

## Usos do passado: percepção da construção da memória histórica durante o Segundo Reinado (1840-1889).

Usings of the past: perception of the construction of the collective historical memory as a power instrument.

Theodora de Freitas Domingues<sup>1</sup>; Fábio Luiz Rigueira Simão<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho compreende uma análise da produção da memória histórica no período do Segundo Reinado brasileiro a partir de obras iconográficas, intelectuais e literárias. Os quadros de Pedro Américo, Victor Meirelles, François Moreaux e José Maria de Medeiros, os romances *Iracema* e *O Guarani* de José de Alencar e a *História Geral do Brasil* de Varnhagen foram estudados segundo o “modelo de identidade nacional” que evocavam. Tivemos como referencial teórico os conceitos de memória, documento e monumento trabalhados por Jacques Le Goff. O autor defende a importância de se analisar criticamente os documentos, pois estes fixam fatos selecionados e os imprimem à memória coletiva criando um efeito de monumentalidade. Isso ilustra como a produção da história e da memória não são processos neutros. Os conteúdos construídos são “usos do passado” que elegem essa ou aquela maneira de enxergar o próprio tempo presente. Percebemos que, por meio de uma produção seletiva da memória, o Império do Brasil procurava consolidar uma ordem e legitimar-se como regime.

**PALAVRAS-CHAVE:** Identidade nacional; Memória coletiva; Império do Brasil.

**ABSTRACT:** This work is an analysis of the production of historical memory in the Brazilian Second Monarchy period from iconographic, intellectual and literary works. The paintings by Pedro Américo, Victor Meirelles, François Moreaux and José Maria de Medeiros, the novels *Iracema* and *O Guarani* by José de Alencar and the *História Geral do Brasil* by Varnhagen were studied according to the “model of national identity” they evoked. We had as a theoretical reference the concepts of memory, document and monument worked by Jacques Le Goff. The author defends the importance of analyzing documents critically, once they fix selected facts and gather them to the collective memory, creating an effect of monumentality. This illustrates how the production of the history and the memory are not a neutral process. The constructed contents are “uses of the past” that elect this or that way of seeing the present time itself. We realized that, through a selective production of memory, the Empire of Brazil sought to consolidate a political order and legitimize itself as a regime.

**KEYWORDS:** National identity; Collective memory; Empire of Brazil.

<sup>1</sup> Acadêmica do curso de Direito. 3º período. Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista PIBIC-EM CNPq 2017-2018 no CAp-Coluni, Universidade Federal de Viçosa. [theodomingues2000@outlook.com](mailto:theodomingues2000@outlook.com).

<sup>2</sup> Professor de História do Colégio de Aplicação – CAp-COLUNI, Universidade Federal de Viçosa. Doutor em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora. [fabiolsimao@gmail.com](mailto:fabiolsimao@gmail.com).

Esse trabalho é fruto do projeto de pesquisa **Usos do passado: percepção da construção da memória histórica como instrumento de poder**, desenvolvido entre 2017 e 2018 com apoio financeiro do CNPq através de bolsa de iniciação científica do PIBIC-EM.

## INTRODUÇÃO

No processo de consolidação do Estado nacional brasileiro, o governo imperial (1822-1889) enfrentou diversos problemas, entre os quais destacam-se os movimentos separatistas das décadas de 1830 e 1840. Essas manifestações existiram, entre outros fatores, devido ao desejo provincial de aumentar parte de seu poder decisório. Pobreza, miséria e exploração de grupos marginalizados também compõem o pano de fundo desses movimentos, duramente reprimidos pelo Estado.

Depois de um início dramático de grandes revoltas, como a Confederação do Equador (1824), a Cabanagem (1835), a Sabinada (1837) e a Farroupilha (1835-1845), o Segundo Reinado iniciava um período de relativa estabilidade. A construção de um regime de conciliação entre os diferentes grupos políticos do Império foi um dos mecanismos desse equilíbrio. Todavia, movimentos, como as Revoltas Liberais (1842) e a Revolução Praieira (1848), ainda obrigaram o governo a usar a força para conter grupos mais radicais. Nas “eleições do cacete” (1840) e em outros processos eleitorais, violência e manipulação continuavam a ser comuns. O regime parlamentarista, instituído em 1847, produziu um cenário menos conflitante porque fez com que grupos rivais se alternassem no poder através de ministérios renovados por indicação do imperador.

