

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM – IEL  
Doutorado em Teoria e História Literária

Márcio de Vasconcellos Serelle

**Os versos ou a história:  
a formação da Inconfidência Mineira  
no imaginário do Oitocentos**

Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Letras. Participaram da banca examinadora os professores doutores Antônio Arnoni Prado (presidente), Antônio Alcir Bernárdez Pécora (membro), Fernando Antônio Novais (membro), Audemaro Taranto Goulart (membro), Reinaldo Martiniano Marques (membro).

Orientação: Antonio Arnoni Prado

Campinas

2002

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE 803  
CHAMADA/TI/UNICAMP  
5066v  
EX  
DMBO BCI 51440  
ROC 16.837102  
DX  
REÇO R\$11,00  
DATA 12/11/02  
CPD

2

CM00176439-B

3 10 267025

## FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Serelle, Márcio de Vasconcellos  
Se66v Os versos ou a história: a formação da Inconfidência Mineira no imaginário do oitocentos / Márcio de Vasconcellos Serelle. - - Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Antonio Arnoni Prado  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira - Sec. XIX - História e crítica. 2. Romantismo (Literatura) - Brasil. 3. Brasil - História - Conjuração mineira - 1789. 4. Historiografia - Brasil - Sec. XIX I. Prado, Antonio Arnoni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

## RESUMO

Este estudo propõe investigar a formação da Inconfidência Mineira no imaginário do Oitocentos, buscando compreender como se deu a articulação do episódio em formas narrativas e poéticas, fundadoras de mitos e aspectos do nacional. Examinam-se, portanto, as primeiras apropriações historiográficas e principalmente ficcionais da matéria histórica, à luz das noções de ciência e arte literária correntes no século XIX, identificando, nas séries discursivas (historiografia e literatura), as preceptivas de seu tempo, de exigente nacionalismo. Entre os textos sobre a Inconfidência analisados, incluem-se, entre outras, obras de Joaquim Norberto de Sousa Silva, Tomás Antônio Gonzaga, Teixeira e Sousa, Castro Alves, Pereira da Silva, Bernardo Guimarães, Machado de Assis. A partir da periodização desses discursos, é possível traçar, no Oitocentos, a evolução de um caminho narrativo e simbólico sobre a conspiração de 1789 que, num primeiro momento, serve à invenção de uma tradição para o Império, e, num segundo, lastreia a genealogia de uma república emergente, revelando, assim, os instrumentos ideológicos na (re)construção do passado.

## ABSTRACT

This study proposes to investigate the composing of Inconfidência Mineira in the imaginary of the XIX century, trying to understand how the historical episode was articulated in narrative and poetic forms, which founded myths and aspects of the national. Thus, it examines the first historiographic and mainly fictional appropriations from the historical matter in view of the usual notions of science and literary art in XIX century, identifying, in the discursive series (historiography and literature), the precepts of that time of demanding nationalism. Among the analyzed texts, there are works of Joaquim Norberto de Sousa Silva, Tomás Antônio Gonzaga, Teixeira e Sousa, Castro Alves, Pereira da Silva, Bernardo Guimarães, Machado de Assis. Timing this discourses, this research traces, in the 1800's, the evolution of a narrative and symbolic path about the conspiracy of 1789 which, at the first moment, serves to the invention of a tradition to the Empire, and, after, supports the genealogy of an emerging republic, revealing, therefore, the ideological instruments in the writing of the past.

Este exemplar e a redação final da tese  
defendida por Mário de Vasconcelos  
Serelle

e aprovada pela Comissão Julgadora em  
09/10/2002.

[Assinatura]

*Para Patrícia, sempre, e Carolina, que tem a idade  
dos primeiros escritos desta tese.*

## **Agradecimentos**

À instituição que acolheu meu projeto de doutoramento, Instituto de Estudos da Linguagem, da Unicamp;

A meu orientador, Antonio Arnoni Prado, pela sua competência intelectual e assistência nas diversas etapas da pesquisa;

À Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo –, pela bolsa concedida entre 1998 e 2002, permitindo-me realizar este estudo. As pesquisas em bibliotecas nacionais e do exterior foram, igualmente, financiadas com os recursos da Reserva Técnica dessa Fundação;

Aos professores doutores Audemaro Taranto Goulart e Alcir Pécora, pela participação na banca do exame de qualificação e pelas importantes sugestões e críticas encaminhadas durante o processo;

À professora doutora Márcia Marques de Moraes, pela amizade, comentários e leitura dos originais.

Que belezas, Marília, floresceram,  
De quem nem sequer temos a memória!  
Só podem conservar um nome eterno  
Os versos ou a história.

T.A.G.

## SUMÁRIO

LITERATURA, HISTÓRIA E CONSPIRAÇÃO (INTRODUÇÃO) .....	13
CAPÍTULO 1 - NO INÍCIO DA <i>HISTÓRIA DA CONJURAÇÃO MINEIRA</i>	
Visão dos bastidores .....	31
“Escuta” e texto inconsútil .....	44
O lugar do ficcional na <i>História da Conjuração Mineira</i> .....	51
CAPÍTULO 2 - LITERATURA E INCONFIDÊNCIA: PRIMEIROS MOMENTOS	
“Notícia biográfica” de um mito inconfidente .....	63
A obra como “crônica processual rimada” .....	84
CAPÍTULO 3 - SOB O SIGNO DO ROMANTISMO	
A importação do romance histórico: Teixeira e Sousa .....	96
Contra a República .....	111
Marília, nossa dama do sofrimento .....	119
Gonzaga e a experiência abolicionista .....	126
Fato e ficção nas páginas do ultramar: Camilo Castelo Branco .....	133
CAPÍTULO 4 – A CABEÇA DO MÁRTIR	
Poesia e tempo histórico .....	150
A tradição oral como fonte: Bernardo Guimarães .....	162
Versos socialistas e anti-romantismo .....	171

## CAPÍTULO 5 - A ASCENSÃO DO TIRADENTES

Imprensa e instinto de nacionalidade .....	177
Origens históricas do culto cívico .....	186
“Cristo da multidão” ou o martírio do Tiradentes .....	196
O Judas mineiro e o emblema da traição .....	207
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	214
BIBLIOGRAFIA .....	222

## Literatura, história e conspiração (introdução)

### 1.

Quando se examinam os escritos sobre a Inconfidência Mineira (1789) no século XIX, percebe-se que a conjura surge com mais frequência nos textos da poesia e da ficção que nos relatos historiográficos. Um exemplar do *Jornal Comemorativo do 21 de abril*, editado pelo Clube Tiradentes, no Rio de Janeiro, em 1882, já atentava para o aspecto ao observar que “[i]mense [era] a lista das produções literárias inspiradas pela inconfidência; acha[va]-m-se, porém, disseminadas em grande número de publicações quer individuais, quer coletivas”<sup>1</sup> (JORNAL COMMEMORATIVO DO 21 DE ABRIL, 1882: 8). O periódico de propaganda republicana citava, a seguir, sete “volumes exclusivos” sobre o assunto, dos autores Castro Alves, Teixeira e Sousa, Bernardo Guimarães, Pereira da Silva, Pires de Almeida, Constantino do Amaral Tavares e Pessoa de Barros. Na mesma época, apenas um

---

<sup>1</sup> A ortografia dos textos foi atualizada, conforme a norma vigente. Foram conservadas, entretanto, nas referências bibliográficas e formas de entrada, as grafias originais dos títulos de obras e periódicos consultados.

estudo historiográfico, *História da Conjuração Mineira* (1873), de Joaquim Norberto de Sousa Silva, dedicara-se inteiramente ao episódio.

Não passa hoje de truísmo afirmar que poesia e os “não acontecimentos” de 1789 – para citar expressão de Kenneth Maxwell – sempre estiveram de algum modo associados. Já na Ouro Preto de 1867, no lançamento da pedra da coluna Saldanha Marinho, em homenagem aos inconfidentes, exemplares de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, do poema “Vila Rica”, de Cláudio Manoel da Costa, e de poesias de Alvarenga Peixoto foram encerrados num cofre, junto ao monumento de mármore, como símbolo maior da conspiração.

No entanto, essa ligação nem sempre foi vista como virtude. Oliveira Lima, em seu círculo de palestras sobre a formação histórica da nacionalidade brasileira, em 1911, usou-a para classificar, pejorativamente, o movimento como “uma conspiração de homens de letras” (LIMA, 1997: 138). Para o escritor e diplomata, o grupo de conspiradores era formado, à exceção de Tiradentes, por “ideólogos” e “tímidos” que, “no momento do perigo (...) perderam o sangue frio e rivalizaram em pusilanimidade” (idem, *ibidem*: 143). Na esteira de Oliveira Lima, um historiador mais ácido escreveria que “infelizmente” aquela era uma “conspiração de literatos, mais ligados aos sonhos que à realidade, mais preocupados com as cores e os dizeres da futura bandeira que com os meios de implantá-la” (BASBAUM, 1975-76: 186). Ser *árcade*, enfim, significaria para esses críticos adotar um comportamento frívolo, adequado às agremiações e modas literárias daquele tempo e pouco afeito a atitudes revolucionárias<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Por outro lado, há quem defenda, como Antonio Candido, a “Arcádia Ultramarina” enquanto forma, em última instância, de sedição. Segundo ele, a Associação despertaria nos seus membros uma “consciência de equivalência” para com os reinóis, que desaguaria em atos de rebeldia política. Ser membro de um grupo como esse, no entender do crítico, “significava ser reconhecido como

Sobre a formação das séries discursivas “história” e “literatura” acerca da Inconfidência Mineira, a afirmação ainda predominante sustenta que aquele foi um “movimento esquecido pelo Império e exaltado pela República”<sup>3</sup>. Tal alegação se revela apenas parcialmente verdadeira, pois desconsidera a significativa produção durante o Segundo Reinado, a que inclui, além das obras dos escritores já citados, textos de Machado de Assis, Sílvio Romero, Luiz Gama, Fontoura Xavier, Raimundo Correia, Fernandes Pinheiro, Moreira de Vasconcelos, entre outros autores, muitos deles anônimos.

Parafraseando o próprio Machado, em seu conhecido ensaio “A nova geração” (ASSIS, 1992), nem tudo é ouro nessa produção; e mesmo o ouro nem sempre se revela de bom quilate; mas o essencial parece ser que essa fusão entre literatura e história no Oitocentos contribuiu fortemente para a constituição do imaginário – de que somos em parte herdeiros – acerca da Inconfidência Mineira.

Diante desse panorama, este ensaio de historiografia e teoria literária obedece a dois movimentos. Trata-se, primeiramente, de investigar, datar e refletir sobre a formação narrativa da conspiração de 1789, isto é, compreender como principalmente a literatura do

---

participante em pé de igualdade da alta cultura do Ocidente, isto é, a cultura de que participava também o colonizador” (CANDIDO, 1993: 133). A paridade entre colonizados e europeus despertaria um questionamento expresso do seguinte modo: “se sou equivalente no plano cultural, por que não posso ser também no plano político?”(idem, ibidem: 134). Para Candido, o poeta árcade participava de “um poderoso ritual de iniciação e incorporação cultural.” (idem, ibidem). A lógica de Candido assemelha-se à de José Veríssimo, em sua *História da literatura brasileira*, quando este escreve sobre o aparecimento das academias literárias no século XVIII. Segundo Veríssimo, a despeito do oficialismo e atitudes egoísticas, essas associações, qualificadas de brasileiras, revelavam inconscientemente um sentimento de separação e de emancipação nacional ao trabalharem pela emancipação intelectual do literato (VERÍSSIMO, 1998: 91).

<sup>3</sup> A frase é de um texto da exposição “O quinto do ouro – fontes para história da administração colonial brasileira no século XVIII”, exibida em fevereiro de 2000, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Maria José de Queiroz, pesquisadora e autora de um romance histórico sobre o período, *Joaquina, filha de Tiradentes*, adota posição semelhante ao dizer que a ficção brasileira pouco privilegiou o episódio histórico. Conhecedora, no século XIX, apenas do drama *Gonzaga ou a revolução de Minas*, escreveu que “[s]equer durante o romantismo (...) os ideais libertários

século XIX articulou os eventos do passado em forma de histórias, tornando-os inteligíveis e construindo significados, imagens e símbolos determinantes na constituição da nossa nacionalidade<sup>4</sup>. Como afirma Louis Mink, em seu estudo teórico sobre história e ficção como modos de compreensão, “there are hopes, plans, battles, and ideas, but only in retrospective stories are hopes unfulfilled, plans miscarried, battles decisive, and ideas seminal”<sup>5</sup> (MINK, 1998: 135). Em outras palavras, são as narrativas que configuram, num mesmo tecido, as imagens separadas do passado, e, embora haja constantes revisões historiográficas e ficcionais sobre os inconfidentes, acreditamos que a elaboração do evento histórico, durante e logo após o romantismo, ainda influencie nossa maneira de compreender e interpretar a Inconfidência Mineira.

A partir da década de 1840 – época que coincide com a ascensão ao trono de Pedro II – os escritores procuraram focar episódios que, pelo essencial de seu espírito, valessem como símbolo da formação histórica da nacionalidade. Os intelectuais brasileiros, à semelhança de uma tendência generalizada na Europa, trariam à luz um manancial de eventos, mitos, lendas e poesia, evocando um passado autóctone e dignificante. Assim, a conspiração de 1789, interpretada em termos liberal e nacionalista pelos românticos, tornar-se-ia fonte para uma série de ficções.

---

lograram impor-se” (QUEIROZ, 1991: 5). Como pretendemos mostrar, essa asserção, até certo ponto corrente, seria equivocada.

<sup>4</sup> Esta tese abrange também o estudo de *Marília de Dirceu* (1792), primeira obra literária a tratar da conjura. Tal regressão faz-se necessária pois, como veremos, as *Liras* adquiriram importância documental e ficcional no Oitocentos, período que assinala uma série de edições do livro e a publicação da então inédita terceira parte dos versos (1812). A leitura e organização dos poemas de Gonzaga influenciaram romancistas, poetas, historiadores e críticos, ligando, dessa forma, o século XVIII ao XIX.

<sup>5</sup> “ (...) existem esperanças, planos, batalhas e idéias, mas somente nas histórias retrospectivas é que as esperanças são frustradas, os planos abortados, as batalhas decisivas e idéias seminais” (tradução nossa).

Havia pelo menos dois paradoxos nessa atitude: o primeiro, de busca de uma escola literária nova e nacional a partir da experiência européia de narrativa histórica, o que resultou em obras à moda de Scott como o capa-e-espada *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes* (1848-1851), de Teixeira e Sousa; o segundo, de exaltar um movimento então classificado como republicano em meio a um governo monarquista.

Essa última característica ter-se-ia refletido na escolha do herói do período: Tomás Antônio Gonzaga, que figura como protagonista das obras literárias. Sua condição de “homem de letras” emerge como importante virtude, já que a poesia, juntamente com a prosa e a eloquência sacra, era vista como um domínio de excelência estimado pelos historiadores e escritores românticos, na busca por brasileiros ilustres. Gonzaga, personagem ambígua ideologicamente, serviria ao papel de símbolo nacional no “remanso largo” do Império, ao mesmo tempo em que se adequava à proposta de criação de um mito romântico que representasse, de forma americana, os arquétipos europeus dos amantes na literatura.

Por sua vez, o eixo de obras literárias em torno de Tiradentes iria fortalecer-se na década que antecede a proclamação da República, quando o uso positivo da imagem do alferes na poesia tornou-se instrumento de contestação política e quase um “modismo”. Ao chasquear do Romantismo, uma nova geração combateria toda uma simbologia atrelada a ele, na qual se incluíam a idéia de monarquia e a figura do Imperador.

Dessas relações entre história e literatura emerge o segundo movimento da tese, que é o de verificar a ligação entre as duas séries discursivas no Oitocentos, seu conceito para a *intelligentsia* brasileira e portuguesa da época e a forma como essas categorias se entrecruzaram. Os critérios vigentes pareciam ser ainda aqueles do século XVIII, em que a literatura era definida como regime discursivo fictício – sendo ficção aqui entendida como

sinônimo do “imaginável” e, quase sempre, de mentira —, e a história como a representação do que de fato aconteceu. Ao tempo heróico da epopéia, como escreveria num opúsculo o cômico Fernandes Pinheiro, reservam-se “os floreios da fantasia”, e, ao tempo histórico, o “verdadeiro” (PINHEIRO, 1861: X). A história, ainda que por vezes vista como uma ciência “vívida”, estimulante e até recreativa, não deveria ser encarada como o que se chamava, no início do Oitocentos, de “arte livre”, isto é, uma arte criativa que os poetas e romancistas cultivavam (WHITE, 1995: 148).

Mas como os escritores lidariam com essa alegada dicotomia em uma época de exigente nacionalismo, quando a ficção se volta, irremediavelmente, para a narração do passado? Em outras palavras, como definir a literatura em oposição à história quando a própria ficção passa a perseguir o paradigma histórico, como no “romance histórico” e em outros textos que se fazem passar *como se* tivessem a transparência do real apregoada, por vezes, pelo discurso histórico? Convém lembrar que, para os românticos brasileiros, como demonstram os preceitos estéticos afirmados por Joaquim Norberto no ensaio “Originalidade da literatura brasileira”, publicado originalmente na *Revista popular*, em 1861, a história da nação exercia grande influência sobre o gênio do poeta, mais, inclusive, que outros aspectos culturais do país, como costumes, usos e a religião. Nossa história, “bela, brilhante e gloriosa”, segundo o crítico do Império, “interessa[va] sob todos os pontos de vista por que a queira encarar o poeta, o dramaturgo, o romancista” (SILVA, 2002: 155), sendo seu cultivo uma necessidade para o literato que desejava “ser nacional e portanto original” (idem, *ibidem*). Nesse sentido, como veremos, os discursos da história e da literatura aparecem, muitas vezes, articulados, num processo de fundação do nacional e da brasilidade.

2.

O primeiro capítulo desta tese, “No início da *História da Conjuração Mineira*”, trata das relações entre fontes, fatos, provas e ficção na obra de Joaquim Norberto. O livro marca momento agudo no debate sobre a Inconfidência (BROCA, 1983: 270) e representa, pelo seu esforço de pesquisa, fase importante na evolução da nossa historiografia.

Patrocinada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), *História da Conjuração Mineira* obedece às exigências documentais de metodologia histórica em voga na época, ao mesmo tempo em que expõe o talento poético de seu autor na urdidura do enredo. Foi logo após sua publicação taxada por seus opositores como “livro do literato do Instituto”, e criticada por trazer uma visão mística do Tiradentes que, no final do Oitocentos, iria influenciar a composição da imagem do mártir.

A obra é analisada aqui a partir de sua recepção controversa que a inscreveu, desde seus primeiros comentadores no século XIX, nos terrenos da investigação científica ou da arte literária. Buscando a idéia de síntese entre os discursos, o capítulo pretende mostrar os artificios ficcionais na enunciação da narrativa que trazem o relato histórico para mais perto de suas origens literárias.

Joaquim Norberto é autor fulcral neste estudo, tendo seu nome associado a composições sobre a Inconfidência nos mais variados gêneros. Quando iniciava investigação para sua obra historiográfica, produziu o poemeto “A cabeça do mártir”, editado pela primeira vez em 1860. Antes, em 1845, já havia escrito a mistificação literária *Dirceu de Marília* – versos atribuídos à noiva de Gonzaga e que tentavam compor a outra face do idílio. Como ficcionista, publicou também a novela *O martírio de Tiradentes ou Frei José do Desterro*, em 1878. O romancista de *As duas órfãs* seria responsável ainda

pelo estabelecimento de textos críticos sobre Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto e por uma edição comentada de *Marília de Dirceu*, em 1862.

As *Liras*, sua organização no período romântico e leitura como fonte histórica, são tratadas no segundo capítulo, “Literatura e Inconfidência: momentos iniciais”. Incluída entre os clássicos da formação da nossa literatura, *Marília de Dirceu* tem também sido recebida, com certa tranqüilidade, como documento, caracterizando as linhas de uma biografia, o espírito da sociedade de mineração, a conspiração dos letrados, entre outros aspectos da Vila Rica setecentista. Essas interpretações conferem importante conteúdo referencial ao texto, e desprezam, por vezes, as mediações e filtros entre a literatura e a realidade empírica. Diante disso, o capítulo coloca em questão a relação entre a obra e o mundo nela representado, lembrando a necessidade de se investigar sua produção a partir da relação com determinadas tópicas discursivas, atuantes em seu contexto histórico. Como examinou João Adolfo Hansen, no prefácio a *Uma república de leitores*, de Joaci Pereira Furtado, “[a] poesia árcade encontra a realidade de seu tempo como prática das convenções sociais do discurso poético, não como reconhecimento realista de um real preformado” (HANSEN, 1997: 18).

Pretende-se, ainda, compreender como ocorreu a mitificação de Gonzaga pelos românticos, que falsearam sua biografia e se inspiraram em sua vida e mesmo versos como assunto literário. É significativo que as edições de *Marília de Dirceu* – à época, um dos livros mais publicados em português – trouxessem, com frequência, uma “notícia biográfica” do autor, como se não fizesse sentido ler a obra sem conhecer o drama pessoal do árcade.

O lírico de Marília seria o protagonista do primeiro romance sobre a Inconfidência, o já citado *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*, de Teixeira e Sousa, e do drama

*Gonzaga ou a revolução de Minas* (1866), de Castro Alves. As obras são analisadas no capítulo 3, “Sob o signo do romantismo”, em que se discute a importação do romance histórico e sua adaptação às circunstâncias brasileiras.

Como veremos, ambos os autores reduziram a conjuração a um caso de amor romântico, mitigando as questões políticas do episódio e levando a tragédia dos noivos à cena principal da *Inconfidência*. Moldariam ainda seus heróis de acordo com projetos ideológicos vigentes no século XIX e outros interesses menos nobres, revelando a cumplicidade entre escritores e o poder constituído. Discutem-se, nesse capítulo, os conflitos apresentados por esses textos que ao mesmo tempo defendiam, como qualidade mestra, o primado da imaginação e tentavam se adequar à concepção, então *à la mode*, da obra literária como fruto de investigação histórica, a exemplo de Scott, Hugo e Herculano.

Entre os românticos portugueses, Camilo Castelo Branco foi, possivelmente, aquele que mais atenção dedicou à *Inconfidência Mineira*, aproveitando-a como matéria de sua ficção e ensaio crítico. Em seu romance *O demônio do ouro* (1873-1874), promoveu encontro entre seu protagonista Johnson Fowler e Tiradentes, fundindo o romanesco e a historiografia tradicional, na criação de tipos cômicos. O princípio subjacente à ficção histórica camiliana parecia ser o da noção de “antiquariato”, em que o saber é agrupado de forma desmedida e sem hierarquia de importância. Camilo reunia aleatoriamente elementos históricos curiosos, colhidos em leituras, para abastecer sua incessante produção de romances e oferecer ao seu público particularidades de épocas recuadas. O capítulo investiga como as “partículas” de história recolhidas pelo autor – no caso as referentes à *Inconfidência* – são inseridas na ficção e que espécie de romance histórico se desenvolve, a partir da *bricolage* de fatos. Pretende-se ainda, nessa parte, identificar e mapear a presença

do episódio em outras obras portuguesas do período e a concepção que literatos e historiadores daquele país tinham da Inconfidência Mineira.

No capítulo seguinte, “A cabeça do mártir”, analisa-se a presença de Tiradentes na literatura do Oitocentos, principalmente através de textos de Joaquim Norberto, Bernardo Guimarães e Raimundo Correia. Todos partem de um mesmo fato histórico – a execução do alferes e a exposição de sua cabeça em praça pública – para construir suas obras, que retomavam uma lenda corrente da Ouro Preto do século XIX.

Naquele contexto, verifica-se a tentativa de conciliar, numa mesma linhagem, os feitos históricos e nacionalistas de Tiradentes e D. Pedro I, como se este houvesse concretizado o projeto malgrado na Inconfidência. A relação, no entanto, é logo vista por alguns críticos como incongruente, e as personagens, inscritas em campos ideológicos opostos. Anunciava-se assim o conflito entre monarquistas e republicanos, que também seria encampado na literatura. Os pós-românticos, cultivadores de versos que Silva Ramos chamaria de “socialistas”, exaltariam Tiradentes como um contraponto alegórico aos símbolos do Império.

As origens históricas do culto ao grande Enforcado são investigadas no quinto e último capítulo, “A ascensão do Tiradentes”, cujo título refere-se tanto à elevação do mártir ao *status* de símbolo nacional como à cristianização de sua imagem. A partir da década de 1880, o alferes começa a ser retratado na imprensa brasileira como o “herói-liberdade” e o herói positivo, figurando principalmente em poemas e artigos de jornais políticos, de cunho republicano. Na mesma época, consolida-se a associação entre as imagens de Silva Xavier e Cristo. A relação entre os dois mártires manifesta-se primeiramente nas letras – que interpretavam a cena, procedimentos e ritual de execução do 21 de abril em termos bíblicos – para depois ser retratada pelas artes plásticas (estatuaría, pintura, gravura). Associado ao

Judas bíblico desde o romance de Teixeira e Sousa, Silvério dos Reis torna-se, nas narrativas do período, figura de oposição a esse Tiradentes martirizado, formando o caráter binário do mito cristão. O papel da literatura no processo de formação do herói para a República seria dialético, pois, ao mesmo tempo em que se alimenta desse imaginário, refletindo internamente nas obras a mentalidade de seu contexto, ajuda a criar e consolidar uma nova simbologia, influenciando o externo.

A crônica de Machado de Assis noticiaria esse momento de glorificação do alferes, registrando, a partir da narração de manifestações populares e políticas, o processo de construção do herói. O autor escreve sobre a Inconfidência em pelo menos quatro oportunidades, ao longo da segunda metade do século XIX: numa crônica do *Diário de Rio de Janeiro*, em 1859; em carta endereçada a José Alencar, em que critica, no ano de 1868, a peça histórica de Castro Alves; e em mais duas crônicas de *A semana*, no ano de 1892. A primeira dessas crônicas de *A semana* foi publicada três dias após o centenário da morte de Tiradentes, data comemorada com considerável cerimônia pelas autoridades republicanas no Rio. Machado, como escreveria John Gledson, situar-se-ia no momento com certo cálculo (GLEDSON, 1996: 13). Monarquista de tradição liberal, o escritor manifestaria o seu patriotismo através do louvor ao alferes no último quartel do Oitocentos.

### 3.

Evidentemente, torna-se impossível jogar luz sobre essas questões de literatura e história no Oitocentos, sem levar em conta que, há muito, para usar uma metáfora de Stephen Bann, a camisa de força dos gêneros começou a ruir nas costuras. O autor de *As invenções da história* advoga que a diferença entre as pretensões realistas de uma série e de

outra residem precisamente no fato de que o romancista admite o nível de significação de seu texto, enquanto o historiador finge conhecer apenas o significante e o referente, desprezando construções mentais como gênero e enredo (BANN, 1994: 83). Roland Barthes, que também dedicou ensaio ao assunto (“O discurso da história”), afirmaria que somente em uma chamada “série pura” da história (seqüência inestruturada de anotações como a cronologia e os anais) pode-se falar em ausência de significado (BARTHES, 1984)<sup>6</sup>. Para Barthes, a história deve ser vista, se não como ficção, pelo menos como discurso, em que operam *shifters* semelhantes àqueles da narração assumidamente imaginária.

Hayden White talvez seja aquele que, recentemente, tenha defendido com maior radicalismo a abolição da fronteira entre o literário e a forma de escrita historiográfica. Ele afirma em seus primeiros textos (*Meta-história* e “O texto histórico como artefato literário”) que as narrativas históricas “são ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes na ciência” (WHITE, 1994: 98). Na opinião do historiador, tanto a ficção como a história procuram construir um tipo de enredo a partir da seleção de elementos retirados à verdadeira experiência humana, tornando-os inteligíveis, coerentes e harmônicos; ambas são um complexo de símbolos que nos fornece direções para encontrar um *ícone* em nossa tradição literária; ambas se desenvolvem por meio da produção de clássicos, cuja natureza impede sua invalidação; ambos recorrem ao discurso lingüístico para representar a realidade<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> A própria visão de Barthes é questionável, já que mesmo em uma simples “lista” de acontecimentos operam sempre uma certa ordenação e seleção que não deixariam de produzir um sentido.

<sup>7</sup> As observações de White, como bem colocou Richard J. Evans, devem ser lidas tendo como referência os historiadores do século XIX – Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt—, tratados em *Meta-história*, que “tinham muito em comum com os seus contemporâneos entre os romancistas”

No meio de tanta teorização, quase se perde de vista o fato histórico. White coloca em pé de igualdade, excluindo qualquer diferença, as representações literárias e históricas como formas de representar o passado. O antídoto contra a posição sentenciosa do autor de *Trópicos do discurso* parece estar inoculado em seu próprio texto, através da citação constante de R. G. Collingwood. Em sua obra póstuma, *A idéia da história*, Collingwood busca as semelhanças entre o historiador e o romancista, sem contudo deixar de traçar uma nítida fronteira entre ficção, por um lado, e história, por outro.

