTE, Marcelo. **Memórias póstumas do burro da independência**. São Paulo: Panda Books, 2021.

FLECK, Gilmei Francisco. **O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção**. Curitiba: CRV, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque. O atual e o inatual na obra de Leopold Von Ranke. **Revista de história**, ano XXV, n. 100, p. 431-482, out./dez. 1974.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LIMA, Luís Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: SESI-SP, 2018.

MENDOZA FILLOLA, Antonio. **Literatura comparada e intertextualidad**. Madrid: Editorial La Muralla, 1994.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992**. México D. F: Fondo de Cultura Económica, 1993.

SAAD, Sérgio. **Independência ou...confusão!** História ilustrada do Brasil. Santos: Editora Brasileira de Arte e Cultura, 2020.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, P. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 39-62.

***O império é você, de Javier Moro:
as mudanças, as continuidades,
o protagonista e a autora***

Fábio Varela Nascimento

Mudar não mudando: rupturas e continuidades

Em abril de 1997, na província mais ao Sul do Brasil, o cenário futebolístico estava dividido entre um Grêmio triunfante no país e no continente e um Internacional vacilante, com esperanças que nasciam e morriam a cada partida. No outono daquele 1997, o Grêmio se encontrava às vésperas de um dos seus triunfos mais significativos – o tricampeonato da Copa do Brasil diante de um Flamengo estelar e de um Maracanã lotado; o Internacional, por sua vez, era derrotado, fora de casa, no certame regional, pelo modesto Guarani de Venâncio Aires. O resultado negativo era uma afronta ao clube e aos seus sócios. Como costuma ocorrer nesses casos, conselheiros, torcida e imprensa pediam a cabeça do treinador, o culpado predileto nessas ocasiões. No futebol, as rupturas são comuns, ainda mais quando a pressão tem origens externas e internas. Geralmente, os dirigentes cedem aos apelos, interrompem um trabalho e começam do zero com outro técnico e outros nomes. Porém, em abril de 1997, Pedro Paulo Záchia, presidente do Sport Club Internacional, fez a opção por um caminho diferente e, após o fracasso contra o Guarani, declarou: “Nós vamos mudar não mudando”. Ninguém cairia, mas tudo seria diferente.

Ambígua, lacunar e escurreita, a sentença entrou para o folclore do futebol gaúcho e é utilizada em qualquer momento de turbulência da dupla grenal. Como disse o ex-treinador italiano

Arrigo Sachi, “o futebol é a coisa mais importante dentre as menos importantes”. Por ser irrelevante entre os temas mais relevantes, por ser ordinário e profano, o futebol e as suas reflexões não são encarados nem analisados com profundidade. No entanto, em um exercício de interpretação, é possível partir da frase de Záchia e conectá-la a textos literários canonizados e galardoados, a episódios históricos extraordinários.

O “mudar não mudando” pode remeter à passagem mais conhecida de *O Leopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (2017, p. 31): “Se quisermos que tudo continue como está, é preciso que tudo mude”. Tancredi entendia que, para a manutenção dos privilégios de uma classe na nova Itália, era preciso que tal classe tomasse as rédeas da mudança. Era necessário que os de sempre indicassem o caminho para que nada se perdesse. O “mudar não mudando” e o mudar para que “tudo continue como está” carregam um sentido, ao mesmo tempo, baixo e alto, amplo e exíguo, malandro e diligente. Em uma breve retrospectiva, pode-se perceber que esses sentidos se fizeram presentes em alguns dos eventos mais decisivos da história brasileira.

Em outubro de 1930, por exemplo, eclodiu a revolução que guindaria Getúlio Vargas ao poder e modificaria os rumos do país. Até aquela data, o Brasil era governado pela política do café com leite, a alternância entre as oligarquias de São Paulo e de Minas Gerais. Aproveitando-se dos ecos da quebra da bolsa de Nova Iorque, da queda do preço do café, da necessidade de medidas econômicas mais amplas e das fraudes nos pleitos presidenciais, uma nova oligarquia tomou o Catete: era a vez dos gaúchos, que foram apoiados pelos mineiros, deixados de lado na sucessão de Washington Luís, pelos dissidentes paulistas e pelos tenentes. A situação política se alterou, mas também se manteve, pois uma mesma classe privilegiada continuava mandando. No lugar dos cafeicultores do Sudeste, entraram os pecuaristas do Sul, e o povo continuou a ser manobrado por quem via a cena do camarote – lembre-se, nesse contexto, da frase atribuída a Antônio Carlos de Andrada, presidente de Minas Gerais na época dos acontecimentos:

“Façamos a revolução antes que o povo a faça”. Além disso, a República Nova iniciada com Vargas, herdeiro político de Júlio de Castilhos e de Antônio Augusto Borges de Medeiros, apresentava o mesmo ideário positivista que influenciou Deodoro da Fonseca e seus comensais na alvorada da República Velha.

Para não se distanciar da Era Vargas, ainda se pode citar como exemplo do “mudar não mudando” o fim do Estado Novo e a eleição que o seguiu. Após quinze anos no poder, sendo oito como ditador, Getúlio foi derrubado. O mundo pós-Segunda Guerra era mais voltado aos regimes democráticos e, ainda que desse apoio aos Aliados durante o conflito, Vargas caiu. Em dezembro de 1945, na primeira eleição desde 1930, Eurico Gaspar Dutra, com apoio de Getúlio, saiu vencedor. Dutra fora Ministro da Guerra de Getúlio Vargas até agosto de 1945, fora seu braço armado quando da imposição do Estado Novo; era, portanto, um homem do governo, um representante do regime ditatorial. Mudavam os dançarinos, mas a valsa tinha as notas idênticas.

Voltando ao século XIX, é possível recuperar outro episódio com certo tom de mudar para deixar como está. Antes do 13 de maio de 1888, a legislação referente ao trabalho escravo contou com a Lei Eusébio de Queirós (1850), a Lei do Ventre Livre (1871) e a Lei dos Sexagenários (1885). A primeira delas proibia o tráfico de escravos, a segunda libertava os nascidos a partir da vigência da lei e a última tornava livres os escravizados com mais de 60 anos. As leis de 1850 e de 1871 tinham efeitos práticos e imediatos sobre a escravatura, mas a última era, conforme Boris Fausto (2012, p. 123), uma “forma de deter o abolicionismo radical”. Por razões óbvias, poucos escravos atingiam a idade contemplada pela lei, que estabelecia valores indenizatórios aos donos dos cativos e previa que os libertos permanecessem trabalhando nas propriedades, sendo alimentados, vestidos e recebendo gratificação arbitrada pelos ex-senhores. Na teoria, a Lei dos Sexagenários sugeria mudanças; na prática, deixava as coisas como estavam.

A lei de 1885 não deteve as campanhas abolicionistas, que atingiram seu objetivo três anos depois. Junto ao crescente

sentimento republicano surgido entre os cafeicultores paulistas e os militares e ao descontentamento das classes dominantes quanto à sucessão de Dom Pedro II – desconfiava-se da capacidade da Princesa Isabel, essencialmente, por ela ser mulher¹ –, a abolição sinalizou o ocaso do sistema monárquico no Brasil. Assim, em novembro de 1889, Pedro II, que subira ao poder pela dinastia e pelo Golpe da Maioridade, caiu pelo golpe do Marechal Deodoro da Fonseca. Com o levantar da espada de Deodoro, constituía-se “o pecado original do militarismo” (CARVALHO, 2007, p. 212) e acabava-se o domínio da Casa de Bragança no território brasileiro.

Politicamente, a ruptura de 1889 foi uma das mais significativas da história do Brasil. Não era somente a forma de governo que se alterava. Dali para a frente, com exceção dos quase vinte anos de Getúlio Vargas no comando do país, os sobrenomes se alterariam no governo nacional. Nem mesmo com a Independência, conduzida pelos pais de Pedro II e os irmãos Andrada, gerou a troca de sobrenomes. O 7 de setembro de 1822, data inaugural da nação, foi, também, um dos maiores exemplos do mudar não mudando. Isso está relacionado não somente aos Bragança, mas também ao modo como se deu a separação da Colônia em relação à Metrópole.

Com a vinda da família real para o Brasil em 1808, o destino da Colônia tomara outro rumo. Devido ao efeito Napoleão Bonaparte, o Brasil virou a sede do poder e Portugal se viu relegada à margem das decisões. Os locais de mando se inverteram, mas os mandatários continuavam a ser os Bragança, que governavam a Metrópole e as terras de além-mar desde a Restauração, em 1640. Após essa inversão, nada poderia ser como antes: a Colônia não pretendia voltar ao papel de coadjuvante depois de estar sob as luzes do centro do palco, de ser elevada à condição de Reino Unido

¹ Em *A história da Princesa Isabel: amor, liberdade e exílio – uma biografia*, Regina Echeverria (2014, p. 255) cita a questão da herdeira como essencial para o fim da monarquia: “A monarquia já não se mostrava um regime adequado, embora na raiz da questão estivesse mesmo o fato de Isabel existir e de ser uma mulher. Se fosse homem, tudo provavelmente teria sido diferente”.

junto a Portugal e Algarves e a Metrópole queria recuperar o monarca e o protagonismo. Uma mudança se impunha, mas era necessário que alguns laços permanecessem como estavam, e isso poderia ocorrer pela manutenção da dinastia dos Bragança no controle do Brasil. Nesse sentido, vale relembrar a passagem citada por Paulo Rezzutti na biografia de D. Pedro I:

Antes do embarque, no dia 24, pai e filho teriam travado a última conversa privada de suas vidas. D. Pedro a rememorar em carta a d. João datada de 19 de junho de 1822:

Eu ainda me lembro e me lembrarei sempre do que Vossa Majestade me disse antes de partir dois dias, no seu quarto: “Pedro, se o Brasil se separar, antes seja por ti, que me hás de respeitar do que por algum desses aventureiros”. (REZZUTTI, 2015, p. 120).

Ironicamente ou não, o capítulo que segue a suposta conversa intitula-se “A independência como negócio de família”.

Além de o Brasil ter se separado de Portugal e continuar sendo governado por um herdeiro do antigo dominador, outros dois fatores o diferenciaram dos vizinhos: a escolha pela monarquia e a integralidade do território. É claro que os domínios espanhóis tinham suas próprias características e que isso influenciou quando os processos de independência tiveram início. Não houve a possibilidade de se estabelecer um grande país de origem hispana e as repúblicas surgiram na Argentina, no Chile, na Venezuela. Talvez o sistema republicano – adotado com efetividade pelos Estados Unidos – fosse mais condizente com os países do Novo Mundo. Singular entre os próximos, o Brasil continuava obedecendo a um trono – um trono ocupado por um soberano português – e, por mais que fosse extenso e diversificado, não se desmembrou. É provável que a mudança de colônia para país independente, mais suave em relação ao que ocorreu com os vizinhos, tenha favorecido tanto a opção pela monarquia quanto a unidade territorial.

A figura central do maior episódio de “mudar não mudando” da história do Brasil foi explorada em biografias, filmes, séries televisivas e romances. Nessa última categoria, um dos trabalhos de maior fôlego é *O império é você*, do escritor espanhol Javier Moro. Vencedora do Prêmio Planeta em 2011, a narrativa que fica na fronteira entre a biografia romanceada e o romance de extração histórica ganhou edição brasileira em 2012 e mostra-se essencial para o leitor entrar em contato com as ambiguidades de D. Pedro, com o papel decisivo de D. Leopoldina e com o processo de Independência.

***O império é você*: protagonismo e autoria**

Javier Moro (Madri, 1955) é um escritor experimentado. Antes de ser galardoado com o Prêmio Planeta, o autor publicou *Caminhos da liberdade*, 1992, *O pé de Jaipur*, 1995, *As montanhas de Buda*, 1998, *Meia-noite em Bhopal*, em colaboração com Dominique Lapierre, 2001, *Paixão Índia*, 2005, *O sári vermelho*, 2008. Moro costuma trabalhar com cenários distantes da Espanha natal, como se vê pelos títulos dos seus livros. Temas ligados ao Brasil não eram estranhos a Javier Moro, pois *Caminhos da liberdade* retoma a história de Chico Mendes e o seu ativismo na luta pela preservação do meio-ambiente. A construção de uma narrativa limítrofe entre o romance e a biografia – caso de *O império é você* – também é um traço regular na produção de Moro, uma vez que está presente em *Caminhos da liberdade* e *O sári vermelho*.

Na história sobre D. Pedro, esse traço se evidencia pelo acompanhamento de toda a existência da personagem central e pela indicação, ao final do livro, da bibliografia e das fontes utilizadas. Em *O desafio biográfico: escrever uma vida*, François Dosse (2015) afirma que o biógrafo constrói a narrativa possível de uma vida, tenta preencher as lacunas deixadas no caminho do biografado e reconstruir de forma autêntica o seu passado. Moro desenvolve um exercício parecido em *O império é você* e ainda se apropria de outras características apontadas por Dosse: mostra

respeito à cronologia do protagonista e lança mão do recurso da criação para “refazer um universo perdido” e “restituir a riqueza e a complexidade da vida real” (DOSSE, 2015, p. 55). Pode-se entender que, para Dosse, o biógrafo é um criador com limites definidos. Baseado em fontes, o biógrafo pode e deve reconstruir a época e os episódios nos quais o biografado está inserido, mas ao biógrafo não é permitido invadir o biografado, refazer seus sentimentos e seus pensamentos. O leitor que debruça os olhos sobre o início do livro de Moro entende que o pacto proposto pelo autor não é o biográfico. Observe-se o trecho a seguir:

Nunca imaginou que seu coração daria tamanha virada quando viu pela primeira vez aquela bailarina francesa executar sua dança com tanta graça no Teatro Real do Rio de Janeiro. Apesar de sua tenra idade, Pedro acreditava já estar bem “temperado” em questão de mulheres, no entanto, até então nunca tinha sofrido a mordida do amor (MORO, 2012, p. 16).

“Imaginou”, “acreditava”, “nunca tinha sofrido a mordida do amor” são construções que só poderiam ser utilizadas por um biógrafo se ele tivesse uma fonte – vinda do próprio biografado, como uma carta, por exemplo – que expressasse tais sensações. O biógrafo manobra com um grande poder narrativo, porém, está impossibilitado de acessar certas liberdades criadoras. O romancista, não; o romancista, em certa medida, goza de liberdade para fazer aquilo que funcione melhor na narrativa. Não há dúvidas quanto ao gênero de *O império é você*: por maior que seja o flerte de Javier Moro com o texto biográfico, ele se dedica ao romance narrado com matéria de extração histórica². Moro é um

² Falo em “matéria de extração histórica” baseado no que escreveu Alcmeno Bastos (2007, p. 84): “Dizemos da matéria narrada que ela deve ser *de extração* histórica e não simplesmente *histórica*, para, ao mesmo tempo, assinalar sua procedência, seu lugar de origem – a história –, e realçar o fato de que ela é submetida a um traslado semiótico que provoca alterações qualitativas na sua substância”.

criador mais livre do que o biógrafo, mas, por lidar com a matéria histórica, também tem limites.

Um desses limites é o caminho do protagonista, pois D. Pedro possui uma jornada da qual não se pode fugir – era filho de D. João VI e de D. Carlota Joaquina, casou-se com D. Leopoldina e D. Amélia, foi amante de Domitila, declarou a Independência do Brasil, abdicou, voltou para Portugal, lutou contra o irmão, deixou herdeiros nos tronos dos dois mundos e em muitos outros lugares. Ao deparar-se com um personagem chamado D. Pedro, o leitor não poderá encará-lo com a mesma neutralidade com a qual vê, por exemplo, o nome de Leonardo Pataca. Conforme Alcmeno Bastos (2007, p. 84), a figura histórica “tem um *passado*, uma biografia, já *existia* antes de fazer parte do universo ficcional do romance em causa, e dela o leitor tinha uma ideia formada, positiva ou não, superficial ou aprofundada, dependendo do seu nível de informação histórica”. Para respeitar ou não fugir do passado de D. Pedro, Javier Moro recorreu a alguns textos biográficos a fim de reconstruir os passos de seu protagonista: *A vida de Dom Pedro I*, de Tarquínio de Sousa (1952), *Dom Pedro*, de Neil Macaulay (1973), *D. Pedro I*, de Isabel Lustosa (2006).

É interessante assinalar que – talvez na busca por referências à infância de Pedro e ao Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XIX – outra fonte eleita por Moro foi *Era no tempo do rei: um romance da chegada da corte*, de Ruy Castro (2007). O livro trabalha com carnavalização e alternâncias entre o baixo e o alto, tem como pano de fundo o Entrudo de 1810, explora o cenário de um Rio de Janeiro que já não sabe se é Colônia ou MetrÓpole e coloca Pedro como um príncipe que sentiu o “apelo das ruas” (CASTRO, 2007, p. 30) e se juntou a Leonardo, um moleque natural do Rio, para aprontar. Algumas das divisões que compõem o Pedro de *Era no tempo do rei* – ruas e palácios, sujeição e liberdade, comum e singular, mente e corpo, desejo e dever, controle e descontrole – serão constantes ao longo de *O império é você*. Não há exagero em afirmar que essas divisões e as linhas por vezes tênues que as separam, de certa forma, movem a narrativa de Moro.

A edição brasileira de *O império é você* carrega um subtítulo ausente na versão espanhola: “A fascinante saga do homem que mudou a história do Brasil”. De fato, Javier Moro conta a saga fascinante de um homem com uma existência ímpar. Ainda que Virginia Woolf (2007, p. 195), ao refletir sobre a prática biográfica, tenha dito que uma vida, “incluso cuando se trata de un sacerdote, no es sino una serie de hazañas”, é preciso reconhecer que certas vidas – como a de D. Pedro e a de D. Leopoldina – passam por mais façanhas do que outras³.

Nascido no Palácio de Queluz, diante de quadros a óleo que aludiam a cenas de *Dom Quixote*, Pedro carregava os privilégios e as cruzes dos sobrenomes Bourbon e Bragança. Nas páginas iniciais, Moro busca detalhar o peso dessas heranças ligando o protagonista às características dos seus progenitores:

De seu pai, Pedro tinha herdado uma inteligência sutil, uma bondade natural, certo senso de sobrevivência, a cobiça e a avareza pelo dinheiro e a inclinação pela música. Tocava clarinete, flauta, clavicórdio e um pouco de violino. De sua mãe, a espanhola Carlota Joaquina, filha de Carlos IV, herdou a paixão pelos cavalos, um forte espírito de independência, o sangue quente e um insaciável apetite pelos devaneios amorosos: desde criadas negras até filhas de altos funcionários da corte, todas estavam expostas às suas audácias quando regressava de suas caçadas e se intrometia nos quartos das serviçais (MORO, 2012, p. 16).

D. Pedro era fruto de um casal, antes de tudo, infeliz e composto por pessoas opostas. Dessa união, saiu um filho que também vagava entre extremos. Ele era capaz de ser fiel e infiel; ser carinhoso e violento; ser liberal e absolutista; ser católico fervoroso e ferir os mandamentos sem pestanejar; ser autoritário e tolerante; ser generoso e mesquinho; ser sensível e bruto; ser mesquinho e

³ Neste texto, interessam as façanhas de D. Pedro e de D. Leopoldina que Javier Moro contou na primeira metade de seu romance e que vão até a Independência do Brasil.

pródigo; ser obediente e rebelde. Através da recuperação dos traços que Pedro herdou, Javier Moro dá a entender que falará sobre uma figura de linhagem, que nasceu para mandar e ostentar uma coroa, mas que também foi demasiado humano. Conforme Moro (2012, p. 28), os “afetos de Pedro se inclinavam mais para seu pai”. No entanto, um dos aspectos mais marcantes de sua personalidade aproximava-o da mãe – a voracidade sexual. Sem ser puritano como D. João, D. Pedro deixava-se levar pelos desejos e isso prejudicou sua imagem no Brasil e na Europa. O casamento com a Habsburgo Leopoldina, mulher inteligente, educada e mais preparada para os assuntos de Estado do que o marido, levou D. Pedro a tomar a grande decisão de sua vida, a ruptura com Portugal. Já o relacionamento com a santista Domitila reforçou sua aura de infiel e ajudou a desgastar sua reputação frente aos súditos, que também o viam como português e governante inclinado à tirania.

Moro capta com competência a influência de D. Leopoldina na formação de D. Pedro e nas articulações que redundaram na Independência. As pistas de tal influência surgem antes de o matrimônio se efetivar e vêm com as palavras de D. João:

- Prefiro qualquer das três filhas do imperador [Francisco II, da Áustria] do que todas as demais – confessou ao marquês de Marialva, diplomata encarregado de negociar o casamento de Pedro.
- Eu lhes dou preferência pelo caráter superior de Francisco e pelo que sei da boa educação dada a essas princesas. Uma Habsburgo pode trazer para o meu filho um amplo leque de idiomas, de conhecimento das artes e das ciências de que ele tanto necessita... (MORO, 2012, p. 32).

Fiel aos hábitos dos soberanos portugueses, D. João foi relapso com a educação do filho, que só se tornou o herdeiro aparente após o falecimento do irmão Francisco, e esperava que a união com uma esposa ilustrada, além de forjar uma aliança com o imperador austríaco, pudesse complementar a formação deficitária de D. Pedro. A percepção do romancista Javier Moro foi corroborada,

anos depois, por Paulo Rezzutti na biografia *D. Leopoldina: a história não contada* – a mulher que arquitetou a Independência do Brasil:

Ciente da defeituosa educação de d. Pedro, de sua impetuosidade, de suas maneiras bruscas, d. João encontrou na nora um bálsamo. D. Leopoldina sabia se portar, era educada e tinha uma visão mais ampla de sua posição perante seus súditos. Devido à educação que recebera, compreendia bem quais eram os deveres perante o trono e os sacrifícios inerentes a ser uma princesa de uma casa real e uma futura rainha. D. João poderia contar com ela para contrabalançar a impulsividade e a falta de maneiras do filho. D. João e d. Leopoldina eram o oposto de d. Pedro e d. Carlota, e acabaram se aliando num entendimento mudo (REZZUTTI, 2017, p. 173).

Consciente do seu papel como membro de uma importante casa europeia, levada ao engano por culpa dos exageros e da oca opulência erigidos pelo Marquês de Marialva, apaixonada por um príncipe peculiar e pela possibilidade de aventura na América, D. Leopoldina atravessou o Atlântico em 1817 para se isolar⁴, juntar-se a uma família de costumes arcaicos, desunida, pouco culta e inclinada à conspiração.

Javier Moro dá atenção a D. Leopoldina e a D. Pedro nos episódios que vão das tratativas do casamento até a Independência. Desde o início da relação, o leitor observa que ela coloca o dever acima dos sentimentos, que lhe interessam a unidade do núcleo formado com D. Pedro e os filhos e a manutenção da monarquia. O marido, por outro lado, tem dificuldades para assumir suas obrigações e entender o que representa. Essa dificuldade é visível na relutância do príncipe em aceitar o matrimônio arranjado, uma vez que estava apaixonado pela bailarina francesa Noémie. Moro é feliz ao ilustrar a questão do dever e do querer em uma fala de D.

⁴ Um exemplo do isolamento de D. Leopoldina pode ser encontrado em Rezzutti (2015, p. 99): “O Rio de Janeiro e os Bragança constituíam um terreno espinhoso para d. Leopoldina. O marido, nutrindo ciúmes e insegurança com relação à irmã mais velha, Maria Teresa, que recebia mais atenção do pai do que ele, impedia a esposa de ter uma amiga verdadeira na família e na corte”.

João dirigida ao filho: “– Pode amar como homem, meu filho – ele disse quase em voz baixa. – Porém, terá que se casar como um príncipe.” (MORO, 2012, p. 57). Ao contrário de D. Leopoldina, D. Pedro relutava em aceitar que, quando se ocupa determinada posição, as vontades pessoais não têm espaço.

Não era somente quanto aos quereres e aos deveres que a compreensão de D. Leopoldina superava a do cônjuge. Quando os gritos da Revolução Liberal convocavam a volta da Família Real a Portugal e D. João, adepto do “veremos o que faremos” (MORO, 2012, p. 52), tergiversava, pensava em mandar Pedro ou voltar com os netos, D. Leopoldina percebeu que precisava ficar com o marido e os filhos. Qualquer separação impediria atitudes mais fortes de D. Pedro, geraria insegurança em relação à posição de D. Leopoldina na corte e deixaria o casal à mercê dos desígnios do rei ou dos revoltosos. Após a partida de D. João para Lisboa, o discernimento de D. Leopoldina ganharia mais relevo e ela se mostraria essencial nos eventos que desembocariam no 7 de Setembro.

Enquanto a perspicácia de D. Leopoldina se manifestava, D. Pedro tentava assumir o papel público que por muito tempo o pai lhe negligenciara. Em fevereiro de 1821, quando alguns militares se levantaram e exigiram que o rei aceitasse a constituição que as Cortes de Lisboa aprovavam, chegou a vez do príncipe:

Irrompeu então em cena uma personagem que até então tinha figurado apenas como sujeito passivo em todo o processo político que se desenvolvera desde que chegara ao Rio de Janeiro a notícia da revolução de 1820: o príncipe Pedro. [...] De igual modo ele conseguiu afastar a possibilidade de adoção interina da Constituição espanhola de 1812. (PEDREIRA; COSTA, 2008, p. 358).

D. Pedro não buscou seu lugar ao sol simplesmente por notar que o momento era delicado para os rumos dos Bragança. Às portas dos 23 anos, ele era sedento por glória e por poder – outra característica herdada de D. Carlota Joaquina. Outra das aspirações de D. Pedro talvez passasse por um aspecto de fundo psicológico.

Ele queria provar para o pai que era digno de confiança e capaz de cumprir o que lhe fosse determinado; também é possível que ele quisesse se destacar e até mesmo superar o pai. Esses desejos são assinalados por Javier Moro em dois trechos:

Quando Pedro entrou na sala, seu pai se dirigiu a ele:

– Meu filho, tenho que lhe passar um encargo... Você é a melhor pessoa que pode executá-lo.

Pedro sentiu uma pontada de emoção. Não estava acostumado que seu pai lhe passasse incumbências, nem que lhe confiasse nada (MORO, 2012, p. 135).

Gostava de pensar que em suas mãos descansava a salvação do trono, que era de seu pai, mas que um dia seria seu. [...] Aspirava interpretar o papel de protagonista nessa peça histórica que acabava de começar, não para desligar-se de seu pai e de Portugal, e sim para preservar o reino unido (MORO, 2012, p. 141).