A partir dos anos 1850, os caminhos de desenvolvimento do Império se abriram e décadas prósperas sucederam. O jovem imperador D. Pedro II iniciou, então, a trajetória que o consagrou como um dos governantes mais ilustrados de sua época. Amante das ciências e das artes, o monarca investiu em artistas e cientistas, promovendo concursos e financiando institutos. O Brasil era tão jovem quanto o próprio imperador e, assim como o governante, precisava elevar seu espírito. Para além de um mosaico de culturas e grupos conflitantes, tinha que ter alguma unidade. Considerando os fracos laços identitários entre as diferentes regiões e grupos sociais, o governo, então, se voltou à construção de uma *identidade nacional*.

A identidade de um povo pode estar nos hábitos e nas crenças que veicula, mas nada pode estar desvinculado de sua *história*. Não por acaso, o tema da história se tornou central no período. O vínculo do imperador com o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB) e o seu intenso mecenato o aproximou de artistas e intelectuais. Em 1843, o IHGB lançou sob a chancela real o concurso “*Como se deve*

*escrever a História do Brasil*”. O vencedor foi o naturalista alemão Karl Philip Von Martius que publicou seu texto pela Revista Trimestral de História e Geografia do IHGB em 1845. Menos de uma década depois, Francisco de Adolfo Varnhagen publicava a primeira parte de sua *História Geral do Brasil*, obra máxima na categoria durante o período. Pintores, como François-René Moreaux e Vitor Meireles, passaram a reproduzir nas telas temas da história do Brasil. José de Alencar, também associado ao IHGB, em suas novelas narra a história do povo brasileiro através da origem colonial e do encontro amoroso entre o gentio e o português.

Nas décadas seguintes, essa produção se tornou ainda mais intensa. Mas os problemas do Império não paravam. A Guerra do Paraguai, conflitos políticos e revoltas, além da propaganda republicana em expansão, desafiavam a estabilidade do regime. Era preciso conter as forças contrárias. As armas e a repressão deveriam, então, somar cada vez mais esforços com o poder da memória de evocar um ideal de *pertencimento* e dar sentido à nação e ao próprio Império.

Nessa pesquisa, nos debruçamos sobre a produção da *memória histórica* brasileira, admitindo-a como base do processo de criação da identidade nacional pretendida durante o Segundo Império. O passado aqui é entendido não como um *conteúdo* a ser revelado pelos fatos, mas como uma *produção* discursiva; uma *visão* da história que cria uma memória *seletiva* e romântica que elege heróis, exaltando certos grupos sociais e seus feitos enquanto obscurece outros.

## OBJETIVOS

Nosso objetivo geral é compreender como a produção artística e intelectual do Segundo Império cria e reafirma uma memória que se torna oficial e informa as noções de identidade que se sedimentam. Partimos da hipótese de que tal processo produz uma história e uma memória não neutras, mas ligadas a exercícios de poder.

Nossos objetivos específicos compreendem uma minuciosa análise das fontes para promover o que percebemos como um “despertar crítico” sobre o fazer histórico e a produção da memória. Isso consiste em perceber a história não como conjunto descompromissado de fatos narrados, mas como uma *construção* de sentidos e relatos exortativos, cuja função vai muito além de simplesmente rever o passado. Trata-se, antes, de produzi-lo.

## MATERIAIS E MÉTODOS

Utilizamos como fontes primárias, *A História Geral do Brasil* de Francisco Varnhagen, os quadros *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, *Independência ou Morte e Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, *A Proclamação da Independência*, François-René Moreaux e *Iracema*, de José Maria de Medeiros e os romances *Iracema* e *O Guarani*, de José de Alencar. Essas obras veiculam sentidos, como heroísmo, destemor, harmonia e unidade entre grupos contraditórios e uma forte exaltação ao modelo europeu de civilização. Tais elementos têm muito a dizer sobre o projeto de memória que podemos atribuir ao Estado imperial brasileiro e o imaginário seletivo que ela foi capaz de propor e sedimentar.