Em primeiro lugar, Collingwood, obedecendo à distinção aristotélica entre história e poesia, afirma que o quadro construído pelo historiador precisa estar situado no espaço e no tempo; já o do artista não necessita disso, uma vez que as coisas que imagina ocorrem em nenhum lugar e em nenhum momento. O historiador obedeceria ainda a uma certa harmonia do chamado “mundo histórico”, em que tudo tem de estar em relação com tudo o mais, mesmo que essa relação seja apenas topográfica e cronológica. Em outras palavras, “toda história deve ser coerente em relação a si mesma” (COLLINGWOOD, 1975: 303). Os mundos ficcionais não podem colidir e, por isso, não é preciso que estejam de acordo uns com os outros; cada um deles existe de forma independente. Por último (e o mais importante segundo o estudioso), o quadro do historiador está essencialmente relacionado com aquilo a que se chama de provas, sem as quais a “verdade” do relato não pode ser experimentada.

---

(EVANS, 2000: 114). Zola, por exemplo, no seu ensaio “O senso do real”, defende como literatura “séria” o romance naturalista – de observação e de análise –, comprometido em “sentir a natureza e representá-la tal como ela é” (ZOLA, 1995: 26). Como se vê, a “imaginação”, antes uma qualidade mestra do ficcionista, havia então se transformado em falha para uma corrente de escritores daquele momento.

Em resumo, Collingwood diz que o romancista tem a tarefa de construir um quadro coerente, dotado de sentido. O historiador tem de fazer tudo isso, mas obedecendo ainda a regras de método das quais o romancista, em geral, está livre.

Essa liberdade conferida ao literato, mesmo sob orientação documentária e historicista, seria o que Antonio Candido chama, em seu ensaio “Crítica e sociologia”. de “o quinhão da fantasia”, que às vezes modifica a ordem do mundo para torná-la justamente mais expressiva (CANDIDO, 2000: 13). Tal paradoxo, segundo o crítico, garantiria a eficácia da literatura na representação do mundo.

Na narração do passado inconfidente durante o século XIX, verificamos que a imaginação interfere com frequência na reescrita da história, (re)construindo fatos e ocorrências, segundo determinadas perspectivas em que a especificidade deles não é o primeiro objetivo do texto, pois eles, muitas vezes, tornam-se instrumentos para construções diversas – por exemplo, a de uma ideologia nacionalista. Nesse sentido, a influência exercida pelo processo histórico sobre a arte parece ter sido o fator determinante na elaboração dessas ficções. Num contexto de transição entre a Monarquia e a República, a literatura sobre a conjura iria oscilar entre fases de predominância tanto de protagonistas (primeiramente Gonzaga e, depois, Tiradentes) como de temas (ídílio amoroso, literatura, independência, abolicionismo, republicanismo etc.).

Por isso, as relações entre ficção e história, no tratamento literário dado à conspiração, devem ser interpretadas mais pela relação entre obra e contexto no qual ela está inserida que pelo compromisso “fiel” de narrar o passado. Esses textos iriam espelhar, em sua economia interna, as ideologias vigentes, as relações entre escritor e poder estabelecido e as obrigações com os cânones e estilos literários em voga. Não se trata aqui da crença de que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, pela

classe ou história econômica, mas, como ponderou Edward Said, eles estão “profundamente ligados à história de suas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus” (SAID, 1999: 23). E, nisso, a literatura não se diferenciaria da historiografia; ambas, enquanto formações discursivas, derivam da experiência histórica, o que acaba sendo um dos temas principais desta tese.

#### 4.

Não se trata aqui, especificamente, de tentar conhecer “o que de fato ocorreu” no passado inconfidente, mas de compreender como a conjura foi apresentada literariamente e construída através de textos que, muitas vezes, buscaram o efeito de autenticidade, verossimilhança e de proximidade em relação ao episódio. Embora seja impossível evitar que, ao abordar a forma como historiadores e literatos trataram a Inconfidência Mineira, uma imagem da conspiração se forme.

A Inconfidência, em geral (Tiradentes e Gonzaga, em particular), constitui um dos temas que mais tem inspirado os artistas brasileiros, “uma indicação poderosa da atração exercida sobre o imaginário nacional” (CARVALHO, 1990: 148). Em Portugal, como avaliou Ernesto Ennes, seria o capítulo da história do Brasil “melhor estudado e (...) conhecido em seus pormenores”, já que nenhum outro “tem sido objeto de maiores controvérsias e mais apaixonadamente considerado” (ENNES, 1950: 3)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Haveria naquele país, segundo Ennes, sobre o episódio, uma “avalanche documental”, termo usado para descrever as fontes sobre a conjura, dispersas pelos arquivos (Histórico Colonial, Torre do Tombo, Feitos Findos), bibliotecas (Nacional de Lisboa, da Ajuda, de Évora), cartórios públicos e particulares.

Sua força como fonte temática para a narrativa, residiria, segundo Fábio Lucas, na característica lacunar do episódio, que tem seu principal núcleo de informação na peça distorcida dos *Autos de devassa*. Desse modo, “quer os historiadores, quer os intérpretes do episódio s[eriam] forçados a cobrir os claros da informação através da fantasia ou dos caminhos induzidos pelos fatos” (LUCAS, 1998: 124). No entanto, cumpre dizer aqui que essa característica fragmentária não seria uma pertinência dos eventos de 1789. O “conhecimento por vestígios”, como mostraria Marc Bloch, citando François Simiand, é uma forma praticada não somente por todo discurso historiográfico como por toda percepção dos fatos humanos no presente (BLOCH, [s.d.] : 52). Em certo grau, a imaginação *a priori* (mas não arbitrária), de que falava Collingwood, é sempre essencial no trabalho de construção histórica.

Oswald de Andrade, em seu ensaio “A Arcádia e a Inconfidência”, fala em “clima de romance da Inconfidência Mineira”, nascido na obscuridade oficial mantida em torno da conspiração e da devassa e “da distância histórica que dela nos separa, sem grandes documentos nem estudos”(ANDRADE, 1970: 53). Referir-se-ia, também, ao mencionar esse clima, à constelação de personagens dadas à ficcionalização, como heróis e traidores, musas e poetas? Contudo, não teria a idéia de mundo romanesco da conjuração se configurado posteriormente, justamente a partir da narração do objeto histórico?

A inclusão da conjura no círculo de interesse dos letrados poderia ser justificada pela importância histórica conferida ao movimento, embora essa não seja também uma questão fechada. Francisco Adolfo Varnhagen, em sua *História geral do Brasil* (1854 e 1857), reluta em chamar a empresa de conjuração ou mesmo de conspiração, embora reconheça no Tiradentes a atitude de um conspirador (VARNHAGEN, 1959: 313), e

Capistrano de Abreu<sup>9</sup> considerou o movimento tão insignificante que não o incluiu em sua história do Brasil colonial.

Mais recentemente, Kenneth Maxwell foi acusado pelo historiador norte-americano, especializado em Brasil, Dauril Alden, de exagerar na valorização do episódio. Maxwell responderia em artigos de seu terceiro livro publicado neste país, *Chocolates, piratas e outros malandros*, que, olhando comparativamente pelo espectro das Américas espanhola e lusa da época, a Inconfidência foi o primeiro movimento a duvidar explicitamente da relação colonial e adaptar “um projeto claramente republicano e nacionalista” (MAXWELL, 1999: 126). Para o historiador inglês, a importância da conspiração estaria principalmente no fato de membros da plutocracia na qual “o governo metropolitano mais confiava, em termos de exercício de poder em nível local, em uma das capitanias mais importantes (...) ousar[e]m pensar que poderiam viver sem Portugal” (idem, *ibidem*: 164). Inspirados no exemplo norte-americano e na teoria política da época, “havia questionado o que até então era inquestionável” (idem, *ibidem*).

A singularidade e valor da conspiração em relação a outras (e aqui se inclui o levante de Vila Rica, de 1720, e seu desenlace “dramático” e “sangrento”, como adjetiva o historiador) estão na sua consciência política, que levou os homens de Minas a pensar que poderiam ser “livres, independentes e republicanos”, através da realização de um plano tramado antes da Revolução Francesa. Esse pioneirismo da conjura, em termos de América

---

<sup>9</sup> O autor de *Capítulos de história colonial* disse que “a conjuração mineira (assim, com minúsculas) não passava de conversa fiada, como evidenciava a sentença alinhavada depois de quatro anos laboriosos” (FRIEIRO, 1981: 112). Eduardo Frieiro cita ainda outros dois intelectuais, Martim Francisco e Alberto Rangel, contrários à valorização da conspiração na historiografia brasileira. Martim Francisco teria perguntado ironicamente: “Não é esquisito que, por um atraso de setecentas arrobas no imposto do ouro, o contribuinte mineiro promovesse a independência do Brasil sem o Brasil ser ouvido?” (idem, *ibidem*: 13). Já na opinião de Rangel, a Inconfidência não era “nem simpática, nem atraente, nem interessante”. Disse ainda, segundo Frieiro, que a história

do Sul e Central, justificaria a concentração de luzes historiográficas e literárias sobre o evento.

Em seu “Retrato de Tiradentes”, Alexandre Eulálio duvidaria de que alguém, aprendendo a história de Tiradentes em banco de grupo (e de grupo mineiro), conseguisse desligar-se daquilo que o crítico chama “complexo sentimental” da Inconfidência. “Vivo, aquele ranço de tragédia continua (...) após ter sido na infância elemento de maior presença”, afirmou o intelectual (EULÁLIO, 1993: 47). Essa impressão teria orientado, por vezes, a produção de obras sobre o movimento, preocupadas mais em julgar que compreender o episódio. Distribuíram-se assim, pelos heróis e ocorrências do passado, elogios ou reprovação<sup>10</sup>. Diferentemente, este trabalho é uma tentativa de identificar e entender a gênese dessas motivações historiográficas e literárias do Oitocentos, sem que isso implique, de princípio, diminuição ou exaltação dos acontecimentos de 1789.

---

“tem se ajoelhado aos pés de falsos ídolos”, referindo-se à figura “hipotética do alferes discutível, preso na rua dos Latoeiros, escondido atrás da cama numa situação “constrangedora”.

<sup>10</sup> Sobre o tema “julgar ou compreender” na teoria da história, ver o ensaio “A análise histórica”, de Marc Bloch (BLOCH, s.D: 121-163).

# 1 – No início da *História da Conjuração Mineira*

Foi a cabeça do Tiradentes levada à Vila Rica; seus quartos espalhados pelo caminho, e com o sangue ainda quente, que fumegava nas aras do martírio, escreveu o escrivão da alçada a certidão do ato.

Só então embainhou a justiça a sua espada, gotejante de sangue.

JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA SILVA.

## VISÃO DOS BASTIDORES

Publicada em 1873, *História da Conjuração Mineira*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva, “foi a primeira obra orgânica sobre o movimento” (RODRIGUES, 1975: 92). Levou 13 anos para ser escrita, e seus capítulos eram lidos, à medida que finalizados, em sessões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro, de que o autor era sócio. O aparecimento do tema na historiografia brasileira reduzia-se, até então, a breves passagens em estudos gerais sobre o período colonial<sup>11</sup>. O inglês John Armitage, por

---

<sup>11</sup>Após a conclusão dos autos de devassa e durante a fase restante do período colonial, pouco se falou sobre a Inconfidência. A questão pertencia ao índice dos assuntos proibidos “face de terem sido os réus condenados por crimes de lesa-majestade” (JARDIM, 1988: 8). Nos anos que sucederam a independência, a situação permaneceu inalterada, pois subira ao trono um neto da Rainha Maria I. A afirmação predominante é a de que Robert Southey foi o primeiro a escrever sobre o tema na sua *História do Brasil*, cuja edição, entre 1810 e 1819, “funda[ria] a primeira interpretação da Inconfidência Mineira” (FIGUEIREDO, 1996: XX). Sua versão seria “permeada de equívocos quanto aos fatos e não avança[ria] além da versão oficial da justiça e da polícia coloniais que retira da sentença condenatória” (RESENDE, 1989: 15). Para Márcio Jardim, entretanto, a obra de Southey – historiador “que nunca esteve no País e escreveu [seu livro] com base em documentos colhidos por Herbert Hill” (JARDIM, 1988: 8) – não foi a precursora. Considera *An Authentic account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China* (1797), de George Staunton, como

exemplo, não dedicou à Inconfidência mais que um parágrafo e duas notas em sua *História do Brasil*, de 1836<sup>12</sup>. Sua referência, rápida e displicente, dizia que “[n]o ano de 1789, algumas pessoas influentes combinaram uma conspiração em Vila Rica” (ARMITAGE, 1943: 31). O levante, segundo o jovem historiador, seria um ensaio “para tentar (...) a probabilidade da cooperação” (idem, *ibidem*) que os inconfidentes poderiam encontrar se tivessem de proclamar a república independente.

Diante da omissão historiográfica do século XIX, o livro de Joaquim Norberto “apresentava um completo relato factual do episódio e agradou ao público” (JARDIM, 1988: 9). Além de ser a primeira obra dedicada, exclusivamente, à Inconfidência Mineira, conferiu ao movimento “aspecto histórico, isto é, crítico, reflexivo, analítico” (RODRIGUES, 1975: 92). Sílvio Romero escreveu, em 1902, que no livro de Norberto “ha[via] critério,

---

a primeira referência bibliográfica sobre a conjuração. A obra seria reproduzida por Cavendish Pelhan, em *The World of the present state of universe* (1810). Staunton, primeiro embaixador inglês na China, passou pelo Rio de Janeiro, no ano de 1792 e fez breve registro do espírito de revolta do povo brasileiro, que teria levado “to a conspiracy at Minas Gerais, remarkable, as some of the principal officers of the government there, both laity and clergy, entered to it” [a uma conspiração em Minas Gerais, notável, pois alguns dos principais membros do governo, tanto leigos como clérigos, participaram dela] (STAUNTON, 2001: 107). Já Joaquim Norberto cita Herbert Hill como o primeiro a publicar “alguns pormenores da conjuração mineira de 1789” (SILVA, 1948, T.I: 11), tendo como fonte “a versão dos juizes”. Referia-se à sua *História do Brasil*, editada pela Garnier. A lista de obras historiográficas gerais do século XIX que mencionam o episódio inclui estudos como a *História do Brasil*, de John Armitage, citada acima; *Sinopses ou dedução cronológica dos fatos mais notáveis da história do Brasil* (1845), de José Abreu de Inácio e Lima; *Brasil pitoresco* (1859), de Charles Ribeyrolles; *Lições de história do Brasil* (1865), de Joaquim Manoel de Macedo. Há ainda registro do depoimento do inconfidente José de Rezende Costa Filho, que, em 1839, sendo membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, “foi convidado a relatar o que sabia da conjuração” (JARDIM, 1988: 8). O Instituto teria proposto a Costa Filho que escrevesse sobre a Conjuração Mineira, mas este, devido à sua idade avançada, apenas traduziu a parte da *História do Brasil*, de Southey, referente ao episódio, acrescentando ao texto notas sobre a conspiração (CASTRO, 1902: 1085).

<sup>12</sup> Essa data refere-se à primeira publicação do texto, em Londres, em dois volumes: *The History of Brazil, from the period of the arrival of the Braganza Family in 1808, to the abdication of Don Pedro the First in 1831. Compiled from State documents and other original sources. Forming a continuation to Southey's History of that Country*. A tradução brasileira viria um ano depois, num único tomo de 323 páginas.

bom-senso, conhecimento de assunto”, e que a obra “contribuiu para reduzir as proporções assustadoras que [ia] tomando (...) o mito de Tiradentes” (ROMERO, 1949: 168-169).

Na mesma década de sua publicação, *História da Conjuração Mineira* já seria lida nos meios culturais portugueses. Camilo Castelo Branco, que fizera considerações sobre a Inconfidência em seu *Curso de literatura portuguesa* (1876), elogiaria a obra de Joaquim Norberto, dando a entender que havia formado sua opinião sobre a conjura a partir do “magnífico livro” do historiador brasileiro (CASTELO BRANCO, 1876: 252).

O caráter inovador e de ruptura da obra para com a historiografia do século XIX está, entretanto, na utilização dos *Autos de devassa* – registro histórico na época ainda não processado – como fonte primária de sua narrativa. A documentação esteve abandonada em “um saco verde”, e foi encontrada, por acaso, no arquivo da Secretaria de Estado do Império, como relata o próprio Joaquim Norberto:

(...) deparei com a preciosíssima coleção de documentos originais das duas devassas que se procederam nas capitais das capitanias de Minas Gerais e Rio de Janeiro. Absorto entre o tesouro, que examinei rapidamente, parando apenas a cada assinatura respeitável de tantas celebridades, dei-me os parabéns na idéia de poder trazer à presença do Instituto Histórico tão rico cabedal de notícias (...). (SILVA, 1948, T. I: 24)

Os inquéritos e depoimentos resultantes das devassas realizadas em Vila Rica, pelo Visconde de Barbacena, e no Rio de Janeiro, pelo Vice-Rei Luiz de Vasconcelos e Sousa, para investigar o movimento “dariam um novo colorido às interpretações” (FIGUEIREDO, 1996: XXI)<sup>13</sup>. Além dos *Autos*, Joaquim Norberto utilizou como fontes principalmente os

---

<sup>13</sup>Os autos originais – com exceção da sentença, esta já bem conhecida - começaram a ser publicados, de forma desordenada, a partir de 1864, pelo pesquisador Alexandre José de Melo Moraes, nas páginas de seu jornal *Brasil histórico*. Ganhariam primeira edição comentada e organizada em 7 volumes somente no século seguinte, entre 1936-38 (Ministério da Educação e Biblioteca Nacional) e uma mais recente, em 10 volume, em 1972 (Câmara dos Deputados de

manuscritos *Memória do êxito que teve a Conjuração de Minas e dos fatos relativos a ela acontecidos nesta cidade do Rio de Janeiro desde o dia 17 até 26 de abril de 1792*, escrito, possivelmente, por uma testemunha ocular da condenação dos onze presos, acusados de conspiração contra a Coroa<sup>14</sup>, e, também, *Os últimos momentos dos inconfidentes de 1789 pelo frade que os assistiu de confissão*. O frade em questão era Raimundo de Penaforte, cujo controverso relato da execução de Tiradentes informou a narrativa de Joaquim Norberto, causando o protesto dos republicanos.

Mesmo diante de seu caráter documental e da pesquisa exaustiva que a originou, *História da Conjuração Mineira* é acusada de excesso de imaginação histórica. Joaquim Norberto, “preso à paixão pela monarquia, [teria] busc[ado] diminuir a projeção da figura de Tiradentes” (JOSÉ, 1959: 65). A obra defenderia não só uma investigação sobre o passado, como também, e principalmente, um meio de formação política. Essa “história pragmática” seria um panfleto anti-republicano que lançava vista pejorativa sobre o “mártir” da Inconfidência, cuja figura já comprava a simpatia desses opositores da monarquia. Na segunda metade do século XIX, a imagem de Tiradentes surgia como símbolo da iminente República; prova disso é que, em 1872, o movimento havia proposto a construção de um monumento em homenagem ao alferes, no Rio de Janeiro.

A isenção de Joaquim Norberto era, de fato, discutível. O autor, na companhia de Santiago Nunes, Dutra e Melo, Teixeira e Souza e do francês Emílio Adet, pertencia ao grupo de escritores, “medianos na maioria”, que viviam paradoxalmente o início da

---

Minas Gerais). Em 2001, um décimo primeiro volume, organizado por Herculano Gomes Mathias, foi incorporado à segunda edição.

<sup>14</sup> Waldemar de Almeida Barbosa afirma ser o frei português José Carlos de Jesus Maria do Desterro, guardião do convento de Santo Antônio, o autor do manuscrito. Segundo o historiador, Desterro era um “fiel vassalo da rainha”, mas que se viu “fascinado pela figura do alferes”, diante

aventura romântica e que, “mesmo no aceso da paixão literária (...) nunca tira[vam] um olho do Instituto Histórico ou da jovem e circunspecta majestade de D. Pedro, ao qual dedicavam seus livros” (CANDIDO, 1997, V.1: 42).

O fato de a *História da Conjuração Mineira* ter sido patrocinada pelo IHGB, instituição que dependia financeiramente do Estado (75% das verbas, desde sua fundação em 1838, eram fornecidas pelo Império), reforça a cumplicidade entre obra e ideais monarquistas<sup>15</sup>. A influência de D. Pedro II no instituto não era só financeira; o imperador interessou-se pela atividade intelectual e, a partir da década 50, passou a freqüentar assiduamente o IHGB, presidindo a um total de 506 sessões, entre dezembro de 1849 e novembro de 1889. Para Francisco Iglésias, o Instituto Histórico “teve sempre caráter quase oficial”, marcado pela simpatia que lhe teve o monarca (IGLÉSIAS, 2000: 64). Portanto, através do fomento direto, do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores, cientistas e outros intelectuais, D. Pedro II “tomava parte de um grande projeto que implicava, além do fortalecimento da monarquia e do Estado, a própria unificação nacional, que também seria obrigatoriamente cultural”(SCHWARCZ: 1998, 127).

A denúncia de que a obra estava “eivada de sentimento anti-republicano” (LUCAS, 1991: 72) seria comprovada ainda pela pressa em se editar o livro, que teve sua publicação adiantada para combater o movimento, que ganhava mais adeptos a partir do manifesto de 1870. As intenções de Joaquim Norberto, ao escrever a obra, segundo Márcio Jardim,

---

do comportamento sereno e corajoso do réu, durante seu julgamento e execução (BARBOSA, 1992: 49).

<sup>15</sup> O Instituto Histórico foi idealizado pelo cônego Januário da Cunha Barbosa e pelo brigadeiro Raimundo da Cunha Matos, que se inspiraram no então recém-criado (1833) Institut Historique de Paris. José Honório Rodrigues afirma que a “pesquisa histórica brasileira nasceu (...) com o próprio aparecimento do Instituto”, embora alguns estudiosos já se dedicassem isoladamente à investigação em arquivos nacionais ou estrangeiros (RODRIGUES, 1978: 37). No estatuto do órgão, fixava-se o objetivo principal de pesquisa sistemática, que pretendia “coligir, metodizar, publicar ou arquivar os documentos necessários para a história e a geografia do Império do Brasil” (idem, ibidem).

seriam principalmente duas: a) convencer os leitores de que Joaquim José da Silva Xavier não foi o chefe da Inconfidência e b) tentar provar que o alferes era idiota e sua presença física repelente (cf. JARDIM, 1988).

Há, ainda, um terceiro ponto que corroboraria a visão “anti-Tiradentes” de Norberto. Baseando-se no relato de Penaforte, o escritor narra as transformações na personalidade do alferes, durante o longo período de reclusão:

Morrera o Tiradentes, não como um grande patriota, com os olhos cravados no povo, tendo nos lábios os sagrados nomes da pátria e da liberdade, e n'alma o orgulho com que o homem político encara a morte como um triunfo, convertendo a ignomínia em apoteose, mas como um cristão, preparado há muito pelos sacerdotes com a coragem do contrito, e a convicção de ter ofendido os direitos da realeza, e quando muito consolado com a esperança da salvação eterna. (SILVA, 1948, T. II: 211)

Norberto levaria o leitor a concluir que, no caso de Tiradentes, “prenderam um padre, executaram um frade” (SANTOS, 1972: 478). O que para Oíliam José seria uma injustiça com os religiosos que assistiram os inconfidentes, nas prisões do Rio de Janeiro. Segundo ele, os *franciscanos* não aniquilaram a personalidade revolucionária dos inconfidentes, mas, numa realidade “gritantemente contrária”, foram o “único sustentáculo que os sofreadores conjurados encontraram, a única voz amiga (...) com que puderam contar” (JOSÉ, 1959: 67).

A narrativa do episódio da condenação e execução de Tiradentes, inspirada no mito judaico-cristão, será estudada adiante. O que interessa aqui, nesta breve análise da recepção da *História da Conjuração Mineira*, é como, desde sua publicação, o debate sobre a obra gerou uma disputa historiográfica em busca da “verdade histórica” que envolve a análise do discurso do livro de Joaquim Norberto e seu método de elaboração da história. Do escritor se tem valorizado, sobretudo, o afã de documentação exata, apregoada por ele mesmo:

Possuidor de tantos e tão extensos documentos, escritos com a tinta do tempo, cheios de importância pelas suas revelações históricas, examinei-os com todo o cuidado, confrontei-os com todo o esmero, tendo constantemente a pena na mão. Tomando notas que me pareceram necessárias, não perdi uma só circunstância, não deixei passar despercebida uma única data com o fim de confeccionar obra conscienciosa e baseada em tão preciosos monumentos (SILVA, 1948, T. I: 16).

Repercutem, nesse depoimento do historiador, os princípios documentais lançados na época pelas correntes européias, notadamente a alemã, e adotados como cartilha pelos membros do Instituto. A “regra de metodologia histórica” do momento recomendava, entre outras técnicas, o uso exaustivo das fontes para abonar o relato historiográfico (RODRIGUES, 1978: 37). O pesquisador deveria, sem qualquer inclinação, ir ao arquivo, estudar os documentos lá encontrados e, em seguida, escrever uma história acerca dos acontecimentos atestados. A idéia, como explica White em seu *Meta-história*, era deixar a explicação emergir “naturalmente” das próprias fontes e, depois, exprimir seu significado em uma narrativa (WHITE, 1995: 153). Instituíam-se a falácia acadêmica da imparcialidade, como se o passado estivesse ali, nos documentos, esperando que os historiadores o lapidassem, formatassem e servissem ao público leitor (FONTANA, 1998: 121).

Sílvio Romero – defensor de Joaquim Norberto e que teve texto citado por Osvaldo Melo Braga, no prefácio da edição de 1948 da *História da Conjuração Mineira* – elogia, em 1902, igualmente a precisão histórica e o caráter mais laico (mais político) da obra. O livro de Joaquim Norberto pertenceria ao campo “científico”, em que não há “movimentos dramáticos” mas sim “um bom e equitativo serviço em prol da verdade” (ROMERO, 1949: 169).

No entanto, nas críticas reunidas, citadas e respondidas pelo autor de *Modulações poéticas*, na sessão de 9 de dezembro de 1881, no Instituto Histórico, predomina conteúdo virulento contra as “fantasias” do escritor, que teria imaginado o episódio em que Tiradentes beija os pés do algoz, minutos antes da execução. “Sua obra constantemente documentada, não diz aonde [sic] S.S. aprendeu isto”, escreve Aristides Maia num artigo publicado na *República* (SILVA, 1948, T. II: 232). Maia, numa ironia cítrica, refere-se ainda a uma frase de Edgar Quinet: “a mentira tem-se tornado em nossos dias uma virtude teologal” (idem, ibidem). Confere assim a Joaquim Norberto a onipresença comum a certos narradores romanescos e a paternidade da “invenção” de alguns fatos.

A palavra “invenção” é usada naquele momento pelos críticos em sentido pejorativo. Se o historiador romântico “inventou” alguns fatos, isso significa que os tirou do nada para servir a seus propósitos inteiramente funcionais e pessoais de monarquista convicto. É contra essa história da Conjuração que acreditavam “inventada” (ou falsificada), que os opositores levantavam suspeitas, tentando desqualificá-la quanto à exatidão histórica e aproximando o relato do campo da arte literária.

Na mesma época foi publicado artigo na *Reforma*, assinado por ‘Um Mineiro’, que classificava a *História da Conjuração Mineira* como “livro do literato do Instituto Histórico” (SILVA, 1948, T. II: 229). O autor da crítica cita o mesmo episódio da execução de Tiradentes, acusando a obra de “investigações injustas”. Joaquim Norberto diz que “nunca [pô]de compreender o sentido dessa qualificação [a de literato]” (idem, ibidem: 230), percebe porém que “seu autor teve em vista ferir não só o indivíduo como a associação” (idem, ibidem). A denominação usada pelo crítico da *Reforma* era possivelmente depreciativa, e, ao inscrever a obra no campo das letras, pretendia esvaziar a credibilidade do relato. Como lembra White, em *Meta-história*, a simples insinuação de que

o historiador oitocentista colocava sua histórias em enredo seria levada como uma ofensa à época. Portanto, não é insensato concluir que, naquela segunda metade do século XIX, a oposição entre as séries história e literatura representava, para os críticos do autor de *História da Conjuração Mineira*, o mesmo que uma oposição entre “verdade” e “fantasia”, com a categoria da literatura sendo sobreposta pelos valores de “ficção” e esta, pelo conceito de “mentira”.