A superação da figura paterna viria com a distância e com a escolha por um caminho próprio. Dois episódios são decisivos nesse tocante: a retorno da corte para Portugal e o Dia do Fico. As consequências da Revolução Liberal não se restringiram à elaboração de uma nova constituição. O poder absoluto do soberano encontrou um limite e os portugueses exigiram que a situação voltasse a ser como antes – as ordens ao império deveriam ser emitidas de Lisboa e o Brasil regressar à sua condição anterior. Ultrapassar o absolutismo poderia representar um passo à frente na história de Portugal e de seus domínios, mas nenhuma revolução consegue fazer o tempo retroceder. Por alguns anos, o Brasil deixou de ser figurante e experimentou a sensação de liberdade. No centro provisório, novos interesses e novas necessidades se ergueram; os habitantes da Colônia não aceitariam dar um passo para trás.

Para tentar manter um equilíbrio na relação Metrópole-Colônia, D. Pedro e D. Leopoldina ficaram no Brasil enquanto o resto da família navegava para a Europa. Como príncipe regente,

ele não tinha grande poder e estava limitado pelas ordens de Lisboa. Quando as Cortes se mostraram irredutíveis nas concessões à Colônia e pediram o retorno do príncipe, deu-se o início da ruptura. Homem “desobediente por natureza” (MORO, 2012, p. 151), ansioso por “ser o primeiro no Brasil” (MORO, 2012, p. 151, 189) e ávido por ser amado, em 9 janeiro de 1822, D. Pedro resolveu ficar. Antes do Dia do Fico, D. Leopoldina articulou o “contato com o ‘Partido dos Brasileiros’” (REZZUTTI, 2015, p. 133), um grupo que objetivava a permanência de Pedro e a posterior independência do país. Leal ao regime monárquico e à casa que a abrigara pelo matrimônio, a princesa entendia que era preciso manter o governo do Brasil sob os Bragança e que isso seria fundamental para a unidade do território.

Se as Cortes não podiam fazer os ponteiros do relógio girarem ao contrário, também não havia a possibilidade de os laços rompidos no início de 1822 serem reconstruídos. Sobre o “caminho sem retorno” (FAUSTO, 2012, p. 73) e os eventos que se seguiram ao 9 de janeiro, Boris Fausto afirmou:

Os atos do príncipe posteriores ao “fico” foram atos de ruptura. As tropas portuguesas que se recusaram a jurar fidelidade a Dom Pedro viram-se obrigadas a deixar o Rio de Janeiro. Esboçava-se a partir daí a criação de um exército brasileiro. Dom Pedro formou um novo ministério, composto de portugueses, mas cuja chefia coube a um brasileiro, José Bonifácio de Andrada e Silva (FAUSTO, 2012, p. 73).

D. Pedro sabia dos anseios da Colônia e alimentava-os com suas atitudes. Ainda que tivesse passado a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, ele se considerava português e fiel ao pai; ele entendia que a economia brasileira não poderia mais depender exclusivamente de Portugal, que existia o perigo de aquela terra tão vasta se fragmentar, caso fosse deixada de lado. Para que fique claro esse entendimento, Javier Moro lança mão de uma cena na qual D. Leopoldina se mostra didática e astuta:

Um dia, Leopoldina desenrolou um mapa do Brasil no escritório de Pedro:

– Veja, aqui em cima está o Amazonas e aqui embaixo o rio da Prata. Quem, com um mínimo de bom senso, vai querer abandonar uma região tão extensa, que se encontra entre dois rios tão gigantescos? Eles, nunca – disse, referindo-se aos portugueses. – Nós é que teremos que abandoná-los (MORO, 2012, p. 222).

A fala de D. Leopoldina era direta, mas também continha subentendidos: com a incerteza trazida pela Revolução Liberal e a intolerância das Cortes, aproximava-se o momento de D. Pedro arriscar e eleger o tamanho de sua herança. As consequências da escolha recairiam sobre D. Leopoldina e os filhos. Mais lúcida, sem se deixar levar pelo desejo de glória nem pela vontade de ser amada por um povo – ao contrário do marido –, a princesa indicava ao marido que era mais razoável optar pelo potencial brasileiro do que pela relutância portuguesa.

Por sorte ou por qualquer outro desses desígnios que guiam as linhas da história, D. Leopoldina exercia as funções de D. Pedro – que estava em São Paulo apaziguando a política local e iniciando um romance com Domitila – quando o brique Três Corações chegou ao Rio de Janeiro com os últimos despachos das Cortes, que “revogavam os decretos do príncipe regente, determinavam mais uma vez seu regresso a Lisboa e acusavam os ministros de traição” (FAUSTO, 2012, p. 74). Depois de se reunir com o Conselho de Ministros e ouvir as ponderações de José Bonifácio, D. Leopoldina sancionou a ideia de separação entre Brasil e Portugal. Ela sabia que o desligamento era inevitável e já tinha se decidido pela independência. Faltava D. Pedro tomar conhecimento da situação e se posicionar: ele era o homem, ele era o herdeiro, ele devia dar a palavra final. Após um mensageiro partir com as cartas de Bonifácio e de D. Leopoldina endereçadas a D. Pedro, Javier Moro constrói um quadro emblemático, no qual se vê com nitidez a relevância da princesa no momento decisivo:

José Bonifácio a lera [a carta escrita por Leopoldina] para garantir que nenhum erro tinha sido cometido, e o velho sábio achou que a carta estava tão bem escrita que poderia ter sido redigida por um diplomata experiente, e não por uma jovem princesa de apenas 22 anos. Ele a considerava em tão alta estima que confidenciou a um amigo:

– Meu amigo, ela deveria ser ele... (MORO, 2012, p. 235).

D. Pedro montaria no cavalo, daria o grito às margens do Ipiranga e levantaria a espada. Ele subiria ao palco como protagonista, mas a peça tinha a autoria de D. Leopoldina. Fica claro no romance de Moro que o império também era ela, que o império passaria a existir graças a ela. D. Pedro romperia com Portugal para manter os Bragança à frente do Brasil, ostentaria o título do imperador, teria dificuldades para governar um país livre sem poderes absolutos, maltrataria a mulher que o ajudara a ser o primeiro no Brasil, cometeria vergonhas e façanhas, abdicaria em nome de uma criança que cresceria, tentaria ser o oposto do pai e se espelharia na mãe. Mas depois o império seria outro, mudaria, ainda que ostentasse os mesmos sobrenomes e as mesmas cores.

Referências

BASTOS, Alcmemo. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

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

CASTRO, Ruy. **Era no tempo do rei**: um romance da chegada da corte. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. São Paulo: EdUSP, 2015.

ECHEVERRIA, Regina. **A história da Princesa Isabel**: amor, liberdade e exílio – uma biografia. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2014.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EdUSP, 2012.

MORO, Javier. **O império é você**. São Paulo: Planeta, 2012.

PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. **D. João VI: um príncipe entre dois continentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

REZZUTTI, Paulo. **D. Pedro: a história não contada – o homem revelado por cartas e documentos inéditos**. São Paulo: LeYa, 2015.

REZZUTTI, Paulo. **D. Leopoldina: a história não contada – a mulher que arquitetou a Independência do Brasil**. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

WOOLF, Virginia. La nueva biografía. **Memoria: revista de estudios biográficos**, Barcelona, n. 3, p. 194-198, 2007.

2^a parte

2022: De centenários e outras efemérides

Antônio R. Esteves

Em memória do russo Piotr Kropótkin (1842-1921)
e do ucraniano Nestor Makhno (1888-1934) que
foram amigos e lutaram pela liberdade do ser
humano e seu livre arbítrio.

1922 - O ano que Lima Barreto não viu terminar (Ou Lima Barreto e o centenário)

Na clássica biografia que escreveu de Lima Barreto (1881-1922), Francisco de Assis Barbosa (1914-1991) conta que o escritor carioca, já bastante debilitado, realizou uma das últimas saídas de sua casa no dia sete de setembro de 1922, para assistir aos festejos do Centenário da Independência. Deixou o subúrbio de Todos os Santos, onde vivia e onde estivera recolhido, doente, nos últimos meses e dirigiu-se ao centro da capital federal. Andou pelo Campo de Santana, “fugindo dos batalhões militares que se dispersavam após o clássico desfile em continência ao presidente da República” (BARBOSA, 1952, p. 329).

Perambulou pela rua do Ouvidor, vazia naquele dia, por ser feriado. Desceu a Avenida Central, enfeitada com arcos e bandeiras, em direção ao Passeio Público. Flanou, como costumava fazer, pelo núcleo central da cidade, que nesse momento não passava de um vasto canteiro de obras a céu aberto, onde tinha sido levantado, a toque de caixa, o cenário da Exposição Universal, com o objetivo de festejar o Centenário da Independência do Brasil, celebrando um progresso e uma civilização que estavam longe destas plagas.

O escritor sentia-se cansado. Estava tomado por uma imensa tristeza. Olhava com desdém as obras, muitas concluídas sem apuro, às pressas, outras ainda em construção, com um ar de abandono. Caminhava como se estivesse perdido, tentando encontrar coisas novas, mas sobretudo tratando de superar uma inquietação “por ver e observar as coisas mais insignificantes”, conforme teria dito ao jovem escritor Eneas Ferraz (1896-1977), que o encontrou vagando por ali (BARBOSA, 1952, p. 329).

Em uma crônica publicada na *Careta*, um mês depois, no dia 07 de outubro, um dos últimos textos que veio à luz enquanto ainda vivia, Lima Barreto resume sua situação naquele sete de setembro: “Não vi a parada; não vi a revista naval; não vi os fogos-de-bengala da praia de Botafogo; nada vi, enfim, nem mesmo a exposição propriamente dita.” (BARRETO, 2004, p. 567). O motivo de não ter arredado pé de seu refúgio suburbano teria sido o infernal reumatismo que o acompanhava há “bem seis anos” e que intuía que já não o abandonaria.

Menos de um mês depois da publicação do texto, o escritor falecia, vítima de uma parada cardíaca, consequência, não do reumatismo que o açoitava há vários anos, mas de uma arritmia, agravada pelo excesso de bebida. O calendário marcava primeiro de novembro de 1922, dia de Todos os Santos. No dia seguinte, dia de Finados, seu corpo deixava o subúrbio de Todos os Santos para ser depositado no cemitério de São João Batista, na zona sul que ele tanto desprezava. É provável que aquele passeio pelo centro em obras, no dia da inauguração das comemorações do Centenário da Independência, tenha sido sua última visita a essa zona da cidade que ele tanto amava e que era o seu território predileto, agora semidestruído pelas reformas.

No entanto, com a mirada perspicaz de pensador crítico da realidade de seu país, ele não se fixava apenas nas “coisas insignificantes”. Desde o início das obras da Exposição Universal, o projeto do prefeito Carlos Sampaio (1871-1930), especialmente nomeado pelo presidente Epitácio Pessoa (1865-1942), que governou o país entre 1919 e 1922, foi conturbado. A prefeitura

deveria concluir as obras de modernização do centro da capital com a remoção total do morro do Castelo, incluindo seus moradores, e a construção do aterro onde deveriam ser instalados os pavilhões da megalomaniaca Exposição. Não se previa a realocação dos moradores. Simplesmente foram expulsos para as periferias, distantes de seus locais de trabalho.

Nos textos publicados na imprensa naquele período, o cronista, com sua peculiar ironia, denunciava a morosidade das obras, as negociatas do setor imobiliário, a corrupção e outros desmandos tão comuns no país já naqueles tempos. O desmonte do morro do Castelo só seria concluído no final da década, mas a Exposição foi inaugurada com sucesso por um presidente da República que, contestado por vários setores, governava com estado de sítio.

É provável que o escritor, cansado e abatido, tenha regressado à casa antes da inauguração oficial da Exposição. O discurso de abertura da solenidade, pronunciado pelo presidente Epiácio Pessoa no final da tarde daquele sete de setembro de 1922, constitui a primeira emissão de rádio realizada no Brasil. Foi emitido por um aparelho central instalado no morro do Corcovado e reproduzido em diversos alto-falantes em vários pontos da cidade (VIEIRA, 2021). O próprio Lima Barreto, na referida crônica de 07 de outubro, informa não ter visto (nem ouvido) nada, sequer a Exposição em si.

Dispondo de mais tempo após sua aposentadoria por invalidez do cargo de amanuense da Secretaria da Guerra em fins de 1918 e livre das amarras de ser funcionário público de um Estado que abominava, apesar do agravamento de sua saúde, Lima Barreto pôde dedicar-se integralmente a suas atividades literárias, especialmente na imprensa. Era uma forma de complementar seus minguados proventos, ao mesmo tempo que se mantinha vigilante na denúncia dos desmandos da administração pública e na crítica aos muitos problemas daquela sociedade hostil, tão distante de seus ideais igualitários. Esses textos tratam de temas variados, em geral relacionados ao cotidiano da capital.

Durante o conturbado ano de 1922, Lima Barreto publicou mais de meia centena de textos, a maior parte deles na *Careta*,

revista ilustrada que circulou na capital federal durante mais de meio século (1908-1960), com a qual ele colaborou desde 1915, em especial nos últimos quatro anos de vida. Em sua maioria, são assinados pelo próprio escritor, embora muitos apareçam sob algum dos diversos pseudônimos por ele utilizados, de acordo com Felipe Botelho Corrêa, que em 2016 organizou uma recopilação dessas crônicas até então inéditas em livro.

Muitos desses textos tratam diretamente de acontecimentos de 1922, principalmente das obras da construção do cenário onde seriam montados os pavilhões da Exposição, que deveriam ser uma grande vitrine para mostrar o ingresso do país na modernidade. Ao mesmo tempo, seria uma forma de camuflar os reais problemas pelos quais o Brasil passava. Denunciar o discurso higienista e ufanista que disfarçava a real situação de crise era o projeto central das crônicas do escritor, publicadas em seu último ano de vida.

Com o objetivo de dar seguimento à modernização da capital, o desmante do morro do Castelo pretendia expulsar do centro da cidade uma população pobre, em sua maioria negra e mestiça. Ao mesmo tempo, era um grande golpe imobiliário que valorizava tanto os terrenos obtidos pelo desmante do morro quanto as áreas aterradas nos mangues e enseadas que permitiriam uma expansão da área central.

Lima Barreto tem plena consciência de que se trata de um jogo duplo que, ao mesmo tempo que expulsa do centro seus habitantes indesejados, pretos e pobres, coloca no mercado imobiliário grande quantidade de terrenos destinados a dar continuidade àquela modernização iniciada a princípios do século pelo então prefeito Pereira Passos (1836-1913). Desse modo, o cronista oferece sua palavra para denunciar a negociata das autoridades e a injustiça social contra os habitantes originais desalojados daquele espaço.

Já em “O pavilhão da Inglaterra”, publicada na *Careta* em 11/01/1922, com o pseudônimo de Jonathan, o cronista faz uma série de denúncias não apenas do desmante da “tradicional colina” que vem abaixo para “dar dinheiro a ganhar aos empreiteiros da demolição” (BARRETO, 2016, p. 198), mas especialmente pelo fato

de a população não se rebelar ao perder suas moradias. Sua pergunta principal é como o prefeito esperava tirar tanto dinheiro dos terrenos do morro destruído. A solução seria usar fiadores idôneos para garantir a negociata: “convidou os representantes da Inglaterra a lançarem a pedra fundamental do respectivo pavilhão” (BARRETO, 2016, p. 200). Com isso, trouxe prestígio à obra e financiamentos internacionais.

Poucos dias depois, sai na *Careta*, em 28/01/1922, “Relíquias, ossos e colchões”, em que segue com o tema. Com seu peculiar humor, denuncia o prefeito Carlos Sampaio, que, como herdeiro de Estácio de Sá, “com toda solenidade, e após cerimônias preliminares, resolveu transferir os veneráveis ossos, do venerável ‘avô’, do Castelo para outro local desta cidade” (BARRETO, 2004, p. 494).

Com o desmonte do morro, salvar as relíquias do fundador da cidade era a fachada do projeto ufanista da prefeitura. No dia 15 de janeiro de 1922, o túmulo de Estácio de Sá, localizado na igreja de São Sebastião, datada do século XVI e demolida com o desmonte do morro, foi aberto e as relíquias transferidas em cerimônia solene para outro lugar. O tom do texto é de sarcasmo, sinalizando para o modo de vida superficial do mandatário, além de denunciar que “ele e mais outros colegas estão transferindo para as margens do alto oceano, no intuito de valorizar terrenos sobre as águas” (BARRETO, 2004, p. 496). Esse “outro lugar” seriam os espaços aterrados que sofreram uma grande valorização após o desmonte do morro e suas redondezas.

Pouco depois, em 04/03/1922, sob o pseudônimo de Jonathan, sai “As estátuas e o centenário”, onde seguem as denúncias aos desmandos do prefeito, “herói da City, de Wall Street, da Melhoramentos e do Morro do Castelo” (BARRETO, 2016, p. 154), que por isso mereceria que levantassem em seu louvor uma estátua, como as muitas que se levantavam na cidade nesse período de efemérides.

No ano anterior, ainda sob a pena de Jonathan, Lima Barreto tinha publicado na *Careta* de 09/04/1921, um “Programa do centenário” (BARRETO, 2016, p. 290), com onze itens, em tom

altamente jocoso, entre os quais inclui “g) o arrasamento do morro do Castelo”, ao lado de itens absurdos como a “inauguração da estátua de Afonso VII, o saudoso imperador do Brasil”, ou missa campal com a presença de todos os reis da Terra, entre outros.

A crônica “No próximo centenário”, publicada em 24/06/1922, na mesma revista, volta ao tema:

Estamos nas vésperas de comemorar o centenário da nossa independência política e os poderes públicos se hão esforçado, em matéria de gastos, para festejá-lo condignamente. [...] O Senhor Carlos Sampaio, por exemplo, tem sido de uma rara abnegação no problemático desmonte de morros e no entupimento das lindas enseadas da nossa majestosa baía (BARRETO, 2004, p. 529).

Depois de passar pelo nome de vários personagens da história nacional, o cronista sugere que “o monumento comemorativo da nossa perfeição política seja elevado a Oldemar Lacerda” (BARRETO, 2004, p. 530), o falsificador das cartas que causaram o descontentamento do Exército com a candidatura de Artur Bernardes, afundando o país em séria crise institucional. Constatase, assim, que o tão mentado fenômeno das *fake News* já era comum naquela época.

O episódio das cartas falsas retorna em outras duas crônicas. Em “Bilhete”, publicado na *Careta*, em 08/07/1922, a voz narrativa, emissora da missiva, dirige-se ironicamente a Jacinto Guimarães, o outro envolvido no episódio. Em “Palavras dum simples”, duas semanas mais tarde, na *Careta* de 22/07/1922, depois de justificar que nunca se meteu em política, “isso que se chama política no Brasil”, o cronista põe-se a criticar as autoridades municipais, que “se encarregam do bem-estar dos ricos, displicentes que vem a passeio, cheios de dinheiro, ver bobagens de uma ‘exposição’ de aterrado” (BARRETO, 2004, p. 534). Por isso ele é completamente avesso a negócios de política, uma vez que não acredita nela e “muito menos nos políticos” (BARRETO, 2004, p. 534).

E passa a explicar “a barulheira política que quase sacudiu o país”: falsificaram-se cartas atribuídas a Artur Bernardes, que

continham insultos ao Exército, com o objetivo de mover os militares contra sua candidatura “e vetá-la, e caso fosse possível, impedir a posse do mesmo”, pela força. Os autores das falsificações eram Oldemar Lacerda e Jacinto Guimarães, referidos nas crônicas anteriores. Desmascarados, os objetivos do conluio não se concretizaram: Bernardes foi eleito e tomou posse como presidente da República.

Daí, o ceticismo do cronista que, como observador imparcial, “logo concluiu que nenhum dos grupos que se digladiavam falava a verdade” (BARRETO, 2004, p. 534). E termina, anunciando: “Seria capaz de deixar-me matar, para implantar aqui o regime maximalista; mas a favor de Fagundes ou de Brederodes não dou um pingão do meu sangue” (BARRETO, 2004, p. 535). Envolver-se em tais questões, de falsa política, “são causas que nós, humildes, não devemos esposar, porque elas não representam nenhum ideal elevado, nem nada de sincero e de sério” (BARRETO, 2004, p. 535).

Uma vez inaugurada a tão anunciada Exposição Universal, com oito monumentais pavilhões que representavam e apresentavam as riquezas do país, além dos pavilhões construídos pelos treze países participantes, oriundos de várias partes do globo, o cronista seguiu com suas críticas, nos dois meses de vida que lhe sobravam. É o que se nota, por exemplo, em “O centenário”, que saiu na *Careta* de 30/09/1922, em que ele critica a total desvinculação da mostra com a população: “O que se nota, nas atuais festas comemorativas da passagem do centenário da proclamação da Independência do Brasil, é que elas vão se desenrolando completamente estranhas ao povo da cidade” (BARRETO, 2004, p. 563). Falta o que Lima chama de “vibração patriótica”. “Os tempos estão bicudos; tudo está pelos olhos da cara. Um pobre chefe de família tem que pensar constantemente no dia do amanhã” (BARRETO, 2004, p. 563). Dirá esse trabalhador: “Que me adianta José Bonifácio, Pedro I, Álvares Cabral, o Amazonas, o ouro de Minas, a feérica exposição, o Minas Gerais, se levo a vida a contar vinténs, para poder viver?” (BARRETO, 2004, p. 563).

A situação é crítica, como se vê, não apenas em termos políticos, mas sobretudo no âmbito social. Decorrente desse momento de crise, desenvolve-se o movimento conhecido como tenentismo, que eclodiu a partir da Revolta dos 18 do Forte de Copacabana, quando, na madrugada de 06 de julho de 1922, foram imolados um grupo de militares e um civil que se havia juntado a eles. O número de mortos varia de acordo com as fontes, mas apenas dois tenentes sobreviveram ao combate acontecido nas areias de Copacabana. A rebelião prevista para sublevar todas as guarnições militares da capital acabou falhando, mas o ato heroico daqueles que não se entregaram, deixando-se matar, acabou por tornar-se o marco inicial do fim da chamada República Velha, contra a qual Lima Barreto tanto vinha lutando.

Chama atenção o fato de que Lima Barreto em seus últimos textos não tenha tocado nesse episódio que acabou causando grande comoção. Da mesma forma, ele tampouco se refere à fundação do Partido Comunista Brasileiro, também ocorrida no início daquele conturbado ano de 1922. Considerando que ele militava na imprensa operária, tendo colaborado com o jornal *O Debate*, que tinha como editor Astrojildo Pereira (1890-1965), que figura entre os fundadores do Partido Comunista, é estranho que não tivesse comentado sobre a fundação do partido, por mais clandestina que tivesse sido a reunião que decidiu sua criação.

Um dos derradeiros textos de Lima Barreto foi “Pedro I e José Bonifácio”, também publicado na *Careta*, de 07/10/1922. Tendo baixado de seu pedestal, o José Bonifácio do Largo de São Francisco vai visitar o imperial e real Pedro, no Largo do Rossio. Conversam, tentando descobrir o que se comenta sobre eles nas festas do Centenário. E descobrem que são solenemente ignorados. A crítica maior vai, outra vez, para o prefeito Sampaio, que acabou forjando dois marcos para homenagear Estácio de Sá, por ocasião das comemorações.

Em períodos de dificuldades financeiras, não era incomum que Lima Barreto publicasse mais de um texto no mesmo número da revista, como acontece com “Congressos”, também publicado na

Careta, de 07/10/1922. Nesse texto, além de tratar dos motivos de sua ausência da cidade, já comentados anteriormente, ele conta que vem acompanhando a programação das festividades através dos jornais que lê com cuidado todos os dias. Chama sua atenção a grande quantidade de congressos em todas as áreas que acontece na cidade. Apresenta, então, em tom de deboche, uma série de reuniões insólitas, como “Navegação a vapor, na Idade Média”, entre outras. Termina com uma programação comum a todos, também insólita, com o objetivo de produzir riso em seus leitores (BARRETO, 2004, p. 568).

A verve humorística de Lima Barreto flana pelos textos escritos em 1922, fazendo piada, em especial com a mania de erguer marcos comemorativos, acompanhados ou não de discursos solenes, em geral vazios. Também assinado por Jonathan, saiu na *Careta* de 14/10/1922, “A futura capital”, onde, em tom de deboche, fala de um “marco que servirá de ‘pedra fundamental’ da futura capital do Brasil”, que foi plantado no interior de Goiás, na atual Planaltina, no dia 07 de setembro de 1922, com um copioso batismo de discursos. O cronista termina em tom de troça, fazendo uma projeção para o futuro: dentro de cem anos o trabalho seria “procurar, no seio da floresta, o marco implantado em 7 de setembro de 1922” (BARRETO, 2016, p. 455). Neste caso, cem anos depois, apesar de tudo que o país viveu, podemos desmentir as previsões do cronista: o marco continua no lugar onde foi plantado, na zona rural de Planaltina, no que veio a ser o atual Distrito Federal (WESTIN, 2020).

Em “Uma surpresa da Exposição”, texto publicado postumamente, ainda na *Careta*, em 11/11/1922, mais uma vez ele faz uma pilhéria com Carlos Sampaio. A surpresa da Exposição, nesse ambiente em que proliferam os monumentais discursos ociosos, é a capacidade oratória do prefeito: “Não há dia em que ele não pronuncie, no mínimo, quatro [discursos]” (BARRETO, 2004, p. 575).

Pode-se constatar, pelos textos publicados no ano do Centenário da Independência do Brasil, que, apesar da saúde debilitada que exauria suas energias, o escritor mantinha seu pensamento crítico. Não lhe faltavam palavras para denunciar o discurso vazio, patrioteiro e ufanista de um governo federal em crise, que, mesmo governando em

estado de exceção, pouco se preocupa com os problemas da população, ocupado apenas em oferecer o circo, sem sequer se preocupar com o pão. O esporte, uma das atividades preferidas pela população, não deixa de corroborar isso. Nesse contexto, a tradicional implicância do escritor com o futebol, que na época já desponta como esporte preferido dos brasileiros, pode até se justificar.

A Semana de Arte Moderna dos paulistas pouco ecoa na capital federal (Ou como se construiu a modernistolatria...)