*História Geral do Brasil* é considerada uma das responsáveis por formar a história oficial brasileira e, por isso, foi analisada antes de todas as outras. Depois da leitura e fichamento do livro, estudamos as obras de José de Alencar e a iconografia de Victor Meirelles, Pedro Américo, François-René Moreaux e José Maria de Medeiros. As obras selecionadas apresentam grande importância cultural para o país e são constantemente firmadas como marcos históricos em livros didáticos e artigos científicos, justificando, assim, a nossa escolha. Todas foram analisadas em seus domínios estéticos, mas nos detivemos mais na *narrativa* que produzem e o contexto político e social de sua produção. Esse foi, aliás, o nosso foco neste trabalho.

Seguimos a tríade memória, história e poder para identificar nas fontes uma proposta de memória seletiva que pode, todavia, passar despercebida. Acreditamos que a história que nos é apresentada nos livros, nas artes e nos monumentos não é nem neutra nem contingente.

Na historiografia de Varnhagen, percebemos uma narrativa que faz a exaltação da colonização portuguesa, enquanto ignora a atuação de negros e indígenas; nos romances de José de Alencar, uma tentativa romanceada de construir laços étnicos e culturais entre o gentio e o branco europeu; nas pinturas, representações românticas sobre a história do Brasil, os encontros de culturas e a relação entre heróis e população em uma sociedade excludente a procura de identidade.

Para a análise crítica das fontes, usamos textos da historiografia, história da arte e teoria literária. “Verossimilhança e indianismo na obra de José de Alencar” (2000) de Mirhiane de Abreu e “Anos 1850: elogio da colonização brasileira” (2003) de José

Carlos Reis embasam nosso estudo das obras e José de Alencar e Varnhagen respectivamente. Para traçar o paralelo entre o período, as intenções memoriais dos documentos e as características das pinturas, usamos “O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial” de Afrânio Biscardi e Frederico Almeida Rocha, “O pintor Victor Meirelles e a fotografia” de Andrea Wanderley e “Patrimônio e Identidade Nacional”, do professor associado da Universidade de Évora, Portugal, Virgolino Ferreira Jorge. O material iconográfico foi acessado nos acervos da Enciclopédia Itaú Cultural e da *Picturing the Americas*.

Alinhavando toda nossa análise estão os conceitos de “Documento/Monumento” e “Memória” desenvolvidos pelo historiador francês Jacques Le Goff. A discussão nos ajuda a ver a memória como fruto de um processo seletivo que determina a maneira como os fatos e feitos históricos serão concebidos no imaginário social. A construção da identidade, neste sentido, fica atrelada a decisões discricionárias que elegem certos elementos enquanto silenciam outros.

## DESENVOLVIMENTO

Entendemos que a tentativa bem-sucedida do governo imperial na fundação de uma memória coletiva do Brasil não foi resultado de um projeto fácil. Foi preciso o engajamento de artistas e o desenvolvimento de produções complexas capazes de alcançar o imaginário social. A exaltação das terras brasileiras, a braveza dos colonizadores, o nacionalismo dos libertadores do Brasil na independência e dos soldados nas guerras são elementos de narrativas épicas e exortativas, que, apesar de elucubrarem em cima dos fatos, estavam assentadas em pesquisa documental.