O desconforto do historiador, ao ser associado à figura de um literato, é notório na resposta de Joaquim Norberto:

Não sou literato, não faço profissão disso pois morreria de fome. Mero amador das letras, e das coisas pátrias, dou-me por passatempo à sua cultura, empregando melhor as horas que outros desperdiçam, como Parny, que tinha por moto: - Occoupons-nous en rien faire! - E quantas vezes não me tenho arrependido desse sestro ou mania! (SILVA, 1948, T. II: 230).<sup>16</sup>

Mas a questão é mais complexa do que sugere a réplica do escritor. Mesmo seus protetores admitem que Joaquim Norberto “cultivou todos os gêneros da literatura” (BRAGA, 1948: X). Foi um dos brasileiros que mais escreveram e em esferas mais variadas. Sua obra, parte esparsa em jornais e revistas, pode ser dividida em: novela, teatro, poesia, crítica literária e história.

---

<sup>16</sup> Em 1859, Joaquim Norberto já havia feito comentário similar, sobre as condições de produção do homem de letras no Brasil, no texto “Introdução histórica sobre a literatura brasileira”, publicado na *Revista Brasileira*. Ao falar sobre os subsídios que o teriam ajudado a confeccionar a obra, o crítico afirmou ser “árdua” a tarefa do escritor nacional:

(...) não é uma profissão, é um mero passatempo; são horas roubadas ao repouso, ao necessário ócio, ao recreio, que se sacrificam ao estudo, às pesquisas, às indagações históricas, em detrimento da saúde e dos cômodos da vida, e ainda dos interesse [sic] materiais, e a tudo isso acresce a falta de recursos, que só se encontram em países mais adiantados que o nosso, onde os séculos acumularam suas riquezas, e onde o grande número de bibliotecas e arquivos facilitam as indagações ao estudo (...) (SILVA, 2002: 59).

José Guilherme Merquior, em sua breve história da literatura brasileira, identifica o autor como um poeta menor, que “cultivou também – sem sair da mediocridade – a balada medievalista ou indianista, prenunciando Gonçalves Dias” (MERQUIOR, 1979: 61). A poesia precedeu mesmo sua produção histórica sobre a Inconfidência: em 1861, Joaquim Norberto publicou ‘A cabeça do Mártir’, que juntamente com outras cinco narrativas em versos brancos formavam o volume *Cantos épicos*.

Joaquim Norberto é ainda acusado de fraudar fontes e usar a imaginação para escrever antologias de cantos e liras. Sílvio Romero, na defesa do escritor, utiliza a estratégia de expor primeiro seus defeitos para, depois, com argumentos consistentes, torná-los mínimos. Entre as faltas de Joaquim Norberto para com a “verdade” histórica estariam, segundo Romero, os *Cantos tradicionais*, recolhidos dos antigos bandeirantes – “Onde os encontrou?”, pergunta o crítico, e ainda: “O autor era fácil nestas pequenas fraudes. Obedecendo a este sestro, deu as pretendidas respostas de Marília às liras de Gonzaga” (ROMERO, 1949:156).

A mesma inspiração teria levado Joaquim Norberto a insinuar que suas *Americanas* vieram de cantos tradicionais dos nheengázaras. Romero temia que “o espírito desprevenido de algum europeu, ignorante de nossas coisas,” levasse a sério os brincos do poeta: “noto isto e o censuro, porque, como já fiz ver, ele é um homem de merecimento, e a exatidão histórica é um dos seus fortes” (idem, *ibidem*).

Essa argumentação mostra a inabilidade de Romero para caminhar em um terreno onde todos os gatos parecem pardos. Para o *scholar*, no início do século XX, era inadmissível pensar que a qualidade de ficcionista de Joaquim Norberto pudesse ter contribuído para sua empresa histórica, visto que, como sugerem as críticas citadas anteriormente, o emprego do termo “ficção” no sentido de “mentira” era corrente. O

próprio autor da *História da Conjuração Mineira*, em sua nota introdutória, pretende separar sua narrativa do mundo romanesco e nega a presença de elementos ficcionais: “pensar-se-á alguma vez que poetizei, que se lêem as páginas de um romance, mas aí estão as fontes donde emanaram” (SILVA, 1948, T. I: 16)

As explicações de Joaquim Norberto, que funcionam como álibi de um “crime” prestes a ser cometido, revelam um conceito de história cuja estrutura deveria afastar-se do solo literário para ingressar em busca de cientificidade, já que a narrativa ficcional, no entender do escritor, comprometeria a veracidade dos fatos. Mas associar “ficção” à “mentira” seria injusto não só com o discurso histórico, que sempre bebeu em bases literárias para construir uma narrativa fluida e prazerosa para o leitor (Michelet ou Ginzburg, em exemplos mais recentes), como também para o romance, que em sua forma realista, por exemplo, pretendia uma análise de vida mais desapassionada e “científica”.

Em ensaio sobre as características do romance de sua época, Émile Zola identificava um declínio da imaginação em favor daquilo que ele mesmo chama de “senso do real”, qualidade mestra do escritor naturalista. Defendia que o grande negócio era “colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível” (ZOLA, 1995: 24). Se um romancista pretendia escrever acerca do mundo do teatro, exemplificava Zola, ele deveria reunir documentos, entrevistar os homens mais bem informados na matéria, colecionar expressões, passar noites num camarim de uma atriz; enfim, ficar impregnado do máximo possível daquele ambiente para que o romance se estabelecesse por si mesmo.

Esse ideal realista de objetividade é certamente um escopo que não se pode concretizar, mas é significativo que, na tentativa de definir os objetivos e métodos do gênero, os romancistas tenham atentado para uma questão que a narrativa romanesca

“coloca de forma mais aguda que qualquer outra forma literária: o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (WATT, 1990:13).

É essa relação (e não o conceito agregado de “mentira”) que coordena as convenções de ficcionalidade e veracidade, cuja expressão consciente se forma, principalmente, durante e a partir do século XVIII (MIGNOLO, 1993: 122). Mignolo explica a distinção entre os termos:

A mentira, sabemos, consiste em empregar uma linguagem para fazer com que o interlocutor acredite que o enunciante se enquadra na convenção de veracidade, quando este sabe que não está. A ficção, ao contrário, consiste em empregar a linguagem diretamente e com mútuo conhecimento, por parte dos interlocutores, das regras do jogo. (MIGNOLO, 1993: 122)

Michel Riffaterre deixa claro, já no primeiro capítulo de *Fictional Truth*, que o termo denominador de sua obra não é um oxímoro porque a ficção é um gênero em que a mentira não se situa. “A novel always contain signs whose function is to remind readers that the tale they are being told is imaginary”<sup>17</sup> (RIFFATERRE, 1993: 1), afirma. O mais fascinante da ficção, segundo Riffaterre, é que, mesmo contendo tantos lembretes de sua artificialidade, ela continua a interessar, convencer e até mesmo parecer relevante diante da experiência do leitor.

A ficção literária realiza-se por um ato, compartilhado pelo leitor, de fingir. Tal ato obedece às regras do *como se*, num pacto em que a realidade é transformada e entendida através do signo. Ou seja, o mundo presente no texto regido pelas regras do *como se* é um

---

<sup>17</sup> “Um romance sempre possui sinais cuja função é lembrar aos leitores que aquela história que está sendo contada a eles é imaginária” (tradução nossa).

mundo representado, que não obedece ao protocolo da verdade e portanto não está sujeito ao erro, à mentira.

A *Meta-história*, de Hayden White, excluindo qualquer lógica das diferenças, coloca a narrativa histórica nessa mesma sala de habilidades artísticas. Para o crítico, a escrita da história é feita de “ficções verbais” e tanto a narrativa histórica como a ficcional estão enraizadas no uso da linguagem, de cuja capacidade organizadora depende a eficácia de ambas (WHITE, 1994: 98). Roland Barthes, num breve e esclarecedor ensaio, pergunta se “essa narração [a história] difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopéia, no romance, no drama” (BARTHES, 1984: 145). E seu estudo de elementos fundadores do discurso histórico responde que, do ponto de vista da estrutura, ambas as narrativas compartilham de diversas características.

As relações entre história e ficção serão retomadas e detalhadas durante este estudo. Dentro desses parâmetros, a leitura da *História da Conjuração Mineira* assumiria um outro formato, que privilegia o ornato literário e a ficção como um meio adjutor e, por vezes, predominante, na própria cena da narrativa histórica. Analisar, dessa forma, o texto de Joaquim Norberto não tem o objetivo de expor uma falta, mas sim descobrir talentos poéticos que estão subjacentes à realização histórica e que a garantem, como mostramos a seguir.

“ESCUTA” E TEXTO INCONSÚTIL

A leitura da “Explicação Necessária”, que abre a edição da *História da Conjuração Mineira* pela Imprensa Nacional (1948), aponta para um dos problemas básicos no estudo do discurso histórico da obra: a relação entre as fontes inaugurais e a “verdade” da narrativa. O organizador do volume, Osvaldo Melo Braga, acrescentou ao livro biografia e bibliografia do autor, além dos apêndices compostos de textos escritos pelas testemunhas oculares dos eventos de 1792 e de uma resposta elaborada por Joaquim Norberto a seus críticos. O propósito era defender o historiador das “acusações que escritores mal avisados lhe assaca[va]m” (cf. BRAGA, 1948) e assegurar, através da citação de documentos, a veracidade do relato.

Já foi dito aqui que a parte elogiosa que pesquisadores reservam à *História da Conjuração Mineira* deve-se, principalmente, ao seu caráter documental. O uso e a citação das fontes históricas é de fato tão explícito que o próprio escritor defende a fidelidade histórica de seu livro fundamentando-se nessa “bússola da verdade”:

Uma obra, que nas suas quatrocentas e trinta páginas de texto contém mil e duzentas e onze notas e não sei quantos milhares de citações, nas quais se firmam minhas asserções, pode apresentar apreciações menos simpáticas, mas não falsidades e mentiras, que nem um interesse havia para deprimir um mártir. (SILVA, 1948, T. II: 234)

É significativo que Joaquim Norberto tenha optado por deixar transparente em sua obra as fontes sobre as quais se apóia. Os *shifters* de escuta, para usar um termo apropriado por Barthes na análise do discurso histórico (BARTHES, 1984: 146), reforçam no leitor o sentimento de que o texto do historiador, antes de ser inventado, é fundamentado por documentos que asseguram a “correção” dos fatos. Esse “transferente” (numa tradução livre do termo original de Jakobson) marca a transição do enunciado para enunciação, ou

seja, a passagem do relato para as condições nas quais ele foi elaborado. Os embreantes de “escuta” reúnem toda menção das fontes, testemunhos e referências de que as informações ali foram adquiridas através do processo de pesquisa. Quando o historiador, por exemplo, usa expressões como “assim se depreende do depoimento de Gonzaga” ou “Disse José Inácio de Siqueira, no 2º. interrogatório, que esta conversa se passara em uma das fazendas da Borda do Campo ou Mantiqueira”, ele reafirma que, do ponto de vista científico, o texto histórico é sempre tirado de algum registro documental e não da imaginação de seu autor.

Essa “escuta” explícita, que, como no livro de Joaquim Norberto, entremeia a narrativa de centenas de notas, é uma escolha. O historiador moderno pode desprezar essa menção no texto porque é “convencionalmente presumido que ele tenha descoberto todas as fontes primárias disponíveis e não há necessidade de insistir nesse ponto” (BANN, 1994: 79), bastando o discreto fornecimento de referências. Mas ao decidir por deixar claro, a cada parágrafo, de quem ou de onde recebeu os testemunhos, Joaquim Norberto valoriza suas fontes – inéditas para um historiador até então – e enfatiza sua relação com o fato histórico ainda não processado.

Um leitor precipitado poderia chegar à conclusão de que uma narrativa de “escuta” explícita seria a antítese da ficcional, porque quanto mais fragmentado o discurso histórico, mais pontuado com referências de outros textos, mais ele se distanciaria das bases literárias. A distinção que as pessoas fazem em geral entre as duas séries reside na idéia de que os historiadores ‘acham’ suas histórias, ao passo que os ficcionistas ‘inventam’ as suas. Mas essa é uma concepção que “obscurece o grau de ‘invenção’ que também desempenha um papel nas operações do historiador” (WHITE, 1995: 22).

Há, pelo menos, duas boas razões para desconsiderar a “escuta” ou a menção das fontes como uma característica pertinente ao discurso histórico e que eliminaria qualquer

composição ficcional na obra. A primeira delas é que esse “transferente” não é, evidentemente, privilégio da narrativa histórica: “encontramo-lo com freqüência na conversação e em certos artificios de exposição do romance (casos contados segundo certos informantes fictícios de que se faz menção)” (BARTHES, 1984: 146).

O conto “A cabeça do Tiradentes”, de Bernardo Guimarães, é um bom exemplo disso. A narrativa ficcional publicada em 1872, na obra *História e tradições da Província de Minas Gerais* (portanto um ano antes da publicação da *História da Conjuração Mineira*), fala do destino dado ao crânio de Tiradentes, espetado em um alto poste, por sentença da alçada, na praça central de Vila Rica. Na versão de Bernardo Guimarães, um velho “anacoreta”, fanático na sua veneração pela liberdade, teria roubado aquela relíquia de seu principal mártir, guardando-a como objeto de adoração num armário praticado na janela.

Voltaremos ao conto de Bernardo Guimarães e sua relação com a escuta no quarto capítulo deste estudo. Por agora, vamos observar que essa foi uma narrativa assumidamente ficcional contada, segundo o próprio narrador, para disfarçar o enfado de algumas senhoras nas “longas e frigidíssimas noites de maio”. Mas o autor também se utiliza constantemente dos *shifters* de “escuta” para indicar que os fatos narrados, ainda que pouco conhecidos, são tradicionais:

Perguntem aos velhos, e mesmo a alguns moços mais curiosos, das coisas antigas de nossa terra, e se convencerão de que esta história não é de minha lavra. (GUIMARÃES, 1976: 12)

Esse argumento pretende convencer o leitor de que ele está diante de uma história que, antes de ter sua gênese na imaginação do autor (*esta história não é de minha lavra*), emanou de fatos acontecidos segundo a tradição local, o que causaria o efeito de

verossimilhança. Na obra de Bernardo Guimarães, a “escuta” não é uma característica apenas de “A cabeça do Tiradentes”. Em “A filha do fazendeiro”, conto presente no mesmo livro, o narrador novamente diz estar reproduzindo uma história “que há tempos [lhe] foi contada por um morador daquelas paragens” (GUIMARÃES, 1976: 17). Diz ainda “que cont[a] uma história, e não invent[a] um conto”.

Essa é uma idéia de fidelidade para com os fatos que também pode ser usada no seu avesso, como na “ironia romântica” em que os narradores afirmam constantemente a “verdade” da narrativa quando esta se mostra cada vez mais inverossímil. Nesse caso, o autor se utiliza de informantes também fictícios, citados como fontes da história contada. Por isso, do ponto de vista da estrutura da narrativa, o *shifter* da “escuta” não é exclusividade do discurso histórico e não deve ser entendido como elemento de oposição ao ficcional.

A segunda razão é que fontes documentais, por si só, não garantem a eficácia da narrativa histórica. Uma leitura atenta da *História da Conjuração Mineira* mostrará que os transferentes de “escuta” precisaram ser organizados de forma a compor uma narrativa corrente, em que o historiador lançou mão de artifícios literários também utilizados na ficção.

A obra de Joaquim Norberto, como todo texto histórico, apresenta-se como uma síntese: ela é composta das fontes originais especificadas nas notas de referências e, por isso, está aberta ao exame minucioso e ao desafio, como de fato mostraram as críticas recebidas. No entanto, ela também se apresenta como uma narrativa inconsútil, fluida, em que a realização artística tem papel fundamental.

Em seu *Luzes e trevas* (Minas Gerais no século XVIII), Fábio Lucas chega a conclusão semelhante ao investigar a Inconfidência Mineira na literatura brasileira. Por que

os eventos daquele final setecentista originaram dezenas de ficções históricas, sendo um dos episódios mais romanceados da história do Brasil? O crítico parte do princípio de que o acontecimento, como fato histórico, político e social, teve seu núcleo de informação principalmente nos *Autos de devassa*, “peça intencionalmente montada por certos agentes da Coroa portuguesa para acusar e condenar todos aqueles suspeitos de praticar o delito de rebeldia contra o poder legal” (LUCAS, 1998: 124).

A questão é que, além de serem documentos da versão policial e da justiça colonial, o que exige bastante cautela do historiador no momento da interpretação, os *Autos* constituem uma fonte de informação fragmentada, e não uma narrativa:

Todos sabemos que o conjunto de assentamentos assim obtidos não se exprime num discurso contínuo, regido pela lógica causal/temporal. Ademais, a lenda se infiltra na articulação verbal.

Deste modo, quer os historiadores, quer os intérpretes do episódio são forçados a cobrir os claros da informação através da fantasia ou dos caminhos induzidos pela natureza dos fatos (LUCAS, 1998: 124).

Lucas continua seu raciocínio dizendo que pesou sempre, na elaboração das narrativas sobre a Inconfidência Mineira, o fator pessoal, movido pela sensibilização política ou ideológica (e aqui acrescentaríamos também “artística”).

A *História da Conjuração Mineira* não fugiria à regra; o historiador, mesmo após o acurado exame das peças documentais, teria deparado com uma falta, um espaço vazio que seria necessário transpor ou preencher de alguma maneira. Daí a visão de Bann da história como “invenção”. A história seria “inventada” porque “sua escrita inclui a prática fundamental da retórica” (KELLNER *apud* BANN: 1994, 23); e na análise do discurso histórico é preciso compreender que a fluidez de qualquer narrativa só é conseguida através de recursos literários freqüentemente usados pelos ficcionistas.

Por isso, afirmar que a obra historiográfica de Joaquim Norberto é um livro de “fôlego”, como escreveu Márcio Jardim, implica reconhecer não só a consistência de sua pesquisa, construída sobre fontes pertinentes e até então inéditas, mas também a própria construção do texto, que é artisticamente bem elaborado, prendendo a atenção do leitor e garantindo a inteligibilidade dos fatos históricos.

Após ter demonstrado que a “escuta” atua em ambos os discursos, principalmente como artifício de autenticação – e por isso não pode ser considerada pertinente de uma das séries –, seria justo tentar estabelecer a especificidade de seu uso pela história e pela literatura, a partir de outras características textuais. A necessidade, de certa forma impositiva, da comprovação do relato historiográfico através de fontes primárias ou secundárias levaria à compreensão de que a história parte inerentemente de um conhecimento ilativo ou dedutivo. Diferentemente da literatura, ela nunca raciocina, como lembra Collingwood, sobre coisas “abstratas, mas concretas, não universais, mas singulares”(COLLINGWOOD, 1975: 289), isto é, atenta para objetos não indiferentes ao espaço e ao tempo, mas comprometidos ao onde e ao quando próprios, não se identificando com o aqui nem o agora.

Arthur Marwick, em *The nature of history*, coloca, de forma precisa, a relação entre as fontes, conceituadas por ele como “traces of all types left by the past”<sup>18</sup> (MARWICK, 1989: 13), e a historiografia: “Study of primary sources alone does not make history; but without the study of primary sources there is no history”<sup>19</sup> (idem, *ibidem*: 199)<sup>20</sup>. Diante

---

<sup>18</sup> “(...) traços de todo tipo deixados pelo passado” (tradução nossa).

<sup>19</sup> “O estudo de fontes primárias sozinho não faz história; mas sem o estudo das fontes primárias não há história alguma” (tradução nossa).

<sup>20</sup> No ensaio “Os historiadores e os factos históricos”, Richard J. Evans faz importante diferenciação entre os termos “fonte”, “fato” e “prova” para a historiografia. Segundo Evans, as “fontes” seriam justamente os vestígios passados que comprovariam a existência de determinado

dessa premissa, a diferenciação aristotélica torna-se ainda bastante adequada, pois, na *Poética*, o conhecimento proporcionado pela história seria menor do que o da Poesia, visto que uma se refere a “o que aconteceu”, ao particular, e a outra ao universal, a “o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, 1973: 451). As noções aristotélicas de história e literatura serão retomadas no terceiro capítulo, onde se refletirá sobre a origem do romance histórico brasileiro. Por enquanto, é importante notar que a explicitação do uso das fontes pela Historiografia atua como a afirmação da própria condição de existência do gênero, quando na literatura ela não passa de mais um estratagema narrativo.

Uma outra diferença seria a de que o uso das fontes pelos historiadores não possui apenas a função de conferir verossimilhança, mas também a de abrir o texto ao diálogo, estendendo o conhecimento e revelando território já coberto por outros historiadores. Por conseguinte, a “escuta” expõe a coerência entre os mundos históricos, exigência que não caberia ao discurso ficcional, como veremos, mais detalhadamente, na análise do drama histórico *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves.

Essas características, embora confirmam determinadas especificidades à “escuta” do historiador, não fazem do transferente um elemento reservado à Historiografia. Tampouco comprovariam o distanciamento de qualquer artifício narrativo ou literário que, como vimos, são essenciais na urdidura do enredo histórico. Devemos reconhecer ainda que a principal motivação para o uso da “escuta” parece ser a da busca por verossimilhança e pelo efeito de “veracidade”, características compartilhadas por historiadores e literatos.

---

fato. O “fato” existe independentemente do historiador, mas ascende à condição de “prova” quando é interpretado e usado pelo pesquisador para sustentar determinada idéia (EVANS, 2000: 90-91).

*O LUGAR DO FICCIONAL NA HISTÓRIA DA CONJURAÇÃO MINEIRA*

Na análise que se segue, pretendemos mostrar os artifícios “ficcionais” que estão na enunciação do discurso da *História da Conjuração Mineira* e que trazem o relato mais perto da arte literária. Seleccionamos cinco passagens da obra, em que esses elementos podem ser identificados.

O primeiro extrato, que encerra o capítulo XI, narra a reação de Tiradentes logo após audiência com o vice-rei, no Rio de Janeiro. Nesse encontro, o alferes, que estava sendo seguido constantemente por guardas da corte, pergunta ao nobre o motivo da perseguição. O vice-rei, ciente do levante planejado pelo grupo de Tiradentes, finge nada saber sobre os sentinelas e, ironicamente, renova a licença de Joaquim da Silva Xavier para permanecer mais alguns dias na cidade, “porque era seu amigo”:

I

Retirou-se o alferes desconsoladíssimo do palácio e em caminho encontrou-se com o seu mau gênio. Como querendo patentear-se mais seu amigo do que o mesmo vice-rei, que era da escola do Visconde de Barbacena, acerca dos sagrados deveres da amizade, avisou-o o coronel Joaquim Silvério que tivesse conta em si, que se retirasse pois que o vice-rei, informado de suas práticas, andava com grande cuidado sobre ele, e mais dia menos dia seria preso (658). Era o beijo do Iscariota! Com a bolsa recheada do preço da traição vinha sentar-se Judas à mesa de Jesus Cristo.

Pensou o Tiradentes em fugir. Arranjou a sua mala colocando todos os objetos de seu uso, e o inseparável estojo de dentista, e munuiu-se de um bacamarte, que pediu emprestado ao seu camarada Francisco Xavier Machado, o porta-estandarte de seu regimento (659).

Estava pronto para partir, mas para onde iria? (SILVA, 1948, T. II: 30)

Analisando esse trecho de uma obra convencionalmente classificada como historiográfica, percebemos a preocupação do autor para com o suspense narrativo. O narrador ao contar o desespero e a intenção de fuga de Tiradentes termina o capítulo em

“reticência”: “Estava pronto para partir, mas para onde iria?”. Somente no capítulo seguinte, chamado “Refúgio e Prisão de Tiradentes”, o leitor será informado de que a personagem decidira fugir para a fazenda de Marapicu, do mestre-de-campo Inácio de Andrade.

O suspense narrativo é uma característica, de acordo com Genette, “clássica do romance”, no sentido lato do gênero, e cujo centro de gravidade se encontra mais no século XIX (GENETTE: s.d., 65-66). Joaquim Norberto utiliza-se, assim como os ficcionistas, do artifício do “gancho” ou *teaser*, que consiste em deixar o acontecimento em suspensão para, posteriormente, em um outro capítulo, revelar seu desfecho. É um recurso que se refere à escrita que precisa despertar constantemente a curiosidade e a atenção do leitor, sendo, por isso, bastante utilizado nos romances em folhetins no início do século XX, cujos capítulos eram publicados separadamente.

A pergunta “mas para onde iria?”, destinada a um leitor, explicita ainda outro artifício comum aos textos ficcionais: a presença do narratário. Esse destinatário intratextual pode ser conceituado como uma construção imaginativa do autor, e, como ente ficcional, faz parte da estrutura formal do próprio texto. O narratário manifesta-se na sua relação com o narrador que, através de evocações, estabelece um correspondente ouvinte e leitor dentro da própria narrativa.

Essas são estratégias compartilhadas por ficcionistas e que indicam a habilidade do autor para construir uma narrativa não apenas informativa, mas atraente aos olhos do leitor. Tanto o recurso de suspense (ou tensão) quanto o do narratário contribuem para uma composição textual que pretende causar certos efeitos em seu destinatário, semelhantes àqueles proporcionados pelo discurso ficcional.

Na tentativa de tornar os fatos mais compreensíveis, o autor busca na tradição religiosa judaico-cristã um ícone para ancorar sua narrativa. Dessa forma, faz a comparação entre Joaquim Silvério dos Reis e Judas Iscariotes, fundamentando-se no que as duas personagens têm em comum: ambos traíram um “mártir”. Joaquim Silvério era informante do Visconde de Barbacena, e sua denúncia “constituía, com certas omissões compreensíveis (como sua própria participação na conspiração), um minucioso relato dos planos dos inconfidentes de Minas” (MAXWELL: 1995, 169) Ao escrever: “Era o beijo do Iscariota! Com a bolsa recheada do preço da traição vinha sentar-se Judas à mesa de Jesus Cristo”, o autor relaciona não só as duas personagens deladoras mas também antecipa as semelhanças entre Tiradentes e Jesus, que serão reafirmadas, de forma mais direta, no capítulo XIX, “A Morte e os Desterros”.

Podemos inferir, nesse ponto, que a obra de Joaquim Norberto, num exercício de prolepse, projeta nesse extrato a simbologia bíblica que será retomada na parte final. A repetição dos elementos religiosos na obra torna mais explícita a idéia formal da narrativa e atua na percepção do leitor. Dessa forma, ao sugerir a ligação entre Joaquim Silvério e Judas Iscariotes, o autor antecipa a relação entre o mártir da Inconfidência e o mártir bíblico, explicitada na parte em que narra a execução de Tiradentes:

## II

(...) Pedindo-lhe de costume o perdão da morte, pois que a justiça e não a sua vontade lhe moviam os braços, desceu o Tiradentes de seu pedestal de glória para humilhar-se de mais e lhe dizer: “Oh! meu amigo, deixe-me beijar-lhe as mãos e os pés!” O que fez com grande admiração do próprio algoz. Ao despir-se para vestir a alva, tirou também a camisa e ungiu seus lábios com estas belas palavras: “O meu redentor morreu por mim também assim (1194)!”

(...)Algemado, tendo entre as mãos a imagem do Cristo, marchava o padecente, sem afastar os olhos do crucifixo, à exceção de duas vezes que

os pôs no céu. Escreveu uma das testemunhas oculares: “Causou admiração a sua constância, e muito mais a viva devoção que tinha aos grandes mistérios da Trindade e da Encarnação, de sorte que falando-se-lhes nestes mistérios se lhe divisavam as faces abrasadas, e as suas expressões eram cheias de unção, o que fez que o seu diretor não lhe dissesse nada mais senão repetir com ele o símbolo de S. Atanásio. O valor, a intrepidez e a pressa com que caminhava, os solilóquios que fazia com o crucifixo que levava nas mãos (1196) encheram de extrema consolação os que lhe assistiam”. (SILVA, 1948, T. II: 208-209)

É provável que Joaquim Norberto tenha tentado, através dessa descrição mística final de Tiradentes, combater o apelo patriótico e a credencial de herói cívico que a figura do mártir adquiria no final do século XIX. Nessa descrição de transformação religiosa, o inconfidente aproximava-se do “redentor” em três aspectos: a) ao beijar os pés do carrasco, uma clara alusão ao perdão de Cristo a seus algozes; b) ao decidir a morrer nu, como Jesus fora sacrificado; e c) ao marchar para a forca em “solilóquios” com o crucifixo que os frades lhe tinham colocado entre as mãos atadas. No entanto, essa comparação com a figura bíblica não impediria o culto cívico a Tiradentes. Na tese de José Murilo de Carvalho, foi principalmente a partir “das revelações de Norberto (...) [que] as representações plásticas e literárias de Tiradentes, e mesmos as exaltações políticas, passaram a utilizar cada vez mais a simbologia religiosa e a aproximá-la da figura de Cristo” (CARVALHO, 1990: 64), o que teria ironicamente colaborado para a composição e fixação do mito. O estudo da origem e manifestação de reverência ao alferes, no século XIX, será desenvolvido no capítulo cinco deste estudo.