Não se pode afirmar que Lima Barreto tenha tido conhecimento da realização, entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, da Semana de Arte Moderna, que pretendia abalar os alicerces não apenas da arte tradicional, mas também da sociedade conservadora. Não há nenhuma referência em seus escritos da célebre reunião que acabaria sendo canonizada como um marco na história da literatura brasileira.

Numa época em que não havia rádio ou televisão, em que as ligações telefônicas eram precárias, os mais de quatrocentos quilômetros que separam a cidade de São Paulo e a capital federal eram difíceis de serem vencidos. A ligação mais rápida entre as duas cidades era as doze horas em trem. Mais que as barreiras físicas, no entanto, havia os entraves culturais. A capital federal pouco se importava com o que pudessem estar pensando as oligarquias cafeeiras de São Paulo.

De alguma forma, os setores artísticos e culturais das duas cidades tinham contato com os movimentos vanguardistas que eclodiram na Europa, em especial depois da Grande Guerra. Lima Barreto, desde quando tinha editado no começo do século a revista *Floreal*, era um defensor da renovação das artes e combatia as manifestações beletristas da literatura nacional, especialmente o discurso parnasiano na poesia e a representação realista positivista na arte em geral. Atacava o nacionalismo ufanista herdado dos românticos, ainda vigente, e combatia o bovarismo. Todas essas

bandeiras, assumidas pelos vanguardistas da Semana de Arte de São Paulo, também eram levantadas por Lima Barreto e outros escritores, em geral jovens, que militavam em uma série de revistas e jornais cariocas.

Costuma-se apontar o episódio da *Klaxon – Mensário de Arte Moderna*, revista do grupo modernista de São Paulo, como a causa de uma polêmica que teria bloqueado uma relação que poderia ter sido promissora entre os modernistas paulistas e o escritor carioca. Assis Barbosa (1952, p. 310-4) e Lilia Schwarcz (2017, p. 442-461) relatam com detalhes o “incidente” nas biografias que escreveram do escritor carioca.

Através de Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), membro do grupo e representante da revista no Rio de Janeiro, que circulava pelas rodas intelectuais cariocas, os modernistas paulistas fizeram chegar, a Lima Barreto, um exemplar do terceiro número da *Klaxon*, publicado em 15 de julho de 1922 (RUFFATO, 2020). É possível que o escritor carioca fosse considerado um leitor privilegiado que poderia divulgar o movimento na capital. Como resposta, Lima Barreto publica na *Careta*, em 22 de julho, o texto “O futurismo”, no qual, de modo azedo e com sua peculiar linguagem sarcástica, comenta e agradece o recebimento, mas desanca os jovens paulistas, atribuindo ao movimento de São Paulo uma “simples macaqueação do futurismo” (BARBOSA, 1952, p. 313), imitação ultrapassada de Marinetti.

Tivesse lido o primeiro número da *Klaxon*, publicado em 15 de maio, Lima Barreto teria sabido da realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo, cuja notícia vinha estampada logo na primeira página que apresenta a Semana como primeiro resultado de uma luta mais ampla. Também teria visto, logo no início, a informação clara de que: “KLAXON não é futurista” (KLAXON, 1, 1922, p. 2). Talvez assim tivesse evitado a polêmica.

O nó da questão pode ter sido a leitura pouco atenta de Lima Barreto dos ideários modernistas dos jovens paulistas, associando-os tanto a ideais já ultrapassados do futurismo italiano quanto a princípios mercadológicos norte-americanos. Com ironia, ele diz que

num primeiro momento pensou “que se tratasse de uma revista de propaganda de algumas marcas de automóveis americanos”, já que “um nome tão estrambótico não podia ser senão inventado por mercadores americanos para vender seu produto” (BARRETO, 2004, p. 538). Desse modo, o que, para os modernistas paulistas, pretendia ser um buzinaço anunciando a arte moderna, ele leu como um exemplo da influência estrangeira que tanto condenava.

Como pensador de esquerda e jornalista bem informado, Lima Barreto conhecia as relações do futurismo e de seu criador com o fascismo italiano, daí seu total rechaço ao poeta cujo partido político tinha se unido ao de Mussolini em 1919. É quase uma premonição do que ocorreria naquele mesmo ano de 1922, quando os fascistas subiram ao poder na Itália, quase na véspera da morte de Lima Barreto, em seu longínquo subúrbio carioca.

Ele até deixa bem claro em seu artigo que o que há de azedume “não representa nenhuma hostilidade aos moços que fundaram a *Klaxon*”, sendo manifestação de sua “sincera antipatia contra o grotesco ‘futurismo’, que no fundo não é senão brutalidade, grosseria e escatologia, sobretudo esta” (BARRETO, 2004, p. 539).

Os modernistas de São Paulo responderam de modo não apenas azedo: foram grosseiros. “Enfim, o espírito mordaz e destrutivo de Lima aguçou a empáfia e salto alto dos modernistas paulistas” (SCHWARCZ, 2017, p. 456). A resposta veio pouco depois, no número 4 da *Klaxon*, publicado em 15 de agosto, em texto não assinado, mas redigido por Mário de Andrade (BRITO, 1976), onde Lima Barreto é rebaixado a “escritor de bairro”, “gentilmente confiado em suas rasteiras” (KLAXON, 4, 1922, p. 17).

Provavelmente o bate-boca teria seguido. Não sabemos se Lima Barreto chegou a ler a resposta dos paulistas, doente como estava, tendo falecido menos de dois meses depois. O episódio, no entanto, serviu para relegar o escritor carioca ao esquecimento. Não apenas impediu, naquele momento, um diálogo entre grupos que tinham muito mais convergências que divergências, como fez com que, mais tarde, o escritor carioca acabasse recebendo a nada cômoda e mal-intencionada etiqueta de pré-modernista quando o

grupo de São Paulo, e seus sucessores, elaborou a narrativa da história da literatura brasileira do século XX.

Mais recentemente, em 2020, Luiz Ruffato recuperou um texto de Lima Barreto, “*Esthetica do Ferro*”, publicado na *Careta* de 05 de agosto de 1922, no qual o escritor carioca bate duro outra vez nos futuristas, desta vez na figura do poeta português António Ferro (1895-1956), editor da revista *Orpheu*, berço dos vanguardistas portugueses, que neste momento visitava o Brasil. Para o escritor mineiro (RUFFATO, 2020), o azedume referido por Lima Barreto, em “*O futurismo*”, parece estar mais vinculado à badalação com que Ferro estava sendo recebido no Brasil e a sua vinculação com o futurismo de Marinetti, do que propriamente aos modernistas paulistas, a quem ele explicitamente poupa. Ferro, que tinha chegado ao Brasil em maio de 1922, vinha participando de uma série de atividades. Ele teve seu manifesto, *Nós*, publicado nas duas primeiras páginas no número três da *Klaxon*, justo o número que os paulistas fizeram chegar às mãos de Lima Barreto.

Sem citar diretamente o nome do intelectual português, mais tarde salazarista, “*Esthetica do ‘Ferro’*”, critica o fato de nosso país se embasbacar facilmente com qualquer bobagem trazida por estrangeiros como se fosse novidade importante. “Agora, aparece um cidadão de ultramar que se diz inovador e criador de uma nova escola literária. Leio-lhe os escritos e procuro a novidade. Onde está ela? Em parte alguma. O que há neles é berreiro e vociferações, manifestações de vaidade e impotência de criação [...]” (BARRETO, 1922).

Ruffato (2020) não duvida em afirmar que “um dos motivos pelos quais Lima Barreto foi relegado ao limbo pela crítica deveu-se à sua aberta rejeição aos ‘futuristas’”. O rancor dos modernistas paulistas teria sido causado pelas leituras equivocadas de Mário de Andrade dos dois artigos da *Careta* de 1922 e não se deveu apenas ao azedume de Lima Barreto. No clássico balanço de 1942, *O movimento modernista*, o autor de *Macunaíma* confessa que os paulistas desconheciam os nomes de possíveis elos precursores do movimento, no Rio de Janeiro. Cita apenas Adelino Magalhaes e Nestor Vítor, “intencionalmente omitindo o nome de Lima Barreto,

ratificando uma injustiça que levaria décadas para ser reparada...” (RUFFATO, 2020). Levaria ainda três décadas para que Lima Barreto começasse a ser valorizado, e não seria pela mão dos modernistas. Quando não houve mais forma de ignorá-lo, Alfredo Bosi (1936-2021), em 1966, colou nele a etiqueta pouco convincente de pré-modernista, perversa invenção, de acordo com Fischer (2022), mais ou menos na mesma época em que se consolidava o mito em torno da Semana de 1922.

Nos últimos anos, vários pensadores da cultura e críticos literários vêm discutindo como se consolidou o mito em torno da Semana de 22. Segundo Luís Augusto Fischer (2013), trata-se de um “equívoco histórico” legitimado pela conjunção de várias forças, como a forte presença da USP, o tropicalismo e o triunfo do mercado. Segundo o professor gaúcho, a Semana de Arte Moderna foi entronizada como “Fato Incontornável” (FISCHER, 2013) através de um longo processo que durou praticamente duas gerações que coincidiu com a consolidação do domínio econômico de São Paulo sobre o país, em especial pela industrialização. Dependeu, nesse contexto, de figuras-chave no plano da crítica e da historiografia, tanto quanto de instituições no âmbito da dominação empírica. A USP, fundada e consolidada nesse período, fazia parte do projeto das elites paulistas e teve papel fundamental no processo.

Curiosamente, foi em torno do Cinquentenário da Semana e do Sesquicentenário da Independência, que, segundo Fischer (2021b), foi consolidada, como discurso hegemônico do campo letrado a ideia de que foi a Semana que inventou tudo de bom, moderno, futuroso e válido no Brasil, de 1922 em diante. Nesse período, as comemorações acadêmicas foram muitas, tendo sido o apoio oficial, estadual e federal, fundamental para a publicação das obras completas de Mário e Oswald, por exemplo. E acrescenta o professor gaúcho:

Assim, no coração da ditadura militar brasileira —também ela nacionalista e, a seu truculento modo, modernizante—, os agora obrigatórios exames vestibulares unificados passaram a ditar a regra do ingresso dos jovens nas universidades, mediante programas em

que a Semana de Arte paulista era comparada com as maiores revoluções culturais da humanidade ou, quando menos, era tratada como o mais importante dos eventos culturais brasileiros de todos os tempos (FISCHER, 2021b).

Um dos grandes problemas da Semana de Arte Moderna de 1922 como marco na literatura brasileira é que, mais uma vez, deixou os negros de lado, relegados a aparições esporádicas, no projeto nacional do Brasil. Nesse contexto, publicações recentes têm apontado a necessidade de se compreender o caráter antecipador e inovador da literatura de Lima Barreto em relação à Semana de Arte Moderna de 22 (AUGUSTO, 2021, p. 403).

Entre esses críticos está Jorge Augusto de J. Silva, do Instituto Federal Baiano, estudioso da cultura afro-brasileira, para quem Lima Barreto trouxe um repertório cultural negro para a literatura brasileira e pode ser considerado o fundador da literatura periférica no país, sendo o fio condutor para outro relato da literatura nacional, constituindo-se num dos precursores da literatura negro-brasileira. Segundo ele, “não se trata de defender a inclusão do autor no cânone do movimento paulista, mas de compreender como sua obra funda uma outra leitura da modernidade entre nós, tendo esta proposta muitos aspectos conflitantes com relação aos levantados pelo grupo de 22” (AUGUSTO, 2021, p. 404).

O professor baiano faz parte de um sólido campo intelectual negro que hoje contribui para expandir as leituras sobre o modernismo no Brasil e sobre o papel central ocupado por Lima Barreto nesse processo. Em seu trabalho, ele defende a existência de um “modernismo negro”, do qual Lima Barreto faz parte, que incorpora a herança negra e se opõe ao eurocentrismo na cultura e no projeto de nação brasileira.

De 11 a 18 de fevereiro de 2022, realizou-se, no Rio de Janeiro, a 11ª edição da *Festa Literária das Periferias*, FUPE, celebrando o modernismo negro. Entre os homenageados está o escritor Lima Barreto. A *Festa*, que teve entre seus curadores Lilia Schwarcz,

“questiona a narrativa que estabelece o modernismo como um fenômeno centralizado em figuras eminentes da intelectualidade paulistana” (GOMES, 2022). É do conhecimento geral atualmente que “o protagonismo ‘dos paulistas’ é oriundo de um apagamento da diversidade cultural do Brasil, refletindo desigualdades históricas, como a marginalização da cultura negra” (GOMES, 2022).

Desse modo, podemos constatar que a celebração das efemérides já não fica circunscrita ao caráter laudatório que teve no passado, ou mesmo no presente, em certos setores mais conservadores, como no caso das comemorações do Centenário da Independência do Brasil às quais nos referimos no início deste texto. Ou as comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna que acabou por canonizar o modernismo paulista, instaurando aquilo que Fischer (2013) chama de “modernistolatria”.

A celebração do segundo centenário da Independência faz-se desta vez, por sorte, sem os fogos de artifício e desfiles oficiais que estiveram presentes em outros momentos, apesar da usual encenação fascista do governo vigente. Trata-se de uma oportunidade para discutir problemas candentes da cultura nacional ou a situação socioeconômica do país. Uma vez mais se volta a discutir a tão mentada questão da identidade brasileira e como ao longo dos séculos foram sendo construídos discursos sobre ela.

No caso do centenário da Semana de Arte Moderna de São Paulo, parece que um dos pontos a serem discutidos é se a identidade nacional proposta pelos paulistas de 22 está de acordo com a realidade brasileira. Nesse contexto, é fundamental trazer Lima Barreto para o centro da discussão, não apenas pelo fato de celebrar-se também o centenário de seu desaparecimento. A presença da cultura negra na formação da sociedade brasileira acabou sendo apagada pelo projeto modernista, encampado pelo Estado Novo. A mestiçagem, reelaborada como projeto nacional pela escola de Gilberto Freyre, guardava, de acordo com Augusto (2021, p. 413), uma armadilha: considerar que teria havido uma harmonia entre os elementos étnicos e culturais colocados em contato, quando na verdade o que houve foi que a elite nacional embaralhou as

noções de diferença e desigualdade, fazendo passar uma pela outra, ao atribuir as diferenças à desigualdade econômica e social.

Em suma, as diferenças eram diluídas na desigualdade e a questão racial era secundarizada na questão de classe, nessa mecânica retórica, o racismo passava a ser uma relíquia histórica defasada e sem serventia na compreensão da sociedade brasileira. Essa engenharia discursiva ficou conhecida pelas ciências sociais brasileiras, anos mais tarde, como ‘mito da democracia racial’ (AUGUSTO, 2021, p. 419).

Tal leitura teve grande aceitação, uma vez que convinha à elite nacional manter a exclusão do elemento negro de seu projeto, reiterando a superioridade da cultura branca. Nesse contexto, deve-se ressaltar a importância do pensamento de Lima Barreto que, “ao mesmo tempo que denunciava a condição precária da vida negra, o autor recusava a mestiçagem étnica e cultural como modelo de harmonização social, não negando sua existência, ao contrário potencializando sua capacidade de troca, diálogo e coexistência” (AUGUSTO, 2021, p. 420). Sua proposta de nação, enfim, “seria um circuito transcultural de trocas, entre os diversos grupos étnicos que compuseram nossa história, sem aspirar hierarquias no plano cultural, e sem simular uma harmonia histórica que dissimulasse a violência sofrida pelos grupos negros e indígenas na sociedade brasileira” (AUGUSTO, 2021, p. 426).

Esse é o pensamento de Lima Barreto que deve ser celebrado no Centenário de sua morte.

Coda: outra efeméride

Entre as infinitas efemérides que podem ser celebradas neste ano de 2022, também relacionado com Lima Barreto, temos o aniversário de 70 anos de *A vida de Lima Barreto (1881-1922)*, livro de Francisco de Assis Barbosa, publicado em 1952.

Lília Schwarcz conclui seu *Lima Barreto: triste visionário*, monumental biografia de 2017, com um subcapítulo titulado “Francisco de Assis Barbosa, autor de Lima”, no qual, em mais de dez páginas, relata o labor do jornalista que dedicou praticamente dez anos de sua vida ao escritor de Todos os Santos.

Como o próprio Barbosa conta no prefácio de seu livro, o editor Zélio Valverde (1921-1985), por volta de 1945, incumbiu-o de organizar as *Obras Completas* de Lima Barreto (BARBOSA, 1952, p.11). A partir do contato com a grande quantidade de originais e documentos que a família Barreto colocou à sua disposição, Barbosa decidiu organizar o referido material e escrever a biografia do escritor. Urgia que o escritor fosse resgatado do limbo em que tinha sido colocado pela crítica literária nacional.

Desse modo, entre 1946 e 1951, Francisco de Assis Barbosa dedicou-se a escrever *A vida de Lima Barreto (1881-1922)*, que veio à luz no ano seguinte. Graças ao grande sucesso do livro, o jornalista tornou-se o maior conhecedor tanto da vida quanto da obra do escritor, em si bastante intrincadas. Uma vez malogrado o projeto original das obras completas, pouco depois do surgimento da biografia, o historiador Caio Prado Júnior, editor da Brasiliense, que também considerava Lima Barreto ignorado e incompreendido (SCHWARCZ, 2017, p 502), decidiu retomar o projeto e chamou Assis Barbosa para a empreitada. Desse modo, ele foi encarregado de organizar o conjunto de escritos, entre romances, contos, crônicas, correspondência e documentos até então esparsos, tendo convidado Manuel Cavalcanti Proença (1905-1966) e Antônio Houaiss (1915-1999) para auxiliar na tarefa.

Os dezessete volumes das obras completas de Lima Barreto foram publicados pela editora Brasiliense em 1956. Cada um dos volumes foi prefaciado por um intelectual brasileiro de prestígio, além de Barbosa, Proença e Houaiss. Estão incluídos na lista, nomes como Gilberto Freyre (1900-1987), Sérgio Buarque de Holanda, Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), Astrojildo Pereira, João Ribeiro (1860-1934), entre outros. Pode-se dizer que, a partir dessa ação de Assis Barbosa, Lima Barreto passa a fazer parte do cânone literário

brasileiro, uma vez que os apresentadores de cada volume representam os mais diferentes setores da crítica literária nacional.

Lilia Schwarcz (2017) sintetiza a homenagem que faz ao primeiro biógrafo do autor de *Clara dos Anjos*, com as seguintes palavras:

Assis Barbosa fez muito mais do que publicar a história de vida de Lima Barreto, o que por si só já significava um tapa de pelica na bem-posta intelectualidade brasileira, que não raro escondia o tema da cor, da raça, das diferenças e das discriminações sociais. O biógrafo acabou forçando gente famosa a ler e a comentar o autor de *Todos os Santos* e, assim, produzir uma renovada recepção. Com isso, também inspirou gerações que vêm retomando a obra do escritor (SCHWARCZ, 2017, p. 504).

Para quem tinha sido solenemente ignorado pelos modernistas, isso significava um importante reconhecimento e a entrada definitiva no cânone literário nacional, que desde então pode ser lido a partir das margens, oferecendo uma visão do brasileiro pobre, descendente dos escravizados de poucos anos antes.

Referências

AUGUSTO, Jorge. Modernismo e modernidade em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. In: BARRETO, Afonso Henriques Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto (1881-1922)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Toda Crônica**. Organização de Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004. Vol. II 1919-1922.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Sátiras e outras subversões**. Organização de Felipe Botelho Corrêa. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2016.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. “Esthetica do ‘Ferro’”. Careta, Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1922. *In*: RUFFATO, Luiz. Lima Barreto contra os futuristas. **Rascunho. O jornal de literatura do Brasil**. São Paulo. Dezembro de 2020. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/lima-barreto-contra-os-futuristas/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

BERRIEL, Carlos Eduardo. Modernismo paulista tentou apagar a ebulição do Rio nos anos 20. *Ilustríssima. Folha de São Paulo*. 1º mar. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/03/modernismo-paulista-tentou-apagar-ebulicao-do-rio-nos-anos-1920.shtml>. Acesso em: 7 abr. 2022.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRITO, Mário da Silva. O alegre combate de Klaxon. *In*: **Klaxon – Mensário de arte moderna**. São Paulo, 1922. Ed. Facsimilar. Introdução de Mário da Silva Brito. São Paulo: Livraria Martins; Sec. da Cultura Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1976.

CORRÊA, Felipe Botelho. Introdução. *In*: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Sátiras e outras subversões**. Organização de Felipe Botelho Corrêa. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2016.

FELISBERTO, Fernanda. Lima Barreto negociando o esquecimento nacional. *In*: BARRETO, Afonso Henriques Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

FISCHER, Luís Augusto. Reféns da modernistolatria. **Piauí**, ed. 80, maio 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/refens-da-modernistolatria/>. Acesso em: 7 abr. 2022.

FISCHER, Luís Augusto. **Dois formações, uma história. Das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio**. Porto Alegre: Arquipélago, 2021a.

FISCHER, Luís Augusto. Consagração da Semana de 22 impôs a falsa ideia de que São Paulo foi o berço do modernismo. *Ilustríssima. Folha de São Paulo*, 11 dez. 2021b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/12/consagracao-da-semana-de-22-impos-falsa-ideia-de-que-sao-paulo-foi-o-berco-do-modernismo.shtml>. Acesso em: 7 abr. 2022.

GOMES, Raio. FLUP 2022 celebra modernismo negro e homenageia Pixinguinha, Lima Barreto e Josefina Baker. **Mundo Negro**, 8 fev. 2022. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/flup-2022-celebra-modernismo-negro-e-homenageia-pixinguinha-lima-barreto-e-josephine-baker/>. Acesso em: 25 maio 2022.

Klaxon – Mensário de arte moderna. São Paulo, 1922. Ed. Facsimilar. Introdução de Mário da Silva Brito. São Paulo: Livraria Martins; Sec. da Cultura Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1976.

NEVES, Betina. As estruturas sociais racistas que Lima Barreto denunciou ainda estão aqui. **Gama**, 28 de março. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/centenario-morte-lima-barreto/>. Acesso em: 24 mar. 2022.

REBINSKI, Luiz. A batalha de Lima Barreto. **Rascunho. O jornal de literatura do Brasil**. São Paulo, 6 dez. 2020. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/a-batalha-de-lima-barreto/>. Acesso em: 5 abr. 2022.

RUFFATO, Luiz. Lima Barreto contra os futuristas. **Rascunho. O jornal de literatura do Brasil**. São Paulo, dezembro de 2020. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/lima-barreto-contra-os-futuristas/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

SCHWARCZ, Lilia M. **Lima Barreto: triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIEIRA, Vinicius de Castro Lima. “1922 contestado: o centenário nas crônicas de Lima Barreto”. **Pensar a Educação em Pauta**, 3 set. 2021. Disponível em: <https://pensaraeducacao.com.br/pensaraeducacaoempauta/1922-contestado-o-centenario-nas-cronicas-de-lima-barreto/>. Acesso em: 21 mar. 2022.

WESTIN, Ricardo. Brasília, a capital que precisou de 150 anos para sair do papel. **Arquivos**, Senado Federal, Brasília, 21 abr. 2020. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/brasil-a-capital-que-precisou-de-150-anos-para-sair-do-papel>. Acesso em: 11 abr. 2022.

Esboço de viagem em espiral: um texto que pode ter sido escrito por Nicolau Pereira de Campos Vergueiro (1822)

Carlos Alberto Medeiros Lima

Propõe-se aqui uma aproximação às ideias a respeito da sociedade brasileira na época da Independência. Para tanto, recorro um texto anônimo, possivelmente escrito por uma figura com lugar bastante importante no processo político da emancipação, na vida institucional posterior e, sobretudo, na vida econômica imperial, Nicolau Pereira de Campos Vergueiro, que viria a ser senador.¹ Em 1823, na Assembleia Constituinte, ele ofereceu às Comissões de Constituição e de Colonização “dous exemplares de uma memoria anonyma que tem por titulo – Esboço do systema politico natural com algumas applicações ao Brasil”, que tinha “algumas inexactidões”, mas abordava “objectos importantes”.²

O *Esboço do systema politico natural com algumas applicações ao Brazil* (doravante *Esboço...*) foi incluído na formidável coletânea de panfletos da independência organizada por Carvalho, Bastos e

¹ Pode servir para compreender seu lugar na economia imperial lembrar que em sua fazenda Ibicaba, apesar da fama que ganhou de sediar experimentos imigrantistas, havia mais de duzentos escravos nos anos 1840, com avanço para 265 em 1865, após a morte de Vergueiro, e para mais de 400, nos anos 1880. Vide MENDES, Felipe Landim Ribeiro. Ibicaba revisitada outra vez: espaço, escravidão e trabalho livre no oeste paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 301-357, 2017, p. 312-313.

² *Annaes do Parlamento Brasileiro, Assembléa Constituinte do Império do Brazil*, 1823, t. IV, 12 de agosto, p. 79.

Basile.³ Vários trechos desse trabalho sugerem que o próprio Vergueiro o escreveu. Militam contra essa hipótese os fatos de ele não o ter assinado e de ter apontado “inexactidões” no trabalho. Os organizadores da coletânea não arriscaram identificação da autoria. Há anos, José Honório Rodrigues mencionou, de passagem, mas com certeza, que Vergueiro foi o autor.⁴ A indicação de Lisboa como local da edição e de 1822 como sua data não é inconsistente com a autoria vergueiriana, pois foram o mesmo local e o mesmo ano da edição de sua *História da Fábrica e Ipanema*. O objetivo deste trabalho é analisar pontos importantes desse texto estranho. Antes, abordo aspectos da trajetória do então constituinte até essa época.

Nascido em 1778, em Vale da Porca, termo de Bragança, no norte de Portugal, e bacharelado em leis por Coimbra, rapidamente transferiu-se para o Brasil, estabelecendo-se antes de 1805 como advogado em São Paulo.⁵ Associado ao brigadeiro Luiz Antônio Macedo de Souza, começou a receber sesmarias e a adquirir terras na área de Piracicaba, assim como prédios urbanos em São Paulo, durante os anos 1800.⁶ Em 1810, tornou-se um dos juizes da Câmara de São Paulo⁷ e, em 1811, começou a ser designado como “juiz de

³ [ANÔNIMO]. Esboço do systema politico natural com algumas applicações ao Brazil. In: CARVALHO, José Murilo de; BASTOS, Lúcia; BASILE, Marcello (Orgs.). **Guerra literária**. Panfletos da Independência (1820-1823). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. v. 2 (“Análises”), p. 457-487.