Os documentos eram quase sempre diplomas e tratados produzidos pelo Estado. Ao serem lidos sem um crivo crítico, tomando o seu conteúdo por testemunho fiel do passado, ganhavam, no longo prazo, um efeito de monumentalidade. Essa postura elege um passado específico e funda uma memória que pode ser excludente. Como aponta Le Goff (1988, p. 423), “a memória (...) remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

Dessa maneira, o passado pode ser construído através de uma seleção de fatos. Quando isso ocorre, é possível que se priorize uma visão em detrimento de outras. A memória coletiva, neste sentido, não é uma conquista social, mas um instrumento de

poder que molda o imaginário e o pensamento a serviço de uma versão da história. O que nos é relatado é o resultado da seleção de fatos que tendem a beneficiar aqueles que os selecionam. Como aponta mais uma vez Le Goff (1988, p. 426, grifos nossos), “tornarem-se *senhores da memória* e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas”.

## VARNHAGEN E O ELOGIO DA COLONIZAÇÃO

A obra histórica máxima do período Imperial foi redigida pelo autor que ficou conhecido como o “Heródoto brasileiro”, Francisco de Adolfo Varnhagen, o Visconde de Porto Seguro. Historiador militar, Varnhagen, na sua *História Geral do Brasil*, publicada em dois tomos em 1854 e 1857, faz um elogio à colonização portuguesa, reservando aos índios e negros um discurso de inferiorização. Justificando a exploração desses povos, ele condena a chegada dos africanos como fator de retrocesso e estagnação do país. Seu foco está no desenvolvimento do Estado brasileiro e, enquanto vangloria os feitos de grandes homens, povos que foram retirados de seu território e duramente explorados são negligenciados. A obra de Varnhagen ilustra como o fazer histórico pode expressar seletividade, versões interessadas e uma postura parcial para afirmação de uma ordem.

A memória que Varnhagen evoca é muito específica e demarcadora. Sua história é uma história de conquistas e atos heroicos. Seu protagonista é o colonizador que desbrava as terras inóspitas, impõe a justiça e funda a civilização nos trópicos; do patriota que liberta o país e o coloca nos trilhos do progresso nacional. Os povos nativos, a população diaspórica africana e milhões de mestiços pobres ficam esquecidos. Mas o texto não perde por isso sua importância. Pelo contrário. Percebê-lo como elaborador de um ideal de identidade que privilegia uns em detrimento de outros, uma versão dos fatos em lugar de outras, é uma maneira de ver na produção da própria história as marcas de relações sociais de poder. Nesse processo, o relato é mesmo tendencioso, e “[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada [...] pelos que se dedicam à ciência do passado [...], os historiadores” (LE GOFF, 1988, p. 535).

Os historiadores não trabalham isolados de um tempo e de um contexto social e político. Varnhagen era um aristocrata e suas posições eram claras. A documentação por ele usada é constituída por atos de diplomacia, tratados, relatórios militares, despachos e outros documentos de Estado. Sua história não poderia ser outra. Sua voz era a voz de uma história *oficial*. Qualquer pessoa poderia nos tempos atuais contestar suas posturas, mas a memória que sua obra veiculou foi hegemônica durante décadas e deve ter informado o imaginário de muita gente. Ouvir Varnhagen é importante para perceber como a história que se escreve está ligada ao tempo em que se vive. A própria seleção é um fator de exclusão. Ao escolher sua documentação, Varnhagen escolhia os seus protagonistas. Contou a história de um povo pelos feitos de alguns. A história de um país pelas ações de homens importantes e exércitos corajosos.

“Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva”, disse Le Goff (1988, p. 426). Textos como o de Varnhagen determinarão a memória que vai prevalecer. Quando Von Martius venceu o prêmio do IHGB, ele escreveu que a história do Brasil deveria ser uma história nacional. Varnhagen seguiu a opinião do cientista alemão. Pela sua vinculação com as elites nacionais e com o próprio governo, Varnhagen deve ter tido em sua obra a principal referência dos manuais escolares. Ele contou a história que elegeu como digna de ser contada e boa parte da sociedade estava disposta a consumir. Isso não significa que não houvesse outros caminhos. Joaquim Norberto, por exemplo, com sua *Memória histórica e documentada das aldeias de índios da província do Rio de Janeiro*, também publicada em 1854, assume uma postura completamente diferente com relação ao índio. Se para Varnhagen o índio sequer tinha história e o fundamental era escrever a história da pátria brasileira, para Norberto era importante descobrir os índios e suas tradições. Na literatura, um gênio como o de Castro Alves procuraria, por outros meios, chamar a mesma atenção ao universo da cultura e da luta negro-africana.