Tudo isso sugere que o autor utilizou da simbologia judaico-cristã para contar sua história dentro de padrões literários reconhecidos, no caso, o texto bíblico. Por isso, sua narrativa não pode ser vista apenas como modelo de acontecimentos e processos passados, mas também como afirmações metafóricas que levam o leitor a buscar, em seu imaginário

literário, algum correspondente que ajude na interpretação e decodificação da história contada. Hayden White diz que, vista de um modo puramente formal, toda narrativa histórica não é somente “uma *reprodução* dos acontecimentos nela relatados, mas também um *complexo de símbolos* que nos fornece direções para encontrar um ícone desses acontecimentos em nossa tradição literária” (WHITE, 1994: 105).

Em *História da Conjuração Mineira*, esses correspondentes alegóricos apóiam-se não somente na tradição bíblica, como também em mitos gregos, constantemente retomados na poesia árcade dos inconfidentes, que Joaquim Norberto conhecia tão bem. Esse artifício pode ser verificado nessa descrição das instâncias fiscalizadoras da Corte:

### III

O fisco com seu aparato de justiça e sob o título de real fazenda, era em suas exigências a mais temível de todas essas harpias esfaimadas. Verdadeiro monstro horaciano, tinha os cem braços de Briareu, que estendia pelas terras auríferas para a arrecadação de todos os impostos, pois pagava-se o que entrava e pagava-se o que saía; tinha os cem olhos de Argos, que alongava pelas avenidas vigiando o extravio, atormentado pela idéia de contrabandos, e pelas denúncias que urdiam a inimizade e a vingança; tinha as garras do dragão das Hespérides com que senhoreava as terras diamantinas; e tinha finalmente o corpo da hidra de Lerna e estendia o seu cordão avaro através das florestas, ao largo dos rios e por cima das serras. (SILVA, 1948, T. I: 61)

O historiador apresenta aqui sua noção de realidade de maneira indireta, mediante técnicas figurativas. Observa-se que o autor se apropria de uma alegoria em que o fisco é retratado como “um monstro horaciano”, na figura de entidades mitológicas gregas como Briareu, Argos, Hespérides e a hidra de Lerna, para explicar as estruturas dos processos históricos.

Portanto, o leitor poderia supor que o miolo da obra é formado pelos fatos “verdadeiros” da história de Minas Gerais, mas ornados pelas ficções poéticas de Joaquim

Norberto, autor cuja bibliografia, como foi dito, percorre diversos gêneros literários. As figuras retóricas são recorrentes; a conversação sobre a independência nacional, por exemplo, corria “como a lava do vulcão ardente e perigosa” (SILVA, 1948, T. I: 71) na casa de Gonzaga, onde se reuniam Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga, o cônego Luís Vieira da Silva, entre outros; e novamente o fisco ia sendo iludido, pois, apesar de velar “com os olhos de Argos sobre o extravio do ouro e dos diamantes” (SILVA, 1948; 42), deixava passar pela alfândega as leis fundamentais da nova nação.

Essa linguagem metafórica mereceu censura de Lúcio José dos Santos, que a considerava pouco adequada à narrativa histórica. “A maneira de escrever de Joaquim Norberto não condiz com a majestade da história”, sentenciou na sua obra *A Inconfidência Mineira*, de 1927. De acordo com Santos, “as preocupações de estilo” do autor seriam “verdadeiramente contraproducentes” (SANTOS, 1972: 72).

Há, nessa observação, o propósito de desqualificar o estudo de Joaquim Norberto pelas suas qualidades “literárias”, o que pouco ou nada avança face às críticas feitas na época do lançamento de *História da Conjuração Mineira*. Contudo, sem compartilhar da visão condenatória de Santos, é interessante perceber que, a despeito de toda investigação científica, o autor recorre ao mito e à imaginação literária para dar vida a momentos da história. É esta função mediadora do ornamento literário que transforma fatos históricos originalmente fragmentados em narrativa cronológica e corrente. Assim, pode-se falar da obra de Joaquim Norberto como estrutura simbólica, que proporciona ao leitor a ilusão de estar diante de um texto completo, acabado em si, como a narrativa ficcional.

O aspecto inconsútil do texto pode ser verificado no trecho em que Tiradentes viaja ao Rio e, imprudentemente, fala a todos do levante que preparavam contra a derrama em

Minas. E qual leitor, diante da seguinte passagem, e considerando os termos puramente formais, poderia distinguir esse relato historiográfico de um romanesco?

## IV

(...) O Tiradentes, que tanto comia como falava, prosseguindo na conversação que encetara, tratou na forma do costume das produções da terra, do ouro e diamantes, do ferro e aço, e de toda a riqueza do país, a qual, segundo ele, era pouca para contentar a cobiça dos generais. Mudavam-se estes, de triênio em triênio, retirando-se ricos com os seus ministros, e deixando os seus criados fruindo as melhores ocupações. A não ser assim gozaria Vila Rica de calçadas de ouro, mas não havia gente em Minas, quando poder-se-ia formar uma república, e converter o país em uma segunda Europa! (588).

– Pois se tem onze pessoas, disse-lhe Pouca Roupa, conte comigo que farei a dúzia (589), e empunhando o copo bradou:

– À saúde do novo governo! E beberam. Estranhou o estalajadeiro que entrava nesta ocasião, que se tratasse de tal, quando ainda há pouco tinha chegado o novo governador. (SILVA, 1948, T. II: 9-10)

Com exceção das duas notas indicadas no texto, o que se lê é um trecho de uma narrativa que se pretende inteiriça. E os ensaístas sabem que mesmo essa prática de citar as referências no corpo do texto, para somente desenvolvê-las no final do obra, é útil para não quebrar o ritmo da leitura, o que indica a preocupação do autor em prender a atenção do leitor para levá-lo até o fim da história. Mas nenhum fato histórico não processado (no caso os interrogatórios de José da Costa e de Tiradentes transcritos nos *Autos de devassa*) é capaz de compor uma história fluida como essa, em que diálogos são coordenados a gestos e a descrição dos acontecimentos é cronologicamente arranjada em seu complexo de causas e efeitos. A narrativa chega a ser detalhista e realista ao descrever a forma pouco educada como Tiradentes se alimentava (“tanto comia como falava”) e a euforia atingida pelas personagens na conversação (“– À saúde do novo governo! E beberam”).

Antes de mais nada, precisa ser reconhecido que existe uma “encenação” dos fatos envolvendo Tiradentes e o “Pouca Roupa” na taverna. Os eventos não são apenas “explicados” e “interpretados”, mas apresentados de maneira vívida e eficaz, com o uso de travessões para indicar o discurso direto. Esses são sinais de que o convencionalmente chamado “relato historiográfico” teve que ser construído; o discurso indireto da fonte original foi convertido em discurso direto, o conteúdo provavelmente “traduzido” de uma linguagem jurídica para outra mais coloquial etc. E no empenho de tornar plausível e inteligível esses testemunhos históricos, Joaquim Norberto certamente precisou fazer uso daquilo que Collingwood chamava de “imaginação *a priori*” (COLLINGWOOD, 1975: 287-306) O historiador, assim como o detetive, precisa fazer perguntas e dar respostas aos fatos para tirar do corpo de fontes históricas cenas que possam formar uma narrativa inconsútil.

É uma ilusão, porém, essa forma atingida pelo historiador para contar sua história, pois, embora confirmamos sentido ao passado (seja na nossa própria vida ou da vida de uma nação), moldando-o retrospectivamente, na forma de “estórias”, nós “não vivemos estórias” (WHITE, 1994). Dessa forma, a *História da Conjuração Mineira* não seria mais “transparente” que os textos estudados pelos críticos literários e realizaria operações de “fingimento”, ao trazer, para o leitor, um narrador e uma narrativa que atuam “como se” estivessem diante dos fatos históricos de 1789 e “como se” esses fatos já fossem originalmente concebidos em “estórias”.

Ainda na lógica dessa análise – que pretende identificar elementos ficcionais no relato historiográfico de Joaquim Norberto e buscar até que ponto esse ornato literário serve apenas como “moldura” literária para os fatos ou torna-se predominante na obra –, falta examinar o “modo” como o enredo foi elaborado para dar forma à história contada. Usamos

aqui um método aplicado por Hayden White no seu *Meta-história*, apropriando-se das categorias propostas por Northrop Frye, no ensaio *New Directions from Old*:

Frye se refere inclusive a diferentes tipos de mitos históricos: mitos românticos, “baseados numa busca (ou peregrinação) de uma Cidade de Deus ou de uma sociedade sem classes”; mitos cômicos, “mitos do progresso mediante evolução ou revolução”; mitos trágicos, de “declínio e queda, como as obras de Gibbon e Spengler”; e mitos irônicos, “de recorrência ou de catástrofe causal” (WHITE, 1994: 99)

Teoricamente, segundo White, toda narrativa histórica revela, em sua estrutura, um desses modos de configuração, dependendo da decisão do historiador ao se filiar a determinado *mythos* para contar sua história. É previsível que, na sua tentativa de combater a figura de Tiradentes, Joaquim Norberto tenha optado por uma elaboração de enredo irônica.

Em *Anatomia da Crítica*, Frye, relendo a *Poética* de Aristóteles, descreve, com mais detalhes, o que seria um enredo de modo irônico, de acordo com a posição do herói na narrativa. Segundo a “teoria dos modos”, a obra pertence a esse gênero quando o indivíduo, que possui a força da ação na ficção, é inferior em poder ou inteligência ao leitor, assim, temos a sensação de observá-lo de cima, numa cena de fracasso ou insensatez (FRYE, 1973: 40). Esse sentimento de superioridade do leitor diante do herói é proporcionado na *História da Conjuração Mineira* pela maneira depreciativa como o narrador descreve Tiradentes no capítulo IV, em que a personagem aparece:

## V

Era ele de estatura alta, de espáduas bem desenvolvidas, como os naturais da capitania de Minas Gerais. A sua fisionomia nada tinha de simpática e antes se tornava notável pelo que fosse de repulente, devido em grande parte ao seu olhar espantado (119). Possuía, porém, o dom da palavra e expressava-se as mais das vezes com entusiasmo; mas sem elegância nem atrativo, resultado de sua educação pouco esmerada; ouvindo-o porém na

rudeza de sua conversação, gostava da sua franqueza selvagem, algumas vezes por demais brusca e que quase sempre degenerava em leviandade, de sorte que uns davam o característico de herói e outros o de doido (120). Tornava-se assim o objeto de público gracejo, provocando o riso, e não poucas vezes vaias e apupadas do vulgo (121). Não tinha instrução alguma além da ordinária, todavia era de fácil e intuitiva compreensão (...). (SILVA, 1948, T. I: 80)

Como se lê, o ornato literário de Joaquim Norberto não economiza adjetivos e imagens pejorativas para retratar Tiradentes. A insanidade da personagem é exteriorizada nos “seu olhar espantado” e na sua conversação rude, de “franqueza selvagem” e que usualmente “degenerava para a leviandade”. A figura “repelente” de Silva Xavier teria sido composta pelo historiador através de depoimentos contidos nos *Autos de devassa*, de onde foram selecionados traços característicos para uma imagem risível do alferes (“Tornava-se assim o objeto de público gracejo, provocando o riso, e não poucas vezes vaias e apupadas do vulgo”). Embora parta das singularidades de um indivíduo, a descrição tenderia à generalização e à caricaturização ao dizer que, a Tiradentes, “uns davam o característico de herói e outros de doido”. Esta última imagem, a de “doido”, parece prevalecer no decorrer da narrativa, mesmo diante da aparente noção de balanço entre os elementos deformantes e normalizantes presentes no trecho citado acima. Almir de Oliveira, na obra *Gonzaga e a Inconfidência*, comparou o Tiradentes de Joaquim Norberto ao quixotesco Vitorino Pappa Rabo, do romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, ou seja, a “um ridículo tipo desses que o povo apupa a todos os instantes, que os moleques vãoiam, que uns vêm com piedade, outros com desprezo” (OLIVEIRA, 1985: 141).

A caracterização inicial de Silva Xavier em *História da Conjuração Mineira* já sinalizava o primeiro desvio que depois seria retomado na imagem do inconfidente “boquirroto” que, ao tentar tomar a frente da conjuração, soava “tão extravagante, que

tornou o sublime em ridículo e provocou o riso” (SILVA, 1948, T. I: 118). Entre os “disparates” ditos pelo alferes estaria, segundo o narrador, a intenção de ele próprio ir a Cachoeira prender ou matar o governador Visconde de Barbacena. Tiradentes é ainda ironizado como o “falastrão” que “nunca perdia a ocasião de falar na revolta, encaminhando sempre que podia a conversação para esse lado” (SILVA, 1948, T. I: 110).

A razão do “modo” como a história é contada torna-se mais eficaz na evolução da trama, indicando que Tiradentes, pela sua estupidez, não poderia ser o líder de conspiração alguma, papel conferido a Tomás Antônio Gonzaga. A ironia situacional ou dramática, de certa forma, molda todo o enredo; pois o herói, buscando uma atitude positiva (Tiradentes leva a todos a notícia da conspiração e na esperança de conseguir mais adeptos), cava desavisadamente a própria cova (levanta suspeita sobre a conjuração). Nessa finalização contraditória dos eventos, a obra zomba do herói mostrando as incongruências entre as “promessas” do futuro e o final. O desfecho, na cena da execução, “ri” novamente dos eventos ao mostrar o alferes, que se considerava politicamente engajado, morrendo como um “místico”.

Mas os fatos da Inconfidência Mineira não são intrinsecamente irônicos, e só podem ser concebidos como tais, dentro de um conjunto estruturado de eventos no qual a ironia é um elemento privilegiado. O que é irônico para um historiador pode ser romântico para outro, como comprovam as muitas versões sobre a Conjuração. Para Hayden White, como elementos potenciais de uma história, os acontecimentos históricos são de “valor neutro”, que ganham significado trágico, cômico, romântico ou irônico na elaboração do enredo:

O mesmo conjunto de eventos pode servir como componente de uma estória que é trágica ou cômica, conforme o caso, dependendo da escolha, por parte do historiador, da estrutura de enredo que lhe parece mais

apropriada para ordenar os eventos desse tipo de modo a transformá-los numa estória inteligível. (WHITE, 1994: 101)

O importante é que, se seqüências históricas como a da Inconfidência Mineira podem ser contadas de inúmeras maneiras, de modo a fornecer também inúmeras interpretações, o ornato “literário” torna-se não apenas forma para extravasar o conteúdo da história, mas também parte do próprio significado. Nesse sentido, valoriza-se a habilidade de Joaquim Norberto para descobrir as diversas possibilidades de “estórias” contidas nos *Autos de devassa* e ordená-las para fornecer explicações plausíveis dos eventos ao seu leitor. Dessa forma, ainda que a *História da Conjuração Mineira* pretenda ser transparente para a ação que ela descreve, as construções mentais do autor exercem papel fundamental na obra ao estabelecer um determinado sentido à história e ao preencher o vazio da “série pura”, o que faz da obra de Joaquim Norberto única em meio a diversos outros relatos historiográficos sobre o mesmo tema.

Assim como a literatura tradicional, a história é contada através de clássicos, e, na historiografia sobre a Inconfidência Mineira, a obra de Joaquim Norberto é certamente um deles. É da natureza dos clássicos, como definiu Ítalo Calvino, “trazer consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura que atravessaram” (CALVINO, 1995: 11) e ainda provocar “incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repel[ir] para longe”(idem, ibidem: 12). Essa definição do clássico transforma a obra em um objeto de leitura que não pode ser jamais invalidado e que se sustenta durante os séculos. Diferentemente dos principais esquemas conceituais das ciências, que com freqüência derrubam e renovam suas teorias, há algo na obra-prima histórica que não se pode negar nunca, e esse elemento incontestável está em sua forma, inédita, que poderia ser também sua ficção.

## 2 - Literatura e Inconfidência: primeiros momentos

A glória de Gonzaga, como poeta, cifra-se toda no pequeno volume da *Marília*, que compreende as suas poesias de que há notícia. Considerado debaixo deste ponto de vista achamos na sua vida duas épocas distintas. A primeira chega até a sua prisão em 1789 e é toda cheia de prazeres, de risos, de alegrias e amores, assemelha-se à vida dos menestrelis da Idade Média, para quem a existência se cifrava em decantar amores sem lhe importar com as vicissitudes do mundo.

DAVID CORAZZI, 1888.

### “NOTÍCIA BIOGRÁFICA” DE UM MITO INCONFIDENTE

O caminho literário no tratamento da Inconfidência Mineira iniciou-se antes da vereda histórica. José Murilo de Carvalho, em *A formação das almas*, aponta *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, como primeiro livro a ocupar-se do tema (CARVALHO, 1990: 60). A obra inaugural teria sido escrita, portanto, coincidentemente com os fatos que descrevia. A primeira edição das liras, a da Tipografia Nunesiana (Lisboa), data de 1792<sup>21</sup>, e contém 33 poemas, ou aquela que seria a primeira das três partes da obra. A publicação traz apenas as iniciais “T.A.G.” do autor, e veio a público no mesmo ano em que Gonzaga foi degredado para Moçambique.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> José Murilo de Carvalho comete, na obra citada, o equívoco de dizer que as “*Liras* de Gonzaga foram publicadas ainda na década de 1840” (CARVALHO, 1990: 60).

<sup>22</sup> Na virada do século XVIII, alguns anúncios para venda de exemplares de *Marília de Dirceu* foram publicados em edições da *Gazeta de Lisboa*, na eclética “seção de avisos” – estampada geralmente na última página do segundo suplemento e que comunicava desde lançamentos de livros a falecimentos. Um desses “avisos”, em dezembro de 1800, identificava o autor das *Liras* somente pelas suas iniciais e falava da “geral aceitação” da obra como “boa prova de seu merecimento” (GAZETA DE LISBOA, 1800). Em 12 de setembro do ano seguinte, a *Gazeta* faria novamente

A segunda parte da obra, com outros 32 poemas, aparece também em Portugal, em 1799. A edição brasileira, da Imprensa Régia (Rio de Janeiro), feita numa tiragem de dois mil exemplares, excepcionalmente grande para época, só iria surgir em 1810 (MINDLIN, 1997: 51). Dois anos depois é publicada a autêntica terceira parte, que fecha o conjunto das líras como são conhecidas tradicionalmente<sup>23</sup>.

O atraso na edição de *Marília de Dirceu* no Brasil não indica, entretanto, qualquer processo de censura sofrido pelas líras ou desinteresse por parte de editores. Desde o início do Oitocentos, a obra já era aprovada sem maiores problemas pela Real Mesa Censória – órgão de ação moderada, criado pelo Marquês de Pombal para substituir o sistema tríplice regulador das publicações na monarquia portuguesa – , e os exemplares vendidos às centenas nas livrarias portuguesas e no ultramar (GONÇALVES, 1999: 405). A demora na publicação deve-se, antes, às próprias condições de impressão na América portuguesa.

---

referência à obra, em uma nota sobre a publicação de *Glaura ou poemas eróticos de um americano*, de Manuel Inácio Silva Alvarenga. O jornal afirmava que os versos de Silva Alvarenga “não [eram] inferiores a *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga”. Dessa vez, citava o nome completo do ex-ouvidor de Vila Rica (idem, 1801).

<sup>23</sup> Antes, porém, em 1800, havia surgido uma falsa terceira parte, publicada na oficina de Tomás de Aquino Bulhões. Segundo Inocêncio Francisco da Silva, aqueles que, no Oitocentos, negavam a autenticidade desses textos atribuíam a composição ao poeta brasileiro José Eloi Ottoni. O engodo foi revelado publicamente, segundo Rubens Borba de Moraes, por Joaquim Norberto em sua edição de *Marília de Dirceu* (1862), que tem o mérito “de analisar e provar a falsidade da ‘Terceira Parte’ pela primeira vez com argumentos críticos e literários” (MORAES, 1983: 368). Joaquim Norberto rejeita, entre outras, a líra que fala da angústia de Dirceu ante a iminência do desterro e cuja primeira estância diz:

Leu-se enfim a sentença  
Pela desgraça afirmada  
Adeus, Marília adorada  
Vil desterro vou sofrer  
Ausente de ti Marília  
Que farei, Irei morrer

O crítico do Império afirma que “a líra em questão é uma das que mais incorrem na falta de regras observadas por Gonzaga” (SILVA, 1862a: 12). Os versos, segundo Norberto, fugiam ao estilo e metrifcação de *Marília de Dirceu*, sendo elaborados nas lacunas de uma notícia biográfica.

Proibida durante os três primeiros séculos de colonização, a Imprensa só seria autorizada no Brasil em 31 de maio de 1808, sob proteção e iniciativa oficiais de D. João VI<sup>24</sup>.

Ainda no século XIX, a obra do desditoso amante de Marília tornou-se uma das mais lidas em português, com 33 edições entre 1792 e 1885. Sílvio Romero, em sua *Evolução do lirismo brasileiro*, escreveu que “depois dos *Lusíadas* de Camões, nenhum livro tem sido mais amado por nós (...)” (ROMERO, 1905: 32). A avaliação, que já havia sido feita por Joaquim Norberto em 1862, seria repetida por estudiosos em diferente décadas e séculos. Otto Maria Carpeaux disse, por exemplo, em 1964, na *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, que o “(...) grande número de edições permite afirmar que Gonzaga é, depois de Camões, o poeta mais lido de língua portuguesa” (CARPEAUX, 1964: 56).

Se, por um lado, Carpeaux inclui *Marília de Dirceu* entre os clássicos na formação da literatura brasileira, por outro, reconhece que o permanente interesse sobre a obra deve-se, principalmente, à pesquisa biográfica que ela proporciona “quanto ao noivado com Marília e à participação do poeta na Inconfidência Mineira” (idem, *ibidem*). As *Liras* – escritas sob o bafejo dos acontecimentos – seriam também recebidas como fonte histórica, caracterizando a Vila Rica do século XVIII, a revolta dos letrados, o espírito da sociedade de mineração e contendo “mesmo referências informativas sobre processos de exploração do minério” (CASTELLO, 1999: 119)<sup>25</sup>. Valem para a crítica como poesia e documento, afirmou Fábio Lucas em *Luzes e trevas*. Lamentou-se, porém, de que a segunda leitura seja preponderante, “como se fosse possível extrair toda verdade diegética de uma obra poética, por natureza de baixo conteúdo referencial” (LUCAS: 1998, 68).

---

<sup>24</sup> Na comparação com outros países da América de colonização espanhola, a Imprensa Régia surgiria com uma defasagem de mais de 200 anos. O México conheceu a Imprensa em 1539; o Peru, em 1583.

“It is the personal that interests mankind”<sup>26</sup>, escreveu Abgar Renault, citando frase de Bacon, para justificar esse domínio do interesse biográfico sobre o literário e, conseqüentemente, o volume *Como era Gonzaga*, de Eduardo Frieiro (RENAULT, 1950: 1). Em *Marília de Dirceu*, como reconhece Fábio Lucas, “o discurso histórico (...) est[aria] em freqüente convívio com o literário” (LUCAS: 1998, 68)

Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, considera a obra de Gonzaga menos literária do que em Cláudio Manoel da Costa, “por ter brotado de experiências humanas palpitantes” (CANDIDO, 1997, V.1: 109). O crítico acredita que o significado das liras pode variar conforme os aspectos valorizados na recepção, que se resumiriam em duas formas não excludentes de leitura:

O problema consiste em avaliar até que ponto a Marília de Dirceu é um poema de lirismo amoroso, tecido à volta duma experiência concreta – a paixão, o noivado, a separação de Dirceu (Gonzaga) e Marília (Maria Dorotéia Joaquina de Seixas) – ou o roteiro de uma personalidade, que se analisa e expõe, a pretexto da referida experiência. (CANDIDO: 1997, V.1: 109).

O que existe de comum entre as duas “leituras” propostas pelo crítico é o fato de que tanto a ênfase na história amorosa quanto a valorização da “personalidade” a pretexto da relação idílica presumem a idéia de “roteiro”, de evolução de uma aventura humana e artística que permite acompanhar um drama pessoal e as linhas de uma biografia. Há então o que Candido chama de “degelo” do eu-lírico e a conseqüente inserção das liras em seu contexto histórico.

Gonzaga seria o único poeta árcade “cuja vida amorosa tem algum interesse para a compreensão da obra” (idem, *ibidem*: 110), seja porque quase todos os poemas evocam a

---

<sup>25</sup> Sobre esse aspecto ver também o ensaio “Os poetas coloniais e a mineração”, de Afonso Ávila (ÁVILA, 1999: 146-150)

pastora Marília (nome poético da namorada e depois noiva) ou pelo fato do par de “amantes desgraçados” ter-se tornado mitológico em nossa literatura, sendo comparado por Joaquim Norberto, em 1862, a “Hero e Leandro, Safo e Faon, Eloísa e Abeilardo, Inês e Pedro, Laura e Petrarca, Dante e Beatriz, Camões e Catarina” (SILVA, 1862a: 185). Raimundo Correia, duas décadas depois, faria aproximação semelhante no poema “Perfis Românticos”, de *Sinfonias*, ao colocar Dirceu e Marília juntos à galeria de amantes celebrados na literatura européia.

Mas, até que ponto, esse culto do amor-adoração, de “cunho marcadamente romanescos” (FRIEIRO, 1950: 40), teria sido composto originalmente por Gonzaga? A questão aqui não é obviamente de autenticidade das líras, mas sim de seleção e organização dos poemas que buscaram seqüenciar “uma história de amor que acaba tristemente com um epílogo pungente” (idem, *ibidem*: 43), bem ao gosto da tradição literária do Oitocentos. Em outras palavras, teria a reconstrução da obra nos períodos pré-romântico e romântico influenciado sua composição narrativa, em que Gonzaga é “um poeta desventurado, abrutadamente encarcerado pelas autoridades duma rainha semi-louca, quando bordava a fio de ouro – noivo enamoradíssimo – o vestido nupcial daquela que seria sua esposa” (idem, *ibidem*: 72-73)?

O conceito de narrativa aqui baseia-se no que Seymour Chatman, em *Coming to terms*, chama sumariamente de “a sequence of events performed or experienced by characters”<sup>27</sup> (CHATMAN: [s.D], 117), e que Costa Lima entende como “o estabelecimento de uma organização temporal, através de que o diverso, irregular e acidental entram em uma ordem; ordem que não é anterior ao ato da escrita mas coincidente com ela ” (COSTA

---

<sup>26</sup> “É o privado que interessa à humanidade” (tradução nossa).

<sup>27</sup> “Uma seqüência de eventos realizados ou experimentados por personagens” (tradução nossa).

LIMA, 1998: 17). Poderíamos incluir ainda a noção que Louis Mink, em seu ensaio “History and fiction as modes of comprehension”, tem da narrativa como histórias que “weave together the separate images of a recollection”<sup>28</sup> (MINK, 1998: 135). Mink usa aqui como exemplo o ato narrativo que realizamos quando colocamos um sonho – fragmentado e caótico – em forma de uma história inteligível para contá-lo a outras pessoas.

Os dois primeiros conceitos não se apartam e possuem seu principal ponto de coesão na cumplicidade entre a dimensão episódica e a temporal. Mink merece ser tratado separadamente, pois não acredita que a sucessão temporal exerça influência sobre o resultado final da narrativa, que, segundo ele, forneceria ao leitor uma sensação de visão do todo, por isso atemporal. Na narrativa, ele compara, “time is no longer the river which bear us along but the river in aerial view, upstream and downstream seen in a single survey”<sup>29</sup> (idem, ibidem: 133). Por isso, considera-a como uma “network of overlapping descriptions”<sup>30</sup> (idem, ibidem: 134).

Em *Marília de Dirceu*, tanto a organização cronológica da intriga (para citar Costa Lima) como o processo para triagem de “imagens” (para citar Mink) que formam a narrativa parecem frágeis e incertos, praticados coerentemente com as expectativas do século XIX.

A visão que parte significativa da crítica ainda possui do conjunto das líras poderia ser descrita pelo roteiro da “experiência concreta”, previsto por Antonio Candido, ou, mais especificamente, pela leitura de José Aderaldo Castello, que marca “nitidamente” três fases no processo de “revelação amorosa”: 1) o conhecimento da musa e o fascínio do poeta

---

<sup>28</sup> “(...) tecem juntas as imagens separadas de uma recordação” (tradução nossa).