⁴ RODRIGUES, José Honório. **A Assembleia Constituinte de 1823**. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 37.

⁵ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario bibliographico brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900, v. 6, p. 313.

⁶ MENDES, Carlos. Nicolau Pereira de Campos Vergueiro – algumas notas biográficas (de Vale da Porca à regência do Brasil). **Cadernos Terras Quentes**, Macedo de Cavaleiros, n. 06, p. 19-34, 2009, p. 21.

⁷ **Actas da Camara Municipal de S. Paulo**. São Paulo: Typ. Piratininga, 1921, v. XXI, p. 165.

sesmarias”,⁸ cargo criado em 1809, no bojo das reformas joaninas, para medir e delimitar sesmarias.⁹ Era abordado como almotacé em 1814.¹⁰

Afirma-se ter avançado para a propriedade agrária em 1817, arrematando frações da sesmaria de Morro Azul, então concedida a diversas pessoas. Nesses tratos de terra, implantou o engenho Ibicaba,¹¹ incorporado à sociedade que mantinha com o brigadeiro Luiz Antônio, um dos homens mais abastados da capitania, se não tiver sido o mais rico.¹² Araújo anotou ter tido a sociedade três engenhos e duas fazendas em 1819.¹³ Outro de seus bens seria uma sesmaria na área de Araraquara, onde criava vacuns e potros,¹⁴ ao passo que, por volta dessa época (e já como negociante de grosso trato, isto é, negociante atacadista e prestamista¹⁵), arrematava “ramos dos dízimos de Piracicaba”.¹⁶ Ele teria sido inspetor da estrada Jundiá-Campinas. Mais tarde, já senador, chegou a ser classificado como “autor e promotor dos primeiros estudos para a

⁸ **Actas da Camara Municipal**, v. XXI, p. 198, 220.

⁹ MARTINS, Maria Fernanda Vieira. Conduzindo a barca do Estado em mares revoltos: 1808 e a transmigração da família real portuguesa. In: FRAGOSO; GOUVÊA (Orgs.). **O Brasil Colonial, volume 3 (ca. 1720 – ca. 1821)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 685-727, p. 698.

¹⁰ **Actas da Camara Municipal**, v. XXI, p. 459.

¹¹ Ele teria se transferido para o engenho em 1825; cf. MENDES, Carlos, Nicolau Pereira, *op. cit.*, p. 22.

¹² MENDES, Ibicaba revisitada outra vez, *op. cit.*, p. 307.

¹³ ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. A casa Sousa, um modelo de acumulação mercantil da América Portuguesa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, 7., e CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS, 8., 2007, Aracajú. **Anais [...]**. Aracajú: ABPHE, 2007, p. 1-14, p. 10.

¹⁴ JURUÁ, Ceci Vieira. **Estado e construção ferroviária: quinze anos decisivos para a economia brasileira, 1852-1867**. 282 f. Tese (Doutorado em Políticas Públicas e Formação Humana) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012, p. 55.

¹⁵ FRAGOSO, Joao. **Homens de grossa aventura**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

¹⁶ RIBEIRO, Eder da Silva. **Nas tramas da política, nos bastidores das instituições: o Conselho da Fazenda e a construção do Império Luso-Brasileiro nos trópicos (1808-1821)**. 352 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017, p. 319.

construção de novas estradas (Piracicaba-São Carlos/Campinas, Araraquara-Goiás/Mato Grosso)".¹⁷

As alianças matrimoniais estabelecidas ao seu redor foram decisivas. Além do parentesco por afinidade com o brigadeiro Luiz Antônio, que associou Vergueiro ao comércio atacadista e tornou-o o que se chamava então de *capitalista* (prestamista), foi consogro de João da Silva Machado,¹⁸ e esse enveredar para o Sul ligou-o ao negócio de tropas e até ao mundo da gestão de aldeamentos indígenas.¹⁹ Em meio a toda essa diversificação de atividades,²⁰ é quase certo que partiu para o tráfico de escravos africanos.²¹ Pelo menos quanto à época da ilegalidade dessa atividade, ingleses não tinham dúvidas sobre sua participação,²² de modo que sua ligação com a atividade traficante era muito mais provável durante os anos 1820, auge histórico do comércio de escravizados africanos para o Brasil.

Teve lá o seu papel no processo da independência brasileira. Participou do governo provisório da província de São Paulo a partir de 1821.²³ Quanto à eleição para as Cortes, Vergueiro

¹⁷ JURUÁ. **Estado e construção ferroviária**, *op. cit.*, p. 55; cf. IRMÃO, José A. **Rafael Tobias de Aguiar**. Sorocaba: Fundação Ubaldino do Amaral, 1992, p. 160 e MENDES, Nicolau Pereira, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸ BORGES, Luiz A. G. **Senhor de homens, de terras e de animais**. A trajetória política e econômica de João da Silva Machado (província de São Paulo, 1800-1853). 349 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014, p. 19, 26.

¹⁹ AMOROSO, Marta Rosa. **Catequese e evasão**. Etnografia do aldeamento indígena São Pedro de Alcântara, Paraná (1855-1895). 268 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 29-30, 155.

²⁰ FRAGOSO, João; FLORENTINO, Manolo. **O arcaísmo como projeto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

²¹ BENINCASA, Vladimir; BORTOLUCCI, Maria Ângela P. de C. e S. Fazenda Angélica e o Barão de Grão-Mogol. **Revista Labor & engenho**, Campinas, v. 3, n. 1, p. 82-109, 2009.

²² ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Proletários e escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 21, p. 30-56, 1988, p. 37; MENDES, Ibicaba revisitada outra vez, *op. cit.*, p. 339.

²³ **Actas da Camara Municipal de S. Paulo** [1815-1822], p. 491; **Actas das sessões do governo provisório de S. Paulo 1821 - 1822. Documentos interessantes para a historia e costumes de S. Paulo**. São Paulo: Typ. Cardozo e Filhos, 1913, v. II.

apareceu no processo desde o começo, tanto como candidato quanto como “escrutinador”, o que já ajuda bastante a compreender sua relação com a formação do Estado e com a representação política.²⁴ Representou São Paulo nas Cortes portuguesas de 1822, na Assembleia Constituinte de 1823 e na primeira legislatura, a partir de 1826.²⁵ Possivelmente, participou de forma indireta, enviando notas, de um grupo reunido informalmente em Itu, ao redor de Paula Souza e Feijó, para remeter ao imperador observações ao projeto da Constituição a ser outorgada em 1824.²⁶ Foi o mais votado para senador pela província em 1824, mas o imperador optou por outros representantes.²⁷ Em 1826, tornou-se senador por Minas Gerais.

Oliveira Lima referiu-se a um “programa de Vergueiro” expresso nas Cortes. A descentralização brasileira entrava no projeto dos recolonizadores lusos. A reação brasileira a isso passava por Pedro encastelado no Rio de Janeiro. A proposta de Vergueiro seria a de continuar o regente a atuar sem coação, devendo as juntas formadas nas províncias estabelecer ligação direta, mas sem subordinação, com as Cortes. As juntas teriam “sob sua dependência as autoridades militares e de fazenda, não recebendo tropas de Portugal senão a requerimento próprio e ficando os decretos das Cortes sujeitos ao beneplácito das autoridades ultramarinas”.²⁸ O projeto de províncias com autonomias acrescidas e solidamente regidas por elites provinciais proposto lembra a ideia de monarquia de D. Rodrigo de Sousa Coutinho. A “geração de 1790”²⁹ pode mesmo tê-lo formado com a

²⁴ IRMÃO, Rafael Tobias, *op. cit.*, p. 28-29.

²⁵ BLAKE, Dicionário bibliográfico, *op. cit.*, v. 6, p. 313.

²⁶ ELLIS JÚNIOR, Alfredo. **Feijó e a primeira metade do século XIX**. 2. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional; Brasília: INL/MEC, 1980, p. 122-123.

²⁷ IRMÃO, Rafael Tobias, *op. cit.*, p. 58.

²⁸ LIMA, Oliveira. **O movimento da Independência, 1821-1822**. S. Paulo: Melhoramentos, 1922, p. 265.

²⁹ MAXWELL, Kenneth. A geração de 1790 e a ideia de império luso-brasileiro. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Coord.). **O Império Luso-brasileiro, 1750-1822**. Lisboa: Estampa, 1986, p. 373-382.

ideia de um império contendo aspectos federativos. Nas Cortes de Lisboa, em 13 de fevereiro de 1822, teria buscado demonstrar que, “desejando os Povos do *Brasil* unir-se á Causa de *Portugal*”, seria necessário às Cortes mostrarem-lhes as vantagens do “novo systema”. Prosseguia, assim, com a imagem fragmentada do Brasil,³⁰ inclusive referindo-se, vetusto deslize, aos representantes como delegados de suas províncias. Isso significava pressupor que quem era representado eram os “povos”, em chave corporativista, e não o “povo”, conforme a representação política entendida modernamente.³¹ No fim das contas, as coisas tomaram o rumo da independência. Vergueiro, então, retornou ao Brasil, não sem antes publicar na então metrópole sua *História da Fábrica de Ipanema* (e, talvez, o *Esboço...*).

Um elemento de sua autoimagem pode ser capturado em discurso feito na Câmara, em 1826. A fazenda Ibicaba ele dizia gerir quase como um jardim, ressaltando sua atividade de difusão de cultivares pelos vizinhos (especialmente o café³²). Segundo dizia com orgulho em 1826, tocava dentro de sua fazenda boa parte das atividades imaginadas para o jardim botânico do Rio de Janeiro. Via-se como ilustrado no meio da selva. Dizia:

Eu de certo, se attendesse unicamente aos meus interesses particulares, ficaria na minha fazenda, tratando da lavoura, por ser o lugar, e a occupação, em que vivo mais a meu gosto, e pouco me

³⁰ **Diário do Governo**. Lisboa, n. 38, 14 de fevereiro de 1822; itálicos do original.

³¹ Por exemplo, SCHEIDT, Eduardo. **Carbonários do Rio da Prata**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008 e, sobretudo, CHIARAMONTE, José Carlos. En torno a los orígenes de la nación argentina. In: CARMAGNANI, Marcelo; HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia; ROMANO, Ruggiero (Coords.). **Para una história de América Latina II. Los nudos (I)**. México: Colégio de México / FCE, 1999, p. 285-316, p. 303; vide igualmente **O Independente**. Lisboa, n. 54, 7 de março de 1822; sessão de 6 de março de 1822.

³² DEAN, Warren. **Rio Claro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 45; MARQUESE, Rafael de B. **Exílio escravista: Hercule Florence e as fronteiras do açúcar e do café no Oeste paulista (1830-1879)**. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 11-51, 2016, p. 18.

importaria ser privado de empregos, que não tenho, e de honras, que não apeteço, nem me são necessarias no meio das mattas.³³

Enfatizava muito uma espécie bastante enérgica de bucolismo. No mesmo ano, apresentou-se com brio e rispidez: “tenho roteado sertões”.³⁴

Aludiu ao longo da vida a sua relação com o pensamento setecentista. Em um momento autobiográfico de 1855, referiu-se no Senado à sua formação intelectual. Isso, ao lado de uma rápida avaliação feita sobre a época do Marquês de Pombal, permitirá ver sua ligação com o tipo de iluminismo ibérico no qual enraizava seu pensamento. Teria aprendido Física e Química com onze anos de idade, por meterem em suas “mãos as obras do padre Theodoro de Almeida, as *Recreações Filosóficas*”. Tomou gosto pelas ciências, preferindo-as à “inutilíssima retórica”. A química e a física seriam matérias passíveis de entendimento “debaixo dos sentidos”. Abordavam coisas que se podia ver e apalpar “e portanto, além de ser um estudo recreativo”, era “de muito fácil compreensão”.³⁵ Apesar do vínculo com a Ilustração, criticava o legado do Marquês de Pombal. Em 1826, na Câmara, denunciou o despotismo implícito na posição de intendente geral de polícia. Ela havia sido criada em Lisboa e recriada no Rio de Janeiro em seguida à chegada da corte portuguesa ao Brasil. Teria sido estabelecida para “opprimir os povos, para os ter sempre em terror, e para confirmar a tyrannia do ministro, que fez a Portugal esse presente”; o ministro tirano era Pombal.³⁶ Percebia a si mesmo como um ilustrado, à moda dos influenciados pelas *Recreações Filosóficas*. Mas seu horizonte não era

³³ *Annaes do Parlamento Brasileiro – Camara dos srs. Deputados*, 1826, t. II, 3 de junho, p. 30.

³⁴ *Annaes do Parlamento Brasileiro – Camara dos srs. Deputados*, 1826, t. III, 18 de julho, p. 224.

³⁵ *Anais do Senado do Império do Brasil*, 1855, t. III, 18 de agosto, sem paginação.

³⁶ *Annaes do Parlamento Brasileiro – Camara dos srs. Deputados*, 1826, t. IV, 22 de agosto, p. 229.

o do centralismo pombalino, devendo ele, portanto, ser aproximado de consensos da época da Viradeira.

Villalta apontou uma diferença entre a Ilustração pombalina e a da Viradeira, ressaltando, nesta, a influência de D. Rodrigo de Sousa Coutinho. Este “acreditava que a nobreza deveria distinguir-se pelas virtudes e mérito (à semelhança de Verney)”,³⁷ afastando-se do talvez precipitado centralismo pombalino. Isso se aproximava de um “império federativo”, absorvendo elites de origem colonial para a consecução das tarefas estatais. Nesses projetos, que interferiram na formação da “geração de 1790” de Kenneth Maxwell (e os anos 1790 foram aqueles durante os quais Vergueiro estudou em Coimbra), um império seria formado por “províncias da monarquia, condecoradas com as mesmas honras e privilégios” concedidos “aos seus habitantes e povoadores”. Permaneceriam “todas reunidas ao mesmo sistema administrativo, todas estabelecidas para contribuir à mutua e recíproca defesa da monarquia”.³⁸

Vergueiro ligava-se muito a rotinas intelectuais e políticas setecentistas. Em 1822, já era homem maduro, com mais de quarenta anos de idade. Assim, estudar suas ideias representa esforço para lidar com uma noção instigante proposta por Antonio Candido. Em paralelo com Morse, abordou a “nossa época das luzes” e o caráter específico – “italiano”, ibérico ou católico – desse tipo de Iluminismo, que também foi, além de tardio, passadista.³⁹ O grande momento dessa ilustração, no entanto, foi a Independência, à qual se ligou “a nossa breve Época das Luzes”. Durante essa época, “o intelectual considerado como artista cede lugar ao intelectual considerado como pensador e mentor da

³⁷ VILLALTA, Luiz C. **Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos do livro na América Portuguesa**. 443 f. Tese (Doutorado em História social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999, p. 125.

³⁸ *Apud* MAXWELL, A geração de 1790, *op. cit.*, p. 379.

³⁹ CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. I, p. 227, 238 *et seq.*; MORSE, Richard. **O espelho de Próspero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 71 *et seq.*

sociedade, voltado para a aplicação prática das ideias”. Candido se refere a uma atitude “pragmática” desses intelectuais, engordada além do mais pelo “idealismo humanitário dos filósofos” e por algum utilitarismo, embora pareça que o termo reformismo é mais capaz de iluminar características desse grupo.⁴⁰

O argumento de Candido sobre o período da independência contém dois elementos: uma sombra do Iluminismo setecentista e a natureza peculiarmente comedida e eclética deste último. Segundo Morse, era a presença no ideário ilustrado da Espanha e de Portugal da ideia de “bem comum” que denunciava ser ele uma atualização do que chamava de compromisso ibérico, ou seja, a combinação de uma imagem maquiavélica do Estado (no caso, de uma imagem reformista) com uma percepção hierárquica (aristocrática) da sociedade.⁴¹ Há paralelos em outros argumentos: Wernet, referindo-se aos chamados liberais moderados paulistas da década de 1830 (Vergueiro faria parte disso), escreveu sobre “um federalismo que remontava aos primeiros tempos da Colônia, um federalismo interno e doméstico, [...] que não era um progresso, mas um retrocesso a um tipo de ‘feudalismo’”.⁴²

Então passamos a saber alguma coisa sobre o modo como Vergueiro foi parar ali, na Constituinte, e a respeito de algumas de suas estratégias e preferências intelectuais. Ainda não é possível assegurar a autoria do *Esboço...*, mas ainda assim vale a pena arriscar algumas interpretações desse texto.

Para começar, sua estrutura é estranha: quase três páginas de texto aparentemente principal, pouco mais de duas páginas a título

⁴⁰ CANDIDO, *Formação da literatura*, *op. cit.*, v. 1, p. 238-239. Chiaramonte sustentou que a Ilustração ibero-americana estendeu sua vigência até, pelo menos, os anos 1820. Vide CHIARAMONTE, José Carlos. Prólogo: Iberoamerica en la segunda mitad del siglo XVIII: la crítica ilustrada de la realidad. In: CHIARAMONTE (Org.). **Pensamiento de la Ilustración**. Economía y sociedad iberoamericanas en el siglo XVIII. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, p. VIII-XXXIX, p. XXII.

⁴¹ MORSE, *O espelho*, *op. cit.*, p. 71 *et seq.*

⁴² WERNET, Augustin. **Sociedades políticas (1831-1832)**. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1978, p. 70; *itálicos* adicionados.

de “conclusão” e mais 24 páginas de “Notas”, sem contar um “quadro”, no qual os assuntos são ordenados e hierarquizados, formando conjuntos. Essa estruturação fragmentária era vista como adequada a um texto iniciado com uma definição do “todo político” que, como todo “corpo físico, ou moral”, forma um “sistema unido com relações entre as suas partes”. A tarefa, a fim de alcançar “a solidez, e bem ser”, era “achar o princípio regulador” das “relações” entre as “partes”, e assim “classificar [...] todos os objetos e operações” da vida social.⁴³ Não causa estranheza que o objeto de reflexão seja o “sistema político natural”: o organicismo remetia à organização da vida social segundo a lei natural.

Essa concepção aristocrática da vida social era contraposta, de imediato, ao contratualismo: “teorias” que “substitu[íssem] relações artificiais às naturais” eram “falsas, e vicia[vam] o corpo na sua aplicação”.⁴⁴ Retornava à ideia de “achar”, isto é, desvelar as relações residentes no objeto analisado, como na escolástica realista⁴⁵: a “teoria verdadeira [...] não inventa, porém mostra as relações naturais”. Tudo isso, no entanto, funcionava menos como passadismo e mais como ecletismo, o que se diz pelo fato de que as “relações naturais” deviam ser buscadas “nos elementos da sociedade, e não nos seus acidentes”. Explicitava que “elementos” eram esses: a população, o governo e um “fim” representado pela “segurança, e a felicidade de todos”.⁴⁶ Isso era eclético por inserir sociologia num raciocínio vetusto, muito embora essa concessão modernizante fosse dada com uma mão e tirada com a outra, pois o realismo das substâncias segundas se manifestava na perspectiva

⁴³ Esboço..., p. 458.

⁴⁴ O contratualismo, como pregação da artificialidade embutida em pactuar-se a saída do “estado de natureza”, seria uma lição hobbesiana fundamental para a construção do Estado moderno; cf. RIBEIRO, Renato Janine. **Ao leitor sem medo**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 43-44; SKINNER, Q. **Razão e retórica na filosofia política de Hobbes**. São Paulo: Unesp, 1999.

⁴⁵ PÉCORA, Alcir. **Teatro do sacramento**. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. da Unicamp, 1994, p. 136.

⁴⁶ Esboço..., p. 458.

de encontrar uma finalidade entre os “elementos” da vida social. Afirmar que a vida social tem finalidade equivale a indicar seu formato presente como se fosse uma espécie de projeto.

A população devia ser a primeira a ser “preparada, e quanto é possível aperfeiçoada”, remetendo a um reformismo enérgico como o de Vergueiro. Depois, para prosseguir no aperfeiçoamento dos outros “objetos”, estes deviam ser “postos em harmonia, e graduados” (já é de si significativa de percepção hierárquica essa noção de que a graduação harmoniza). O modo de hierarquizá-los seria a consideração de sua “proximidade, e importância a respeito da população”.⁴⁷

O ecletismo aparecia também no fato de, mesmo tendo rejeitado a artificialidade, recorrer ao contratualismo: a população considerada coletivamente seria “o complexo dos indivíduos, que entre si contrataram ligar-se debaixo de certas condições, e governo para segurança, e felicidade de todos”. Era grande a ambiguidade nesse ponto. O trecho pode ser lido como quase hobbesiano, da mesma forma que a definição de que, nesse tipo de pacto, “o cidadão renunciou parte de sua liberdade para gozar pacificamente do resto, e dos direitos novamente adquiridos”.⁴⁸ Mas deve-se atentar para o fato de qualquer ideia parecida com a de estado de natureza ter sido evitada, permitindo sua leitura nos termos aristocráticos, aristotélicos e tomistas da *sociabilidade natural*.

Na parte mais sociológica do raciocínio, tinha grande importância, como visto, o tema da população. A obsessão era fazê-la crescer. Isso seria logrado por dois mecanismos, o da “reprodução” e o da “aquisição”. Quanto a esse ponto, as migrações para seu interior, forçadas ou não, poderiam envolver “pessoas civilizadas, isto é, tiradas de povos cultos” ou “selvagens, indígenas [...] ou africanos”. Essa população acrescida devia ser tornada útil: “De nada serviriam muitos, e bem educados cidadãos, se nada fizessem”. Essa formação dos “cidadãos” derivaria da “educação

⁴⁷ Esboço..., p. 459.

⁴⁸ Esboço..., p. 459-460.

física, moral, civil, e religiosa”, da educação “*profissional*” e da promoção do trabalho (que podia ser “*necessário, útil, e de luxo*”).⁴⁹

Uma atitude populacionista poderia constituir remissão ao pensamento mercantilista, que a pregava a bem do poder de Estado.⁵⁰ A necessidade proclamada de tornar útil essa população que se queria crescente, por outro lado, punha reformismo e Ilustração no caldo, que, assim, permanecia eclético. Para avaliá-lo, é viável observar com mais calma suas longas dissertações sobre indígenas, escravizados e pobres.

A perspectiva quanto aos indígenas tinha lá as suas novidades: a condução ao trabalho ganhava precedência sobre a evangelização. Via-os como potencialmente úteis, pois até paulistas os usavam em pequeno número para vencerem outros, mais numerosos. Escrevia sem pesar sobre antigos colonos que os escravizavam, qualificando essa atitude como “abuso”. Mas, afirmava, não sabia “que geralmente os pudessem tratar melhor, suposto o seu estado de selvagens sem o menor princípio de civilização e sua curta capacidade de pensar”. No diretório de 1758 – que via como extinção do cativo – enxergava “esterilidade pomposa” e os “lugares comuns da filantropia, e da economia política”. Escreveu sobre Pombal e os jesuítas: Pombal reprovava a Companhia por, com ligeireza, querer formar cristãos só com o batismo. O ministro luso julgava ser primeiro preciso formar cidadãos. Mas, julga o *Esboço...*, o resultado constituía “igual ligeireza”, deixando os indígenas “estúpidos indolentes, e insociais, como antes”.⁵¹

Sintomático do ingresso de perspectivas ilustradas nesse ideário ainda marcado pela “lei natural” é o fato de aparecer, quanto aos indígenas, uma passagem cheia de ideia de progresso (o que não era lá muito favorável aos indígenas): “Quanto menos

⁴⁹ *Esboço...*, p. 460, itálicos da edição consultada.

⁵⁰ HECKSCHER, Eli F. **La época mercantilista**. México: FCE, 1943, p. 489 e seguintes.

⁵¹ *Esboço...*, p. 477-478.

cultura t[ivesse] o homem, tanto [seria] mais aferrado a seus hábitos: o selvagem o dev[ia] ser em grau superior, seu poder paterno dev[ia] ser absoluto, e corresponder-lhe obediência cega". Isso servia, de fato, para justificar o centramento das estratégias nos "impúberes, separando-os" de seus pais "e baralhando-os entre nós debaixo de cuidadoso ensino".⁵² "Talvez" os filhos desses impúberes, quando chegassem, ainda pudessem ser mantidos sob tutela. Quanto a esta, não afirmava quem a exerceria, mas um intrusivo "nós" aparecia salpicado no trecho (se o texto tiver sido mesmo de Vergueiro, isso terá significado "nós, os fazendeiros"). A questão se manifestava especialmente na sequência, na qual não foi possível ao autor escamotear a semelhança entre essa educação civilizadora de crianças indígenas e o tráfico de escravos nu e cru:

Os que resta[ssem] das aldeias dev[iam] ser transplantados, e tratados desta maneira: o comércio mais vantajoso com as hordas selvagens [era] o dos filhos que algumas não duvid[avam] permutar; [era] também na guerra o único despojo, que oferec[iam], e que, bem conduzido, pod[ia] utilizar os conquistadores, e conquistados. As aldeações só pode[riam] ser úteis como viveiros onde se transf[erissem] as tenras plantas a melhor lugar".⁵³

Quanto aos africanos escravizados, a designação do tráfico de escravizados no Velho Mundo como "resgate de escravos" fazia soar novamente a nota da *lei natural*.⁵⁴ Na vizinhança da expressão, uma outra carregada de segunda escolástica: "título" (de posse). A palavra "título", desde o século XVI, trazia aderidos a si argumentos que avaliavam a justeza da escravidão considerando o mecanismo de escravização (como escrevia Francisco de Vitória na Espanha do século XVI, era justo ter escravos se tivesse sido justa –

⁵² Esboço..., p. 478.

⁵³ Esboço..., p. 478.