Não podemos, todavia, responsabilizar Varnhagen por algo que boa parte dos homens de seu próprio tempo não estava interessada em superar. Uma história mais plural e inclusiva – que inclui o ensino de cultura afro-brasileira e indígena nos currículos da educação básica e nem por isso supera intolerâncias e preconceitos sociais – é algo muito novo e faz parte do nosso tempo, não do dele.

## O UNIVERSO DAS ARTES

D. Pedro II era um mecenas. A tendência para os estudos e a apreciação das produções artísticas fez-se presente desde a infância do filho de D. Pedro I e Dona Leopoldina, justificando o aprofundamento realizado nas ciências e nas artes brasileiras. Sobre isso, em *A História da Pintura no Brasil*, o escritor mineiro José Maria dos Reis Júnior (1944, p. 30) escreve:

Sobretudo as letras e as artes mereceram-lhe [de D. Pedro II] sempre atenção carinhosa e pródiga. Colocava-as em tal proeminência, cercava-as de tamanha consideração, que lhes criava um ambiente excepcional, explicativo do surto magnífico que apresentaram.

Esse surto magnífico a que se refere foi também impulsionado pelo projeto de identidade nacional. A ligação de D. Pedro II com a produção artística e intelectual permitiu ao Brasil iniciar um processo de criação cultural relativamente autônoma. Para que isso ocorresse foram necessários investimentos e valorização de artistas nacionais. A partir de concursos premiados com viagens internacionais, artistas podiam angariar experiências de produção na fonte europeia. O pintor Victor Meirelles (1832-1903) é um exemplo disso. Ele venceu o concurso de artes realizado pela *Academia Imperial de Belas Artes* em 1852, podendo viajar pela Europa e aprender técnicas de reprodução. Esse intercâmbio foi de grande importância para que o pintor, ainda no continente europeu, produzisse o quadro *A Primeira Missa no Brasil* (1861).



Figura 1: A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL. Victor Meirelles. 1861.



Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1260/primeira-missa-no-brasil>. Acesso em: 10 ago. 2018.

Esse quadro representa um marco artístico do período, tendo sido constantemente reproduzido. A exaltação do território brasileiro, diante da falta de um “passado glorioso”, guerras e cavaleiros, bem como o gentio que vive em harmonia com a natureza são alguns elementos centrais da obra. Ao retratar tais aspectos, apresenta-se a *pureza* dos índios que ainda não haviam tido contato com os europeus e reafirma-se o mito do “Bom Selvagem”.

Pensado a partir da *Carta de Pero Vaz de Caminha*, o quadro retrata o encontro entre indígenas e portugueses em um cenário de ação catequista e civilizadora, representada pela cruz iluminada ao centro. A postura indígena na parte direita da pintura, rodeada pela floresta, é de total curiosidade aos encantos dos europeus à esquerda, próximos do mar, lugar por onde chegaram, sugerindo um *encontro harmônico* entre as duas culturas e os diferentes povos.

Outra obra de destaque é o quadro *Iracema* (1884) de José Maria de Medeiros. Assim como Victor Meirelles, o autor retrata o indígena na sua *forma pura*, reproduzida pela nudez antes do encontro com o europeu. O quadro parte de um trecho do livro homônimo de José de Alencar sobre a saudade sentida por Iracema quando o marido, Martim, está em guerra contra os potiguaras:

Inquieta Iracema pela ausência do esposo, sai em busca dele e chega à beira do lago, já quando as doces sombras da tarde vestiam os campos. Encontrando ali fincada, na areia da praia, a flecha do guerreiro transpassando um guaiamum, e de que pende um ramo de maracujá, enchem-se-lhe os olhos de lágrimas, interpretando as ordens que aquele símbolo lhe revela – como o guaiamum deve ela andar para trás, e como o maracujá, que guarda a flor até morrer, conservar a lembrança do esposo. (ALENCAR, 1959, p. 60).