<sup>29</sup> “(...) o tempo não é mais o rio que nos carrega ao longo de seu leito, mas o rio numa visão aérea, rio acima e rio abaixo numa única contemplação” (tradução nossa).

<sup>30</sup> “(...) rede de descrições sobrepostas” (tradução nossa).

diante dela; 2) o amor já correspondido e a preparação para o casamento, dificultado pela família que não via com entusiasmo a relação, dada a grande diferença de idade entre ambos e sobretudo de *status*; 3) a separação do casal, quando Gonzaga é acusado de crime de lesa-majestade, preso na Ilha das Cobras e finalmente levado ao desterro (CASTELLO, 1999: 119).

De certa forma, o percurso desse “romance pastoril” já se encontra na própria divisão tradicional da obra, que coloca em série, através das liras, os episódios do namoro/noivado, do cárcere e, por fim, da condenação e do desterro. Os dois principais eixos, que giram em torno de Marília e dos eventos do cárcere, respectivamente, estão melhor delimitados pelas duas primeiras partes, já que a terceira, originalmente apócrifa, reúne textos de diferentes fases do poeta. Contudo, essa é uma ordem narrativa que talvez diga mais sobre o período que a organizou do que sobre as intenções de seu autor. A idéia de começo, meio e fim nas liras não é efeito de uma ordem poética preestabelecida, e sim de uma organização posterior. Deve-se lembrar que Gonzaga não preparou as liras para serem publicadas. Como lembra Paulo Pereira, o ouvidor de Vila Rica não deixou nenhum livro acabado: “o *Tratado de direito natural*, as *Cartas chilenas* [se as considerarmos efetivamente de Gonzaga] e *Marília de Dirceu* são obras inconclusas (PEREIRA, 1996: 769).

As liras percorreriam um roteiro mais pessoal, segundo Antonio Candido, se “elas pudessem ter sido ordenadas e publicadas pelo próprio autor” (CANDIDO, 1997, V.1: 118). O autor de *Formação da literatura brasileira* diz ainda ser bem provável que o “bloco compacto” e predominante em torno de Marília tenha sido criado pelos editores e não por Gonzaga, pois os organizadores teriam desprezado “composições não ligadas ao tema, que deste modo se extraviaram em maior número” (idem, *ibidem*: 110).

Sobre a ordenação dos poemas, Rodrigues Lapa considera “arbitrária” a divisão em partes. Preferiu, na edição de 1942, considerá-los um todo, adotando uma seqüência sistemática segundo a época em que teriam sido escritos (LAPA, 1942: VII). Lapa abole portanto a separação em unidades que, como capítulos de um romance, enfatizariam o roteiro amoroso e trágico de Dirceu e Marília.

A questão de ecdótica em *Marília de Dirceu* é ainda controversa. Para Tarquínio J. B. de Oliveira, os primeiros originais da obra foram organizados em Vila Rica, pelo próprio Gonzaga, que teria dado aos textos o subtítulo de “primeira parte”. “Pensava em outras partes”, afirma (OLIVEIRA, 1972: 134). No entanto, o historiador é impreciso ao explicar como os originais chegaram a Portugal. “Deve [Gonzaga] tê-los enviado a Lisboa, pelo mesmo portador do requerimento de autorização real para casar-se” em 1788, especula (idem, ibidem). Mas se a tese de Tarquínio está mesmo certa, por que a obra foi publicada somente em 1792, sem a indicação editorial de que aquela seria a primeira de outras partes? Além disso, é improvável que em 1788, um ano, pois, antes da queda do movimento inconfidente, o poeta já antecipasse seu roteiro trágico, separando o tom da revelação amorosa da primeira parte das liras escritas nos três anos de masmorra na Ilha das Cobras.

Diante dessas lacunas no processo de configuração da obra, a idéia de interferência de editores na organização das liras parece plausível. Pelo menos na publicação da terceira parte, a participação dos impressores, interessados em atender a uma demanda dos leitores, foi decisiva. Como revela o texto destinado “ao leitor”, na edição de *Marília de Dirceu*, de 1824, foi “a geral aceitação” da primeira e segunda partes do livro junto ao público que “animou ao seu Editor a dar à luz numa terceira parte da dita obra, a que fez juntar outras diversas rimas do mesmo Autor” (GONZAGA, 1824: 3). A falsa terceira parte, publicada em 1800, possivelmente também buscava o lucro fácil, já que como narra Inocêncio Francisco

da Silva, em seu *Dicionário bibliográfico português*, de 1862, a “extração” das duas primeiras partes de *Marília de Dirceu* foi rápida e aguçou a disputa entre editores por originais do poeta exilado (SILVA, 1862: 323). Como se vê, as regras mercadológicas da época também pareciam influenciar, à semelhança dos dias atuais, a publicação e “descoberta” de novos textos de um autor já consagrado.

A inclusão da canção “A uma despedida”, na terceira parte da obra, por exemplo, talvez exemplifique esse caráter arbitrário na organização dos poemas em segmentos de que fala Rodrigues Lapa. A composição, colocada na parte final de *Marília de Dirceu*, poderia insinuar que os versos

Chegou-se o dia mais triste  
 Que o dia da morte feia:  
 Cai do trono, Dircéia,  
 Do trono dos braços teus.  
                                   Ah não posso, não, não posso  
                                   Dizer-te, meu bem, adeus!<sup>31</sup>  
 (III, A UMA DESPEDIDA)

estivessem entre os últimos compostos no Brasil, na despedida do poeta, após ser condenado ao degredo. Rodrigues Lapa, que os coloca entre os primeiros escritos de Gonzaga, diz tratar-se “de uma viagem incidental, sem dúvida dentro do próprio território de Minas” (LAPA, 1957: 20). A prova estaria na parte final da lira (“E quando tornar a verte/ Ajuntando rosto a rosto), que sugere o retorno de Dirceu dentro de pouco tempo. Lapa identifica também algo de “artificial” na composição, que não combinaria com os acentos dramáticos da “desgraça do exílio definitivo” (idem, *ibidem*).

---

<sup>31</sup> As liras de *Marília de Dirceu* transcritas neste estudo seguem a ordenação de *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto/ organização Domicio Proença Filho; notas Melânia Silva de Aguiar*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. A referência indica número da parte e número da lira, respectivamente. Algumas liras, entretanto, não aparecem numeradas, e sim tituladas, como no caso de “A uma despedida”.

Há ainda quem questione, como Castello, a historicidade de alguns poemas, que teriam sido elaborados primeiramente em Portugal e depois adaptados à nova circunstância amorosa (CASTELLO, 1999: 115). Não fora então a adolescente ouro-pretana “a musa inspiradora de Dirceu (...), mas uma portuguesinha, que ultramar fora a autêntica Marília”, diz também Frieiro, citando comentários de alguns “maliciosos escabichadores” (FRIEIRO, 1950: 71-72)<sup>32</sup>.

Mesmo diante de incertezas historiográficas e literárias, a visão romanesca de *Marília de Dirceu*, lida através dos esboços de uma biografia, é ainda, como já foi dito, predominante, e a crítica da segunda metade do século XIX muito contribuiu para a consolidação dessa via interpretativa. O momento histórico de então – precedido por recentes definições políticas e afirmações patrióticas como Independência (1822), Regência (1831) e Maioridade (1840) – não poderia ser mais propício à criação de um mito nacional, fundamentado no ideal de liberdade e num lirismo amoroso que representasse de forma americana o arquétipo dos amante europeus na literatura<sup>33</sup>. Não é exagero dizer que os românticos mitificaram toda a Inconfidência, mas o fizeram em destaque com Tomás Antônio Gonzaga, “o lírico de Marília, que sacrifica o amor pela liberdade da pátria adotiva(...)”(CASTELLO, 1999: 120). Dos três poetas envolvidos na conjura (aqui se incluem

---

<sup>32</sup> Entre esses investigadores poderíamos incluir Monteiro da Fonseca, autor de *Datas e fatos*. De posse de alguns manuscritos que julga ser de Gonzaga, Fonseca suspeita que “o poema de Marília” foi um tema baseado em escritos antigos do inconfidente. “O poeta depois de ter feito exame ao seu passado amoroso e relido manuscritos antigos, poesias e cartas dedicadas a várias mulheres, concebeu a idéia de recompor em forma mais perfeita esses assuntos velhos”, diz o pesquisador (FONSECA, 1963: 133).

<sup>33</sup> Segundo Eric Hobsbawn, a “invenção” de novas tradições ocorre principalmente quando “uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as ‘velhas’ tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis” (HOBSBAWN, 1997: 12). Pode-se dizer que as mudanças políticas no Brasil da primeira metade do século XIX foram rápidas o suficiente para pedirem tradições nacionais, que deveriam substituir as velhas tradições da monarquia portuguesa. Assim, a idéia de Gonzaga e Maria Dorotéia como mito romântico brasileiro casaria de forma precisa a oferta e a demanda do período.

também Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto), o autor das *Liras* foi o que deixou mais versos relacionados ao movimento. Essa relação entre vida e obra contribuiu para o romanceamento da personagem, cuja lenda do enamorado perpétuo já era adequada à prosa emergente e à poesia do século XIX.

Cláudio Manoel da Costa não deixou produção que se refira ao movimento. Como escreveu José Alves de Oliveira, o autor do poema histórico “Vila Rica” teve pouco tempo para isso: alarmou-se com aviso de sua iminente prisão e “daí por diante já não tinha cabeça para poetar” (OLIVEIRA: 1985, 211), morrendo ainda no cárcere. As revelações comprometedoras que o poeta fizera, quando dos interrogatórios, e sobretudo seu suicídio deixaram os biógrafos oitocentistas embaraçados, diminuindo a potencialidade do uso de sua figura como “herói”. Mesmo assim, contra as expectativas, Cláudio figuraria no martirologio nacional do IHGB. O centenário de sua morte, em 4 de julho de 1889, seria comemorado em sessão dessa academia com discursos que qualificariam o poeta como o “metastásio brasileiro” e “o primeiro mártir precursor da liberdade nacional”. Na expressiva decoração da sala, onde fora feita a homenagem, estariam representados um escorpião (o suicídio) e palmas (o martírio), “amarradas por uma faixa que evoca a corda fatal ao poeta e exibe a divisa ‘*aut libertas aut nihil*’, esboço evidente do grito do Ipiranga” (ENDERS, 2000: 50).

Dos poemas de Alvarenga Peixoto escritos na prisão, restam apenas três sonetos de versos “patéticos” e “faltosos de inspiração”, como avaliou Rodrigues Lapa. Na comparação entre Alvarenga e Gonzaga, o crítico permanece ao lado deste:

Aquele homem [Alvarenga Peixoto] não soube, na amargura do seu drama, encontrar os rasgos comoventes que a dor e o amor inspiraram ao seu amigo Gonzaga. Este empenhou-se, nos forçados lazes da masmorra, com tenacidade e habilidade raras, em fazer a sua defesa em

verso, colaborando astutamente com o Dr. Oliveira Fagundes, advogado dos réus. Alvarenga adotou outro sistema: pôs a poesia de joelhos pedindo misericórdia, ou em adoração aos grandes, com mostras de fidelidade muito duvidosa. (LAPA, 1996: 934)

Na tentativa de uma revisão para Alvarenga Peixoto, Afonso Ávila procura associar positivamente a pessoa do poeta à do conspirador. De acordo com os argumentos de Ávila, o autor de *Canto genethliaco* teria escrito seus poemas encomiásticos para – ao invés de se entregar a lamentações intimistas – “tirar partido da situação”, pedindo dessa forma a clemência real (“um direito que lhe assistia”) e a vinda da rainha ao Brasil, para impulsionar o desenvolvimento da colônia (ÁVILA, 1999: 143-144). Nesse comentário crítico questionável, a poesia de Alvarenga Peixoto produzida no cárcere indicaria menos a conduta de um traidor que a de um estrategista, que apenas caiu, por vezes, em contradição, assim como os outros réus tomados de pânico e medo.

Entretanto, a apreciação corrente entre os românticos acerca da obra e da biografia do poeta aproximava-se mais do juízo crítico de Rodrigues Lapa que das conjecturas de Afonso Ávila. Joaquim Norberto, que coligiu e anotou o volume *Obras poéticas*, de Alvarenga Peixoto, publicado em 1865 pela Garnier, inicia a edição referindo-se à dificuldade de estabelecimento dos textos do autor, já que grande parte de suas composições foram seqüestradas e “vendidas em almoedas com os mais insignificantes objetos de seu uso” ou ficaram em poder dos juizes que pouca ou nenhuma importância lhe deram (SILVA, 1865: 7). Em seguida, na parte referente à notícia biográfica, o crítico escreve que

[e]squecido dos deveres que consagra a religião da amizade, Alvarenga Peixoto delatou os seus mais íntimos amigos, narrando com pueril minuciosidade as menores ocorrências, e como receasse também que eles

por sua vez o traíssem, conta também alguma parte que teve na projetada conjuração, mas sempre hipoteticamente, caso fosse possível fazê-la, ou de certo de que nada se realizaria, e assim menciona algumas palavras menos prudentes que pronunciara, mais irônicas, ajuntava ele, do que com outra qualquer intenção.

Acabrunhado pelo peso dos desgosto, pelo sofrimento da família, curvou a cerviz de conspirador republicano, para o que não tinha nascido, ante o poder do vice-reinado. (...) O poeta amigo da liberdade dobrou-se servilmente às promessas de seus opressores, e *ainda no processo organizado contra as tentativas de independência da pátria achou páginas para eternizar louvores bombásticos e de asquerosa lisonja ao vice-rei*, que então fazia cair sobre o Rio de Janeiro toda a pressão do jugo de ferro, e atulhava as prisões por meras suspeitas, sendo o da nacionalidade brasileira por si só bastante para tanto (idem, ibidem: 50-51) (Grifo nosso).

Poeticamente, Alvarenga Peixoto era considerado pelos românticos um árcade menor, se comparado aos seus pares inconfidentes. Pereira da Silva avaliaria que seus sonetos não tinham “o pensamento delicado e o matiz primoroso” dos de Cláudio Manoel da Costa; e suas poesias ligeiras não corriam musicalmente como “a harmonia suave e tocante dos versos de Tomás Antônio Gonzaga” (idem, ibidem: 21). Diminuído em sua lírica e condição histórica, o poeta torna-se pouco apreciado no século XIX. Durante o período, há apenas o registro de um texto, *Bárbara de Alvarenga ou os inconfidentes*, peça de teatro escrita por Pessoa de Barros, em 1877, que teria dado ao casal Alvarenga Peixoto e Bárbara Heliadora papel ficcional relevante. O drama histórico aparece citado, entre outros textos literários sobre a Inconfidência, no *Jornal comemorativo do 21 de abril*, publicado pelo Clube Tiradentes, em 1882.

A ficcionalização em torno de Gonzaga é de fato majoritária no século XIX até poucos anos antes da proclamação da República. Contra a elevação do poeta à condição de mito nacional pesava, talvez, a sua origem: havia nascido na cidade do Porto, em 1744. O que não chegava a ser um empecilho, já que Gonzaga era, por via paterna, filho e neto de

cariocas, e para o Direito de sua época prevalecia o *jus sanguinis* sobre o local de nascimento (GONÇALVES: 1999: 18).

Mas os românticos fizeram também questão de adulterar a naturalidade do inconfidente. Joaquim Norberto, na sua periodização da literatura brasileira, publicada pela primeira vez em 1841, afirmou que o poeta era natural de Pernambuco, “como (...) asseveravam íntimos parentes seus” (SILVA, 1997: 45).

Mesmo nas “cenni biografici e critici” da tradução das liras para o italiano, feita por Ruscalla, em 1844, a incorreção quanto à naturalidade de Gonzaga continuaria. O tradutor afirma que o poeta inconfidente, “filho de pai português”, havia nascido em Salvador (RUSCALLA: 1844, XIII). Não faltou nem quem trocasse o próprio escritor de *Marília de Dirceu*, como foi o caso do professor português de literatura, Francisco Freire de Carvalho, que em 1845 dizia ser outro Gonzaga, Tomé Joaquim<sup>34</sup>, o “autor da bem conhecida coleção de poesias líricas” (CARVALHO, 1845: 255). Esses equívocos mostram que, apesar de estudada, a biografia de Gonzaga era construída a partir de informações contraditórias. Teófilo Braga referir-se-ia a essas imprecisões como fruto da “incompreensão dos fatos lendários considerados históricos” e da “ausência completa de critério psicológico” (BRAGA, 1984: 312).

Em Portugal, assistia-se ao florescimento de dicionários e obras de história literária, em que o nome do “mavioso cantor de Marília” constituía verbete associado à conjura de 1792. Ao mesmo tempo, quase como uma exigência, as edições das *Liras* eram acompanhadas freqüentemente por notícias biográficas do poeta árcade. Em uma dessas

---

<sup>34</sup> Referia-se a Tomé Joaquim Gonzaga, nascido no Rio de Janeiro em 1738, e que, segundo Inocêncio Silva, era primo de Tomás Antônio Gonzaga. Joaquim Gonzaga é conhecido por ter traduzido a tragicomédia *Pastor Fido*, de Giovanni Battista Guarini, e composto poesias do gênero bucólico, que, no entanto, não foram publicadas (SILVA, 1862: 361).

introduções históricas, na edição portuguesa de 1888, David Corazzi fez longa digressão sobre a “revolução”, citando inclusive depoimento dos *Autos*. Alertou para as “flagrantes inexatidões” presentes nos textos a respeito do ex-ouvidor de Vila Rica, pois havia até “quem afirmasse que Gonzaga, tendo completado os anos em seu degredo, voltara para o Brasil, e que ali desposara a sua amada, continuando no exercício da advocacia, até falecer em 1817” (GONZAGA, 1888: 4).

O editor sugeria que os versos de *Marília* fossem lidos à luz de duas épocas “perfeitamente distintas” da vida do poeta, antes e depois do cárcere da Ilha das Cobras:

Foram esses versos alegres e harmoniosos da primeira época da sua vida que lhe deram maior fama; não lhe são contudo inferiores os cânticos que escreveu no meio dos tormentos da prisão e em que exprimia as saudades do tempo passado e se lamentava da ausência de Marília, a quem dedicava toda a sua poesia e toda a sua existência. São os versos da segunda parte do nosso volume. (idem, *ibidem*: 6)

A associação entre biografia e poesia parecia ser condição necessária para um melhor entendimento das *Liras*, tendo em vista a pressão exercida pelos acontecimentos históricos sobre a produção dos poemas. Camilo Castelo Branco, entretanto, em seu *Curso de literatura portuguesa*, considera essa união entre vida e obra não apenas uma chave interpretativa para a poesia, mas a própria razão da fama e “sucessivas edições” de *Marília de Dirceu*, já que os versos de Gonzaga teriam apenas “o mimo e a graça vulgares do gênero, com os enfados congêneres da monotonia” (CASTELO BRANCO, 1876: 250). Camilo tampouco poupa aqueles que enxergavam no volume qualquer centelha de inovação:

Originalidade, como alguns apreciadores lhes inculcam, negam-lhes os que têm a lição de Anacreonte, Teócrito, Propércio, Horácio e Mosco. Desligada a poesia amorosa de Gonzaga da realidade inspirativa, e dos dezessete anos artomentados que o poeta viveu para além desses malogrados amores, a memória de Dirceu não seria mais duradoura do

que a de seus cooperadores na implantação da República brasileira. (idem, *ibidem*)

No entanto, o juízo do autor de *Amor de perdição* seria uma exceção no horizonte crítico da época, que já havia incorporado Tomás Antônio Gonzaga ao cânone literário como sendo “um dos maiores poetas portugueses da segunda metade do século XVIII” (GONZAGA, 1888: 3). Teófilo Braga, por exemplo, inclui o árcade em seus estudos sobre literatura portuguesa, ao lado de nomes como Garção, Felinto Elísio e Bocage. Se, como vimos, a naturalidade do autor inconfidente estava em questão, Joaquim Norberto aproveitaria para integrá-lo ao quadro da terceira época de nossa história da literatura, deixando claro que a glória de haver dado o berço ao poeta “era, no momento, disputada por Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro e Lisboa (...)” (SILVA, 1997: 45).

O litígio entre Brasil e Portugal pelo título de pátria-mãe do poeta árcade é confirmado no poema histórico *Gonzaga* (1865) pelos versos “o nome proferindo desditoso/ que hoje duas nações por seu pleiteiam” (SILVA, 1865: 73). A obra, composta de 10 cantos, é considerada apócrifa, embora a autoria tenda para o nome de João Manoel Pereira da Silva, que se apresenta no prefácio como simples editor<sup>35</sup>. *Gonzaga* narra, com influências claras de Walter Scott e Lord Byron, como afirma Pereira da Silva, a trajetória amorosa e política de seu protagonista a partir das *Liras*. *Marília de Dirceu* fornece nove

---

<sup>35</sup> Curiosamente, no texto introdutório da edição de *Marília de Dirceu* feita pelos irmãos Laemmert, no Rio de Janeiro, em 1845, Pereira da Silva já afirmava, com base em certidão extraída do “Livro de Matrículas da Universidade de Coimbra”, que Gonzaga havia nascido na cidade do Porto. Para o escritor, entretanto, o local de nascimento era apenas um acidente na biografia do poeta. Comparando-o a Benjamin Constant, que nascera na Suíça, mas era considerado francês, Pereira da Silva argumenta: “Como não há de ser Tomás Antônio Gonzaga considerado brasileiro, ele que padeceu e penou pela causa do Brasil, com tantos outros brasileiros, dignos de eterna memória?” (SILVA, 1845: XV).

das dez epígrafes que iniciam os cantos do livro e que numa estrutura em abismo precedem e espelham o conteúdo do texto<sup>36</sup>.

O poema *Gonzaga* é apenas parte do movimento em direção à composição romântica da personagem, refletida também na iconografia da época. Segundo Castello, foi justamente a partir desse período que se falseou a biografia do ouvidor de Vila Rica, “com o retrato do poeta desterrado, solitário e saudoso”, enquanto vários escritores “ainda se inspiravam em sua vida e mesmo obra como assunto literário e imitavam as suas líras” (CASTELLO, 1999: 120).

Joaquim Norberto teve aqui novamente papel importante. O historiador do Império, que organizou edição da líras pela livraria Garnier, em 1862, divulgou no primeiro volume a litografia do poeta representado na masmorra da fortaleza da Ilha das Cobras. “[C]ópia fidelíssima, devido à fotografia, do quadro histórico do meu amigo, ilustre pintor fluminense, o Sr. João Maximiano Mafra”, escreveu (SILVA, 1862a: 3)<sup>37</sup>. A autenticação conferida por Joaquim Norberto fiava-se, porém, na opinião pouco fundamentada de Dutra e Melo que reconheceu Gonzaga no retrato a partir da descrição fornecida por “alguém” que teria conhecido o poeta na África.

A pintura, como iria afirmar Frieiro quase um século depois, em seu *Como era Gonzaga*, tinha traço “acentuadamente romanesco, (...) fazia [o poeta] bonito, e o remoçava vinte anos” (FRIEIRO, 1950: 9). Positivamente, como era Gonzaga, Frieiro não diz. Sugere, a partir da descrição do árcade feita por J. M. Pereira da Silva, que o poeta era um *dandy*,

---

<sup>36</sup> A exceção está no canto oito, que inicia com os versos “sua alma/ envolta no moral suspiro/ voou, deixando a mágoa em que me vejo”, de *Vila Rica*, de Cláudio Manoel da Costa.

<sup>37</sup> O retrato, presente do próprio pintor a Joaquim Norberto, foi reproduzido anteriormente na edição de *Marília de Dirceu*, feita no Rio de Janeiro, em 1845 pelos irmãos Laemmert. Ganhou notoriedade, porém, na controversa edição de Norberto, que traz não só a pretensa ilustração do

baixo, “cheio de corpo”, louro e de olhos azuis. E afirma sem receio que aquele “Gonzaga de perfil de medalha e longa cabeleira negra, que todos conhecemos em estampas de manuais escolares, é tão imaginário e tão falso como o barbado e melencólico Tiradentes (...)” (idem, *ibidem*: 17).

A crítica é compartilhada por Otto Maria Carpeaux, em resenha à obra de Frieiro, publicada em junho de 1950, no suplemento “Letras e Artes”, do jornal *A Manhã*. Segundo Carpeaux, Eduardo Frieiro possuía a habilidade de, através de seus romances e ensaios históricos, reconstituir a verdade, baseando-se em prévias destruições. *Como era Gonzaga*, no entender do crítico, despia o pastor de Marília da fantasia romântica de que a lenda o vestiu e lhe devolvia os trajes de sua época:

É das mais precisas a imagem do grã-fino namorado, que acabou no exílio como advogado rico, bem casado, depois de ter sido poeta anacreôntico português e membro de uma conspiração na qual Eduardo Frieiro não acredita – mas acrescenta logo: importância, só a tem o conspirador romântico e poeta de amor brasileiro, porque só este vive em sua arte, na poesia. (CARPEAUX, 1950: 1)

A “fotografia” de Gonzaga, incluída nas edições de 1845 e 1862, contribuiria não somente para fixar a imagem “romântica”, como disseram Frieiro e Carpeaux, mas ainda para reforçar no leitor o sentido da autoria do texto, da expressão de uma subjetividade que ali ganhava rosto e poderia ser melhor identificada. Era preciso, na psicologia romântica, receber *Marília de Dirceu* como trabalho de um autor “individual” e empírico, cuja biografia se manifestava nos versos. Peter Burke, em breve ensaio sobre a propriedade intelectual, mostra que o hábito de se colocarem retratos de autores em seus livros, vulgarizado na era da impressão, relaciona-se com a necessidade de individualização e

---

poeta como também “novos documentos acerca do desditoso Tomás Antônio Gonzaga” e a republicação das falsas líras atribuídas a Maria Dorotéia Joaquina de Seixas.

visualização da figura do autor, “como se conhecer a aparência de uma pessoa facilitasse a compreensão do que ela havia escrito” (BURKE, 2001: 17). No caso das *Liras*, a imagem pictórica do autor parece ter sido criada justamente num espelhamento da leitura que o Romantismo fez desses poemas e da biografia do ex-ouvidor de Vila Rica.

Além da pintura mitificadora de João Mafra, a edição de *Marília de Dirceu* de 1862 revelava ainda outro “entusiasmo” romântico, ao republicar 26 liras, pretensas respostas de Marília a Dirceu, escritas pelo próprio Joaquim Norberto:

Vai mais a presente edição acompanhada do *Dirceu de Marília*, cujas liras foram escritas em resposta às suas intenções de inteirar o poema lírico de tão puros amores e tão amargas saudades sentidas em lúgubres masmorras, e que, pela aceitação que mereceram dos amadores, tinham-se tornado raras pois esgotara-se há muito a grande edição que delas se fez. (SILVA, 1862a: 3)

Havia, portanto, um paradoxo na obra organizada por Norberto, que ao mesmo tempo selecionava com determinado rigor as liras autênticas de Gonzaga e introduzia novas poesias de pretenso valor histórico. *Dirceu de Marília*, que Rubens Borba da Moraes considera “prova definitiva da falta de julgamento de Joaquim Norberto” (MORAES, 1983: 386), foi apresentada como conjunto de liras apócrifas. Se o editor não o dá como de sua produção, também não o nega. Sugere, porém, que os poemas foram escritos em Vila Rica e enviados ao Rio de Janeiro:

A autora, ou quem quer que seja, não só procurou variedade nos pensamentos, como nos metros, e são todos eles, segundo noto, os que estavam em uso em fins do século passado. Seguiu o exemplo de Tomás Antônio Gonzaga, adornando os seus versos com a rima, que por certo muito concorre para a harmonia, como o ritmo para a cadência; lástima é, porém, que como T.A.G. reproduzisse cenas da Arcádia nos pitorescos sítios do Brasil. (SILVA, 1862a: 185).

Nesse comentário de Joaquim Norberto, nota-se também o uso do elemento sugerido pela natureza, ou a “cor local”, como critério do cânone romântico para avaliação da poesia. A idéia é a de que tanto a “autora” como Gonzaga teriam enriquecido ainda mais sua arte caso tivessem explorado as imagens da natureza tropical<sup>38</sup>. Machado de Assis adotaria critério semelhante quando se refere, no ensaio “Instinto de nacionalidade” (1873), ao “mau gosto árcade”, verificável, segundo ele, naqueles, como Gonzaga, que mesmo respirando “os ares da pátria não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo” (ASSIS, 1999: 11). Admirava-lhes, portanto, o talento, mas não perdoava-lhes o “cajado e a pastora” (idem, *ibidem*).