⁵⁴ Esboço..., p. 478.

isto é, pactuada como resgate à morte – sua escravização⁵⁵). Nada de pactuado poderia haver na mais crua forma de sujeição (isso não era resolvido nem mesmo pela conhecida negociação das condições do cativo), a não ser que se considerasse comercial a transformação de alguém em cativo. Era esse o apelo da ideia de resgate, e o uso desse termo nunca era inocente. Prosseguia na toada: “não reduzimos pessoas livres a escravos, trazemos ao nosso domínio os que já estão no de outros”. Avançava, piedoso: “e melhoramos sua sorte”. No Brasil, africanos eram “obrigados a trabalhos diários, como paisanos da Europa, sendo-lhes *em compensação* garantida a sua conservação”.⁵⁶ Reaparecia um termo comercial (“compensação”). Desfazia-se em termos que apontavam para a negociação entre desiguais:

[...] mas a humanidade não exig[ia] só que [fôssemos] justos, porém também generosos: ela ficar[ia] plenamente satisfeita se efetu[ássemos] o resgate no rigoroso sentido da palavra, reservando-nos o justo direito da indenização. Não se pod[ia] fazer o resgate sem despesa, que dev[ia] ser paga por quem lucra[va] o benefício; e como estes desgraçados não t[inham] outros meios de pagá-la senão o seu trabalho, prest[assem] os serviços equivalentes, quando por outro modo não pude[ssem] satisfazê-la.⁵⁷

Recebiam também religião, supostamente para o seu bem, assim como melhores alimentos e vestidos, apesar de grosseiros. Era verdade que recebiam castigos, mas até isso o autor podia defender: “reflita-se antes de reprovar este uso”, pois só o “homem civilizado pod[ia] ser conduzido por motivos morais e factícios”. O “selvagem” não conhecia moral, “nada t[inha] de imaginação” e só podia ser “conduzido fisicamente”. Como cria piamente, o açoite doía menos aos segundos que a “repreensão” aos primeiros.

⁵⁵ VITORIA, Francisco de. **Relecciones sobre los índios y el derecho de guerra**. 2. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947, p. 27-29.

⁵⁶ Esboço..., p. 478; itálicos adicionados.

⁵⁷ Esboço..., p. 479.

Dirigia-se, inclusive, à humanidade inteira: havia abusos, e era contra eles que “a humanidade dev[ia] principalmente reclamar seus direitos: e não contra a passagem dos escravos da África para o Brasil, onde [iam] melhorar sua sorte”.⁵⁸

O arremate dessa “nota” mudava o tom, afastando-se o autor da ênfase passadista na “justeza” dos “resgates”. Passava a examinar a natureza progressista de uma eventual abolição do comércio de africanos escravizados. Ela abriria essas possibilidades de avanço, mas o ganho demoraria, enquanto o ônus seria imediato, “estacionando por algum tempo o progresso da riqueza” e, assim, gerando protestos indesejáveis. Não se faz referência a esse passo apenas para chamar a atenção para o cinismo escravista. Põe-se o acento nisso para mostrar que o autor conseguia transitar por quase todas as defesas do comércio africano disponíveis na época.

Igualmente controladora, com grande papel para elites rurais (e não para o Estado) era sua atitude frente à pobreza livre. A educação acentuaria a capacidade dos cidadãos para “prestar[em] à sociedade”. Pais deveriam fornecê-la, pois “da natureza receberam essa obrigação, e o desejo de desempenhá-la”. O estabelecimento de escolas atuaria “facilitando-lhes os meios”. Não hesitava em desenvolver teoricamente essa ideia, elaborando uma visão rápida da natureza patriarcal da sociedade, no sentido da inexistência de fronteiras nítidas entre os âmbitos pessoal e estatal: era “conveniente considerar a sociedade menos como o complexo de indivíduos, do que de famílias unidas debaixo da autoridade dos chefes, a quem todos os magistrados dev[iam] auxiliar oficialmente”. Enxergava, portanto, continuidade entre o poder do chefe de família e aquele do Estado, sendo essa uma das definições da expectativa de *sociabilidade natural*. Em consonância, exprimia uma concepção quanto à obediência filial que guardava muita similitude com sua atitude em relação aos livres pobres.⁵⁹

⁵⁸ Esboço..., p. 479.

⁵⁹ Esboço..., p. 479-480.

Teve ligação com essa postura sua apreciação acerca dos funcionários do Estado: seriam intrinsecamente aferrados ao abuso e ao patrimonialismo, e Vergueiro abordaria esse tema insistentemente durante sua vida, contrapondo a isso a absorção de funções estatais pelos fazendeiros.⁶⁰ No texto, realmente se desconfiava de funcionários estatais. Numa “nota” pregando a necessidade e propondo meios para o crescimento demográfico, o autor classificava os membros das diversas ocupações de acordo com sua propensão à formação de famílias. Ali, via funcionários como depauperados e pouco propensos ao papel de cabeças de domicílio, o que tem parentesco com as concepções acerca dos mesmos empregados públicos como espécies de hordas bestiais, açambarcando funções sociais e políticas que deviam estar sob o controle de fazendeiros.⁶¹ Embora os funcionários e aquilo que o autor denomina “fórmulas” – aparentemente, os protocolos e regras da ação administrativa – tivessem sido “criados para os negócios do seu destino”, ele enxergava que isso era de alguma forma deturpado, e “a prepotência dos empregados t[inha]-lhe substituído o seu interesse”. Defendia, em acréscimo, a eliminação de um modelo em que tudo chegava à Corte e a esse tipo de funcionário, pregando o seguinte: “Um Estado simples consta[ria] de províncias, que entre nós se divid[iriam] em comarcas, conselhos, e lugares, os lugares comp[or-se-iam] de famílias, e estas de indivíduos”. O Estado simples era eminentemente corporativo: em “cada um destes grupos”, interesses, que lhes seriam “próprios”, devendo eles ter “uma ação própria e interna” que os promovesse. Cada família devia “ter um chefe, que a re[gesse], *do mesmo modo* cada lugar, conselho, comarca, e província”.⁶² Tratava-se, nesse ponto, do que diversos historiadores abordaram como o

⁶⁰ Esboço..., p. 486.

⁶¹ Esboço..., p. 465; trata-se da mesma nota em que disputava contra o celibato eclesiástico.

⁶² Esboço..., p. 486; itálicos adicionados.

federalismo dos paulistas,⁶³ e que já vimos Wernet tratar como feudalismo entre aspas, com doses de corporativismo bem maiores que as de descentralização administrativa.

Durante os anos 1820, Vergueiro condenou diversas vezes a mobilidade física dos pobres do campo brasileiro. Em um trabalho acerca da Fábrica de Ipanema, de Sorocaba, escrito e publicado em Portugal em 1822, escreveu que a escravidão derivava da “grande liberdade de que goza[va] a classe pobre ou de pouca fortuna”, de sua “facilidade” para “mudar de domicílio na certeza de encontrar em qualquer outra província, abundantes meios de subsistência”.⁶⁴ No Senado, em 1830, dizia ver um grande problema no fato de ser “muito fácil mudar de domicílio”, o que se devia ao “estado da nossa povoação”.⁶⁵

No *Esboço...* essas preocupações de controle dos movimentos dos pobres apareciam quando punha em paralelo o controle de um grupo social e o de filhos por parte de seus pais: “em Portugal, a necessidade de subsistência contém muito os filhos na casa dos pais, porém no Brasil, onde é tão fácil a subsistência, é mais necessário que a lei os contenha”. Via necessidade na lei, mas só lhe atribuía um lugar complementar.

Ressalte-se que o autor negava serem os brasileiros “indolentes”. A proliferação dos “vadios” estava enraizada nas circunstâncias, especialmente na dispersão do povoamento (“a falta, e dispersão da população obstam o perfeito roteamento das terras, a variedade de produtos, e a divisão do trabalho”). O “número de vadios”, “muito maior” que em Portugal, seria “efeito necessário da maior facilidade de subsistência”.⁶⁶ O raciocínio era brutal, mas inclusivo: atribuía à população características que rejeitava, mas evitava imputar-lhe qualquer espécie de atavismo, de modo que se

⁶³ Ver, por exemplo, DOLHNIKOFF, Miriam. **O pacto imperial**. São Paulo: Globo, 2005.

⁶⁴ VERGUEIRO, Nicolau Pereira de Campos. **História da Fábrica de Ipanema e Defesa perante o Senado**. Brasília: Senado Federal, 1979, p. 53.

⁶⁵ **Anais do Senado do Império do Brasil**, 1830, t. I, 7 de maio, p. 29.

⁶⁶ *Esboço...*, p. 480.

reproduzia nela algo parecido ao racismo sem racialismo⁶⁷ próprio do Antigo Regime. Isso significava menosprezo e domínio, mas sem atribuir a subordinados alguma espécie de fixidez irremediável e sem “explicá-los” ou segregá-los, optando, em lugar disso, por ressaltar características que permitissem sua inclusão subordinada. Até em um momento no qual usou a expressão *raça* ele se referiu à capacidade da condução oligárquica para levar à superação de traços julgados negativos: era “na raça Índia principalmente, e no mais baixo povo, onde se encontra[va] maior número de ociosos”; estes, ao reduzirem “suas necessidades a muito pouco, com muito pouco trabalho as satisfaz[iam]”; era preciso “despertar-lhes a imaginação e fazer-lhes sentir as comodidades da vida social” através da “educação a respeito de muitos, que não têm suficiente capacidade para usarem de sua liberdade”; era preciso “vigia-los especialmente, e *dirigi-los*”.⁶⁸

O que se entrevê é uma espécie de estado de polícia aristocrático.⁶⁹ Projetava-se a condução da população por oligarcas, e não por instituições, como nos momentos mais centralistas do reformismo ilustrado. Não se tratava nem desse tipo centralizador de reformismo, nem do bruto dualismo que apareceria mais tarde no Brasil ao redor do chamado projeto civilizador,⁷⁰ pois este último, de modo semelhante, seria mais institucional. A relação de continuidade que se analisou anteriormente entre o patriarcalismo (a “autoridade dos chefes”) e as instituições (os “magistrados”) esclarece essa distância.

⁶⁷ TODOROV, Tzvetan. **Nós e os Outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 107.

⁶⁸ Esboço..., p. 481; itálicos adicionados.

⁶⁹ SUBTIL, José. O direito de polícia nas vésperas do Estado liberal em Portugal. In: FONSECA, Ricardo M. da (Org.). **As formas do direito. Ordem, razão e decisão**. Curitiba: Juruá, 2013, p. 275-332; FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p. 27.

⁷⁰ COSER, Ivo. **Visconde do Uruguai**. Centralização e federalismo no Brasil, 1823-1866. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2008.

Coisa muito semelhante se notava em sua discussão a respeito da agricultura.⁷¹ Partia da crítica quanto à subutilização da terra em virtude da lógica das sesmarias e das posses. Um sistema de venda de terras públicas seria melhor, mas, na impossibilidade de implantá-lo, pelo menos a redução das parcelas doadas seria urgente. É notável a aposta na expansão agrária, e ela pode ser anotada como mais um elemento da tônica ilustrada misturada ao conjunto e expressa em acentos fisiocráticos.

O autor retomou de forma mais velada e teórica o problema das sesmarias em uma “nota” posterior, sobre a propriedade. Considerava-a um “direito sagrado”, mas, fomentista, julgava dever ser “subordinada esta regra ao interesse dos mananciais produtivos”. A sacralidade podia fazer sentir seus efeitos quando a propriedade não colidisse com as necessidades da organização setorial das atividades produtivas, especialmente quando o exercício do direito atrapalhasse o “aumento, e aperfeiçoamento da população”.⁷² Apesar das expectativas positivas relacionadas à condução por grupos agrários, a nota reformista tinha grande importância, e isso se observava igualmente no fato de a defesa da necessidade de crescimento demográfico ter conduzido o autor à pregação da urgência de eliminar o celibato eclesiástico. Isso foi feito em um longo sumário de argumentos de Franz Xaver Gmeiner, sendo esse passo importante, do ponto de vista político, pelo fato de Gmeiner ser visto, especialmente na Coimbra reformada, como teólogo regalista, sendo por isso adotado, e com alguma ênfase.⁷³

⁷¹ Esboço..., p. 481-483.

⁷² Esboço..., p. 485-486.

⁷³ Sobre Gmeiner como teólogo regalista e seu uso em Coimbra, ver ALBANI, Benedetta; MARTINS, Ana Clara Lehmann. A governança da igreja escrita entre o nacional e o global: a presença das Congregações Cardinalícias em manuais brasileiros de direito eclesiástico (1853-1887). *Almanack*, Guarulhos, n. 26, p. 1-71, 2020, p. 12-14, 18-19, onde se escreve sobre “jurisdicionalismo”, em lugar de “regalismo”.

De fato, a chamada “Conclusão” do trabalho começa fazendo referência ao apreço pelo Iluminismo jurídico por intermédio da defesa de uma espécie de *código patriótico*, para seguir a terminologia empregada por Ruiz Torres⁷⁴ quanto à Espanha do século XVIII, composto de racionalização no atacado e de apreço pela lei positiva, minimizando as referências a elementos universalizantes. Estes últimos haviam, no Antigo Regime, e por intermédio da noção de lei natural, funcionado como suporte de diversas espécies de casuísmo. Isso porque este último, além de replicar as tônicas jurisdicionalista e de pluralismo normativo corporativo⁷⁵ do modo de dominação, havia sido recoberto e justificado pela perspectiva de que a flexibilidade e a maleabilidade implícitas em legislar conforme as circunstâncias, e não segundo princípios, constituía ao mesmo tempo um produto e uma abertura de caminho para a operação da *razão natural*. Esta última oportunizava não apenas a invocação dos costumes, da tradição, mas também a operação de um senso de justiça que, contraditoriamente, costumava desembocar no casuísmo. A discussão do autor já partiu da crítica a essa combinação mutante.

As “nossas leis” continham regulações “isoladamente boas”, era verdade. Mas, “no seu complexo”, tratava-se de “legislação má”. Havia “desconexão”, em virtude da “razão particular dos casos ocorrentes”, no percurso da Monarquia lusa. Ela tirava das peças de legislação “a força de cooperação”, quando não as fazia obrar “em sentido contrário”. Importava, assim, “refundi-las todas, adaptá-las às luzes”.⁷⁶

Havia, inclusive, uma hierarquia de permeabilidade à Ilustração. Em Portugal, a obra a ser realizada era de destruição. O Brasil,

⁷⁴ RUIZ TORRES, Pedro. **Reformismo y Ilustracion**. Barcelona: Crítica; Marcial Pons, 2008, p. 446.

⁷⁵ HESPANHA, António Manuel. **Vésperas do Leviathan**: instituições e poder político – Portugal – século XVII. Lisboa: Almedina, 1994, p. 278 e *passim*.

⁷⁶ Esboço..., p. 460-461. Sobre essas questões legais, vide SLEMIAN, Andréa. À espreita do Estado: reflexões sobre sua formação a partir das Independências na América. **Almanack**, Guarulhos, n. 13, p. 44-55, 2016.

diversamente, por ter sido colônia, com povo “novo”, seria mais “empreendedor”, além de “exercitar” a razão para suprir a falta de cooperação, dificultada pelo “isolamento”. Tinha “mais liberdade”, e a “ação da lei” era “mais frouxa sobre ele”. Arrematava com mais sociologia primitiva: “No Brasil há classes distintas por cores; em Portugal por privilégios”. O Brasil, igualmente, demandava que se enchessem “seus vastos desertos” e seus “fertilíssimos terrenos”. Era um ponto de atração de tudo o que fosse enérgico e decidido. Na Europa, “o lavrador laborioso, e econômico conserva[va] a herança de seus pais”; no Brasil, ele enriquecia.⁷⁷

Para concluir, ressalta-se ser impossível considerar vitoriosa a perspectiva do autor do *Esboço*.... A consolidação proposta do poder pessoal de fazendeiros, conduzindo a vida social, não permitiria enfrentar a instabilidade política que se seguiu à independência. Vergueiro, no entanto, manteve um papel importante nos acontecimentos. Durante os anos 1820, elaborou projetos que viriam a ter enorme importância na conformação das instituições imperiais, e fez isso manejando categorias como as empregadas no *Esboço*.... Foi o caso do projeto de organização das municipalidades, que terminaria por influenciar a adoção da figura dos juizes de paz, e o da venda de baldios, o qual, após muita discussão e diversos impasses, desembocaria na Lei de Terras de 1850.⁷⁸ Essa situação paradoxal se ligava ao fato de toda a época ser marcada por essa espécie de trajeto espiralado, em que uma ordem nova precisava ser construída por agentes formados no seio da antiga, o que não era tornado menos complexo pela circunstância de tais agentes terem obtido sua formação no meio de movimentos de reforma deslanchados no interior do ordenamento vetusto. Isso pode ser lido nas falas de Vergueiro, da mesma forma que no *Esboço*.... O problema com a personagem e com o texto de autor

⁷⁷ *Esboço*..., p. 461.

⁷⁸ É só pelo fato de este trabalho ater-se aos anos 1820 que não se introduz no corpo do texto a lembrança de que Vergueiro chegou a ser monarca no Brasil, já que tomou parte na regência trina provisória.

anônimo teria radicado no fato de aparecer nessas falas uma proposta aristocrática demais, avessa em demasia à formação de um setor público. Uma perspectiva efetivamente vitoriosa pode ser atribuída ao Marquês de Caravelas que, segundo minha leitura do texto de Lynch, também andava para trás, mas apenas para buscar na tradição clássica do governo misto uma conformação das instituições passível de estabilização, sem enfeitar aristocracias.⁷⁹ Por outro lado, a todas as propostas de análise da independência e do I Reinado que enfatizam conceitos como o de “liberalismo” ou, inversamente, de “absolutismo”, a análise do *Esboço...* responde com a percepção da circulação das rotinas da Ilustração ibérica, com seu reformismo iluminista muito capaz de acomodar-se a tradições de dominação aristocrática.

⁷⁹ LYNCH, Christian E. C. **Monarquia sem despotismo e liberdade sem anarquia.** O pensamento político do Marquês de Caravelas (1821-1836). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. Agradeço a Sandro Aramis Richter Gomes por me ter sugerido levar esse trabalho em consideração.

O grito do Ipiranga invisibilizado

Marilene Weinhardt

- Que rumor é este, Carmen? perguntou ele entre duas carícias.
- Não se assuste, amigo meu; é o governo que cai.
- Mas eu ouço aclamações...
- Então é o governo que sobe. Não se assuste. Amanhã é tempo de ir cumprimentá-lo.
- [...]

A ascensão de um governo, – de um régimen que fosse, – com suas ideias novas, os seus homens frescos, leis e aclamações, valia menos para ele que o riso da jovem comediante.

(Machado de Assis)

A busca por uma via de entrada

A figura do Infante Pedro de Alcântara Francisco Antônio João Carlos Xavier de Paula Miguel Rafael Joaquim José Gonzaga Pascoal Cipriano Serafim de Bragança e Bourbon, depois Príncipe Regente D. Pedro, logo Imperador Pedro I do Brasil, e finalmente Pedro IV de Portugal, é particularmente propícia para inflamar o imaginário, pelas circunstâncias históricas que viveu somadas às idiossincrasias da personagem referencial. A gama de imagens que circulam entre traidor da pátria-mãe e libertador da pátria de adoção, entre amante apaixonado e femeeiro insaciável, entre o cavaleiro de aprumo irrepreensível e o indivíduo vítima de ataques de epilepsia, entre o marido violento e o pai amoroso comporta múltiplas possibilidades. Mesmo em obra do porte de *História do Brasil: uma interpretação*, o “perfil” – termo usado no título do item – de Pedro I insiste nas ambiguidades da personagem histórica:

Um herói romântico [...]. Em todas as dimensões, Pedro de Alcântara, duque de Bragança, foi, antes de tudo, um personagem contraditório: no Brasil, foi um liberal *à rebours*, mas, no fundo, (e, depois, na prática), notório absolutista, e mais tarde, na última etapa de sua vida, já em Portugal, outra vez liberal. Não teve educação formal, mas falava francês, articulava planos de Estado, relacionava-se com diplomatas e compunha [...]. Amante de várias mulheres, mas cuidando com desvelo da filha Maria da Glória [...]. Iracundo e até violento com eventuais inimigos, porém tratando com lhanza os humildes. Parcimonioso nas finanças pessoais, mas generoso com filhos, amigos e amantes. E admirador de Napoleão, supina contradição, visto que tropas bonapartistas foram as responsáveis pela fuga da família real para o Brasil (LOPEZ; MOTA, 2008, p. 355-356).

Esse potencial foi explorado pela ficção. A listagem de títulos romanescos que se apropriam do primeiro imperador, como protagonista ou não, é bem nutrida. Não só a produção literária explorou esse veio. Além da pintura e da estatuária, mantenedoras habituais das figuras heroicizadas, também outros suportes, notadamente cinema, TV e HQ, continuam oferecendo sua contribuição para a permanência da personagem no imaginário brasileiro, atingindo público em geral menos permeável às primeiras formas citadas, seja por dificuldade de acesso, seja por preferência.¹

Essa evocação decorreu da busca por refletir a respeito das comemorações do bicentenário da Independência da perspectiva da relação com a literatura, ou melhor, da tentativa de examinar apropriações do episódio histórico na narrativa de ficção. Então me perguntei qual a razão para, querendo tratar da ficcionalização da Independência, o primeiro impulso foi evocar a imagem de D. Pedro I. Surpreendo aí resquício das noções herdadas dos bancos escolares, ainda orientadas, para quem nasceu pela metade do século passado, pela heroicização de figuras que conduziram o

¹ A tese de doutoramento de Stanis David Lacowicz (2021), sob o título *Máscaras de D. Pedro: fragmentos, ficção e (re)figuração da história*, realiza minucioso e produtivo levantamento dessas figurações.

destino dos povos. Tentei uma correção de rota. A ideia então foi selecionar romances históricos em que a Independência exerça a função de “evento primordial ou axial” proposta por Jameson como condição para a realização do romance histórico. (JAMESON, 2007, p. 191) No entanto, essa proposta contém duas falhas, uma metodológica, outra conceitual. A primeira é o equívoco da tentativa de eleger um tema a priori, para depois buscar o material. De antemão, o que faz supor que, no cenário da ficção histórica brasileira, existam obras rentáveis para uma abordagem acadêmica do tipo que se pretende realizar, que tenham elegido essa perspectiva? De fato, em rápida revisão às listagens da ficção histórica dos séculos XX e XXI, não salta aos olhos um conjunto de obras significativo com esse teor. E do ponto de vista do conceito de história, recusar a abordagem de uma figura, em favor de um evento, isolado, não é a outra face de uma mesma moeda? Não é ainda a noção de história monumental que prevalece?

Enfim, a terceira ideia: em levantamentos precedentes, que resultaram na construção de listagem de romances históricos brasileiros publicados desde a metade do século passado até a contemporaneidade, constam romances em que o tempo é concebido de forma similar à história de longa duração, para nos apropriarmos da conhecida expressão do historiador Fernand Braudel. Então emergiu a pergunta: em obras em que o tempo narrado abrange séculos, incluindo a primeira metade do século XIX, como se dá a ficcionalização do período da Independência? A questão colocada nesses termos possibilita duas ordens de encaminhamentos: (a) qual o conceito de história mobilizado em cada uma dessas ficções? (b) quais os recursos narrativos mobilizados nessa refiguração e quais seus efeitos? Adotada essa ideia, o primeiro aspecto será tratado de forma, se não protocolar, certamente mais rasa, dado realizar-se abordagem da perspectiva dos estudos literários. É do segundo aspecto que se esperam resultados mais significativos.

Convém frisar que a sugestão decorreu justamente do exame das referidas listagens. Ou seja, não se trata de eleição de um tema

precedendo a escolha do *corpus*, opção criticada anteriormente. Esse critério de seleção resultou na escolha de quatro romances: *O tempo e o vento* (1949-1962), de Érico Veríssimo; *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro; *A república dos bugres* (1999), de Ruy Tapioça; *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002), de Maria José Silveira. A proposta é observar o papel reservado ao momento da Independência nessas obras que cobrem extensa faixa temporal. Para que se alcance esse objetivo, é necessário recorrer a algumas informações sobre cada obra como um todo, justamente para que se tenha perspectiva. Selecionar exclusivamente as passagens sobre o período específico produziria distorção, por não permitir perceber a inscrição no conjunto.

Entre gaúchos, baianos, bastardos e mulheres

A ação de *O tempo e o vento* vai de 1745 a 1945. O espaço geográfico do estado natal de Érico Veríssimo ocupa o centro da narração, mas a cena política e social do país, como unidade territorial e política, ao longo desses 200 anos, é entrevista mesmo pelo leitor pouco atento à presença da história no enredo romanesco. O narrador em terceira pessoa propicia a presença de diferentes vozes, as ideologias em disputa têm oportunidade de se manifestar em palavras e em ações.

Como não poderia deixar de ser, em se tratando do passado do Rio Grande do Sul, lutas armadas de diferentes alcances marcam a narrativa insistentemente, pontuando os três títulos que compõem a trilogia, *O Continente*, *O Retrato* e *O Arquipélago*. As lutas fronteiriças vão de escaramuças de grupos armados atacando moradores isolados a guerra entre nações. A certa altura dos longos dez anos da Guerra dos Farrapos morre o herói mais marcante na memória da maioria dos leitores do romance. A Guerra do Paraguai, ainda que tenha sido de dimensão nacional, afetou particularmente o território da província sulista. A Revolução Federalista é um dos marcos que a narrativa retoma com alguma insistência, em discurso que insiste no aspecto visual. Há ainda as

disputas políticas locais, que redundam em trocas de tiros nas coxilhas, além da busca de participação no centro do poder. Nem por isso cabe classificar o *roman-fleuve* de Érico Veríssimo como romance de guerra. O cotidiano da província, da fronteira, dos núcleos urbanos, das estâncias, das famílias, dos indivíduos, ou seja, a cultura de um povo, em seu sentido amplo, está lá.