Embora existam documentos que registrem algumas das personagens dessa história na colonização do Ceará, em 1606, Iracema é uma narrativa literária. Ela fala sobre o surgimento do povo brasileiro como fruto da união entre o português, Martim, e o gentio, Iracema. Tanto José de Alencar quanto José Maria de Medeiros fazem uma representação romântica da identidade nacional a partir do amor da índia virgem “dos lábios de mel” pelo colono português.

Figura 2: IRACEMA. José Maria de Medeiros. 1884.



Picturing the Americas. Disponível em: <https://picturingtheamericas.org/painting/iracema/?lang=pt-pt>. Acesso em: 10 ago. 2018.

Em *O Guarani* (1857) há algo bastante similar. No romance, o gentio é a representação dos índios que sacrificaram costumes e modos de vida em função da civilização *oferecida* pelos portugueses. Numa cena dramática, quando a colônia entra em um apocalipse devido à guerra entre colonos coligados a tribos inimigas, Peri, da nação goitacá, aceita a conversão ao cristianismo para salvar Ceci, a donzela

portuguesa. Depois do dilúvio, o país será novamente povoado. Todos nós somos descendentes dessa história. Peri, assim como Iracema, faz uma escolha por amor. De novo, o tema da identidade nacional é retratado a partir de brancos e índios, enquanto os negros não aparecem.

O retrato indianista que orientou toda uma geração de artistas conviveu com uma outra tendência: a da exaltação de grandes feitos e heróis. Da mesma maneira como fez Varnhagen, os pintores serviram à história nacional, criando uma imagética seletiva.

Dentre as pinturas, aquelas que retrataram a independência se destacam. A *Proclamação da Independência do Brasil* (1844) de François-René Moreaux e *Independência ou Morte* (1888) de Pedro Américo são os melhores exemplos. Ambos os quadros retratam o famoso momento em que D. Pedro, ainda príncipe regente, recebe as cartas de Dona Leopoldina informando-o que as Cortes Portuguesas exigiam sua volta imediata a Portugal. A comitiva vinha de São Paulo e estava estacionada às margens do rio Ipiranga a caminho da capital. Exaltando a luta, a coragem e a mobilização dos soldados, a obra de Pedro Américo expressa a glorificação exacerbada do fato com uma cavalaria incomum para a época. No quadro de Moreaux, a figura de D. Pedro ao centro cercado de um apoio popular improvável ilustra feições mais europeias que brasileiras.

Figura 3: A PROCLAMAÇÃO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL. François-René Moreaux. 1844.



Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5894/a-proclamacao-da-independencia>. Acesso em 10 ago. 2018.

Figura 4: INDEPENDÊNCIA OU MORTE. Pedro Américo, 1888.



Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1431/independencia-ou-morte>. Acesso em: 10 ago. 2018. Disponível também em: <http://historiaporimagem.blogspot.com/2011/09/o-grito-do-ipiranga-independencia.html>. Acesso: 10 ago. 2018.

Essas telas foram encomendadas pelo governo e produzidas décadas após a declaração. Seu objetivo era evidenciar um D. Pedro I herói popular e aumentar a notoriedade de seu filho, D. Pedro II. A intenção era inculcar uma certa memória da independência ao imaginário social. Esse processo é um tipo de *uso* do passado, uma representação da história para a elevação de um governo vigente.

O tema das guerras também aparece neste contexto. Durante a Guerra do Paraguai (1864-1870), o governo brasileiro enviou expedições de registro para catalogar a atuação de seu exército e juntar materiais que lembrassem a ação do Estado. Em 1877, Pedro Américo pintou em Florença, Itália, ou seja, sem mesmo ter presenciado o conflito, o famoso quadro *Batalha do Avaí*. Encomendada pelo governo, a tela é polêmica. Sua representação, mesmo que a pedido do Império, não exaltava os feitos brasileiros da forma como era comum. Com dimensões de 600cm x 1,1m, a ilustração acabou sendo um marco do declínio do Império brasileiro.