“Amores” e “Saudades”, as duas partes de *Dirceu de Marília*, respondem às líras de Gonzaga seguindo, como “analisou” Joaquim Norberto, o ritmo e a rima do poeta. Se Dirceu iniciava seus poemas dizendo: “Eu, Marília, não sou algum vaqueiro/que viva de guardar alheio gado”, a réplica viria sob os mesmos tom e motivo:

Eu, Dirceu, não sou pastora  
 De abastado  
 Grosso gado,  
 Nem casal tenho que valha  
 A pena ser notado  
 Tenho minhas  
 Ovelhinhas  
 Da maior estimação;  
 Se não tens em mim riqueza  
 Tens um firme coração  
 (SILVA, 1862a: 193)

Na cena da separação, quando Gonzaga é levado para o cárcere no Rio de Janeiro, a “Marília” de Norberto enuncia:

---

<sup>38</sup> Sobre a escolha da natureza como elemento diferenciador das literaturas nacionais, durante o romantismo, ver o ensaio de Regima Zilberman, “História literária romântica e o nacionalismo enquanto cânone” (ZILBERMAN, 1997: 103-114)

Deixa este peito, que a saudade habita,  
 Deixa meus tristes, tão saudosos lares  
     E vai, suspiro ardente,  
     Romper os leves ares.

Longe daqui o meu Dirceu respira  
 Respira, e, ai de mim, não sei onde,  
     Que infame e atroz calúnia  
     Em vil masmorra o esconde  
 (SILVA, 1862a: 251)

As falsas líras atribuídas a Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, ainda que iludissem somente os mais desavisados, revelam a preocupação romântica de narrar e compor a outra face do relacionamento histórico. Não só *Marília de Dirceu* deveria ser lida através da biografia de Gonzaga, como a própria história seria construída através da literatura. O resultado desse sistema de trocas, convenções e adequações é o espelhamento entre obra e vida, sendo a imagem refletida sempre mitificada. Nesse caso, como avalia Castello, a “tradição inventada” pelo românticos prevaleceria ainda hoje sobre as revisões históricas “em busca da exatidão biográfica e da veracidade do envolvimento ideológico” (CASTELLO, 1999: 120).

O vício biográfico nas leituras de *Marília de Dirceu* converteu em polêmicas históricas questões pouco relevantes ou facilmente explicadas pela liberdade ficcional e pela noção de imitação presente na retórica neoclássica, que não intencionava o retratismo servil, mas a elaboração do real por meio de modelos ideais da natureza paisagística e humana. É o caso das “duas Marílias”, levantado pela primeira vez por Joaquim Norberto. A musa, de personalidade instável, ora tem cabelos da “cor da noite negra”, ora de “fios d’ouro”. Onde Antonio Candido vê apenas a desindividualização de Dorotéia “para ser absorvida na convenção arcádica” (CANDIDO, 1997, V.1: 112) e Sérgio Buarque de Holanda, o predomínio do “típico” e do “ideal” sobre o timbre realista (HOLANDA, 1991:

213)<sup>39</sup>, Tarquínio de Oliveira afirma a existência de uma outra amante, Maria Joaquina Anselma de Figueiredo, “rebento de uma das melhores famílias” e “versão saudabilíssima de puro sexo” (OLIVEIRA, 1972: 132), que teria dado um filho ao poeta. Para provar sua teoria, Oliveira baseia-se nas observações de Alberto Faria e numa cuidadosa reconstituição da paisagem das liras e das *Cartas chilenas*, localizando as casas das duas “Marílias” em relação à residência de Gonzaga. Essa é uma investigação de teor biográfico – e de certa forma constante nas leituras da obra – que confere importante conteúdo referencial às liras, ratificando o caráter documental que o poema adquiriu no período romântico.

#### A OBRA COMO “CRÔNICA PROCESSUAL RIMADA”

Os esforços de se ler a vida de Gonzaga e seu contexto através das liras não são, evidentemente, de todo arbitrários. Ao desprezar o fundamento histórico em *Marília de Dirceu*, como por vezes os historiadores fazem com o literário, corre-se o risco de se jogar fora muito mais do que somente a água da bacia. A favor da leitura biográfica está, primeiramente, a própria consciência ou confiança do árcade na “força imortalizadora da poesia” (CANDIDO, 1997, V.1: 120) para perpetuar fatos e personagens, apresentando a poesia como instrumento pedagógico. Gonzaga escreveu na lira XXII, da primeira parte que

---

<sup>39</sup>Em *Capítulos de literatura colonial*, Sérgio Buarque de Holanda diz que a “silhueta mortal” de Marília assume escassa importância na descrição da musa. Maria Dorotéia “não se confunde, necessariamente, com a imagem formada pelo poeta, onde entram elementos herdados da convenção ou da tradição lírica, que bem podem variar ao sabor das circunstâncias” (HOLANDA, 1991: 213). Segundo o crítico, Gonzaga seguia fielmente os padrões petrarquistas e por isso “os traços externos de Marília não precisam corresponder aos de sua representação poética”(idem, *ibidem*).

só podem conservar um nome eterno  
os versos, ou a história.  
(I, XXII)

É significativo, em segundo lugar, que, seguindo os preceitos árcades, história da antiguidade, mitologia e literatura informem as liras, sem distinção de gênero. Nas diversas referências contidas nos poemas de Gonzaga, convivem, de forma equivalente, um histórico Alexandre Magno e um Caronte, o barqueiro do inferno. Se na lira XXXI, da primeira parte, Cleópatra, debilitada pela idade, torna-se metáfora da ação inexorável do tempo sobre a beleza física dos amantes<sup>40</sup>, o conteúdo mitológico e literário predomina nos poemas XI e XII, em que aparecem Sísifo, Orfeu, Hércules, e no XXXIII, cujos versos

ao monte e vale ensinando  
O nome, que tem no peito  
(I, XXXII)

revelam influências de Camões<sup>41</sup>. Na lira III, da terceira parte, as séries discursivas aparecem novamente como meios não-excludentes de preservação da obra humana, quando

---

<sup>40</sup>A alusão à personagem histórica é feita nos versos

*O voraz tempo  
Ligeiro corre;  
Com ele morre  
A perfeição  
Essa que o Egito,  
Sábida, modera,  
De Marco impera  
No coração  
Mas já Otávio  
Não sente a força  
Do seu grilhão*

que seriam interpretados como o envelhecimento de Cleópatra, que “já não tinha no tempo de Otávio, o mesmo poder de sedução que tivera sobre César e Marco Antônio” (POESIA DOS INCONFIDENTES, 1996: 1120).

<sup>41</sup>A reminiscência cabe ao episódio de Inês de Castro, em que Camões escreve: “Aos montes ensinando e às ervinhas/o nome que no peito escrito tinhas” (CAMÕES: 1949, 120).

Dirceu projeta sua vida de ouvidor junto a Marília:

Enquanto revolver os meus Consultos,  
 Tu me farás gostosa companhia,  
 Lendo os fastos da sábia, mestra História,  
 Os cantos da Poesia.

(I, III)

Na segunda parte da obra, escrita na detenção, as líras assumiriam um tom mais referencial, espelhando-se na realidade circundante e sendo ainda hoje uma das principais fontes biográficas do autor. Mesmo em obras recentes, como *Gonzaga, um poeta do iluminismo*, de Adeldo Gonçalves, em que a rígida “crosta documental” se sobrepõe aos elementos de ordem ficcional, como analisou Reinaldo Marques (MARQUES, 2000: 2), o período da prisão do poeta é retratado levando-se em conta, principalmente, os versos do cárcere (cf. GONÇALVES, 1999: 261-270).

Gonzaga teria dedicado o ócio forçado de prisioneiro a duas principais tarefas: “celebrar o seu amor, que o martírio tinha embelezado, e fazer a sua defesa por meio da poesia” (LAPA, 1942: XXXII). É quando a “pieguice pastoral” dissipa-se, e “o pastor Dirceu [torna-se] cada vez mais o poeta Tomás Antônio Gonzaga” (CANDIDO, 1997, V.1: 120). O espaço literário das líras, antes predominantemente campestre, bucólico e harmonioso com o ideal arcádico e as tradições pastoris das églogas, desloca-se para a fortaleza lúgubre, da Ilha das Cobras<sup>42</sup>:

---

<sup>42</sup> “A mais poderosa obra defensiva da baía de Guanabara” (MAXWELL, 1995: 181) daquela época, localizava-se num rochedo a aproximadamente 2500 metros no ponto em que ficava a cidadela. A fortaleza, recorrente nos versos da segunda parte (ver também lira XX, XXVI, entre outras), era separada do continente por um canal estreito e profundo. Foi o local em que os inconfidentes ficaram detidos durante o processo, com exceção de Cláudio Manoel da Costa, preso e morto em Ouro Preto, numa cela improvisada na casa de João Rodrigues de Macedo.

Nesta triste masmorra,  
 De um semivivo corpo sepultura,  
 Inda, Marília, adoro  
 A tua formosura  
 Amor na minha idéia te retrata;  
 Busca, extremoso, que eu assim resista  
 À dor imensa, que me cerca e mata.  
 (II, XIX)

Além do cenário do cárcere, que destoa do transporte feito constantemente à região árcade, personagens históricas conferem, por vezes, autenticidade biográfica às liras. A identificação dessa galeria é apontada, dependendo da crítica, com maior ou menor certeza, mas sempre afirmando o contexto de Gonzaga como informação necessária à interpretação de sua obra. Cláudio Manoel da Costa talvez seja uma das figuras de maior importância notadas no poema. Hélio Lopes dedicou todo um ensaio ao assunto<sup>43</sup>, alertando que “a presença de Cláudio nos versos de Gonzaga necessita de ser esclarecida pelos diversos nomes fictícios sob os quais ela se esconde” (LOPES, 1997: 124). Essa “presença” seria também facilmente percebida enquanto influência literária, visto que a lição poética de Cláudio prestada a Tomás Antônio se fez diretamente em Vila Rica.

Os dois se conheceram em 1782 e, apesar da diferença entre as idades (Cláudio era 15 anos mais velho), compartilhavam de uma mesma posição social, vizinhança e do ofício da poesia. Sob os nomes árcades de Alceste e Glauceste Satúrnio<sup>44</sup>, Cláudio surge nas liras

<sup>43</sup>“Cláudio na poesia de Gonzaga”, publicado originalmente em *O Estado de São Paulo*, de 10 de abril de 1977, e republicado na seleção de estudos críticos *Letras de Minas e outros ensaios*, feita por Alfredo Bosi (LOPES, 1997: 123-130).

<sup>44</sup>Hélio Lopes acredita que “Alceu” é outro nome para Cláudio na poesia de Gonzaga. Segundo o crítico, a personagem que aparece nas liras V e XV da primeira parte, seria a mesma que, nas *Cartas chilenas*, é convidada por Critilo para um farto jantar (LOPES, 1997: 125). Já Rodrigues Lapa associa os versos “O manso rebanho/ Que Alceu me deixou”, com as posses de Alvarenga Peixoto, sob os cuidados de Gonzaga: “É, pelo menos esta, a melhor explicação, que de modo algum se pode aplicar a Cláudio Manoel da Costa, o qual vivia em Vila Rica” (LAPA, 1942: 13). Lapa explica que Alvarenga Peixoto e Gonzaga eram primos, e por isso seria natural que, morando em S. João Del Rey, o primeiro “incumbisse o segundo de olhar na sua ausência pela sua fazenda” (idem, ibidem).

quase sempre como poeta a ser invejado e cuja competência literária estimulava uma espécie de competitividade entre os *pastores* (cf. lira I, XXXI e XXXIII, da primeira parte). Glauceste figura também na segunda parte da obra, na lira em que Dirceu pede, da prisão, a ajuda do amigo:

Meu prezado Glauceste,  
 Se fazes o conceito,  
 Que, bem que réu, abrigo  
 A cândida Virtude no meu peito;  
 Se julgas, digo, que mereço ainda  
 Da tua mão socorro;  
 Ah! Vem dar-mo agora  
 Agora, sim, que morro!

(II, VII)

Da masmorra, Gonzaga parece desconhecer o destino de Cláudio Manoel da Costa, preso em 25 de junho de 1789, cerca de um mês após o encarceramento do ouvidor. Segundo Rodrigues Lapa, essa seria uma ignorância fingida “para corroborar a (...) inocência” do réu (LAPA, 1942: XXXII). A intenção do poeta seria a de convencer os censores – que provavelmente liam a correspondência antes de enviá-las – do absurdo da acusação e transparecer que do grupo habitual (Cláudio e Alvarenga Peixoto) apenas “ele faltasse para acompanhar e celebrar a menina de seus cantos” (*idem*, *ibidem*). Provavelmente, Gonzaga sabia da conjura e por isso não poderia deixar de suspeitar que os amigos também estivessem encerrados.<sup>45</sup>

Ainda na tentativa de defesa, o poeta chama Tiradentes de “demente”, e diz que as revelações do alferes não deveriam ser levadas a sério:

---

<sup>45</sup> Melânia Aguiar, em nota à *A Poesia dos inconfidentes*, defende, entretanto, que Gonzaga realmente não soubesse da prisão de Cláudio Manoel da Costa já que “a incomunicabilidade dos

O mesmo autor do insulto  
 Mais a riso do que a terror me move;  
 Deu-lhe nesta loucura,  
 Podia-se fazer Netuno ou Jove.  
 A prudência é tratá-lo por demente,  
 Ou prendê-lo, ou entregá-lo,  
 Para dele zombar a moça gente.  
 (II, XXXVIII)

A alusão a Tiradentes, bastante clara para alguns críticos, revelaria o pensamento aristocrata de Gonzaga, um “legalista ambicioso e afetado”, na opinião de Maxwell (MAXWELL, 1999: 160). Segundo Almir Oliveira, o poeta não acreditava na possibilidade de haver “a gente de Minas confiado uma empresa de tal significação (...) às mãos de quem ele conheceu como desequilibrado mental” (OLIVEIRA, 1985: 141).

Fábio Lucas sugere versão que modificaria a identificação do “demente” da lira XXXVIII. O louco referido pelo árcade em seu depoimento seria Joaquim Silvério dos Reis, pois “[os] inconfidentes, conhecedores da denúncia deste último, teriam confabulado um plano de apontá-lo como chefe do movimento subversivo” (LUCAS, 1976: 34). A hipótese teria sido repetida ao crítico por Tarquínio J. B. de Oliveira e, se comprovada, “modificaria o (...) comentário sobre a ação política do poeta” (idem, ibidem).

*Marília de Dirceu* pouco economiza nos elogios ao Visconde de Barbacena, governador de Minas Gerais entre 1788 e 1797, descrito na lira XIV como “alma digna de mil Avós Augustos”, e personagem histórica freqüente nos poemas. Mesmo tendo sido o responsável pela prisão de Gonzaga, Francisco Furtado Mendonça é tratado com compreensão na obra. O poeta parecia entender que, mesmo diante do grau da amizade

---

detidos era observada com rigor, pelo menos nos primeiros tempos da prisão” (A POESIA DOS INCONFIDENTES, 1996: 1122)

existente desde 1879 entre o governador e o magistrado, Barbacena pouco poderia fazer diante da devassa:

Virtudes de Juiz, Virtudes de homem  
As mão se deram e em seu peito moram.  
Manda prender ao Réu, austera a boca,  
Porém seus olhos choram.  
(II, XXIII)

Ainda na galeria das personagens, pode-se identificar, seguramente, a figura de José Pedro Machado Torres, nomeado pelo Vice-rei para atuar como juiz na devassa, juntamente com o ouvidor Marcelino Pereira Cleto, nomeado secretário. Torres tinha “amplo poder (...) e força militar colocada à sua disposição” (MAXWELL, 1995: 177) e ficou conhecido pela atitude intimidatória com que conduzia as investigações. Aparece na lira XXII, como o juiz que “com mil artificios/ Indaga a razão” e “carrega” Gonzaga do “crime suposto”, de lesa-majestade.

O ensaio de Almir Oliveira, “O comportamento de Gonzaga”, insiste nessa ponte entre o histórico e o literário, interpretando ingenuamente alguns versos. A idéia predominante é a da obra como uma “crônica processual rimada” (OLIVEIRA, 1985: 137), – expressão original de Alberto Faria para definir a lira XXXVIII, da segunda parte, em que a composição da autodefesa de Gonzaga poderia ser demonstrada através da seqüência dos poemas. Para isso, Oliveira desenvolve a teoria das “duas almas”; Gonzaga possuiria uma atitude serena e imperturbável, que atuava a serviço de sua jurisprudência, e outra, sensível e emotiva, com a qual se dirigia a Marília.

Na tentativa de reconstruir o cotidiano do poeta na masmorra, o crítico busca nas liras elementos que forneçam informação histórica. Desses versos, por exemplo,

Vem um tabuleiro entrando  
 De vários manjares cheio;  
 Põe-se na mesa a toalha  
 (II, XX)

conclui que, “apesar de todos os rigores, Gonzaga recebia na prisão um tratamento menos rude, melhor que o comum dos encarcerados” (idem, *ibidem*: 132). Interpretando literalmente a lira I, da segunda parte, diz que faltavam ao poeta recursos para a escrita na prisão, e sugere que estes foram improvisados conforme os versos:

A fumaça, Marília, na candeia,  
 Que molhada parede ou suja ou pinta  
     Bem que tosca e feia  
     Agora me pode  
     Ministrar a tinta

Aos mais preparos o discurso apronta:  
 Ele me diz que faça no pé de uma  
     Má laranja ponta,  
     E dele me sirva  
     Em lugar de pluma  
 (II, I)

José Lúcio dos Santos também se utiliza dessa lira para retratar as condições em que Gonzaga escrevia na prisão. O historiador, tendo o poema como fonte, sustenta que o autor de *Marília de Dirceu*, com o pensamento voltado para sua musa, encontrou meios “de preparar uma pena com pedúnculo de uma laranja, fazer tinta com o fumo de sua candeia, e escrever alguns versos, exprimindo a amargura da situação” (SANTOS, 1972: 417). Para José Alves de Oliveira, entretanto, os versos não passariam de “liberdade poética” do autor, pois “quem lhe forneceu papel não lhe negaria caneta e tinta” (OLIVEIRA, 1985a: 215). Cita ainda Alvarenga Peixoto, outro que escreveu na prisão, e sobre o qual “não consta que haja precisado empregar os mesmos expedientes” (idem, *ibidem*). Nesse sentido, tanto a interpretação de Almir Oliveira quanto a de Santos seriam equivocadas e só agravariam a dramaticidade da situação dos poetas presos (idem, *ibidem*: 216).

“O comportamento do Gonzaga” é também um texto crédulo ao não reconhecer o tom laudatório em *Marília de Dirceu* como desdobramento coerente da carreira literária de seu autor, independente da força coerciva que agia sobre ele no cárcere. Oliveira lamenta o exagero nos louvores ao Visconde de Barbacena:

O procedimento, pois, do poeta, nestes versos laudatórios e pegajosos, não recomenda bem. Destoa, mesmo, de sua bravura nos interrogatórios. Talvez tivessem por finalidade amolecer os juízos formados a seu respeito. Ainda assim. Se era culpado do crime que se lhe imputava, procederia mais dignamente calando-o apenas, ou negando-o, se lhe faltavam forças para erguer-se à altura de Tiradentes. Se inocente, com maiores e sobradas razões devia fugir ao louvor das autoridades, quando preso. (OLIVEIRA, 1985: 130)

Os poemas “adulões” do poeta seriam também criticados por Oswald de Andrade em seu ensaio para concurso, “A Arcádia e a Inconfidência”, apresentado em 1945, na Universidade de São Paulo. Diferentemente, Oswald prefere questionar a autoria dessas líras da segunda parte à atitude de Gonzaga. Baseando-se na tese da apocrifia e confiando na coerência ideológica do autor como método de autenticação do texto, escreve que esses versos desmoralizadores da conjura podem ter sido alterados e “deviam ser submetidos a um mais rigoroso exame por parte de nossos críticos” (ANDRADE, 1970: 59-60).

Se, por um lado, os versos “da prisão” dedicados ao governador destoam da atitude de Gonzaga nos interrogatórios, como afirma Oliveira, ou possuem origem suspeita, como quer Oswald de Andrade, por outro, são afinados com a poesia encomiástica praticada freqüentemente pelo poeta. Pode-se dizer que, em sua carreira literária, alternavam-se os governantes, mas o discurso laudatório permanecia. Foge à regra, evidentemente, a sátira composta em versos decassílabos brancos, agrupados em 13 cartas, e que vituperava Luís da Cunha Menezes, governador de Minas entre 1783 e 1788. As *Cartas chilenas*,

apócrifas, mas que “tudo persuade serem efetivamente de Gonzaga” (LAPA, 1942: VII), começaram a circular em Vila Rica na década de 1780 e criticavam o governador personificado no tipo cômico do Fanfarrão Minésio – criptônimo provavelmente inspirado na personagem da peça *O soldado fanfarrão*, de Plauto – tiranete corrupto e déspota.

A poesia encomiástica, como comprovam as dedicatórias e a literatura contidas nas obras impressas do século XVI ao XVIII, era característica do período colonial, em que os autores, além de submeter o texto ao crivo severo da censura, dependiam do mecenatismo para a publicação (CASTELLO, 1999: 45). O louvor aos poderosos, sempre “ávidos de bajulação e elogios” (idem, *ibidem*), era ainda uma forma de o escritor afastar opiniões desfavoráveis à sua obra – a crítica ao texto poderia ser interpretada como depreciação à pessoa elogiada no poema ou tratado – e tentar favores junto aos soberanos. Um breve estudo das obras completas de Gonzaga seria suficiente para identificar o encômio como recurso presente em todas as fases do poeta. Mesmo seu texto jurídico, *Tratado do direito natural* (1768), foi dedicado ao Marquês de Pombal, “com todas as formalidades da dedicatória encomiástica (incluindo a relação tópica das virtudes administrativas do Marquês)” (TEIXEIRA, 1999: 194). Identificando-se como o “mais humilde criado” de Pombal, Gonzaga pretendia, em vão, uma cadeira de professor de Direito em Portugal, e tentava o apoio do ministro através do elogio, como no seguinte extrato:

Todos sabem ser V. Ex.<sup>a</sup> aquele Herói, que amante da verdadeira ciência e desejoso dos créditos dos seus nacionais, os estimulou aos estudos dos Direitos Naturais e Públicos, ignorados se não de todos, ao menos dos que seguiam a minha profissão, como se não fossem sólidos fundamentos dela. E sendo eu um dos que me quis aproveitar das utilíssimas instruções de V. Ex.<sup>a</sup>, fora ingratidão abominável o não lhe retribuir ao menos com os frutos delas. (GONZAGA, 1942: 362)

Com o falecimento de D. José I, em 1777, e a posse da nova rainha, Dona Maria I, a posição de Pombal no governo torna-se insustentável. Entre os principais conselheiros da soberana estavam inimigos notórios do ex-ministro e sua queda foi rápida (cf. MAXWELL, 1997: 162-163). Gonzaga, que fizera o jogo do tirano esclarecido naquele texto ensaístico, é também ágil ao mudar de lado e compõe “Congratulação com o povo português na feliz aclamação da muito alta e muito poderosa Soberana D. Maria Ia., Nossa Senhora”. Esse longo poema laudatório, como escreveu Carvalho da Silva, “está cheio de recriminações a Pombal” (SILVA, 1970: 138), o que sugere o apoio do poeta à “viradeira”. O crítico diz, porém, que seria mais justo supor um Gonzaga “antipombalino desde alguns anos antes, isto é, desde que vira frustrado o seu plano de professor, em Coimbra” (idem, *ibidem*).

Entre os poemas encomiásticos, poderíamos citar ainda os sonetos “Nascer no berço da maior grandeza...”, que celebra, em 1780, o nascimento de um filho do futuro Visconde de Barbacena; “Ergue-te, ó Pedra, e desde a margem fria”, dedicado à Condessa de Cavaleiros, D. Maria José de Eça e Bourbon; uma ode para Luiz Beltrão de Gouveia; e já no exílio um poema escrito sobre o naufrágio do *Marialva*, em 1802, para homenagear o governador Isidro de Almeida Sousa e Sá, em Moçambique (LAPA, 1942: XXXVIII).

Diante desse rápido panorama, a imagem de um pastor laudatório, que dedica versos elogiosos principalmente ao Visconde de Barbacena, nos anos de cárcere, surge naturalmente. Ainda que, como afirma Lúcia Helena, Gonzaga seja um intelectual de “diversificada trajetória”, oscilando de um louvor ao Monarca a um “discutível” envolvimento na Inconfidência (HELENA, 1996: 563), sua natureza burguesa afasta-o das preferências populares. Na sua obra, predomina a perspectiva elitista, embora alguns versos de *Marília de Dirceu* façam oposição à nobreza de grandes posses e aos bem-nascidos (ver líras XXII, XXIV, XXVII, da primeira parte).

Não há, pelo menos nas *Liras*, passagem que comprove a participação de Gonzaga na conjura ou sua orientação liberal. Mesmo naquela que seria sua obra de oposição política, as *Cartas chilenas*, “a denúncia não vai além das pessoas” (principalmente aquelas ligadas ao governo de Luís de Cunha Meneses), sem tocar em ponto algum do regime nem incriminar as “santas leis do Reino” (BOSI, 1970: 84). Dessa forma, Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, conclui que a ideologia de Gonzaga pode ser caracterizada principalmente pelo “despotismo esclarecido e mentalidade colonial” (idem, *ibidem*)

Para Antonio Candido, o poeta teve na Inconfidência “papel vagamente marginal, se é que teve algum” (CANDIDO, 1997, V.1: 115). Lapa, no prefácio à edição das obras completas do autor de *Marília de Dirceu*, em 1942, afirmou também que “Gonzaga não se comprometeu no levante, não assistiu aos conciliábulos em que se tramava a conjura” (LAPA, 1942: XXIX), ainda que soubesse de tudo e estivesse disposto a colher os frutos caso a conspiração vingasse. A incerteza sobre o comprometimento de Gonzaga na conspiração não seria, porém, um entrave à consolidação do mito no Oitocentos. A realidade foi exatamente contrária: os românticos que primeiro utilizaram a Inconfidência como matéria para sua narrativa souberam aproveitar a ambigüidade da personagem em favor do Império, adequando-a à simbologia de fundação do nacional, como veremos a seguir.

### 3 - Sob o signo do Romantismo

Meanwhile, since it is the spiritual always that determines the material, this same Man-of-letters hero must be regarded as our most important modern person. He, such as he may be, is the soul of all.

THOMAS CARLYLE, *The hero as a man of letters*.

#### *A IMPORTAÇÃO DO ROMANCE HISTÓRICO: TEIXEIRA E SOUSA*

A primeira ficção romântica brasileira trazia em si o paradoxo de buscar uma escola literária nova e nacional, principalmente através da experiência européia de romance histórico. O gênero já havia formado entre nós, a partir da década de 1830, um tímido e fiel público leitor, estimulado pela vulgarização em folhetins das obras de Walter Scott, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Fenimore Cooper etc<sup>46</sup>. A esse “gosto” tentaram corresponder os escritores brasileiros que, no fim daquele decênio, pretenderam “criar um romance nacional, indispensável a um movimento que já havia definido uma poesia, um teatro e uma historiografia nacionais (...)” (AMORA, 1967: 193). Se os europeus voltavam o olhar à Idade Média para elaborar suas considerações sobre a essência de “povo”, “nação” e “história”, os nossos ficcionistas procuravam também “focar um episódio que, pelo

---

<sup>46</sup> Leia-se a este respeito o ensaio de Roberto Schwarz, “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, em *Ao vencedor as batatas* (SCHWARZ, 2000: 35-79).

essencial de seu espírito, dos objetivos de sua ação, do caráter dos seus protagonistas, valesse como símbolo da formação histórica da nacionalidade” (idem, *ibidem*: 195).

Em seu ensaio “Originalidade da literatura brasileira”, publicado em 1861, na *Revista popular*, Joaquim Norberto fala da influência da história sobre o “gênio” do escritor romântico, “que quer ser nacional” e, portanto, recorre às páginas do passado (SILVA, 2002: 155). Para Norberto, a nossa história, “como a história universal”, também abrangia os tempos antigo, médio e moderno, sendo a Idade Média aqui representada pela época colonial, “na qual a descendência dos conquistadores, a dos indígenas e a das raças africanas formaram uma sociedade composta de elementos discordes que a política da metrópole conservou estudadamente desunidos” (idem, *ibidem*: 156).