A despeito dessa intensa presença da história, o momento da proclamação da Independência do Brasil tem presença discreta na narrativa. Não se constitui em ação propriamente dita. Aparece no diálogo entre o pacato comerciante Juvenal Terra e o Capitão Rodrigo Cambará, no momento da chegada deste à vila de Santa Fé. Quando perguntado de onde vem, o forasteiro identifica-se de imediato como vindo “de muitas guerras” (VERÍSSIMO, 1982, p. 176). Segue-se relato sobre sua participação nas lutas de 1811, 1817, 1821. O recém-chegado se declara contestador: “– Eu sempre digo, se é contra o governo podem contar comigo.”. Ao argumento sobre a possibilidade de o governo ter razão, a resposta não deixa dúvidas quanto ao gosto pela luta: “– Mesmo que tenha, isso não vem ao caso. Governo é governo e sempre é divertido ser contra.” (VERÍSSIMO, 1982, p. 178). A conversa continua nesse diapasão, relatando outros detalhes de participação em lutas diversas, quando Juvenal formula a pergunta pontual para os interesses deste estudo: “– Onde é que vosmecê estava quando proclamaram a independência?”. Esse episódio não ficou marcado na memória do guerreiro, exige esforço de rememoração, evidente na hesitação: “– Deixe ver... – disse Rodrigo, pensativo. – Ah! Eu tinha dado baixa e andava metido em negócios de gado. Vosmecê sabe, um homem precisa fazer de tudo um pouco.” (VERÍSSIMO, 1982, p. 178). Segue contando: “Mas quando ouvi falar de novo em revolução eu, que já andava cansado de lidar com boi, vaca e cavalo, comecei a limpar a espada e azeitar as pistolas... Andavam prendendo muito militar e eu senti que a coisa estava para estourar...”. E lamenta: “– Mas a independência veio e o Rio Grande aceitou logo a situação. Foi pena. Eu tinha muito português marcado...” (VERÍSSIMO, 1982, p. 179). Ou seja, para esse gaúcho,

não está em causa a questão nacional, mas seu gosto pela luta e a perda de oportunidade de “dar um sustinho” em alguns desafetos.

A contraface desse gaúcho que corresponde à imagem clássica “centauro do pampa” é o pai de Juvenal, Pedro Terra. O simbolismo desse nome, pedra de fundação e terra em que se plantam as raízes e faz produzir, é presença obrigatória nos textos críticos sobre a trilogia. O descendente direto de Ana Terra também estivera em campanhas bélicas, mas é óbvio que não participara por gosto, e que o legado que lhe ficara, no corpo e na memória, não ensejava narrativa de glórias: “Pedro sentia ainda no corpo o vestígio das guerras em que tomara parte. Depois de 1811 ficara sofrendo de reumatismo e duma dor nos rins, tudo isso como consequência de dormir em banhados, de tomar chuva e carregar muito peso.” (VERÍSSIMO, 1982, p. 193). O narrador onisciente segue acompanhando o pensamento da personagem, adentrando o fluxo de consciência. O parágrafo é um pouco longo, mas merece transcrição integral, evitando que paráfrases e recortes resultem na produção de um sentido que pode não estar no texto:

Ao pensar na Corte, Pedro pensou em ‘governo’. Para ele governo era uma palavra que significava algo de temível e ao mesmo tempo de odioso. Era o governo que cobrava os impostos, que recrutava os homens para a guerra, que requisitava o gado, mantimentos e às vezes até dinheiro e que nunca mais se lembrava de pagar tais requisições... Era o governo que fazia as leis – leis que sempre vinham em prejuízo do trabalhador, do agricultor, do pequeno proprietário. Antigamente, quem dizia governo dizia Portugal, e a gente tinha uma certa má vontade para com tudo quanto fosse português, começando por antipatizar com o jeito de falar dos ‘galegos’. Mas que se passava agora que o país havia proclamado sua independência e possuía seu imperador? Não tinha mudado nada, nem podia mudar. No fim de contas D. Pedro I era também português. Vivia cercado de políticos e oficiais ‘galegos’. Ali mesmo na Província se dizia que nas tropas quem mandava eram os oficiais portugueses: murmurava-se que eles estavam conspirando para

fazer o Brasil voltar de novo ao domínio de Portugal (VERÍSSIMO, 1982, p. 193).

Não resta dúvida de que, para Pedro, habitante da Província de São Pedro, na prática, fazer parte do reino português ou do império brasileiro não fazia diferença. A ação do governo tinha sempre o mesmo efeito. Se Rodrigo Cambará se opunha ao governo, qualquer governo, pelo gosto de ser do contra, Pedro Terra tem consciência da exploração de que é vítima sua classe. É a soma das motivações de indivíduos tão diversos entre si que levará à contestação ao Império, em movimento independentista iniciado em 1835, já para além da margem de interesse desta reflexão. De momento, releva chamar a atenção para o modo como a agitação que tomou a Corte em 1822 aparece em efeito retardado e atenuado em espaço distante do centro do país.

A faixa temporal do romance de João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro*, cobre mais de três séculos, compreendidos entre 1647 e 1977. Para o final da narração, há predomínio da linearidade, mas até altura bastante adiantada ocorre constante ir e vir na linha temporal.

A abertura do romance focaliza justamente o período em que se dão os episódios históricos que interessam a esta abordagem. O primeiro parágrafo presentifica uma cena e, simultaneamente, antecipa os momentos subsequentes: “o Alferes José Francisco Brandão Galvão, *agora* em pé na brisa da Ponta das Baleias, *pouco antes* de receber contra o peito e a cabeça as bolinhas de pedra ou ferro disparadas pelas bombardetas portuguesas que *daqui a pouco* chegarão com o mar” (RIBEIRO, 1984, p. 9, grifos meus). A narração continua ocupando várias linhas com comentários sobre a inexperiência de vida da personagem, para enfim revelar-se que se trata de um quadro, intitulado ‘O Alferes Brandão Perora às Gaivotas’, com a data 10 de junho de 1822 pintada “numa folhinha que singra os ares, portada de um lado pelo bico de uma gaivota e do outro pelo aguço de uma lança envolvida nas cores e insígnias da liberdade” (RIBEIRO, 1984, p. 9). A narrativa segue dando conta do

momento, em refinada mescla entre o discurso histórico propriamente dito – a resistência do Senado da Câmara da Bahia a ordens das Cortes que dominavam a política portuguesa – e o recurso ficcional que relativiza a heroicização dessa resistência, ao localizar sua representação nesse Alferes. Ou melhor, nesse quadro, de gosto duvidoso, que glorifica um “rapaz de pescaria [...], bastardo e pobre” (RIBEIRO, 1984, p. 12), cujo apelido, Alferes, era um deboche, por usar casaco semelhante a uma farda, e que estava naquele local como poderia estar em “qualquer outra parte do Recôncavo” (RIBEIRO, 1984, p. 10). Vale lembrar que as tropas portuguesas resistiram em Salvador. Em *Brasil: uma biografia*, consta: “entre a Bahia e a capital se travou verdadeira guerra civil do fim de 1822 a meados do ano seguinte, e a adesão da província só se daria em 2 de julho de 1832, que é até hoje tida como a data cívica da emancipação no local” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 222).

O bloco seguinte, iniciado pela indicação de lugar e data, como todos os demais (apenas o primeiro não traz essa informação) – “Pirajá, 8 de novembro de 1822” – apresenta Perilo Ambrósio Góes Farinha, figura caricatural pela postura e pelas ações. O leitor tem a percepção de um homem enorme e guloso, evidentemente senhor, a descompor e ameaçar os dois escravizados que o acompanham. Tudo é motivo para reprimenda, inclusive a expressão facial dos negros: “O que hás de expressar é a vontade de teu amo, como o que tereis de relatar sobre a minha bizzarria e valentia neste combate contra as hostes do Madeira, a padecer a mais triste condição, a comer desta gafanha mortal, a beber desta água pestilencial [...]” (RIBEIRO, 1984, p. 22). Ao perceber a aproximação de um grupo de cavaleiros, Perilo Ambrósio sobressalta-se, exige que os negros deem um jeito de entender quem chega e o que está acontecendo, visto que “ele escolhera aquele ponto bem distante da luta para passar o dia, pois aguardava somente que vencessem os brasileiros para juntar-se a ele em seguida, temia que o combate não tivesse terminado ainda e que, por algum azar, fosse obrigado a tomar parte nele” (RIBEIRO, 1984, p. 23). Mas não se pense que, ainda que covarde, a

intenção de se juntar aos brasileiros fosse animado por algum resquício de patriotismo. Seu objetivo, tendo sido deserdado, justamente por sua falta de caráter, era denunciar o pai, português fiel ao reino, e assim apossar-se da herança, projeto em que logrou êxito, como o leitor saberá pouco adiante. Na sequência da cena, ataca um dos escravizados, para ter aparência de quem estava em luta, acaba matando-o, aproveita o sangue para se lambuzar, como se fosse ele o ferido, e ainda corta a língua do sobrevivente, para não correr nenhum risco. Páginas adiante, vamos encontrá-lo, passados quatro anos, como rico senhor a receber com ostentação o Imperador e a Imperatriz, que estão de passagem por Cachoeira. A narração em terceira pessoa, com acesso aos pensamentos de Perilo Ambrósio, mostra-o convencido de seu heroísmo, de seus merecimentos.

Antes de se fechar o capítulo, o quadro e o Alferes voltam à cena. Perilo Ambrósio, nessa altura Barão de Pirapuama, tivera oportunidade de explicar o significado do quadro ao Imperador. Já a “almazinha” do Alferes, que ficara vagando no firmamento, passara a acreditar na imagem de si mesmo criada no quadro. As reencarnações dessa mesma alma costuram a narrativa ao longo dos três séculos do tempo narrado. Os episódios do tempo da independência ficam restritos a essas passagens do romance.

Em *República dos bugres*, Ruy Tapioca constrói narrativa concentrada entre dois marcos históricos, a fuga da família real portuguesa para o Brasil e a Proclamação da República, com algumas incursões aos três séculos de vida colonial. Os recursos narrativos mobilizados são refinados, incluindo aspectos da diagramação, com o uso de ícones encimando os capítulos, de modo que, a partir do momento em que consegue perceber a composição do mosaico de vozes e tempos, já à vista da figurinha de abertura o leitor sabe que tipo de discurso vai ler na sequência. Predominante é uma voz que se pode entender como voz-pensamento, de alguém que, de início, dirige-se ao “Senhor”, ou ainda ao “Altíssimo”, logo na continuidade de uma sequência de palavrões. Aos poucos, o leitor percebe tratar-se de uma espécie de fluxo de consciência de um

moribundo, a quem só resta o pensamento e o movimento dos olhos. Nem por isso sua visão sobre o ser humano, a sociedade e o entorno doméstico é mais branda.

Esse indivíduo, acamado em um quarto que se situa em cima da biblioteca da residência familiar, ouve a conversa de seu filho, militar, com um grupo. O assunto é a urgência de se implantar a república. Na posição de cabeçalho aparecera o endereço, no Rio de Janeiro, e a data, julho de 1889, recurso constante nas dez partes da narrativa.

Entre cochilos dos quais acorda se perguntando se enfim terá morrido, xingamentos, que visam tanto a negra que o atende como o assunto da discussão que percebe no cômodo de baixo, acodem à memória do doente os oitenta anos vividos. Filho bastardo do Príncipe Regente D. João, viera para a colônia aos dez anos, no cortejo da família real. Fora companheiro de brincadeiras do Infante D. Pedro, seminarista, mestre-escola, professor da princesa Maria da Glória, alcançara receber o título de comendador. Fora batizado como Joaquim Manuel no Convento das Bernardas, circulara como Quincas no Palácio de Queluz, depois nas ruas e no Palácio do Rio de Janeiro, seminarista fora Joaquim Manuel Menezes d'Oliveira, depois mestre Quincas, Nhô Quinzinho, Comendador Menezes d'Oliveira. Essa posição multifacetada – vive nas proximidades do poder sem compartilhar dele, mora no palácio sem ser da família real e nem servidor propriamente, tem relações com várias camadas sociais, teve oportunidade de receber formação cultural própria da elite, graças ao período em que estivera no seminário – lhe permite conhecimento e visão privilegiada do percurso do país praticamente ao longo de todo o século XIX.

Há momentos em que o tempo aparece em fatias finas, enquanto outros episódios históricos não recebem atenção, seja nessa voz predominante, seja em outras. A propósito, não convém deixar de mencionar, sob pena de mutilar a narrativa, duas outras vozes, além de colagens de diferentes ordens, algumas de documentos efetivos, outras como que pseudocolagens, quer dizer, ocupam a posição de colagens, mas são textos ficcionais. Há um

narrador em terceira pessoa, onisciente. Neste, a ironia é ainda mais rascante do que na voz de Quincas, por ser mais fria, sem o ressentimento deste. Sua visada produz sempre a inversão da história tradicional, desmascarando o dominante e humanizando o dominado. Outro narrador é Jacinto Venâncio, filho de escravizados, que alcançara tornar-se padre. Dar-lhe voz é o recurso para narrar o que não estaria na vivência do protagonista. Sua intervenção na narrativa concentra-se especialmente na Guerra do Paraguai, em que serviu como capelão. Os registros de seu diário de guerra, com olhar atento para as misérias vividas por soldados e outras figuras marginalizadas ou mesmo ausente dos registros oficiais, são pungentes. Mas a atuação na narrativa do ex-escravizado não fica restrita a esse período e à condição de autor do diário de guerra. O narrador onisciente focaliza-o com alguma insistência. Contemporâneo e amigo de infância de Quincas, é outra personagem que vivencia o mesmo tempo vivido pelo protagonista. É quem tem autoridade para contestá-lo, ao mesmo tempo que entende sua rabugice. Em uma conversa datada de 1880, discutem sobre uma personagem da época, Dom Obá II, evidentemente objeto de críticas do Comendador. O padre recrimina-o: “– Quanto mais envelheces, Quincas, mais ficas caturra, rabugento e preconceituoso. [...] Essa tua postura preconceituosa contra os negros é só da boca para fora, porque te conheço bem: és um boquirroto provocador, mas já está bem velhinho para esses chistes e bazófias!” (TAPIOCA, 2002, p. 442). O padre, seja como voz, seja como personagem, ocupa posição ímpar, não é irônico nem ironizado.

A despeito desse amplo arco temporal, ou por isso mesmo, o episódio histórico da Independência merece pouca ou mesmo nenhuma atenção específica. Evidentemente, não se trata de falta de potencial do acontecimento para tratamento burlesco, dominante no filtro de Quincas e na voz do narrador onisciente. Talvez até pelo contrário. São tantas as variações populares sobre o grito do Ipiranga, via de regra explorando aspectos risíveis, que nem teria maior impacto produzir mais uma narrativa nesses

termos. Mas essa explicação merece desconfiança, por simplista e por desconsiderar o tom crítico que permeia toda a narrativa. Convém examinar a questão com olhos mais aguçados.

Não há dúvida de que a chegada da família real e a campanha republicana preenchem o maior número de páginas. Mas o período que antecede o 7 de setembro de 1822 é figurado em longas passagens. A parte intitulada “Nonus”, datada de 26 de abril de 1821, começa com diálogo entre D. João e o mordomo-mor, enquanto a nau em que estão embarcados deixa a barra da baía de Guanabara. O rei lamenta sentidamente o fato de estar se despedindo do Brasil, avalia negativamente o filho que deixara como Príncipe Regente e conjectura que Joaquim Manuel, o Quincas, teria muito mais senso para exercer esse papel, se fosse possível ter feito essa escolha. Segue-se capítulo em outra faixa temporal e outro espaço. No subsequente ocorre um *flashback* que faz o tempo retroceder em alguns dias em relação à abertura dessa parte. Aparece o Rio de Janeiro uma semana antes da partida da família real. A cena apresenta a serviçal do palácio que exercera o papel de mãe de Quincas tentando convencê-lo a também retornar a Portugal. Mas o rapaz mostra-se irreduzível. Argumenta que no Brasil teria melhores chances na carreira eclesiástica, pela menor concorrência. No entanto, no capítulo seguinte, datado de dezembro do mesmo ano, Quincas é expulso do seminário, a despeito de ter sido o primeiro da turma. Fora denunciado por um colega como autor do apelido dado ao padre Perereca, personagem referencial bastante conhecida pela autoria de crônicas de louvação deslumbrada dos poderosos. Aliás, há colagens de trechos desses escritos, selecionados a propósito, de modo a enfatizar o ridículo de certas práticas da época. Na sequência, já em 1822, Quincas visita, para pedir conselhos sobre que rumo tomar na vida, seu *maître à penser*, o bacharel Viegas de Azevedo, português que se transferira para a colônia logo depois do terremoto que destruiu Lisboa em 1755. Portanto, no tempo narrado, essa personagem está em idade avançada. É de sua pena o relato, sempre extremamente crítico, irreverente e mordaz, sobre a história da colônia, desde o

descobrimto. Quincas lê esse relato, o leitor lê com ele. Aparece aí a formação do país, em visão escarninha, contendo dura teoria sobre brasileiros e portugueses. Passagens que ilustram tal teoria se multiplicam, seja nos escritos, seja nos diálogos em que o próprio bacharel fala, seja nas paráfrases de suas falas e escritos, que o Comendador faz do que ouviu ou leu. Sirva de exemplo uma anotação sucinta: “O português ensinou ao brasileiro todas as suas iniquidades e taras e nenhuma virtudes; até porque só se ensina o que se sabe (25/VIII/1819)” (TAPIOCA, 2002, p. 508).

Na leitura do calhamaço que recebera como herança, Quincas percebe que, a partir do tempo de D. Maria I, o relato muda de tom. O tempo que lhe fora dado viver o bacharel não registra da forma como o fizera a respeito do passado, o que intriga Quincas. Para o leitor, o recurso é evidente. Os tempos de colônia não foram vividos pelo protagonista; era preciso encontrar uma forma de apresentá-los sob ótica igualmente dessacralizadora. Assim, há um jogo de espelhos entre os discursos do mestre e do discípulo. No plano narrativo, os textos do padre Perereca e do bacharel aparecem como colagens do mesmo tipo, ainda que antípodas quanto ao estilo e à visão da história. O referencial e o ficcional não se distinguem. No mês de novembro de 1822 acontece a morte de Viegas de Azevedo.

Portanto, os anos de 1821 e 1822 aparecem no relato. No entanto, o factual fica restrito à partida da família real. Tudo o mais é de ordem ficcional. Muitas páginas que contêm o relato do período registram Quincas lendo a crônica do bacharel, leitura que acompanhamos. Quer dizer, texto versando sobre o passado mais distante, com ênfase na avaliação do modo de ser de colonizados e colonizadores, em chave crítica marcada pela acidez. Por que o recurso para relatar o tempo que Quincas não poderia ter presenciado se situa nessa altura? E mais, que sentido faz essa tergiversação sobre tal quadra temporal, em obra em que a história do país aparece tão marcada, ainda que como pelo avesso? Vale notar que a grande reviravolta na vida de Quincas se dá no final do ano que precede a Independência. E a morte daquele que representava o passado, responsável pelo relato sobre a

época colonial, acontece poucos meses depois da Independência. Em uma análise não cabem conjecturas sobre as intenções do autor. Mas não parece ser exercício de hiperinterpretação apreender aspectos simbólicos nesses dados ficcionais. E mais. Pode-se entender que se relativiza assim a história entendida como datas de atos marcantes. Há um *continuum* em que as modificações vão se processando lentamente, possibilidade reforçada pela inclusão do resgate do passado mais distante nessa passagem. Para a focalização do Primeiro Reinado, o recurso se dá a propósito de acontecimento datado de 1824. O Imperador convida Quincas para atuar como professor da princesa Maria da Glória. É momento em que o protagonista convive com a Imperatriz Leopoldina, e, portanto, oportunidade para apresentá-la e caracterizá-la. A primeira esposa de D. Pedro está entre as poucas personagens admiradas e respeitadas, seja no discurso de Quincas, seja no do narrador onisciente.

Em *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, Maria José Silveira constrói enredo que se estende desde 1500 até próximo ao final do século XX.² A voz narrativa anuncia, em texto de abertura que emula oralidade: “Se é assim que vocês querem, vamos contar a história das mulheres da família.”. Poucos parágrafos adiante, adverte: “Se [...] acharem que estou passando depressa demais pelos varões, não venham me acusar de feminismo tardio. [...] a vida dos homens é tão interessante quanto a das mulheres, [...]” (SILVEIRA, 2002, s/p). A narrativa contém cinco partes (ou blocos) – “Brevíssimo encanto”, “Desolada amplidão”, “Esplendor improvável”, “Viciosa modernidade” e “Signo em lucro” – subdivididas em capítulos, entre dois e cinco em cada parte, nomeados pelo prenome e pelos anos de nascimento e morte de uma, eventualmente duas descendentes a cada geração.

No ano do descobrimento, registra-se o nascimento da indígena Inaiá, que morre aos 14 anos, deixando uma filha. A linhagem segue.

² Na segunda edição, lançada em 2019, a autora incluiu mais um capítulo, acréscimo desconsiderado nesta abordagem por não produzir qualquer alteração na proposta de leitura que se constrói aqui.

Para os interesses deste estudo, cabe destacar que 1822 aparece como ano da morte da personagem Damiana, nascida em 1789. O episódio situa-se no último capítulo do terceiro bloco. Na abertura do capítulo, a personagem está presa no Convento da Ajuda, em péssimas condições físicas e emocionais, em espaço degradado. Sua vida é repassada, sem cronologia rigorosa, alternando rememoração que pode ser dela mesma com voz que dá outras informações. As circunstâncias pessoais e os fatos históricos são entrelaçados sem que apareça o fio de sutura. Interessa aqui recortar os momentos em que se dá a superposição das duas instâncias, mas não se pode passar ao largo de alguns dados sobre a personagem, sob pena de não se perceber como se dá o dito entrelaçamento.

Órfã de pai já no nascimento, a mãe também morre logo. É criada pela avó, em uma fazenda. Um tio, Mariano, que se pode qualificar como libertário, contestador, é a principal influência em sua formação, ainda que este more na capital. A visita de um amigo do tio desperta a paixão. Do idílio, acontecido quando ela contava 16 anos, portanto em 1805, importa ressaltar que João Batista escrevia “pequenos textos sobre a liberdade, a igualdade e a justiça. Textos que falavam do Brasil, da Independência, da humanidade como atributos de todos que nasceram homens, inclusive os escravos” (SILVEIRA, 2002, p. 215). Feito o pedido de casamento, o noivo vai para a capital, onde planejavam morar, para organizar a vida. Mas a notícia que chega é que ele fora morto em uma briga banal.

Passado algum tempo, sabendo que o ambiente da fazenda é muito acanhado para a sobrinha, Mariano conclui que a solução é encontrar-lhe outro noivo, uma vez que ele, em sua rotina de solteiro, não poderia acolhê-la. Mas engana-se na escolha, enviando à fazenda o amigo português Inácio Belchior, “falante, falso, bajulador, tinha o dom de perceber à primeira olhada como agradar o interlocutor” (SILVEIRA, 2002, p. 217). Realizado o casamento, Damiana chega à cidade aos 26 anos. Portanto, 1815. Constata a beleza e a agitação da capital. Logo se ambienta: “Os amigos de Damiana são os amigos de Mariano: jovens, artistas e intelectuais, brasileiros que tentam pensar alternativas próprias para o país, [...]”.

Reuniões lítero-político-musicais varam as noites na grande casa aonde Damiana foi morar com Belchior” (SILVEIRA, 2002, p. 218). Ela não consegue localizar precisamente quando a relação começou a se deteriorar. No conflito sobre o nome da filha, toma consciência da distância que se criara. Ela escolhera o nome de Açucena Brasília, mas ele registra a criança com Antônia Carlota. O simbolismo dos nomes é óbvio, na intenção dela de homenagear a terra, enquanto ele dá mostras de submissão ao poder português. O convite para participar da aclamação de D. João prova-lhe que está no caminho certo para ascensão ao almejado título de barão. Com o dote que recebera pelo casamento, já não era um pequeno comerciante. No entanto, as ideias e atividades da mulher podem atrapalhar seus planos. Então usa de artimanhas para levá-la ao miserável estado em que aparece no início do capítulo, situação em que o tio, retornando de longa viagem, vai encontrá-la. Mas é tarde. Ela morre, dois dias depois da declaração da Independência. A cidade estava em festa, “demasiada e coletivamente feliz, não há espaço para as tristezas e os dramas individuais” (SILVEIRA, 2002, p. 234).

Mas o tio não deixa por isso mesmo. No capítulo seguinte, abertura da parte intitulada “Viciosa modernidade”, centrado na filha que tem nome duplo, um português e um brasileiro. Já prestes a morrer, Mariano conta à sobrinha-neta como matara seu pai. Aproveitando as comemorações para passar despercebido, dirigira-se à casa de Belchior armado com duas pistolas. Lá estavam reunidos “grandes comerciantes portugueses excitados com os acontecimentos e certos de que o herdeiro do trono português no governo não representará nenhuma ameaça a eles, que pelo contrário os negócios com certeza iriam prosperar com a nova situação” (SILVEIRA, 2002, p. 241). Não foi um assassinato, o tio não era homem capaz de tal crime. Desafiara o português para duelo, este não se mostrara bom atirador. O vencedor tomara a menina e a levava para criar longe dali. A educação que dera à sobrinha-neta tivera como norte a liberdade. Açucena Brasília/Antônia Vitória é mulher que vive segundo padrões de

comportamento muito diferentes dos vigentes na sua época. Alcança a independência que fora negada à mãe.

Só o fato de se anunciar como “história das mulheres” já faz supor que não faz sentido o romance comportar uma visão tradicional da história. No entanto, nem por isso trata-se de narrativa que se possa qualificar como tributária da história do cotidiano, ou ainda da vida privada. A história da nação se faz presente, não só influenciando a vida das personagens; manifesta-se também no plano simbólico. O português explorador desaparece na noite da Independência. Mas a mulher oprimida também não sobrevive. Quem seguirá a linhagem das mulheres tem dupla faceta, portuguesa e brasileira, representada nos dois nomes. Esta, chocando os contemporâneos, é mulher livre no pensamento e nas ações.

Concluindo

Na vasta produção de romances históricos da segunda metade do século XX à primeira década do século XXI, vale ressaltar algumas questões. Inicialmente, convém observar que os lançamentos que se pode denominar como romances de longa duração que cobrem o período da Independência estão em período bastante concentrado (1984, 1999, 2002). A exceção, dupla exceção, reside em *O tempo e vento*, cujo primeiro volume, justamente o que coube comentar, foi lançado em 1949. A despeito dessa quebra de critério, ou pelo menos flexibilização, considerou-se que cabia incluí-lo, justamente pela segunda exceção: o caráter precursor. A inovação não reside apenas na posição isolada entre os contemporâneos quanto à faixa temporal estendida, e sim também quanto à concepção de história. Em uma época em que, nos manuais escolares, ainda predominava a concepção de história heroica, o romance de Érico Veríssimo traz o cotidiano, o periférico para o centro. Pode-se objetar que essa é uma característica do romance histórico tradicional, detectada por Lukács no clássico ensaio *O romance histórico* (2011). De fato, seja considerando-se apenas *O continente*, seja tendo em vista o romance-rio como um todo, a obra

não constaria em listagem que tivesse como critério a noção de novo romance histórico, ou romance pós-moderno. Não é essa a questão de interesse aqui, e sim o fato de se ter a ficcionalização de um tempo histórico longo, que inclui o período da Independência, e como o acontecimento histórico repercute na província.