Figura 5: BATALHA DO AVAÍ, Pedro Américo, 1877.



Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1146/batalha-do-avai>. Acesso em: 10 ago. 2018.

Diferente das Figuras 3 e 4, as personagens da Figura 5 não são todas representadas em trajes alinhados. Entre os militares brasileiros há oficiais vestidos nos moldes europeus e soldados vestidos quase como os paraguaios, com rusticidade. Há negros nas fileiras e isso expõe uma das mazelas da sociedade brasileira à época. Os senhores usaram seus cativos para cumprir cotas de voluntariado e se livrar do seu próprio alistamento. Não há uma postura altiva entre os comandantes brasileiros. À esquerda superior, o Duque de Caxias aparece em sobressalto com seus subordinados. A tensão da guerra e a violência deixam o quadro mais realista, não por retratar a batalha em si, mas por mostrar a barbaridade de todas as guerras. A presença assustada de crianças, mulheres e idosos junto aos soldados, causou estranheza ao público da época.

Duque de Caxias correspondeu-se com Pedro Américo, enviando-lhe relatos de campo, documentos e peças de uniformes. Mas, se Caxias esperava uma tela com sua figura mostrada em destaque, pode ser que tenha se frustrado. Enquanto Pedro Américo dava suas primeiras pinceladas, panfletos republicanos circulavam pelo Brasil. Partidos eram fundados e o número de desafetos da monarquia crescia. Por ter sido produzida sete anos após o conflito, momento em que a população já questionava o valor daquela guerra tão custosa, a obra foi inclusive atribuída a uma tendência pró-república do

próprio autor. No quadro, a bandeira do Império aparece rasgada e, diferentemente da tradição indianista de José de Alencar e José Maria de Medeiros, o pintor retrata os escravos em batalha e até coloca a si mesmo lutando entre eles.

A *Batalha do Avaí* não é um furo na história. Ela mostra a complexidade da produção da memória. Uma história pode ser contada de diferentes modos, dependendo da versão que se quer consolidar. Quando o Império começara a ruir, uma nova memória começou a ganhar contornos. A própria República passaria por algo similar quando fosse fundada. Seria preciso eleger novos heróis, novos símbolos e uma nova memória nacional. Como disse José Murilo de Carvalho, seria preciso formar as almas. Ensinar sobre uma nova trajetória de ficções nacionais. Na *Batalha do Avaí*, a intenção do Império talvez fosse retratar momentos de vitória em um contexto em que sua legitimidade não era mais das melhores. O Estado buscava esconder a negritude e “embranquecer” as obras de arte como a própria população, o que o levou a questionar a tela. Seu projeto eugenista não era segredo para ninguém. Por pintar um quadro menos romantizado neste sentido, Pedro Américo deixou que essas questões fossem trazidas à baila ao invés de as obscurecer.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa se voltou para o uso prático da narrativa histórica e literária e da iconografia como formadores da memória coletiva de um país. Nações e nacionalismos não são fenômenos espontâneos. Em função da unidade política pretendida no esboço de uma identidade nacional, grupos muito distintos e distantes, social e geograficamente, deveriam reconhecer-se como *formadores do Brasil*. Uma das maneiras mais eficazes de isso se dar era através da construção de uma *memória coletiva* nacional.

No universo da pintura e das narrativas literárias e históricas, a imaginação social sedimenta memórias e a sua criação não é tarefa fácil nem livre de posicionamentos arbitrários. Não por acaso, obras consagradas como as que estudamos aqui eram encomendadas pelo Estado. O esforço de artistas e intelectuais chancelados pelo governo imperial ao tempo de D. Pedro II visava consolidar, em um cenário de disparidades e efervescências políticas, uma ordem e uma memória específicas. Era preciso dar uma *história* ao povo e à nação, e o Estado brasileiro se engajou nisso.