Assim, o recuo ao período colonial e a busca por um episódio histórico, que pudesse condensar e simbolizar a formação nacional, eram preceitos caros ao românticos, que, nesse movimento em direção ao passado, tomaram a conspiração de 1789 como matéria para uma série de ficções, embora esta tenha sido uma questão capciosa, por exaltar um movimento então qualificado como “republicano” em meio ao governo monarca de D. Pedro II. Candido assinala que foram esses escritores que, praticamente, definiram e incorporaram a conjuração ao patriotismo dos brasileiros, “vinculando os poetas arcádicos ao processo de construção nacional, ao proclamarem o seu papel de precursores da independência” (CANDIDO, 1997, V.2: 44).

O “gênio infeliz” seria protagonista do primeiro romance histórico sobre a Inconfidência: *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, publicado em dois volumes entre 1848 e 1851. Teixeira e Sousa seria o precursor do

romance no Brasil<sup>47</sup>, gênero que, naquele mesmo século, como presenciou Machado de Assis, tornar-se-ia uma das formas mais cultivadas entre os literatos brasileiros e, “como acontecia em toda parte”, a mais apreciada pelos leitores (ASSIS, 1999: 20). Na obra sobre a Inconfidência, o romancista de Cabo Frio justifica, nas páginas iniciais, a escolha do acontecimento histórico como sendo um dos dois “espetáculos grandiosos e sublimes” (SOUSA, 1848: 5) de nacionalismo e ideal libertário americano, que precederam, inclusive, a Revolução Francesa. O outro, na metáfora do autor, seria o espetáculo de “um novo Davi combatendo e prostrando a um novo Golias” (idem, ibidem: 6), isto é, os Estados Unidos conseguindo sua independência frente à Inglaterra.

*Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*, terceira ficção de Teixeira e Sousa (escrevera antes *O filho do Pescador*, em 1843, e *Tardes de um pintor ou as intrigas de um jesuíta*, em 1847), é para Antonio Candido o único romance histórico do autor no sentido “estrito”. Os demais apenas “se aproxima[riam] do gênero, tanto pela localização temporal e a tentativa de reconstruir os costumes, quanto pelo recurso e fatos ou personagens históricos” (CANDIDO, 1997, V.2: 118). Mas ainda que caiba ao “carpinteiro” fluminense a prioridade na cronologia do nosso romance, a crítica tende a afirmar que o gênero da narrativa histórica só seria elevado a “uma altura de qualidades e significação nacional, equivalente ao que ele atingira em outras literaturas,” com a publicação de *O Guarani*, em

---

<sup>47</sup> No ensaio “Teixeira e Sousa: *O filho do pescador e As fatalidades de dous jovens*”, Aurélio Buarque de Holanda debate a questão da paternidade do romance brasileiro, conferida ao autor de Cabo Frio por diversos críticos, entre eles Sílvio Romero, Ronald de Carvalho e José Veríssimo. Holanda lembra, entretanto, a afirmação de Afrânio Peixoto, que atribui a introdução do gênero romanesco no Brasil a Nuno Marques Pereira, com seu *O peregrino da América*, escrito ainda no período colonial (HOLANDA, 1952: 21), o que é contestado por José Veríssimo em sua *História da literatura brasileira*, pois o livro de Pereira seria antes obra de moral e edificação religiosa, afastando-se do terreno do romance. Veríssimo cita ainda algumas novelas e contos, como *As duas órfãs*, de Joaquim Norberto, produzidos antes dos primeiros livros de Teixeira e Souza. Quanto a romance, propriamente dito, o primeiro seria *O filho do pescador*, de 1843 (VERÍSSIMO, 1998: 162).

1857, de José de Alencar (AMORA, 1967: 194). A seqüência de romances do autor de *Iracema* em que se incluem, entre outros, *As minas de prata*, *A guerra dos mascates* e *Os alfarrábios ou crônicas dos tempos coloniais*, seria exemplo de “o melhor da narrativa histórica” do período, segundo José Aderaldo Castello (CASTELLO, 1999: 437).

Sílvio Romero, que dedicou a Teixeira e Sousa uma “rápida *silhouette*”, em sua *História da literatura brasileira*, escreveu que o autor era “bem intencionado” (entenda-se “patriota” e “nacionalista”), e que “teria andado bem em escrever menos” (ROMERO, 1949: 146). Classificou seu estilo de “descurado” e resumiu sua trama como um emaranhado de “salteadores, esconderijos, subterrâneos, assassinatos, incêndios, envenenamentos, ressurreições, e toda a patacoada, todas as *ficelles* do gênero pavoroso” (idem, *ibidem*: 150-151). Tais “imperfeições” – facilmente confirmadas em *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes* – fizeram Antonio Candido hesitar em chamar a escrita do romancista de “arte”, valorizando-a porém enquanto representante do aspecto folhetinesco do romantismo (CANDIDO, 1997, V.2: 113). Agrippino Grieco, menos condescendente com o escritor “mulato e semi-analfabeto”, classificou sua obra como “simples literatura de cordel, para leitores de estética reduzida” (GRIECO, 1947: 32).

Diante da crítica desalentadora, o livro tornou-se usualmente citado, porém pouco lido na recente historiografia sobre a Inconfidência<sup>48</sup>, inclusive pela dificuldade de se encontrarem exemplares da obra. O romance ficou na primeira edição, sendo publicado posteriormente, em 1860, na revista literária *A marmota fluminense*, editada pelo tipógrafo da Casa Imperial, Francisco de Paula Brito, protetor e amigo de Teixeira e Sousa.

---

<sup>48</sup>Fábio Lucas faz apenas breve registro da narrativa histórica em seu ensaio “A Inconfidência Mineira na literatura brasileira”, dizendo que *Gonzaga* é apontado pela história da literatura “como um delírio imaginativo sem qualidade literária” (LUCAS, 1998: 126).

Esse foi, aliás, como lembra Candido, o destino de toda a obra do autor, fadada ao esquecimento pelo juízo severo dos leitores: entre os dez livros publicados, os quatro de poesias nunca foram reeditados; “dos seis romances, a metade ficou na primeira edição, precedida nalguns casos pela publicação periódica em folhetim (...). Quanto às peças de teatro, o esquecimento foi pétreo” (CANDIDO, 1997, V.2: 112). Ronald Carvalho lembra, entretanto, em sua *Pequena história da literatura brasileira*, que Teixeira e Sousa era escritor de relativo sucesso entre as classes mais baixas. Considera-o fundador do romance popular, descritivo e histórico brasileiro. Segundo o crítico, os folhetins que o autor estampou em vários jornais do tempo “eram lidos com interesse, (...) mesmo com amor, pelo público indistintamente letrado ou não” (CARVALHO, 1949: 248).

A contribuição de *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes* – hoje reduzida à importância histórica na ordem cronológica do romance brasileiro sobre a Inconfidência – poderia ser estendida, se observarmos elementos da narrativa de Teixeira e Sousa que levam à reflexão dos conceitos de história e ficção, vigentes naquela metade de século XIX, e os envoltórios ideológicos com seu contexto, ao narrar o passado. Tomar emprestada a forma do gênero europeu implicaria acatar também sua concepção narrativa, baseada na pesquisa arqueológica e, como veremos adiante, na noção de processo histórico, na conservação das hierarquias e num componente narrativo do amor romântico. Mas de que forma as questões propostas por Scott e seus seguidores seriam adaptadas às circunstâncias brasileiras?

As preocupações com a permeabilidade da fronteira dos gêneros e, principalmente, com a necessidade de distinção entre historiografia e romance já estão presentes na introdução de *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*. O autor escreve, nas primeiras páginas, que não tem certeza dos pormenores da Conjuração Mineira, mas que “também o

romancista não carece de mais: sua tarefa não é pôr sem dúvida a do historiador; a este a verdade; àquele a verdade e a ficção, ou ainda só esta” (SOUSA, 1848: s.p.). Em seguida explica que:

Quando o romancista toma por fundo de sua obra um fato já consignado na história, e de todos sabido, conquanto esse fato ocorresse revestido de tais, ou tais circunstâncias, nem por isso o romancista está obrigado a dá-lo pela mesma conta, peso, e medida, missão esta que só ao historiador compete. A história é a representação dos fatos tais e quais ocorreram, é o retrato da natureza tal e qual ela é; e seu fim é, no presente, a lição do passado para prevenção do futuro, isto é, instruir; embora os fatos ali consignados deleitem, ou não. O fim porém do romancista é (se o fundo de sua obra é fabuloso) apresentar quase sempre o belo da natureza, deleitar, e moralizar. Se nesse fundo há alguma coisa, ou muito de histórico, então melhorar as cenas desagradáveis da natureza, corrigir em parte os defeitos da espécie humana: adoçar os mais terríveis traços de horrorosos quadros, tendo sempre por fim deleitar e moralizar, ainda que instrua pouco ou nada. Assim a história é para o romancista, como a poesia para o músico: a história oferece o assunto sobre o qual pôde o romancista discorrer a seu livre arbítrio, sem que imponha-lhe o menor freio; da mesma sorte a poesia oferece ao músico os versos sobre os quais compõe ele sua música a seu bel-prazer, conservando apenas nela o timbre, ou gosto da poesia, segundo for mais alegre ou melancólico. (SOUSA, 1848: s.p.).

Há, nessa reflexão do escritor romântico, ecos da distinção aristotélica entre poesia e história, ainda que os conceitos sejam divergentes numa leitura final. Primeiro, a noção de que “a historia é [em oposição ao romance] a representação dos fatos tais e quais ocorreram” (idem, *ibidem*) assemelha-se à diferenciação inicial presente na *Poética*: “diz um [o historiador] as coisas que sucederam, e outro [o poeta] as que poderiam suceder” (ARISTÓTELES, 1973 : 451). Narrar o que aconteceu, diz Teixeira e Sousa, não é “tarefa” do romancista, e sim “missão (...) que só ao historiador compete” (SOUSA, 1948: s.p.). De forma parecida, Aristóteles já havia dito que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1973: 451). Resta ainda a alusão do

escritor ao romancista como fabulador que, mesmo de posse de um fundo histórico, não romperia com seu compromisso estético, ou, nas palavras da *Poética*, “ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta” (idem, *ibidem*).

Por outro lado, Teixeira e Sousa não valoriza a dimensão universal da arte literária como o faz Aristóteles. A *Poética* privilegia a poesia e sua dimensão altamente moral, que pela sua tendência sintetizadora e abrangente seria algo mais “filosófico” e mais “sério” que a história e suas particularidades. O autor de *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*, entretanto, parece esvaziar qualquer faculdade de “instrução” que o romance possa ter, interpretando-o como literatura de “deleite”, de entretenimento, cujo único compromisso seria com o “belo da natureza” ou com efeitos emocionais, por mais subjetivos que esses dois paradigmas estéticos possam ser. Inscreve, dessa forma, a literatura no sistema das “artes” e a história no sistema das “ciências”, conforme padrões estabelecidos desde o século XVIII, quando a historiografia troca sua concepção “retórica” pela “científica”, ou seja, a idéia de um saber acumulado e coerentemente organizado pela a de um saber proveniente do exame crítico de documentos ou da busca de leis que expliquem o mundo humano (MIGNOLO, 1993).

Essa noção esteticista do romance histórico negava, em teoria, o caráter híbrido inerente ao gênero e, curiosamente, caminhava na contramão do pensamento dos próprios escritores que possivelmente influenciaram a narrativa de Teixeira e Sousa. Alexandre Herculano, fundador da ficção histórica em língua portuguesa, recusou chamar seu *Eurico, o presbítero* de romance histórico, justamente pelas possíveis imprecisões da narrativa quanto à descrição da vida íntima dos visigodos. Escreveu na introdução da obra, em 1843, que: “reproduzir a vida dessa sociedade, que nos legou tantos monumentos, com as formas do verdadeiro romance histórico temo-lo por impossível” (HERCULANO, [s.d.]: 29). Para ele,

a ficção histórica, pelo menos conforme o modelo criado por Scott, deveria obedecer a pesquisa criteriosa (compatível com sua condição de historiador), e por isso só poderia existir na narração de cenas a partir do século VIII ou X, quando a vida privada do homem começava então a ser revelada (idem, *ibidem*: 30). O rigor documental perseguido nos romances de Herculano produziria depois a primeira história crítica de Portugal na Idade Média e uma história da Inquisição Portuguesa, em que reprova a política de intolerância religiosa.

O próprio Scott, avaliou Otto Maria Carpeaux, era um “realista”, no sentido de que “seus romances baseiam-se em documentação cuidadosa e (...) em documentação oral, ainda viva” (CARPEAUX, 1962: 1729). A obra do autor de *Ivanhoé* nada teria “em comum com o medievalismo artificial, puramente literário, dos pré-românticos” (idem, *ibidem*).

A combinação de história e romance – e não o desacordo entre tais discursos – ainda prevalece no conceito que críticos e escritores do século XX fazem do gênero. Esse consórcio, entretanto, concentra-se menos nos fatos históricos em si do que no processo composto por eles. Umberto Eco entende que o romance histórico não precisa trazer “personagens reconhecíveis em termos de enciclopédia comum”, mas deve buscar retratar coerentemente uma mentalidade histórica do contexto narrado, ou seja, tudo aquilo que as personagens fictícias dizem “deveria ter sido dito naquela época” (ECO, 1985: 63-64). A conceituação é obviamente para *O nome da Rosa* (1984) e sugere que apenas um conhecedor mais que razoável da Idade Média poderia ter escrito a obra. Dessa forma, o romance histórico deveria, além de identificar, no passado, as causas do que aconteceu depois, “desenhar o processo pelo qual essas causas foram lentamente produzindo seus efeitos” (ECO, 1985: 65).

O compromisso do gênero, em sua forma clássica, com personagens e grandes eventos históricos era relativamente insignificante também para Lukács, sem que isso implicasse o distanciamento entre o romance e o contexto histórico que se representa. O importante, segundo o autor de *The historical novel*, seria que o leitor, através da narrativa, experimentasse “the social and human motives which led men to think, feel and act just as they did in historical reality”<sup>49</sup> (LUKÁCS, 1983: 42). Citando novamente Scott, ele lembra que, na obra do escritor, deparamos freqüentemente com as personalidades mais importantes da história da Inglaterra (e mesmo da França), como Ricardo Coração de Leão e Cromwell, que conferem “autenticidade” histórica às narrativas. Mas deixa claro que essas não são as personagens mais significativas nos romances de Scott:

For him [Scott] the great historical personality is the representative of an important and significant movement embracing large sections of the people. He is great because his personal passion and personal aim coincide with the great historical movement, because he concentrates within himself its positive and negative sides, because he gives to these popular strivings their clearest expression, because he is their standard-bearer in good and in evil.(LUKÁCS, 1983: 38)<sup>50</sup>

O processo histórico nos romances de Scott seria então encenado por um microcosmo, que revela as condições de vida e a crescente crise no cotidiano do povo, espelhando, de forma concentrada, a questão histórica narrada. E somente quando o leitor sente simpatia e passa a “participar” dessa crise, a entender exatamente por que razões a

---

<sup>49</sup> “Os motivos sociais e humanos que levaram os homens a pensar, sentir e agir exatamente como eles fizeram na realidade histórica” (tradução nossa).

<sup>50</sup> “Para Scott a grande personalidade histórica é o representante de um movimento importante e significativo que abarca extensas camadas do povo. Ele é grande porque suas paixões e objetivos individuais coincidem com o grande movimento histórico; porque ele concentra dentro de si os lados negativos e positivos desse movimento; porque ele confere a esses conflitos populares a mais clara expressão; porque ele é seu porta-estandarte no bem e no mal” (tradução nossa).

nação foi dividida em duas, a ver a atitude de vários setores da população diante dessa crise, é que o “grande herói histórico” entraria em cena<sup>51</sup>.

Diferentemente, Teixeira e Sousa privilegia em sua obra personagens históricas no sentido estrito da palavra; surgem no seu romance sobre a Inconfidência não apenas para autenticar o contexto narrado, mas como atores principais da narrativa. A tendência, como veremos adiante, será compartilhada pelos seus pares românticos.

A distorção no modelo de romance histórico deve-se, talvez, à imigração do gênero para o Brasil, sem as bases social e histórica que precederam sua formação literária na Europa do início do século XIX (*Waverly* é de 1814). Para Lukács, foram a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias e a ascensão e queda de Napoleão que fizeram da história uma *experiência de massa* para os europeus e produziram o substrato para o desenvolvimento do romance histórico. Pela primeira vez, a história pôde ser sentida como um processo ininterrupto de mudanças que age sobre a vida de cada indivíduo. “[A] feeling of nationhood”, diz o teórico, “became the experience and property of the peasantry, the lower strata of the petty bourgeoisie and so on”<sup>52</sup> (LUKÁCS, 1983: 25). E o apelo à independência e ao caráter nacionais estaria inevitavelmente ligado ao despertar da “história nacional”, com memórias e grandezas do passado.

---

<sup>51</sup> Scott, escreve Lukács, nunca desprezou, assim como seus seguidores, a importância das descrições históricas das personagens, costumes e figurinos; porém tinha um conceito mais profundo da “caracterização histórica” do tempo e do espaço. “For him it means that certain crises in personal destinies of a number of human beings coincide and interweave within the determining context of and historical crisis” [*Para ele, isso significa que certas crises no destino particular de um número de seres humanos coincidem e se interligam dentro do contexto determinante de uma crise histórica* – tradução nossa] (idem, *ibidem*: 41). Por isso, segundo Lukács, a maneira como Scott retrata a crise histórica nunca é abstrata, pois “the split of the nation into warring parties always runs through the centre of the closest human relationship” [*a divisão da nação em dois grupos combatentes sempre corre através do centro das mais íntimas relações humanas*] (idem, *ibidem*).

<sup>52</sup> “Um sentimento de nacionalidade tornou-se experiência e propriedade do campesinato, dos estratos mais baixos da pequena burguesia e assim por diante” (tradução nossa).

No Brasil, o movimento nacionalista que triunfou no golpe de 7 de abril de 1831 (e forçou a abdicação de Pedro I) é tido pelos historiadores da literatura como marco do despertar de um tipo de “comportamento histórico” que originaria nosso romantismo tardio. Ora, embora fosse esse um movimento em busca da autonomia e da concretização de uma nova nação sul-americana, seria improvável que a euforia patriótica se estendesse a todas as classes de uma nação monárquica e arcaica, marcada ainda pelas relações de trabalho escravo. A participação popular nesse processo, se comparada às revoluções européias e mesmo a outras da América do Norte e Central, havia sido inexpressiva. O idealismo, a autoconfiança e o nacionalismo que projetaram o movimento romântico foram então sentimentos principalmente da intelectualidade brasileira da época e, mais particularmente, dos jovens desse grupo.

As características sociais na origem do nosso romantismo podem ter contribuído, no caso de Teixeira e Sousa, para a produção de um tipo de romance histórico que ignorasse a participação dos estratos sociais mais “baixos” tanto na formação da nacionalidade como na composição do quadro histórico retratado. Ao escolher um modo de narração concentrado nas ações das personagens tidas como centrais no episódio da Inconfidência Mineira, o autor fluminense fugiria à proposta de Scott de retratar a crise de determinado contexto, a partir do microcosmo do homem comum.

Nesse ponto, a própria eleição da Conjuração Mineira – em detrimento de outros conflitos do período colonial, reprimidos de forma tão ou mais violenta – revela a preferência romântica por narrar uma conspiração que não fosse explicitamente de caráter popular. A historiografia do período praticamente omitiria, por exemplo, a revolta dos alfaiates na Bahia, em 1798, movimento em que as francesias – ações que demonstravam sentimentos anti-monárquicos ou autonomistas – foram manifestadas pela “gente

ordinária”, numa articulação entre idéias sediciosas das elites e dos chamados “pardinhos” (VILLALTA, 2001: 105). As causas do levante estavam num amálgama de ressentimento social, da alta generalizada dos preços (em especial o dos gêneros alimentícios) e as palavras de ordem da Revolução Francesa, trazidas, dentre outras formas, por René Larcher, comandante de uma nau francesa, que “catequizou” a plutocracia local, no ano de 1796, em serões secretos sobre a filosofia dos enciclopedistas e suas teorias políticas.

A conjuração baiana, assim como a mineira, malogrou, contudo, a idéia de revolução não ficou restrita aos quadros da elite, atingindo a “ralé” e ganhando conotações de luta contra a discriminação. Numa sociedade como a colonial, em que apenas um terço da população era composto de brancos, e a riqueza e o poder se concentravam em mãos brancas, era inevitável que as noções francesas de igualdade social fossem interpretadas em termos raciais. Na intentona de 1798, os revolucionários mulatos foram punidos sem clemência. Ao contrário da Inconfidência Mineira, em que a pena de morte foi mantida somente para Tiradentes, quatro líderes foram enforcados. Três deles (Lucas Dantas, João de Deus e Manoel Faustino) foram decapitados e esquartejados, sendo pedaços de seus corpos espalhados em locais públicos (MAXWELL, 1995: 249).

Caso os românticos quisessem, haveria outras opções temáticas dentre os motins coloniais das próprias Minas em que a movimentação social fez-se ameaçadora ao poder reinante. Carla Anastasia mostra, em *Vassalos rebeldes*, que as revoltas escravas como a preparada pelos negros da Comarca do Rio das Mortes, na primeira metade do Setecentos, foram os movimentos que mais preocuparam as autoridades portuguesas na época. Revela ainda que, desde o início do século XVIII, imperava “um cenário de desordem nesta região, em decorrência não só do rompimento da forma de acomodação com a presença de um sem número de movimentos sediciosos, mas da violência que impregnava as relações cotidianas

da população da capitania” (ANASTASIA, 1998: 140). Sugere, portanto, que a Inconfidência Mineira foi apenas mais um dos inúmeros dissensos entre as autoridades coloniais na implementação de políticas para a região mineradora.

As tensões sociais eram tão freqüentes que o conde de Assumar, governador da região entre 1717 e 1721, comparava as características naturais traiçoeiras do território (as serras do Mar e da Mantiqueira e o clima enevoadado) à sua população. No famoso *Discurso histórico e político*, em que justifica a execução arbitrária de Felipe do Santos, Assumar diria que “a terra parece que evapora tumultos; a água exala motins; o ouro toca desaforos; destilam liberdades os ares; (...) o clima é tumba da paz e berço da rebelião” (SOUZA, 1999a: 88).

Mas é significativo que os românticos, mesmo diante desse histórico de conflitos sociais das Minas, tenham-se debruçado justamente sobre a conspiração de 1789 e, principalmente, sobre uma figura elitista como a de Gonzaga. É possível que essa escolha, feita ainda no século XIX, tenha sido decisiva para a valorização do episódio tanto na historiografia como na literatura brasileira. Dentre as razões para o romanceamento do evento e das personagens principais nele envolvidas, estaria o caráter de uma “revolução” que poderia, ao mesmo tempo, ser tomada como exemplo de luta libertária, sem a radicalidade dos outros movimentos que enredaram classes populares. O comedimento ao narrar o passado caracterizaria bem a condição dos escritores do período que, embora buscassem a renovação nacional, demonstravam ainda arrebatada devoção à Coroa.

Em *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*, o centramento nas figuras heróicas tradicionais – o artifício de narrar histórias de personagens que realmente existiram no passado – poderia indicar um maior comprometimento com a fidelidade histórica, já que a diegese se debruçaria sobre vidas suficientemente documentadas. Essa coerência,

entretanto, não se confirma, sendo evitada já no prefácio da obra pela teoria do “livre arbítrio” do romancista, mesmo quando diante da matéria histórica.

A despreensão de Teixeira e Sousa em fazer de *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes* obra meramente “ficcional”, sem obrigações com a “verdade” histórica, tornaria impertinente a busca de qualquer “erro” de informação no romance. E as incorreções quanto ao episódio da conspiração seriam muitas, apesar de Antônio Amora ter dito que os romances do autor eram “fruto de proba investigação da história da segunda metade do século XVIII” (AMORA, 1967: 194).

Entre os equívocos históricos, justificados pelo alibi da liberdade ficcional, estariam os fatos relativos à morte de Cláudio Manoel da Costa que, de acordo com o romance, suicidara-se na cadeia de Vila Rica, tomando veneno trazido pela sua própria mãe, “uma mulher (...) de cinqüenta a sessenta anos, mas robusta” (SOUSA, 1851: 90). O poeta de *Vila Rica*, segundo o consenso histórico, não ficou encarcerado na cadeia de Vila Rica, mas em cela improvisada na casa de João Rodrigues de Macedo; muito menos morreu envenenado, e sim enforcado; e, ele próprio, na época um sexagenário, não poderia ter uma mãe entre “cinqüenta e sessenta anos”.

Nenhuma dessas imperfeições poderia ser considerada como tal, se Teixeira e Sousa realizasse, de fato, seu projeto de narrar o passado à margem do discurso histórico. Não haveria, dessa forma, sentido em cobrar coerência histórica em ficção que, propositadamente, rompe com o compromisso com esse tipo de “verdade”. Essa proposta parecia ser, entretanto, demasiadamente ambiciosa para um escritor brasileiro oitocentista, de livros de *capa e espada*, cuja influência dos românticos europeus parecia impor o paradigma de romance histórico. A atitude do autor é, talvez por isso, desarmônica; oscila entre a liberdade de criação (quando pretende justificar suas imprecisões na configuração

do passado) e a busca da exatidão histórica, quando, por exemplo, dialoga com a *História do Brasil*, de Robert Southey, em trecho que narra a fuga de Tiradentes:

Quase sem descansar, viajando de dia e de noite, chegou Tira-dentes a Vila Rica, e em casa de Domingos Fernandes, (que não entrava na conjuração, apesar do que diz Southey) ocultou-se, e fiado em seus companheiros esperou que arrebentasse a revolução (SOUSA, 1851: 35) (grifo nosso)<sup>53</sup>.

Em outra passagem, o discurso do narrador aproxima-se da historiografia, ao propor um resumo do Brasil desde o descobrimento. Para o autor, a história do país poderia ser dividida, até então, em sete épocas. A primeira delas, que durou 145 anos, é chamada de era das “conquistas”, “em que o Brasil foi elevado a principado”(SOUSA: 1851: 140). A morte de Tiradentes, situada erroneamente em 1793, seria o fato limítrofe entre a segunda e a terceira épocas. A última delas, de 1840 (maioridade de D. Pedro II) até o tempo presente do escritor, inauguraria uma nova era, ainda inqualificável e anônima. Por fim, inserindo o episódio da conjuração no contexto histórico internacional, o narrador avalia:

Passavam-se estas coisas no Brasil quando outras bem notáveis se passavam em França; por último, como bem lembra o autor do *Plutarco Brasileiro*, em 1793 quando os republicanos de França julgavam a Luiz XVI, os realistas de Portugal julgavam a Tiradentes! Além da diferença do crime há outra que é bem para notar-se, e é que em França era a revolução

---

<sup>53</sup>Teixeira e Sousa refere-se ao seguinte trecho da obra do historiador inglês:

No Rio de Janeiro se achava Tiradentes quando soube estar descoberta a tramóia, e fugindo imediatamente para Minas por caminhos não trilhados, escondeu-se na casa de um dos conspiradores na esperança de que rebentasse a insurreição: foram-lhe porém na pista até ao seu esconderijo, prederam-no e remeteram-no para a sede do governo (SOUTHEY, 1977: 373).

Segundo a historiografia, tanto Southey como Teixeira e Sousa estariam equivocados. Tiradentes teria sido de fato preso na casa de Domingos Fernandes da Cruz, cujo nome não é mencionado por Southey. Domingos, como afirma Teixeira e Sousa, não participava da conspiração e ocultara o alferes a pedidos da viúva D. Inácia, senhora que era grata a Tiradentes por lhe haver curado a filha. O local do esconderijo ficava, entretanto, no Rio de Janeiro, na rua dos Latoeiros e não em Minas como afirmaram ficcionista e historiador.

(o povo) quem julgava a realeza, e no Brasil era a realeza quem julgava a revolução (ao povo!) (idem, ibidem: 143).

O cotejo de textos do mesmo período mostra que Teixeira e Sousa provavelmente informou-se na “Introdução histórica e biográfica” que Pereira da Silva – “o autor do *Plutarco Brasileiro*” – produziu para a edição de *Marília de Dirceu*, de 1845. O opúsculo, escrito um ano antes da edição de *Gonzaga*, também relacionava as execuções do “infeliz” Rei Luiz XVI e de Tiradentes, localizando esta, equivocadamente, no tempo: “no mesmo ano de 1793, em que subia ao cadafalso o monarca descendente do glorioso S. Luiz, igual sorte padecia o republicano Joaquim José da Silva Xavier” (SILVA, 1845: X). Erros grosseiros como esse ainda eram comuns, apesar dos já citados esforços, da época, para uma sistematização da história com base na pesquisa e em documentos.