É também a província, em outra região do país, a matéria de João Ubaldo Ribeiro, em *Viva o povo brasileiro*. Nesse caso província em que o acontecimento histórico teve grande significado, mas muito diferente do que se deu na capital. Enquanto nos espaços centrais do poder ocorriam festas de regozijo, na Bahia havia luta. No entanto, no romance, o registro também não é de glorificação. Antes, pelo contrário, a visão gloriosa é corroída pela ironia.

Em *A República dos bugres*, o espaço é o da corte, nem por isso a visada é menos corrosiva. Ao contrário, no discurso de Ruy Tapiocha, a ironia é exacerbada. O efeito de dessacralização do significado do grito do Ipiranga é produzido pela omissão, pelo silêncio. A narrativa passa ao largo daquele momento preciso, detendo-se no antes e no depois, ainda assim sem que o plano histórico se sobreponha ao ficcional. Este, por sua vez, produz a corrosão da visão convencional da história.

Finalmente, o discurso feminino tem vez em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*. É justamente na história das mulheres escrita por Maria José Silveira que os festejos da Independência na corte ocupam mais espaço. No entanto, não estão aí pelo aspecto festivo propriamente, e sim para denunciar a opressão sofrida pelas mulheres. Mas não prevalece a vitimização. A mulher libertária morre, mas é vingada e deixa uma filha que não se submeterá aos mores sociais.

Os romances abordados não se propõem como concorrentes do discurso histórico. O diálogo do Conselheiro Aires, em epígrafe, ilustra bem os interesses da personagem romanesca e, por extensão, da ficção. Mas diz também da relativização do fato histórico como marco, como monumento. A nota da dessacralização é patente em todos os títulos, cada um a seu modo, seja pela opção pelo periférico, seja pela ironia, seja por dar voz a

quem sempre foi silenciado. Muitas vezes a literatura cria mitos, ou pelo menos os alimenta. No caso do recorte realizado neste estudo, isto é, nos romances brasileiros que abrangem tempo histórico estendido, compreendendo o período da independência do país, no que se refere aos episódios históricos dessa quadra, mitos não são reforçados, bem como não são questionados. Simplesmente inexistem, como mitos. A história é uma construção coletiva. A comemoração do bicentenário não é uma solenidade, uma festa de um dia, mas uma conquista a ser alimentada dia a dia, em diferentes espaços e níveis.

Referências

ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000030.pdf>. Acesso em: 1º jun. 2022.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Tradução de Hugo Mader. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77>. Acesso em: 10 maio 2022.

LACOWICZ, Stanis David. **Máscaras de D. Pedro**: fragmentos, ficção e (re)figuração da história. 2021. 381 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/72235>. Acesso em: 22 jul. 2022.

LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. **História do Brasil**: uma interpretação. São Paulo: Editora Senac, 2008.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVEIRA, Maria José. **A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas**. São Paulo: Globo, 2002.

TAPIOCA, Ruy. **A república dos bugres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

VERÍSSIMO, Érico. **O continente**. 22. ed. Porto Alegre, Rio de Janeiro: Globo, 1982.

Monumento ao Dois de Julho: entre memória e esquecimento de um festejo popular

Mirielly Ferraça

O enunciado *Independência ou Morte!* entra para a história brasileira como um *acontecimento discursivo* (PÊCHEUX, 2015), ponto incontornável para as discursividades que significam o Brasil a partir da separação política de Portugal. Como efeito, temos uma (re)organização das filiações da memória que passam a significar o *Grito do Ipiranga* como um marco temporal e político fundante, funcionando pela homogeneidade do que a cena representa para a nação: um país “livre”! No entanto, apesar desse efeito homogêneo e totalitário, a independência se deu de forma plural e a “liberdade” é bastante localizada para alguns grupos. Na Bahia, foram 17 meses de guerra, de fevereiro de 1822 a julho de 1823, até a expulsão da Junta militar portuguesa de Salvador.

Este artigo tem como objetivo realizar alguns gestos analíticos sobre o Monumento ao Dois de Julho, localizado na Praça Campo Grande, em Salvador-BA, inaugurado em 1895. O festejo de comemoração à data ocorre desde o pós-independência (1824) e o monumento é produzido pela tensão entre a memória e o esquecimento da festa popular: a *vontade de memória* (NORA, 1993) que se inscreve no mármore e no bronze diz da tentativa de conter a narrativa cívica e sua festa; mas, de outro lado, diz também da impossibilidade de controlar os sentidos, que escapam.

Para esta reflexão, selecionaram-se recortes de jornais das décadas de 1850 a 1890, considerando as festividades antes do monumento, e o período que compreende 1890 a 1895, tendo em vista o processo de finalização e inauguração do monumento. A

construção do arquivo analítico se deu a partir da *Hemeroteca Digital* (BNDigital)¹, da *Fundação Biblioteca Nacional*, a partir das palavras-chave: “Dous de Julho”, “Dois de Julho”, “Monumento ao Dois de Julho”. Não se pretende aqui nem dar conta de todo o arquivo montado para a análise, nem se acredita na possibilidade de alcançar tal completude, assim apenas alguns recortes compõem esta reflexão.

Na sequência, realiza-se uma reflexão primeira sobre o enunciado *Independência ou morte!*, logo em seguida, há uma seção com uma breve contextualização sobre a guerra da Independência do Brasil na Bahia e, por fim, um olhar analítico para o monumento e as discursividades de suas condições de produção. Esta análise inscreve-se na perspectiva materialista da Análise de Discurso.

Independência ou Morte!

“E o 7 de setembro é então uma data simbólica, não é realmente a da independência do Brasil, mesmo porque um enorme pedaço do país ainda não era independente”², declara Luís Henrique Dias Tavares (2006), historiador e docente emérito da Universidade Federal da Bahia (UFBA), autor de *Independência do Brasil na Bahia* (2005). Essa afirmação aponta para a situação instável em que se encontrava a sociedade brasileira no período de 1821 a 1824, em contraponto com o imaginário de homogeneidade, unidade e coesão anunciado e reiterado pelo *Grito do Ipiranga* de 7 de setembro de 1822, data que entra para a história como a Independência do Brasil.

O grito *Independência ou Morte!* projeta-se como “o enunciado que inaugura a nação brasileira” (GUIMARÃES, 2003, p. 28). Considerado um *acontecimento discursivo* (PÊCHEUX, 2015) e um

¹ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em maio de 2022.

² Luís Henrique Dias Tavares em entrevista concedida a Mariluce Moura para a Revista da Fapesp, ed. 119, janeiro de 2006. Disponível em: <https://revistapesqui.sa.fapesp.br/uma-guerra-na-bahia/>.

discurso fundador (ORLANDI, 2003), conforme analisado em trabalho anterior (FERRAÇA; LACOWICZ, 2019), essa formulação assume no imaginário social um caráter universal, apagando lutas, guerras e batalhas que apontavam para a fragmentação do ato independentista.

O acontecimento discursivo é definido por Pêcheux (2015, p. 17) como o “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória”. Nesse sentido, o grito *Independência ou Morte!* irrompe como um acontecimento histórico e discursivo que vem desestabilizar e desmanchar o conjunto de uma série regular consolidada, perturbando as redes de memória e produzindo uma nova ordem de filiação dos sentidos para a constituição e organização político-histórica da nação brasileira: “o acontecimento, no caso, desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior” (PÊCHEUX, 2015, p. 46). Assim, o 7 de Setembro se instaura discursiva e historicamente como um ponto incontornável de constituição de sentidos para a nação e para o povo brasileiro.

Além disso, considera-se que o *Grito do Ipiranga* se constitui enquanto um *discurso fundador* para a nação brasileira, pois, pela eleição de uma data, um enredo e um herói, *cria-se* uma narrativa inaugural, “projetando-se para frente e para trás, trazendo o novo para o efeito do permanente” (ORLANDI, 2003, p.13-14). A temporalidade instaurada pelo *discurso fundador* funciona, conforme concebe Eni Orlandi (2003), produzindo um passado primeiro para a história narrada ao mesmo tempo que projeta uma rede de enunciações futuras que são repetidas, retomadas, reditas, recontas; ressoando como eco. Como efeito, a memória fundadora silencia outras versões e outros acontecimentos que igualmente poderiam ter sido eleitos como eventos fundadores. Guimarães (2003) argumenta como a convocação da Assembleia Constituinte, em junho de 1822, para elaborar a Constituição do Brasil, é um acontecimento enunciativo cronologicamente anterior, mas que não “entra” para a história como evento inaugural. Ainda, poderíamos apontar como fatos posteriores ao 7 de Setembro

poderiam ter sido eleitos como fundantes: a carta escrita por d. Pedro a D. João VI, em 22 de setembro de 1822, anunciando a separação política das Cortes Gerais de Portugal³; ou quando o então príncipe d. Pedro é aclamado Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil, no Campo de Santana, em 12 de outubro de 1822. Por fim, sinaliza-se como o discurso fundador do 7 de Setembro apaga guerras e revoltas que culminam em independências diferentes: 2 de julho de 1823, na Bahia; 15 de agosto de 1823, no Pará.

Equívoco, o enunciado *Independência ou Morte!* e seu acontecimento discursivo funciona sob o efeito da transparência, ou seja, na evidência (como se fosse óbvio) do que ele significou para o país, para a história e para o povo brasileiro. Guimarães (2003), ao trabalhar com a opacidade do enunciado, questiona quem é que se torna “independente” ou quem é que morreria pela pátria nesse contexto: “O imaginário sobre nossa ‘independência’ interpreta como ‘universal’ para todos os brasileiros o que era específico para uma classe social”, já que “a enunciação inaugural da nação brasileira é uma enunciação sobre a sobrevivência dos proprietários de terras” (GUIMARÃES, 2003, p. 30). Assim, aponta-se como a independência e o efeito de liberdade que dela deriva não foi coletiva, como se acredita ser, visto que o pós-independência continuou marcado pelo mesmo sistema econômico escravocrata, com a mesma violência que incluía o tráfico e a escravização de africanos, com a subjugação (quando não massacre) indígena.

Nesse sentido, considerando o funcionamento discursivo do enunciado *Independência ou Morte!*, que produz no imaginário social o efeito de unidade e de fundação, aponta-se para o 2 de julho de 1823, data da independência da Bahia, como um acontecimento que

³ “Se o povo de Portugal teve direito de se constituir — revolucionariamente - está claro que o povo do Brasil o tem dobrado, porque se vai constituindo, respeitando-me a mim e às autoridades estabelecidas [...]. Triunpha e triunphará a independência brasileira, ou a morte nos ha de custar”. Carta de d. Pedro I a d. João VI (22 de setembro de 1822). (EGAS, 1916, p. 154).

não só dá espessura ao funcionamento histórico em sua contradição, mas que também desconstrói o imaginário de que a independência do Brasil foi única e pacífica, apontando para lutas, sangue, mortes e a intensa participação popular.

A Independência na Bahia: algumas cenas

A Revolução Liberal do Porto, de 1820, é apontada como um dos eventos históricos que marcou as independências brasileiras, tanto por antecipar a Independência do 7 de Setembro, quanto por retardá-la em alguns estados, tal como na Bahia, dada a interferência política das Cortes portuguesas na província. Definida como um “movimento liberal, nacionalista e constitucional”, a revolução do Porto tinha como propósito “restaurar o Império luso-brasileiro, sob a luz do constitucionalismo, e garantir a Portugal, a qualquer custo, o centro político e administrativo desse império” (SCHWARCZ, 2015, p. 202). O movimento se efetiva em agosto de 1820, quando as tropas tomam o Campo de Santo Ovídio, na cidade do Porto-PT, e, após a formação de um governo provisório, as Cortes são convocadas para preparar uma nova Constituição. Os Bragança seriam poupados, mas o rei deveria retornar a Portugal⁴.

A Revolução Liberal do Porto dá a ver uma crise política, econômica e simbólica. Portugal se viu ocupando um “lugar periférico dentro do seu próprio sistema imperial” (SCHWARCZ, 2015, p. 201), já que, além das restrições de acesso aos recursos ultramarinos e da privação dos lucros advindos do comércio colonial, ainda havia o incômodo com relação à dependência à Inglaterra. Mesmo o rei não sinalizava interesse em retornar, demonstração de abandono que afetava simbolicamente Portugal. Assim, as Cortes Gerais e Extraordinárias da Nação Portuguesa

⁴ Isso porque, desde o fim das investidas napoleônicas (1810), questionava-se o não-retorno do rei e sua permanência na colônia, a qual, inclusive, é elevada à condição de Reino Unido, em 1815.

exigem o retorno de d. João VI a Lisboa e passam a trabalhar para diminuir a autonomia do Brasil, tentativa declarada de retorno ao estatuto colonial. Pressionado, d. João retorna com a família real a Portugal em 26 de abril de 1821, à exceção de d. Pedro, que permanece no Brasil como um “braço” da corte, na condição de príncipe regente.

Tendo em vista que a pretensão das Cortes portuguesas era (re)conquistar e dominar todo o império, a Bahia foi um dos primeiros e principais alvos de uma política unificadora, pois já havia uma unilateralidade entre o seu comércio e Portugal (SCHWARCZ, 2015). Assim, após o “Fico” (1822)⁵, enquanto o Rio de Janeiro vivenciava a consolidação do governo de d. Pedro, pregando a desobediência às Cortes, tal como a prática de expulsão das tropas do exército português, na Bahia, a Junta de governo provisório estava subordinada a Portugal.

Ainda assim, é importante assinalar que a submissão às Cortes não se dava de maneira homogênea, visto que o cenário na Bahia era indefinido quanto ao reconhecimento da autoridade de d. Pedro ou à submissão à Portugal. Tavares (2006) aponta que a tentativa de deposição da Junta, em 3 de novembro de 1821, pode indicar que já existia um movimento favorável ao reconhecimento da autoridade de d. Pedro.

O principal fato histórico que impulsiona o início da guerra de Independência da Bahia é a interferência das Cortes Gerais na nomeação de um novo governador das Armas para a província e os desentendimentos que desse fato decorrem. Substituíam-se Manuel Pedro de Freitas Guimarães, baiano e chefe das armas, pelo português Inácio Luís Madeira de Melo. Segundo Tavares (2006), uma Carta Régia chega ao próprio Madeira de Melo, em 15 de fevereiro de 1822, nomeando-o governador das Armas da

⁵ Em 9 de janeiro de 1822, contrariando as ordens das Cortes Portuguesas que exigiam seu retorno para Portugal, d. Pedro decide permanecer no Brasil. Esse acontecimento ficou conhecido como *Dia do Fico*. Esse ato é considerado importante para o processo de independência representado pelo 7 de Setembro.

província da Bahia. O brigadeiro comunica a decisão à Junta do governo baiano, solicitando reconhecimento. No entanto, instaurou-se uma série de desencontros entre reconhecer ou não reconhecer o novo chefe das armas. Segundo Reis e Silva (1989, p. 81), Freitas Guimarães não parecia estar disposto a ceder, já que exercia um papel de líder entre os militares brasileiros e tinha ganhado grande notoriedade popular, além disso, “os baianos consideravam a nomeação do militar português um retrocesso inaceitável”. Uma tensão se instala, dividindo aqueles que apoiavam a permanência de Freitas Guimarães e aqueles que aprovavam a posse de Madeira de Melo.

Essa tensão se estendia entre o exército brasileiro e o exército português. De acordo com Tavares (2006), havia do lado português cerca de 10 mil soldados. Do lado brasileiro, havia cerca de 12 mil soldados; destes, poucos eram “profissionais”, visto que, segundo Baldaia e Moura (2019, p. 20), a composição das tropas “contava [com a] massiva participação das camadas subalternizadas, especialmente negros e mestiços”. Eram homens baianos, sergipanos, alagoanos, pernambucanos, paraibanos, cearenses e potiguares, e muitos nunca tinham sido soldados. Baldaia (2018) aponta, desse modo, como o conflito era tensionado internamente por divisões sociais, políticas, ideológicas e étnicas.

Madeira de Melo usou a força, a violência e o autoritarismo para fazer valer sua nomeação. Dia 19 de fevereiro é marcado como o início dos confrontos. Madeira de Melo coloca suas tropas para atacar o Forte de São Pedro e os Quartéis de Palma e da Mouraria, onde os militares brasileiros estavam rebelados. Os embates e lutas se arrastaram pela cidade de Salvador. O exército português não só enfrentou as tropas brasileiras, como invadiu casas, realizou saques, tumultos e atacou civis (TAVARES, 2006). O episódio mais marcante ocorreu no Convento da Lapa, quando um grupo português invadiu o convento à procura de soldados brasileiros, assassinando com um golpe de baioneta a abadessa Joana Angélica de Jesus, que se opôs à invasão. Joana Angélica torna-se a primeira

mártir da independência da Bahia⁶. Conforme aponta Tavares (2006), acredita-se que morreram de 200 a 300 pessoas entre 18 e 21 de fevereiro de 1822. Madeira de Melo ocupa militarmente Salvador e, em março, envia preso o ex-comandante Freitas Guimarães a Lisboa (REIS; SILVA, 1989).

Diante do cenário de guerra, centenas de famílias abandonam Salvador e fogem para o Recôncavo Baiano, além da resistência militar que se instala, principalmente, em Cachoeira, declarada capital provisória da Bahia durante a guerra.

Santo Amaro (14 de junho), Cachoeira (25 de junho), Maragogipe (26 de junho) e Vila de São Francisco (29 de junho) aclamam d. Pedro “Regente e Perpétuo Defensor e Protetor do Reino do Brasil”. Como consequência, altera-se a política de comércio entre o Recôncavo e Salvador, visto que os produtos de subsistência consumidos na capital vinham, principalmente, das cidades ao redor. Baldaia e Moura (2019, p. 20) enfatizam que a razão de toda a mobilização em torno da guerra não tinha apenas como interesse a expulsão dos portugueses, “mas o reestabelecimento de uma normalidade social; em outras palavras, a regularidade da sociedade escravista”. Inclusive, porque quem apoiava as tropas brasileiras eram militares, “proprietários médios, os profissionais e a alta elite representada pelos endividados senhores de engenho e uns poucos comerciantes baianos” (REIS; SILVA, 1989, p. 82).

Em Cachoeira, no dia 25 de junho, quando se comemorava na Praça Aclamação o reconhecimento da autoridade de d. Pedro, uma canhoneira enviada por Madeira de Melo abre fogo, atingindo aqueles que pelas ruas se aglomeravam. O combate pela tomada da embarcação segue por alguns dias. Registra-se que a tropa brasileira até usou um canhão velho, que era exibido como relíquia, além de pequenos barcos de pescadores que se aproximavam da

⁶ “Nas comemorações do seu 1º Centenário (1923) constou a colocação de uma lápide na porta da clausura do Convento da Lapa em memória do sacrifício de soror Joana Angélica” (TAVARES, 2006, p. 48).

escuna portuguesa: “[...] trabalharam com o que foi possível para improvisar a artilharia que respondeu ao ataque da canhoneira utilizando ‘uma velha peça de ferro’, artilharia evidentemente precária” (TAVARES, 2006, p. 101). A escuna portuguesa é capturada no dia 28 de junho, quando, sem comida e munição, o capitão e os sobreviventes se rendem. A vitória, embora tenha dado um ânimo à resistência, pouco impacto produzia diante da situação das forças militares brasileiras: soldados famintos, doentes, carentes de hospitais, médicos e armas.

D. Pedro I envia à Bahia o general francês Pedro Labatut para comandar as tropas brasileiras, além de 1.300 soldados vindos de Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro. Labatut, estrategista, dividiu o exército em três agrupamentos: um ficou na brigada de Campinas de Pirajá, um segundo em Itapoan e um terceiro foi colocado no centro, cercado e isolando territorialmente Madeira de Melo em Salvador (TAVARES, 2006).

Sem suprimentos e confinado, Madeira de Melo ataca novamente o exército brasileiro, confronto de 8 de novembro de 1822, que ficou conhecido como a Batalha de Pirajá. Entre os combatentes do Batalhão de Voluntários do Príncipe (Batalhão dos PiriQUITOS), estava a baiana Maria Quitéria⁷, que, disfarçada de homem, apresentava-se como soldado Medeiros, nome de seu cunhado. Estendendo-se entre o Porto da Cidade do Salvador e Plataforma, Itacaranha e Cabrito, chegando às escarpas que levavam aos altos Pirajá, aponta-se como esse foi um duro combate, com perdas significativas, representando, principalmente, um desfalque para as tropas portuguesas. Tavares (2006) afirma que não há registros militares sobre a batalha, o que não permite

⁷ Maria Quitéria é considerada heroína da Guerra da Independência da Bahia. Foi condecorada com a Imperial Ordem do Cruzeiro, por d. Pedro I. Em 1996, passou a integrar como patrona o Quadro Complementar de Oficiais do Exército Brasileiro. Integra o *Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria*. Uma escultura de bronze em sua homenagem é inaugurada em 1953 e se encontra no Largo da Soledade, no bairro da Liberdade (Salvador-BA). Nas comemorações do Dia 2 de Julho, é tradição adorná-la com flores.

explicar porque as tropas portuguesas recuaram perante a resistência das tropas brasileiras. Dessa ausência de registros, nasce o mito do Corneteiro Lopes⁸.

Constituindo e entrelaçada à guerra pela Independência da Bahia, que além da expulsão dos portugueses visava ao retorno da normalidade social, ou seja, à continuidade do sistema escravocrata (BALDAIA; MOURA, 2019), existia, como resistência, a guerra contra a escravidão. Tavares (2006) registra um combate ocorrido no dia 19 de novembro, logo após a Batalha de Pirajá, em que mais de 200 homens e mulheres escravizados atacaram o exército brasileiro, na mesma região de Pirajá. O cenário histórico e contraditório mostra que existiam lutas pela liberdade, entendendo *liberdade* como um “objeto paradoxal”, *ponto onde se condensam as contradições* (PÊCHEUX, 2014)⁹. Como efeito, os objetos paradoxais funcionam pelas evidências que advêm dos processos de identificação político-ideológica, como se a luta pela *liberdade* fosse a mesma para todos os grupos, como se *liberdade* significasse da mesma maneira nessas condições históricas de produção. Conforme apontam Reis e Silva (1989, p. 82), durante a guerra, temia-se que o movimento pela Independência desembocasse em uma libertação nacional, alcançando as senzalas numa “interpretação libertária (im)própria”.

Em abril de 1823, d. Pedro I envia o britânico Almirante Thomas Cochrane, que completa o cerco com as forças navais,

⁸ A versão para a vitória baiana “descansa no engano que o corneteiro Luís Lopes teria cometido ao trocar uma ordem de Barros Falcão” (TAVARES, 2006, p. 162). O Major Barros Falcão teria pedido ao corneteiro que convocasse a retirada das tropas brasileiras, mas, por equívoco, o toque da corneta foi o pedido para avançar a cavalaria e degolar os portugueses. Com medo, as tropas lusas fogem, desordenadamente e, assim, é dada a vitória à tropa brasileira.

⁹ Pêcheux (2014) define objetos paradoxais [Povo, Direito, Trabalho, Gênero, Vida, Ciência, Natureza, Paz, Liberdade] como aqueles “que são, simultaneamente, idênticos em si mesmos e se comportam antagonicamente em relação a si mesmos”, funcionando pelas “relações de força móveis, em transformações confusas, que levam a concordâncias e oposições extremamente instáveis” (PÊCHEUX, 2014, p. 383).

isolando Madeira de Melo também pelo mar. Sitiado, o exército português passou a sentir os efeitos da fome e do cansaço. Certo da impossibilidade de vencer a guerra, Madeira de Melo e sua tropa se retiraram de Salvador na madrugada de 2 de julho de 1823. Assim, no dia 2 de julho, o exército brasileiro entra triunfante na cidade, já desocupada, saudado pelo povo. Tavares (2006) contesta a versão romantizada do exército brasileiro adentrando a cidade de Salvador eternizada na pintura *O primeiro passo para a Independência da Bahia* (1931), de Antonio Parreiras, visto que as condições em que esses soldados se encontravam eram bem diferentes: cansados, famintos e maltrapilhos. É importante ressaltar, conforme afirma Pimenta (2022, p. 108), que “a guerra da independência na Bahia durou quase um ano, mobilizou algo em torno de 22 mil combatentes – a imensa maioria provenientes de milícias e ordenanças – e resultou em centenas de mortos”.

Desde 1824, o 2 de Julho é dia de festa em Salvador. Um festejo que comemora a Independência do Brasil na Bahia, em que se celebra a retirada das forças lusitanas de Salvador e a entrada das tropas brasileiras na cidade, mas, principalmente, celebra-se a participação e a vitória popular. Há em tensão relações de força que buscam significar o acontecimento reatualizado pela comemoração da data: uma memória que se constitui pelo discurso patriótico, produzido pelas instituições estatais e militares (reiterada pela elite baiana) que relacionam a festa à sua origem monárquica, e outra constituída pelas manifestações populares em seus modos outros de ocupar a cidade, pela subversão e construção de elementos simbólicos, como as figuras do Caboclo e da Cabocla, que se tornaram essenciais para o cortejo e as representações do 2 de Julho.

Na sequência, a partir do Monumento Dois de Julho, discuto sobre as disputas em torno da memória da data e do festejo.

“Emquanto existir bahianos, o Dous de Julho não morre”¹⁰

O século XIX é marcado pela intensa construção de estátuas e monumentos pátrios, *lugares de memória* (NORA, 1993) que permitem erigir, perpetuar e colocar para circular uma identidade nacional; que permitem escolher quem são os heróis da história narrada, dignos de estátuas: “tanto a ‘estatuamania’ da Terceira República francesa quanto a proliferação de estátuas de soldados da guerra civil norte-americana (produzidas em massa) faziam parte desta difusão da arte pública pelo espaço urbano do mundo atlântico” (KRAAY, 2002). Cravados em praça pública, os monumentos materializam as disputas que se dão na ordem da memória, eternizando em pedra certas narrativas heroicas, em detrimento de outras.