As obras que selecionamos são um recorte nosso e nossas conclusões se baseiam em literatura especializada sobre o assunto e sobre nossas próprias impressões. Sabemos

que as telas e os livros não estavam ao alcance de toda a população e que suas narrativas circulavam por setores restritos da sociedade. Não obstante, entendemos que sua produção projeta ao mesmo tempo em que sedimenta um imaginário a ser impresso nos livros didáticos e em outros materiais instrutivos de abrangência mais popular. Estudos sobre charges em jornais e revistas populares ou versos e anedotas da cultura oral podem revelar as visões que as pessoas tenham cultivado sobre o país e sua identidade. Nos meios letrados e entre as classes médias com acesso à arte e à literatura (é bom lembrar que romances eram publicados como novelas em folhetins e amplamente consumidos), as obras devem ter criado efeitos bem próximos aos que sugerimos aqui.

Acreditamos que o valor maior da nossa pesquisa reside nessa maneira crítica de ver as fontes e pensar a construção da memória histórica como seletividade e poder. Vimos como os *usos do passado* a favor de um grupo podem possibilitar um processo trabalhoso e apurado de formação da identidade nacional. Verificamos que o interesse manifestado por D. Pedro II pelas artes ultrapassou o seu gosto particular, tornando-se instrumento de produção de uma memória capaz de sugerir unidade e legitimidade ao seu governo.

A história e a memória não são fenômenos neutros e descompromissados. Pelas obras que avaliamos, as versões de grupos minoritários não se fizeram aptas a representar e descrever a nação. Elas foram silenciadas. Percebe-se a ausência de figuras importantes nas representações da memória oficial, como o negro, que, no período imperial, ainda era sujeito à escravidão e a uma visão inferiorizada. Os índios, quando inseridos, são romantizados. Na narrativa de exaltação à colonização portuguesa, vimos como o passado colonial era pretendido como uma espécie de origem do país, como se o Brasil tivesse um curso autônomo a ser seguido desde ali, embora fosse ainda ligado por laços de submissão a Portugal. O poder das narrativas está aí: elas retiram aquilo que não se quer evidenciar para dar uma versão tendenciosa à história que, na verdade, é repleta de contradições.

Quando podem interferir no universo da criação cultural, especialmente na literatura e na pintura, governantes selecionam ideias que querem que os represente, podem aplicá-las em grande escala e as tornar a verdade conhecida por todos. Assim, aquilo que buscam retratar integra o imaginário nacional, sendo usado a favor da ordem que lhes interessa. A memória histórica, neste sentido, é na verdade não uma construção coletiva e espontânea, mas um instrumento de poder.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José. **Iracema**. Vol. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

ALENCAR, José. **O Guarani**. São Paulo: Ática, 2003.

ALMEIDA, V. **Varnhagen e a ‘invenção’ da história do Brasil**. Disponível em: <<https://anovademocracia.com.br/no-31/418-varnhagen-e-a-invencao-da-historia-do-brasil>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

BISCARDI, A.; ROCHA, F. A. **O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial**. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/mecenato\\_dpedro.htm#\\_ftnref3](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpedro.htm#_ftnref3)>. Acesso em: 26 fev. 2018.

JORGE, V. F. **Patrimônio e Identidade Nacional**. Disponível em: <[http://www.civil.uminho.pt/revista/artigos/Num9/Pag\\_5-12.pdf](http://www.civil.uminho.pt/revista/artigos/Num9/Pag_5-12.pdf)>. Acesso em: 28 jun. 2018.

JÚNIOR, M. V. F. **A proclamação da independência do Brasil, por François-René Moreaux**. A Tribuna de Petrópolis, 2016. Disponível em: <<http://www.museuimperial.gov.br/imprensa/novidades-imperiais/5672-a-proclama%C3%A7%C3%A3o-da-independ%C3%Aancia-do-brasil,-por-fran%C3%A7ois-ren%C3%A9moreaux.html>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

REIS JÚNIOR, José Maria de. **A história da Pintura no Brasil**. São Paulo, SP: Editora Leia, 1944.

WANDERLEY, Andrea C. T. **O pintor Victor Meirelles e a fotografia**. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=9392>>. Acesso em: 16 jul. 2018.