Diferentemente da estátua equestre de d. Pedro I (1862), localizada na Praça Tiradentes, (Rio de Janeiro-RJ), que reencena a Independência do Brasil pelo acontecimento do *Grito do Ipiranga* e pela exaltação da constituição de 1824, enquanto símbolos patrióticos e monárquicos¹¹, o Monumento ao Dois de Julho é erigido a partir da complexidade que é o festejo popular que, desde o pós-independência (1823), tem como protagonista o próprio povo que toma as ruas em uma comemoração cívica, carnavalesca e religiosa. Sendo, desse modo, construído pelo poder público e pela elite baiana, mas simbolizando a festa popular, no monumento, tensionam-se sentidos que, de um lado, contribuem para a construção e a permanência de uma memória pátria do império português e, de outro, deslocam as versões consagradas para a história da independência brasileira.

Interessam, para esta discussão e para a compreensão do monumento, as condições de produção de sua construção. Para

¹⁰ Jornal *O Alabama*, 1867.

¹¹ A análise da estátua equestre de d. Pedro I (FERRAÇA; LACOWICZ, 2019) pode ser encontrada em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8654055/20780>.

isso, conforme sinalizado na introdução, realizou-se uma pesquisa na *Hemeroteca Digital* (BNDigital), da *Fundação Biblioteca Nacional*, considerando periódicos do período que compreende 1850 a 1890, com o foco voltado para notícias que retratam as festividades da Independência da Bahia, e o recorte temporal de 1890 a 1895, tendo em vista a construção, a montagem e a inauguração do Monumento ao Dois de Julho. O intuito não é dar conta de todo o arquivo inicialmente montado, mas destacar algumas discursividades que apontam como a tensão memória-esquecimento da festividade inscreve-se na narrativa monumental, dando visibilidade às disputas em torno da memória para o acontecimento do Dois de Julho e sua comemoração. Na sequência, imagem pertencente ao arquivo digital do IBGE (Série Acervo dos municípios brasileiros)¹²:

¹² Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=432170&view=detalhes>. Acesso em: 22 de maio de 2022. Fotografia de Melquisedeque Xavier.

Figura 1: Monumento ao Dois de Julho



Fonte: IBGE, 1957

Inaugurado em 1895, no Largo do Campo Grande, o monumento foi projetado por Carlo Nicoli, cônsul brasileiro em Carrara, na Itália. As diversas peças que o compõem foram produzidas fora do Brasil e, posteriormente, reunidas e montadas. A grandiosidade dessa empreitada é registrada pelos jornais:

Chegaram pela galera norueguesa *Nebo* 152 volumes mais para esse monumento, sendo 36 com marmore mossico, 2 com duas vascas de marmore negro e vermelho de Gioia, 98 com grades e candelabros e de brouze e 16 com globos de Crystal. Já haviam chegado anteriormente 231 volumes, a maior parte dos quaes se acha depositada no Campo Grande (JORNAL DE NOTÍCIAS BAHIA, 02 de agosto de 1892).

Com 26 metros de altura, o monumento é assentado em um pedestal de mármore de carrara e a partir dele ergue-se uma coluna de bronze, em estilo coríntio. No topo e centralizado, uma estátua de quatro metros de um caboclo que, munido de arco e flecha e portando uma lança, pisa em uma serpente, alegoria para a tirania portuguesa (KRAAY, 2002). É importante destacar a complexidade dos sentidos que essa estátua produz.

De um lado, impressiona o fato de que, no topo do monumento, em grande destaque, encontra-se a representação de um guerreiro indígena, mestiço. A figura não-branca aponta para um deslocamento com relação às demais estátuas produzidas no período, principalmente porque este monumento diz respeito à celebração da (ou uma das) independência(s) do Brasil de Portugal. O caboclo é um dos elementos mais importantes das comemorações do 2 de Julho, presente desde 1820, e, junto com a cabocla, que passa a integrar as celebrações em 1840, desfilam em carros alegóricos pelas ruas de Salvador, conduzindo a multidão em festa. Além disso, é válido destacar a importância que os caboclos assumem para as classes populares afro-baianas (REIS; SILVA, 1989), integrando como santos algumas das mais importantes tradições do Candomblé. Foi a força desse elemento para o patriotismo popular que impediu que ele fosse suprimido do desenho monumental, embora desejassem: “os críticos do caboclo apenas esperavam domá-lo, congelando-o em bronze e prendendo-o no monumento” (KRAAY, 2002, p. 61). Baldaia (2018) aponta para o interesse de alguns setores da imprensa, intelectuais e alguns políticos de retirar os caboclos dos desfiles, tornando-os estátuas fixas em dado local, despidos da aura sagrada e popular que possuíam. Aceita-se apenas o desenho italiano de um caboclo europeu adornado em bronze.

De outro lado, se a figura do não-branco posta em destaque produz deslocamentos com relação à eleição daquele que deve ocupar a centralidade de um monumento, ainda assim, aponta-se para o apagamento da herança africana, do povo africano que não faz parte das homenagens (KRAAY, 2002), mas que foi

protagonista na guerra pela independência, protagonistas nos festejos de comemoração à data, protagonistas na Bahia. Ainda, vale mencionar que os caboclos faziam parte de uma construção discursiva indianista, que via no indígena o herói romântico brasileiro, símbolo nacional do pós-independência, presente especialmente nos romances de José de Alencar. O monumento e sua composição dizem sobre as tensões que vão se inscrevendo no mármore e no bronze, sobre as disputas pela memória e a versão que se quer eternizar.

Na coluna de bronze que ergue o caboclo, inscrevem-se 24 nomes que fizeram parte da independência. Nenhum soldado que lutou na guerra é representado nas estátuas e os nomes presentes na coluna são, principalmente, de oficiais militares e lideranças políticas, incluindo, inclusive, o corneteiro Luis Lopes. A escolha dos nomes ou mesmo a decisão sobre as estátuas que devem compor o monumento diz de uma certa construção narrativa que se quer imortalizar. O corneteiro Lopes, conforme já pontuado, protagoniza uma cena heroica pouco provável de ter acontecido (TAVARES, 2006), no entanto, o mito em torno dessa figura crava-se no concreto, perpetuando uma memória ao mesmo tempo fantástica e sagaz dos brasileiros durante a guerra. Segundo Orlandi (2016), o mito, enquanto processo de significação pertencente a certo espaço e comunidade, contribui para a construção de identidades, produzindo como efeito a possibilidade de “reconhecer-se” na narrativa heroica perpetuada, sentindo-se “parte” da história recontada e retrabalhada pela memória. O mito “corneteiro Lopes” inscreve-se no monumento ao lado dos soldados e militares homenageados, numa mistura entre aquilo que a história registra como oficial e como fantástico; registros postos como iguais, dada a versão que se quer contar.

Na parte alta do pedestal, duas estátuas femininas: uma representa a Bahia e sua independência e a outra é a personificação de Catarina Paraguaçu, indígena tupinambá que viveu no século XVI, companheira do Caramuru, o português Diogo Álvares; em seu escudo, inscreve-se: *Independência ou Morte*. O enunciado,

conforme analisado anteriormente, funciona enquanto memória que retoma o acontecimento discursivo do 7 de Setembro, formulação fundante para a nação brasileira; no Monumento ao 2 de Julho, tal memória repete-se, mas atualiza-se. O grito de independência diz de outra cena enunciativa, a guerra da Bahia e a saída das tropas portuguesas no dia 2 de Julho. Para além de um deslocamento espacial e temporal, a formulação presente no escudo de Catarina Paraguaçu produz um deslocamento com relação àquele que enuncia: do príncipe regente português, colonizador, para uma mulher, representante dos povos originários. Assim, no enunciado, fremem memória e movimento, produzindo deslocamentos para a “independência” e, por deslize, para a “liberdade”, no reposicionamento do olhar para o modo como se compreende a construção da nação brasileira, voltando-se para outros protagonistas e suas versões.

Logo abaixo, em um patamar médio do pedestal, há duas figuras masculinas que simbolizam os rios São Francisco e Paraguaçu, além das alegorias da Águia e do Leão que, segundo Kraay (2002), significariam a liberdade e a república. Elementos que permitem apontar para duas questões políticas importantes: a liberdade brasileira frente a Portugal e a Primeira República (1889) que se firmava. Nota-se, como já pontuado, que a *liberdade* aqui representada só poderia ser essa, mesmo que a estátua tenha sido construída no pós-abolição da escravatura. Os outros lados da base possuem, em baixo-relevo de bronze, duas batalhas importantes: 25 de junho de 1822, na Cachoeira, e 7 de janeiro de 1823, em Itaparica. Outras datas aparecem com destaque: a *descoberta* do Brasil (22 de abril de 1500), a fundação de Salvador (6 de agosto de 1549), a proclamação da independência (7 de setembro de 1822) e a entrada dos patriotas na cidade de Salvador (2 de julho de 1823). Em tal linha cronológica e temporal, percebe-se a eleição de datas que contam certa versão para a história brasileira, num alinhamento com o discurso colonizador. Nesse caso, o 2 de Julho é colocado ao lado do 7 de Setembro, ao lado do início da colonização na Bahia, ao lado da invasão portuguesa e início do genocídio indígena, significando,

portanto, o 2 de Julho como uma data, entre tantas outras, que narram a história do império português. A linha cronológica eternizada devido à importância que assume para o gesto tecido na narrativa monumental é contraditória frente ao caboclo posto em destaque no alto da coluna, às figuras femininas da Bahia e de Catarina Paraguaçu. A contradição vai permeando os elementos que compõem o monumento.

Fechado por um gradil de ferro fundido, encontram-se, em baixo relevo, as representações das armas da República e da Cidade. Em seu contorno, há oito candelabros de iluminação a gás, de ferro fundido, de sete metros, contendo quatro globos redondos cada. Com o ferro, o mármore e o bronze, tenta-se destituir o caráter sagrado, expressivo, subversivo e popular que os símbolos assumem pelos desfiles, fixando-os em um certo espaço, inalcançáveis, atribuindo um gesto de oficialidade para os elementos e para a festa. Uma modernização e uma europeização dos símbolos e da festa. Assim, o monumento, em sua grandiosidade, crava-se em uma das praças mais importantes de Salvador, funcionando, pelo que se pode observar, pela tensão entre uma narrativa que se pretende eternizar e os sentidos de uma festa popular que perfuram tal pretensão controle.

Como parte da “estatuamania” do século XIX e sua tentativa de conduzir a memória pátria, a construção do monumento também se relaciona com o esforço do poder público e de alguns membros da elite baiana de “controlar” os festejos do 2 de Julho, conforme apontam Kraay (2002) e Baldaia (2018). Além do fato de a festa estender-se por vários dias e tomar as ruas da cidade, indo do Largo da Lapinha até o Terreiro de Jesus, atravessando todo o espaço público, o festejo constituía-se pela mistura de uma comemoração cívica, de elementos carnavalescos e religiosos. Os autores enfatizam o fato de que, a partir de 1870, a festa passou a incomodar mais, dada a intensificação das manifestações contra a escravidão, sendo associada, cada vez mais, a um levante abolicionista. O monumento e sua centralidade contribuiriam para produzir controle sobre o espaço público e sobre o trajeto do povo pela cidade.

A campanha para o projeto de construção do monumento iniciou-se em 1876, liderada pelos diretores responsáveis pelos festejos do 2 de Julho¹³. Pelos jornais, percebe-se o esforço para a construção do monumento. Não raro, aparecem notícias sobre a doação para completar o orçamento do grandioso empreendimento, principalmente nos anos que antecedem sua inauguração, visto o lento desenrolar entre o projeto inicial e a finalização da obra:

Art. 1º. Fica o governo do Estado autorizado a entregar á comissão encarregada de levar a efeito a construção do monumento 2 de julho a quantia de 90:000\$000 réis (ANNAES CAMARA DOS SENHORES DEPUTADOS, 1894, ed. 0003).

A exma. sra. d. Prudencia Maria de Carvalho Costa, digna professora em S. Felipe, enviou-nos um officio acompanhando 10\$000, para entregarmos á comissão do monumento ao 2 de julho (JORNAL DE NOTÍCIAS BAHIA, 11 de março de 1892).

A comissão do monumento ao 2 de Julho recebeu de diversos cavalheiros, entre os quaes se acha o sr. Francisco de Miranda Chaves, ex-consul do Brazil em Iquitos, quantias na importancia de 169\$, elevando-se actualmente a subscrição a 38:878\$168 (JORNAL DE NOTÍCIAS BAHIA, 23 de abril de 1892).

Tão ou mais importante que o 2 de Julho é a véspera, já que o povo iniciava as comemorações à noite e tomava as ruas durante toda a madrugada, o que, segundo registros presentes nos periódicos, acabava esvaziando a manhã do dia 2, dificultando, inclusive, encontrar quem puxasse os carros dos caboclos. Produzia-se uma divisão entre as comemorações da noite do dia 1, conduzida pelo povo, e as do dia 2, em que havia celebrações religiosas, como o *Te Deum* na catedral, atrações culturais no Teatro

¹³ A *Sociedade Dous de Julho*, que constituía a *Comissão dos festejos do 2 de Julho*, recebia, anualmente, 2.000\$ como verba pública, além de doações particulares. No arquivo, esse montante comparece como despesa pública, registrada desde 1860 até 1889. Esse registro também comparece no *Relatório dos Trabalhos do Conselho Interino de Governo (BA) – 1823-1889*.

São João, este reservado à elite e às autoridades baianas, e desfiles civis e militares. Os recortes a seguir dizem dessa divisão e também sinalizam a força da repressão policial presente na véspera.

O Povo, talvez inspirado pela Providencia, ou pela força de um instinto inexplicavel, **já não festeja o Dia Dois de Julho; festeja, sim, a vespera** d'esse Sól cujos raios o despertam das illusões da noite, da embriaguez dos seus sonhos (O PAIZ, 14 de junho de 1854, grifos meus).

Sim; tão diversa é a noite do dia, **quanto diversa é a festividade da noite do dia 1º da festividade do Dia Dois**; naquela é o Povo ingenuo, docil, pacifico e Leal quem rende cultos e adorações á Liberdade; **neste é o Governo resalsado, oppressor, armado e tyranno quem ostenta o seu poder**, as suas fofas presumpções, todo o seu orgulho" (O PAIZ, 14 de junho de 1854, grifos meus).

Aos amigos da Independência. **Bahianos! Brasileiros livres!** Prestes està a raiar entre nós o Dia de nossa emancipação e de nossa gloria – o immortal Dous de Julho! [...] Nós por todo esse alvoroço e movimento, exultamos de prazer; mas esse prazer que nos enche o coração, muito e muito **se arrefece quando vemos que vosso patriotismo só, e só é durante a noite de vespera até a madrugada d'esse venturoso Dia!!!**" (O PAIZ, 23 de junho de 1854, grifos meus).

Além da inversão na comemoração, Kraay (2002) aponta como a partir de 1870 a celebração passou a se prolongar para o mês de julho inteiro, espalhando-se pela cidade e seus subúrbios. Segundo o autor, essas comemorações eram "miniaturas" do festejo principal, contando com a presença dos caboclos e iluminações noturnas para os palcos destinados à leitura de poesias e palestras patrióticas. O 2 de Julho torna-se fundamentalmente popular, potencialmente subversivo com relação à proposta comemorativa cívico-militar. No último recorte em destaque, chama a atenção o vocativo: "Bahianos! Brasileiros livres!". Os jornais destinavam-se aos baianos letrados e integrantes de uma sociedade elitizada, assim, a carta critica o patriotismo do dia anterior e convoca a população para as comemorações do Dia Dois, sendo a convocação

destinada à elite (brasileiros livres) e representantes do governo baiano a participarem do festejo cívico, para que, no fim, a festa não se finde na celebração popular e subversiva da véspera. Kraay (2002, p. 63) mostra como nos jornais do período registra-se um menor entusiasmo e uma menor participação da elite e dos políticos baianos na festa oficial: “em 1889, o *Diário do Povo* lamentou a ‘indiferença da população e sociedades que não tomaram parte’. ‘Frios e pouco concorridos correram os festejos’, comentou a *Gazeta da Bahia* em 1880”. Uma mudança de comportamento que encontrava a mudança política em curso para o início da República, isso porque o 2 de Julho celebrava a vitória do regime imperial e tinha como prática ritualística as salvas ao imperador, com grande destaque à sua imagem.

O controle sobre o espaço público passou também pela escolha do lugar onde o monumento seria colocado. Kraay (2002) afirma ter existido um plebiscito para a escolha do local. Como resultado, uma pequena maioria votou no Campo de Barbalho, localizado perto da Lapinha, um bairro de classe média baixa. O Campo dos Mártires ficou em segundo lugar, bastante atrás do primeiro, e, por fim, em último lugar ficou o Campo Grande, área nobre da cidade: “a comissão do monumento, todavia, não era obrigada a aceitar o resultado do voto popular e, apoiando-se nas recomendações de uma comissão de engenheiros, escolheu Campo Grande” (KRAAY, 2002, p. 68). Percebe-se a forte relação que o festejo tem com o urbano e a tentativa de controlar os trajetos e os espaços de permanência dos sujeitos na cidade.

Após sua inauguração, as comemorações oficiais passaram a ocorrer em torno do Monumento, mas a festa do 2 de Julho continuou espalhada pelas ruas da cidade, reiterando seu caráter popular, urbano e subversivo. Nota-se, pela análise do monumento e suas condições de produção, a tensão entre memória e esquecimento do festejo. O Monumento ao Dois de Julho materializa em sua constituição *a vontade de memória* (NORA, 1993) de eternizar certa versão para a independência e para a festa que dela deriva, mas também inscreve-se no desenho monumental a

impossibilidade de controlar essa memória, tendo em vista tanto o próprio do funcionamento histórico e ideológico que atravessa os sujeitos, constituindo os sentidos, como a força simbólica que o festejo assume para os baianos, para a Bahia.

Considerações finais

Neste trabalho, procurou-se, a partir do Monumento ao Dois de Julho e das discursividades que circularam nos periódicos em torno de sua construção e do festejo, refletir sobre o modo como memória e esquecimento trabalham os sentidos para a data e sua celebração eternizados em pedra, na praça pública. A disputa em torno do festejo, do controle do espaço urbano, dos sujeitos que fazem a festa ser a festa que é, dos sentidos múltiplos que extravasam aquilo que se refere a uma comemoração cívica materializa-se no monumento, dando a ver os processos histórico-político-ideológicos que o atravessam e o constituem. A tensão entre memória e esquecimento aponta, por fim, para a tentativa de conduzir a narrativa a ser eternizada para a independência, mas também para aquilo que não se deixa/pode esquecer, para o que fura o pretense controle político do festejo e seus sentidos.

Referências

BALDAIA, Fabio Peixoto Bastos. **A festa, o drama e a trama: cultura e poder nas comemorações da Independência da Bahia (1959-2017)**. 2018. 235 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

BALDAIA, Fabio Peixoto Bastos; MOURA, Milton Araújo. **A festa, o drama e a trama: cultura e poder nas comemorações da independência da Bahia**. In: MODESTO, Maria Aparecida da Silva; PEIXINHO, Manuela Cunha; LIMA-NETO, José Lamartine Andrade (Orgs.).

Construção e difusão do conhecimento: conectando saberes. Salvador: EDIFBA, 2019.

EGAS, Eugenio (Org.). **Cartas de D. Pedro, Príncipe Regente do Brasil, a seu pae D. João VI, Rei de Portugal (1821-1822)**. Edição preparada por Eugenio Egas. S. Paulo: Typographia Brasil, de Rothschild e Cia, 1916.

FERRAÇA, Mirielly; LACOWICZ, Stanis David. Memórias do Império em disputa: sentidos no espaço urbano a partir da análise da estátua equestre de D. Pedro I. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, v. 61, p. 1-16, 2019.

GUIMARÃES, Eduardo. Independência ou morte. *In*: ORLANDI, Eni (Org.). **Discurso fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. 3. ed. Campinas: Pontes, 2003.

KRAAY, Hendrik. "Frio como a pedra de que se há de compor": caboclos e monumentos na comemoração da Independência da Bahia, 1870-1900. **Revista Tempo**, Niterói, n. 14, p. 51-81, 2002.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Houry. **Revista Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 12-13, 1993.

ORLANDI, Eni. Vão surgindo sentidos. *In*: ORLANDI, Eni (Org.). **Discurso fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni P. Era uma vez corpos e lendas: versões, transformações, memória. *In*: ORLANDI, Eni (Org.). **Instituição, relatos e lendas**: narratividade e individuação dos sujeitos. Pouso Alegre: Univás, 2016.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 5. ed. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. *In*: ACHARD, Pierre (Org.). **Papel da Memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2015.

PIMENTA, João Paulo. **Independência do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2022.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociações e Conflito**: a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TAVARES, Luís Henrique Dias. **Independência do Brasil na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2005.

TAVARES, Luís Henrique Dias. Entrevista concedida a Mariluce Moura. **Revista Fapesp**, ed. 119, janeiro de 2006. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/uma-guerra-na-bahia/>. Acesso em: 5 jun. 2002.

As autoras e os autores

Antônio R. Esteves - Doutor em Letras (USP), Livre-Docente em Literatura Comparada (Unesp/Assis). Professor aposentado da Unesp/Assis. Estudioso das relações entre literatura e história, publicou vários trabalhos, entre livros, capítulos de livros e artigos, no Brasil e no exterior, entre os quais se destaca *O romance histórico brasileiro contemporâneo 1975-2000* (Editora UNESP, 2010).

Carla Cristiane Saldanha Fant - Doutoranda em Letras pela Unioeste/Cascavel-PR. Integrante do Grupo de Pesquisa “Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização”. Última publicação: Ressignificações do passado pela literatura híbrida juvenil: a assinatura da lei áurea: “libertação” dos escravos no Brasil- oficinas literárias (*Revista Entreletras* – Araguaína).

Carlos Alberto Medeiros Lima - Professor titular do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR, onde ensina desde 1996. Bolsista de produtividade em pesquisa, nível 2, do CNPq desde 2013. Mestre em História do Brasil (1993) e doutor em História Social (1997) pela UFRJ. Realizou estágios de pós-doutorado na FEA/USP (2010-2011) e no Instituto de História da UFRJ (2018). Autor de *Artífices do Rio de Janeiro, 1790-1808* (Apicuri, 2008).

Fábio Varela Nascimento - Doutor em Letras (PUCRS). Últimas publicações: *O Y-Juca Pirama dos pampas: o drama de José Bernardino dos Santos* (com Maria Eunice Moreira, EDIPUCRS, 2021), “Os

contos de Cyro Martins na *Revista do Globo*” (com Luiz Antonio de Assis Brasil, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*, 2021), *Cyro Martins: os anos decisivos - 1908-1951* (Editora Movimento, 2019), “A tentativa biográfica”: o desafio de escrever parte da vida de Cyro Martins (*Letras de Hoje*).

Gilmei Francisco Fleck - Doutor em Letras pela Unesp/Assis-SP: Literatura Comparada. Pós-doutor em Literatura Comparada e Tradução pela UVigo/Vigo-Espanha. Professor associado da Unioeste/Cascavel-PR. Líder fundador do Grupo de Pesquisa “Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização. Autor de *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção* (CRV, 2017).

Marilene Weinhardt - Doutora em Letras (USP). Docente do PPG Letras – UFPR, bolsista PQ 1C (CNPq). Líder do Grupo de Pesquisa Estudos sobre ficção histórica no Brasil (CNPq). Publicou artigos, capítulos e os volumes *O Suplemento Literário d’O Estado de S. Paulo – 1956-67*. (INL, 1987); *Mesmos crimes, outros discursos?* (Ed. UFPR, 2000); *Ficção histórica e regionalismo* (Ed. UFPR, 2004); *A prosa ficcional* (Intersaberes, 2019, em coautoria). Organizou quatro coletâneas sobre ficção histórica (2011, 2015, 2019, 2022).

Mirielly Ferraz - Doutora em Linguística (Unicamp). Professora colaboradora no curso de Letras da Unioeste (Cascavel-PR). Publicou os trabalhos: “Casa de família e casa de prostituição: embate de sentidos que dividem a cidade” (*Revista Linguagem em (Dis)curso*, da Unisul, 2019). Organizadora (em parceria) da coletânea: *O discurso nas fronteiras do social: uma homenagem à Suzy Lagazzi Vol I e II* (Pontes, 2019).

Olívia Baldissera - Mestre em História (UFPR). Analista de conteúdo na +A Educação. Defendeu a dissertação “O imperador

galã que nos deu a Independência: a representação de D. Pedro I no filme *Independência ou Morte* (1972)", em 2022.

Paulo Henrique Martinez - Professor na Universidade Estadual Paulista (Unesp), Departamento de História da Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Desenvolve atividades regulares de ensino, pesquisa, extensão universitária e ação cultural nas áreas de história ambiental, patrimônio e museus, história política e historiografia brasileira. Autor de *A vida e o mundo: meio ambiente, patrimônio e museus* (Humanitas, 2020), *A dinâmica de um pensamento crítico: Caio Prado Júnior* (EDUSP, 2008), *História Ambiental no Brasil* (Cortez, 2006), e organizador do livro coletivo *História ambiental paulista* (SENAC, 2007).

Rosângela Margarete Scopel da Silva - Doutoranda em Letras pela Unioeste/Cascavel-PR. Integrante do Grupo de Pesquisa "Resignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização". Última publicação: "Habitación de Desechos: Diário de una Favelada (2019) de Carolina Maria de Jesus - Una estrategia de lectura reflexiva sobre la voz del testigo de hambre" (*Cultura Digital y Desarrollo Humano* – México).

Stanis David Lacowicz - Doutor em Letras (UFPR), mestre em Letras pela Unesp/Assis. Atua como professor colaborador na Unioeste/Cascavel. Principais publicações: *Mitos hispânicos no romance histórico brasileiro* (2013 – Cultura Acadêmica); os capítulos "Ficção histórica e D. Pedro I do Brasil" (2019) e "Museu nacional: espaço, arquivo, memória" (2022); e o artigo "Memórias do Império em disputa", em *Cadernos de Estudos Linguísticos* (2019 – em parceria).

Nesta obra, coletamos perspectivas em torno do processo conhecido como Independência do Brasil, atentando para esse encontro não imediato que nos é possível pela memória, pelos textos, pelos rastros que podem revelar o quanto o passado se faz presente e participa da imagem que temos do país e de nós. Abre-se espaço, assim, para questionar o efeito de unidade e fechamento construído pelas celebrações e pela memória oficial e monumental, abertura que faz possível a mudança e a resistência.