A comparação entre o desfecho das duas revoltas e a conseqüente valorização do episódio francês conferem à narrativa de Teixeira e Sousa tom falsamente revolucionário, como se, na volta ao passado através do romance, o escritor pretendesse denunciar o atraso do país frente ao processo histórico europeu e incentivasse movimentos patrióticos de sua época. A questão é, porém, mais complexa e revela outro paradoxo de *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*, assim como o caráter conservador inerente ao romance histórico, enquanto gênero.

#### CONTRA A REPÚBLICA

Dentre as cinco variedades de romance histórico identificadas por Carpeaux, na *História da literatura ocidental*, talvez a quarta, “a que pretende renovar moralmente e espiritualmente a nacionalidade, lembrando-lhe as grandezas do passado” (CARPEAUX,

1962: 1736), inclua *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*. A obra seria conservadora demais para encaixar-se, por exemplo, na quinta definição, a da narrativa que “pretende dar exemplos do passado para incentivar as lutas patrióticas atuais” (idem, *ibidem*)<sup>54</sup>. Teixeira e Sousa era reacionário político e social, defendendo, em seu romance, o governo monárquico contra o movimento republicano. De crítica a valores predominantes naquela metade de século, há, em sua ficção, somente certo anticlericalismo personificado na figura do padre Nogueira, tirano do Santo Ofício, responsável pelas mortes de Francisca, irmã de Tiradentes, e de seu marido Cláudio Nunes. Sobre o estado sacerdotal, o narrador generaliza que “a missão de paz, de amor, de tolerância e de verdade, legada ao primeiro dos pontífices, havia-se metamorfoseado em missão de interesse, ambição e predomínio!” (SOUSA, 1848: 3). A censura ao clero estaria também presente em outro romance do autor, *Tardes de um pintor*, em que um religioso ateu é o “vilão-mor”, que tece as maquinações aludidas ao subtítulo “as intrigas de um jesuíta”.

Umberto Eco, em *Pós-escrito a “O nome da rosa”*, contesta a idéia de romance histórico como gênero conservador ou evasivo, que, no primeiro caso, apenas justifica a ordem atual através de lastro genealógico e que, no segundo, abandona as questões correntes. O teórico e romancista compara a volta à Idade Média feita pelos romancistas europeus a um exercício de “anamnese”. A Idade Média, vista como a infância dos estados, abrigaria a origem de todos os problemas da Europa moderna, “(...) desde as monarquias nacionais até a cidade, desde as novas tecnologias até as revoltas dos pobres (...)” (ECO, 1985: 62). Nessa metáfora, o romanceamento do passado seria como o relato de um

---

<sup>54</sup>As outras três categorias de romance histórico, segundo Carpeaux, seriam aquela que “aprecia só ou principalmente o aspecto pitoresco do passado; outra, que, por vários motivos, prefere o passado ao presente; mais outra, que se serve do passado para construir uma árvore genealógica de nobreza, para gente nova” (CARPEAUX, 1962: 1736).

paciente moribundo que, diante da cordial inquisição de um médico, narra a evolução de sua doença. Essa é, entretanto, uma figura de discurso condizente com a mentalidade revisionista e reflexiva pretendida pela ficção histórica do século XX – *O nome da rosa* talvez a exemplifique –, mas certamente pouco compatível com o gênero em sua origem. Novamente Carpeaux escreveria que os discípulos de Scott, quase todos, seriam conservadores como o próprio autor escocês, “porque receavam a decadência moral pela invasão de idéias avançadas” (CARPEAUX, 1962: 1746). “O romance histórico”, continua o crítico, “torna-se reacionário, no próprio sentido da palavra, quando é expressão de uma classe dirigente e já ameaçada” (idem, *ibidem*).

Essa era justamente a situação paradoxal, identificada por Lukács, dos intelectuais burgueses daquele período: ainda que conscientes da necessidade das revoluções no passado e da importância desse processo na fundação de tudo aquilo que era razoável no presente, eles interpretavam o desenvolvimento do futuro através de mudanças pacificadoras e não consideravam nenhuma outra nova revolução como verdadeiramente necessária.

Há, por isso, um inevitável contraste entre o ponto de vista político de Scott (marcadamente aristocrático, conservador e mesquinho) e o retrato artístico do mundo em seus romances. Sua obra, como um todo, possui visível simpatia pelo homem das classes baixas – sendo o autor classificado por George Sand como o poeta do “peasant, soldier, outlaw e artisan”<sup>55</sup> (LUKÁCS, 1983: 48); apresenta a história como uma sucessão de crises, insinuando que esse é um processo interminável; e possui a sensibilidade de traduzir os

---

<sup>55</sup> “(...) camponês, do soldado, do fora-da-lei e do artesão” (tradução nossa).

novos elementos de mudanças econômica e social em fatos humanos. Contudo, como faz questão de frisar o próprio Lukács, a necessidade histórica dos romances de Scott “is always a resultant, never a presupposition; it is the tragic atmosphere of a period and not the object of the writer’s reflections”<sup>56</sup> (idem, *ibidem*: 58). Scott, afirma o crítico, quase nunca fala do presente e não levanta questões sociais da Inglaterra contemporânea em seus romances, ignorando a luta de classes que começava a se acirrar entre o proletariado e os burgueses. O reflexo desse conservadorismo estreito estaria na própria caracterização do protagonista em suas obras:

The “hero” of a Scott novel is always a more or less mediocre, average English gentleman. He generally possesses a certain, though never outstanding, degree of practical intelligence, a certain moral fortitude and decency which even rises to a capacity for self-sacrifice, but which never grows into a sweeping human passion, is never the enraptured devotion to a great cause. (LUKÁCS, 1983: 33)<sup>57</sup>

Para Lukács, entretanto, esse herói era menos um sinal da mediocridade de Scott (como avaliou Taine) do que uma qualidade realista. A questão inovadora, sobre todas as outras, é que o autor trazia ao centro de sua obra um herói tacanho e prosaico, renunciando ao herói “heróico” do romantismo. Mas também não há dúvidas, prepondera o crítico, de que, do ponto de vista biográfico e psicológico, o preconceito aristocrático e conservador do autor desempenha papel importante na construção e escolha dessas personagens.

---

<sup>56</sup> “ (...) é sempre uma resultante, nunca uma pressuposição; é uma atmosfera trágica de um período e não o objeto de reflexão do autor” (tradução nossa).

<sup>57</sup> “O herói de uma novela de Scott é sempre um cavalheiro inglês comum e mais ou menos medíocre. Ele geralmente possui um certo – mas nunca excepcional – grau de inteligência prática, uma certa fortaleza moral e decência que até se eleva a uma capacidade para o auto-sacrifício, mas que nunca cresce em uma paixão humana devastadora, nunca é um devoção arrebatadora a uma grande causa” (tradução nossa).

A via não-dialética e ingênua de concepção artística seria, segundo Arnold Hauser, uma característica geral do romantismo. Na definição do autor de *História social da arte e da literatura*, o romântico era aquele que, apesar de toda sua admiração pelo passado, julgava seu próprio tempo em termos não-históricos; ele não se apercebe que está situado a “meio caminho entre o passado e o futuro e representa um conflito indissolúvel entre elementos estáticos e dinâmicos” (HAUSER, 1998: 663).

A predominância dos aspectos conservadores sobre os progressistas é sensível em *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*. A obra promove a conspiração de 1789 enquanto movimento de legitimação nacional, mas a condena por suas tendências republicanas. A monarquia, além de agente unificador necessário a um país disforme em território e raça, era representada, mesmo no conturbado contexto da Inconfidência, por uma soberana “santa” e um delegado de capitania, o Visconde de Barbacena, “piedoso, dotado de uma alma nobre, de um caráter generoso (...)” (SOUSA, 1851: 2).

Cinco são os principais motivos apresentados por Teixeira e Sousa, seja através de seu narrador ou do discurso de personagens, pelos quais o governo republicano não seria opção adequada ao País: 1) diferentemente dos Estados Unidos, onde a população era instruída, o Brasil não seria educado o suficiente e nem possuiria uma política de valorização do trabalho que possibilitasse o funcionamento da República; 2) o movimento republicano não teria consistência ideológica, sendo sustentado por aqueles que ainda não tinham obtido favores da monarquia; 3) o regime de governo vacante, além de ser mais dispendioso que a monarquia, estimularia a corrupção pela passagem de diferentes homens no cargo; 4) era prematuro passar “num repente” do mais opressivo estado à mais completa liberdade; por isso a necessidade de uma fase monárquica, de transição; 5) era impossível

conciliar um governo republicano, “de plena liberdade”, com a realidade escravocrata do País.

Todas essas questões contra a república espelhavam o contexto em que o romance fora escrito, favorável à política imperial de D. Pedro II. A ascensão do monarca ao trono, em 1840, afirmando a continuidade da monarquia, marcaria “o início do longo período de entorpecimento da idéia republicana” (BELLO, 1964: 77). Entre 1841 e 1864 o Brasil experimentava sua fase de consolidação em país independente, depois da prolongada Guerra dos Farrapos, das agitações da Regência (na Bahia, Pará e Maranhão) e dos movimentos nativista e republicano. Euclides da Cunha, republicano convicto, reconheceu, no seu ensaio histórico “Da independência à república”, que aquele era um tempo em que “a maioria do país estava em paz” (CUNHA, 1999: 168). Os ânimos e as paixões liberais declinavam “no remanso largo do Império” (idem, *ibidem*: 177), e a própria imprensa abandonara o papel de agitadora, percebendo “a infiltração do artritismo monárquico no corpo fatigado do país” (idem, *ibidem*: 168).

Diante dessa valorização da monarquia – que representou, para Euclides da Cunha, uma “inflexão na diretriz da nossa história” (idem, *ibidem*) – Teixeira e Sousa elege a figura ambígua de Gonzaga como protagonista de seu romance, mas a “revolução”, ele deixa claro no título, é “do Tiradentes”. Numa avaliação do imaginário histórico do Oitocentos, Walter Spalding diz ser compreensível que a memória de Tiradentes fosse declarada maldita no restante do período colonial brasileiro, mas não que continuasse a ser esquecida após a Independência. Segundo Spalding, enquanto o alferes era tido como um tipo de segunda categoria, os românticos engrandeciam os “poetas da conjuração” (SPALDING, 1963: 55).

A explicação para a questão levantada por Spalding parece ser a de que o perfil do poeta, como já vimos, serviria melhor à aliança entre a tradição monárquica e as aspirações de nacionalidade. Para os românticos, influenciados pelo historiador escocês Carlyle, autor de *The hero as man of letters*, a qualidade de homem de letras seria primordial na escolha de “brasileiros ilustres” que deveriam figurar como símbolo e voz da nação<sup>58</sup>. A escolha de Gonzaga como herói não só do romance de Teixeira e Sousa, mas como também do período, seria mais palatável para a dinastia ainda reinante, por se tratar de personagem obscura ideologicamente, proveniente da elite colonial e que fora punida com o exílio e não com o enforcamento, seguido de decapitação e esquartejamento, que demonstrariam a barbárie da Coroa. De fato, durante o romantismo e o coincidente governo imperial, Gonzaga torna-se personagem literária privilegiada, enquanto Silva Xavier é visto com reserva. A imagem rústica que os escritores do Império, em geral, faziam do alferes pode ser identificada com aquela descrita por Joaquim Manoel de Macedo, na obra *Ano biográfico brasileiro* (1876), espécie de compêndio sobre as personalidades nacionais organizado de acordo com as datas do calendário. Macedo, que dedicou cinco páginas à biografia de Tiradentes – vulto associado ao 21 de abril, descreve o alferes como “homem de compreensão fácil”, mas que não tinha “conhecimentos profissionais” e nem “instrução bastante”, desclassificando-o mesmo em sua atitude propagandista, valorizada por alguns historiadores:

---

<sup>58</sup> Sobre esse assunto, ver o ensaio “*O Plutarco brasileiro*” – *a produção dos vultos nacionais no segundo reinado*, de Armelle Enders. O estudo mostra que, além de se interessar pelos poetas, os intelectuais brasileiros oitocentistas buscavam as figuras dos religiosos para representar “as galerias nacionais”. De acordo com seu levantamento, dos 118 brasileiros “ilustres” da Revista do Instituto Histórico no século XIX, 36 são eclesiásticos. Segundo Enders, “[a] poesia, a prosa e a eloquência sacras são igualmente um domínio de excelência prezado pelos historiadores do Império” (ENDERS, 2000: 51).

O Tiradentes com todos os defeitos de suas qualidades levava a franqueza até à leviandade, a valentia e a coragem até à imprudência e à presunção vaidosa, e no seu entusiasmo comprometia a si e aos outros com expansões inconvenientes (MACEDO, 1876: 499).

A preferência romântica pelo autor de *Marília de Dirceu* manifesta-se de forma clara, em *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*, em que o poeta árcade ganha os contornos de personagem sensata e comedida, cujas intenções liberais jamais se poderiam concretizar em crime de lesa-majestade:

Ele tinha um coração liberal e verdadeiro; mas conhecia a impossibilidade da realização de um plano tão extravagante; e fiando-se em suas luzes, sua eloquência e prestígio, aderiu ao plano para o ir procrastinando. E desvanecê-lo, afinal, sem ser funesto a pessoa alguma, porque ele esperava que, tarde ou cedo, os principais conjurados reconheceriam que seu plano era prematuro, porque o país estava imaturo não só para um tal sistema, como para sustentar em guerra tão funesta, que não seria para os portugueses tão infausta, como fora a dos Estados Unidos para os ingleses europeus” (SOUSA: 1848, 96).

Já o alferes, “o primeiro republicano do Brasil” (SOUSA, 1848: 30), seria, segundo o narrador, “dotado de talento, cheio de mocidade, e de esperanças “ (idem, ibidem: 8), mas extremamente ingênuo:

Não tinha porém Tiradentes nem a longa experiência dos homens e das coisas, e nem o sério estudo dos caracteres dos povos, que fazem conhecer que forma de governo melhor se adapta a este ou àquele povo: ele era ainda jovem; talentoso, é verdade; mas sem estudos. Tiradentes pois pensou de si para si que o governo republicano convinha ao Brasil melhor que outro. E se enganava! (idem, ibidem: 9).

O autor pagava, dessa forma, mais um tributo ao sistema monárquico vigente. É sugestivo que, na relação subserviente entre literatura e poder constituído, Teixeira e Sousa já seguira a cartilha romântica, mesmo um ano antes da publicação da primeira parte de *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*. Em 1847, havia dedicado o poema épico *A*

*independência do Brasil* “à sua majestade imperial, o Sr. D. Pedro II”, oferecendo-o aos augustos viúva e filhos “do herói do poema” (cf. VERÍSSIMO, 1981: 161).

Segundo Brito Broca, o próprio escritor levou seu poema ao imperador, “na esperança de obter emprego” (BROCA, 1979: 196). Se D. Pedro II lhe deu pouca importância, o ministro da Fazenda nomeou o poeta guarda da alfândega. Ainda de acordo com Broca, Teixeira e Sousa conseguiria outros dois empregos no governo como recompensa por haver cantado “os gloriosos feitos da nossa independência”: o de mestre-escola no Engelho Velho e o de escrivão da 1ª Vara de Comércio da Corte, “passando [neste último] a desfrutar excelente situação financeira” (idem, *ibidem*, 199).

No entanto, o maior elogio ao imperador parece estar no próprio romance histórico, onde a personagem Sra. Ana de Brito (mulher de Basílio de Brito, um dos delatores do movimento) discursa contra o plano de governo dos inconfidentes, e aproxima o exercício da monarquia à situação demiúrgica: “Ser monarca! Oh! é belo ser monarca! Ser mais do que homem! ser quase Deus! estar colocado entre Deus e os homens! estar acima de todos os homens” (SOUSA, 1848: 107).

#### *MARÍLLA, NOSSA DAMA DO SOFRIMENTO*

Em seu ensaio “Our lady of pain: heroes and heroines of romance” (FRYE, 1976), Northop Frye conclui que a representação feminina na ficção está intimamente ligada a sofrimento, perseverança e paciência. De Julieta, de Shakespeare, a Rebecca, de Scott, elas são expostas a sacrifícios, abduzidas, escravizadas, separadas de seu amante por qualquer outro motivo. Segundo o crítico, a heroína aparece em tramas que obedecem

fundamentalmente a dois princípios estruturais: no primeiro deles, cíclico, a protagonista atinge a fase de acomodação, após as desventuras citadas acima; no segundo, o da bipolarização, acentua-se o contraste entre o mundo desejável e aquele detestável, que se torna, no final, cotidiano e insuportável para a personagem.

Pois bem, relacionar Marília – heroína de criação árcade e, como vimos, também romântica – à personagem desse segundo princípio não nos parece forçado. A obra de Gonzaga, além de compor um dos pares de amantes centrais da nossa literatura, alimentou a ficção histórica do século XIX, que sobrepôs às causas econômicas e políticas da conspiração de Vila Rica um componente fundamentada no amor romântico, irrealizado.

Ian Watt escreveu, num comentário a *Pamela*, que a importância de Richardson na tradição do romance estaria na simplificação do enredo, transformando o episódico numa única ação, a do namoro (WATT, 1990: 122). De forma semelhante, os amores de Gonzaga traziam à então recente ficção brasileira o elemento feminino e também a possibilidade de se explicar o episódio histórico ao leitor de modo mais simples e dramático, abrandando comprometerimentos políticos e levando a paixão do poeta à cena principal da Inconfidência. O código do amor romântico iria adaptar-se, ainda, a outras personagens da conjuração. Iara Lis Carvalho Souza, em seu estudo *Pátria Coroada*, faz referência à peça *Tiradentes ou o amor e ódio*, publicada em 1861 em São Paulo, que teria dado à conspirata o aspecto de romance folhetinesco, centrado na premissa do amor irrealizado. Escrita pelo jornalista e teatrólogo José Ricardo Pires de Almeida – que tem também seu nome vinculado ao IHGB, pois era arquivista e bibliotecário da Instituição –, o drama encena, segundo Souza, a história de Tiradentes a partir de um “rocambolesco enredo amoroso”, envolvendo a traição de uma amante e vinganças movidas por paixões não correspondidas (SOUZA, 1999: 363).

No mundo ficcional de Teixeira e Sousa, as causas dos “fatos” históricos são quase sempre feitas dessas motivações passionais, entre elas o namoro de Gonzaga e Maria Dorotéia, construído, em parte, através da citação das liras. Não que esse relacionamento seja, do ponto de vista do enredo, linha única da história. Esta divide-se, antes, em mais dois núcleos básicos, além da narrativa de Gonzaga: o de Tiradentes e o da “companhia dos ladrões da Mantiqueira”, grupo de “perversos” e “republicanos” que se escondiam na serra e planejavam ir a Vila Rica roubar o imposto recolhido na derrama. Para tentar solucionar os problemas da intriga, que mais se assemelha a uma colcha de retalhos pela precariedade de seus “remendos”, o autor opta por diluir o processo histórico, enfatizando os atos individuais das personagens.

Dessa forma, Tiradentes arma a conspiração para vingar irmã e cunhado, mortos em consequência da paixão não correspondida de um padre. E, já no início, Marília (o autor prefere o nome da pastora ao de Maria, num claro sinal de que há, para ele, pouca ou nenhuma diferença entre a história contada por Dirceu e a biografia histórica) é colocada numa situação de conflito, em que sua condição de heroína caminha inevitavelmente para o sacrifício. Descrita com as melhores qualidades “de uma beleza nascida para amar e ser amada; própria e muito própria para ser o motivo de amorosas inspirações” (SOUSA, 1848: 12), a jovem Brandão torna-se objeto de desejo de Silvério dos Reis, mas nega ao coronel o pedido de casamento. Silvério “que tinha de pedra e cal assentado que ela seria sua mulher” (idem, *ibidem*: 19), infiltra-se entre os inconfidentes para posteriormente entregá-los ao Visconde de Barbacena. Sua motivação é também de ordem pessoal, pois tudo o que deseja é afastar Gonzaga de Marília. Aqui, Silvério é comparado, pela primeira vez na literatura, ao Judas bíblico, nesta fala do governador da província:

Fostes pior que Judas, Sr. Coronel! ele de honrado se fez traidor por falta de fé, e vendeu seu Deus! e vós de traidor – vos – fingistes honrado por terdes fé nos planos de vossos patrícios, e vendestes vosso país! (SOUSA, 1851: 8).

A mesma imagem irá retornar, anos depois, na *História da Conjuração Mineira*, de Joaquim Norberto, e será reiterada durante o próximo século, mesmo após o importante estudo de Maxwell, em 1976, que, como veremos no quinto capítulo, enfraquece essa associação.

A tragédia dos noivos reduziria a conjuração a um caso de amor romântico e de separação, isto é, à contradição entre o mundo desejado pelos amantes e aquele do pesadelo, que se torna predominante (a “bipolarização”, de que fala Frye). Essa estrutura fortemente demarcada e recorrente em outros romances de Teixeira e Sousa, leva José de Alencar, através da leitora fictícia, Elisa do Vale, no final de *Senhora*, a classificar as obras do autor como “epopéias fluminenses, tragédias subterrâneas e dramas terríveis, representados na poeira das ruas” (ALENCAR, 1968: 276), numa crítica à estrutura exagerada e precária dessas ficções (AMORA, 1967: 204).

O “drama terrível” de *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes* termina com um protagonista agonizante e saudoso, no ano de 1809, em seu leito de morte. O narrador conta, com detalhes, que o poeta, “às três horas da tarde tendo soltado um suspiro, e murmurado a palavra – Marília – expirou” (SOUSA, 1851: 147). O autor, para conferir maior tragicidade ao relato, ignora que o ex-ouvidor de Vila Rica, já no primeiro ano de desterro em Moçambique, havia-se encantado por uma outra, Juliana Mascarenhas, jovem de posses e poucas letras, com quem se casou em 1793 e teve dois filhos.

Cobiçada por Silvério dos Reis, na obra de Teixeira e Sousa, Marília será o amor do Visconde de Barbacena em outro texto, que também leva, no título, o nome do poeta:

*Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves. O drama patriótico em quatro atos foi escrito em 1866, estreando nos palcos um ano depois, em Salvador, na sugestiva data comemorativa do 7 de setembro.

O sucesso inicial da peça foi relativo, menos de público do que de crítica, como conta Pedro Calmon em *A vida de Castro Alves*. Na terceira exibição, em outubro de 1867, os atores se apresentaram com “menos de meia casa”, ainda que um artigo de jornal da época tenha classificado a peça como “monumento da nascente literatura histórico-dramático-nacional” e arriscado a previsão de que “o porvir iria fazer justiça a (...) *Gonzaga*, escrito aos influxos da imaginação mais luxuriante, em estilo florido e farto de rasgos de sublimidade” (CALMON, 1956: 178).

O drama foi também apresentado no Rio e em São Paulo, onde os anúncios da peça publicados, em jornais, em 1868, convidavam o público para assistir ao “magnífico espetáculo” com a participação do “primeiro ator brasileiro”, Joaquim Augusto Ribeiro de Souza (LUCAS, 1998: 127). *Gonzaga ou a revolução de Minas* não representava, contudo, pelo seu conteúdo histórico, qualquer inovação na temática teatral da época, profusa em dramas desse tipo como *Bartolomeu de Gusmão* (1857), de Agrário de Menezes, e *Pedro I* (1864), de Rodrigues Costa.

Na carta ao amigo José de Alencar, em fevereiro de 1868, o jovem Machado de Assis já identificava, no drama histórico de Castro Alves, uma “vocação literária, cheia de vida e robustez, deixando antever nas magnificências do presente as promessas do futuro” (ASSIS, 1997: 705). Avaliou que aquele era um poeta “original”, da escola de Victor Hugo, embora tivesse uma mão “inexperiente”, compensada pela sagacidade da escrita. A “revolução infeliz” como tema seria, segundo o autor de *Dom Casmurro*, uma oportunidade de exercitar a “piedade”. “Precisava de figuras que o tempo houvesse

consagrado; as da Inconfidência tinham além disso a auréola do martírio” (idem, *ibidem*: 706), escreveu Machado de Assis, possivelmente com uma pitada irônica.

Para Machado, a escolha de Gonzaga como protagonista “foi certamente inspirada ao poeta pela circunstância dos seus legendários amores, de que é história aquela famosa *Marília de Dirceu*” (idem, *ibidem*). Pesava ainda, segundo o crítico, o fato de “o cantor de Marília” ser considerado, no resultado dos processos, chefe da conspiração, “em atenção aos seus talentos e letras”, enquanto Tiradentes não passava do “agitador” que a justiça escolheu para força, e, por isso, o seu nome teria sido ligado à insurreição de Minas (idem, *ibidem*). Quase um quarto de século depois, já instaurada a República, Machado de Assis conferiria maior importância ao alferes, em crônicas de *A semana*.

Mas a questão crucial do drama, assim como no romance de Teixeira e Sousa, parece ser o caso entre Maria (desta vez optou-se pelo nome histórico) e Gonzaga. Na trama, ela mantém em sua casa os papéis da revolução (lista dos conspiradores, cartas e planos sobre as leis da nova república), que são roubados pela escrava Carlota e entregues ao governador, através do Sr. dos Reis. De posse dos documentos, o Visconde de Barbacena chantageia a noiva do poeta: propõe a ela casamento, em troca da liberdade dos inconfidentes.

O “Gonzaga” de Castro Alves, como observou um crítico, parecia um “inconfidente a contragosto” e se preocupava “mais com a fidelidade da gentil donzela, cobiçada pelo governador de Minas, do que com a independência da pátria, e revela tal mesquinhez de ânimo que Joaquim Silvério dos Reis, o Traidor, parece ter a seu lado a ingenuidade de um noviço” (BARROS, 1962: 146). Em uma das cenas finais, após uma sucessão de erros e mal-entendidos, o poeta, acreditando na traição da sua noiva, diz:

(...) senhora, eu não a odeio... eu a esqueci... Não foi a senhora que amei... A mulher de minha alma era uma virgem que não se perderia para salvar-me, porque sabia que minha cabeça cairia mais alto quando me rolasse aos pés com a sua coroa de martírio, do que se levanta agora sobre os meus ombros, com o seu diadema de escárnio... (...) (ALVES, 1972: 164).

Pior que a morte, a perda da virgindade colocaria a heroína em posição crítica, vulgarizada, sem chance alguma de recuperação frente ao noivo. Para os valores românticos de uma sociedade patriarcal, como lembra Frye, casar-se com um mulher que não fosse virgem seria o mesmo que “adquirir um objeto de segunda-mão” (FRYE, 1976: 78). Esclarecido o equívoco (Maria Dorotéia não havia tido qualquer envolvimento com o governador), retorna a ênfase na virgindade da noiva, que deverá permanecer intocada, mesmo após o desterro do amante, aumentando o tom sacrificial da peça. Ela jura cumplicidade eterna na despedida de Gonzaga: “Meu noivo... meu esposo, meu único amor! Lembra-te de mim nas tuas horas de agonia” (idem, *ibidem*: 173). E esta parece ser, à frente de qualquer dever patriótico, a maior honra para o casal.

Dessa forma, a nota lírica imprimia acento humano e particular às intenções políticas, como definiu Eugênio Gomes, no ensaio “Castro Alves e o romantismo brasileiro”. Para o crítico, a paixão histórica espelhava uma situação de vida do autor: “Gonzaga e Marília se chamam antes Castro Alves e Eugênia Câmara” (GOMES, 1960: 24), disse em alusão ao romance entre o poeta e a atriz portuguesa, que – apesar da idade avançada para o papel – interpretava a noiva do inconfidente na peça. À atriz foi dedicado o poema “O vôo do gênio”, de *Espumas flutuantes. Gonzaga ou a revolução de Minas*, pelo seu lirismo excessivo, seria perfeito para “os corações de vinte anos”, como definira o próprio Castro Alves em correspondência ao ator Joaquim Augusto de Souza (ALVES, 1956:

320). Ainda que esperasse um público ilustrado ou “talvez mesmo uma platéia acadêmica”, o poeta afirmava que seu“(...) Gonzaga [fora] feito para a mocidade” (idem, ibidem).

#### GONZAGA E A EXPERIÊNCIA ABOLICIONISTA

O ideal abolicionista, introduzido no drama à revelia das evidências históricas, seria outro componente que agradaria ao público jovem. Pode-se dizer que Castro Alves moldou o herói inconfidente de acordo com suas convicções anti-escravagistas, fazendo de Gonzaga um defensor da causa.

A questão incômoda da escravidão freqüentava intermitentemente nossa literatura desde o século anterior, quando o *Etiope resgatado* (1758), de M. Ribeiro da Rocha, foi publicado (CUNHA, 1999: 171). Em Castro Alves, ela está presente já em 1865, nos primeiros poemas de *Os escravos*, em que o poeta iniciava “o ciclo de suas atividades consagradas à causa que abraçara com tamanho ardor e espírito de combatividade” (GOMES, 1960: 20). Um vasto panorama da situação dos escravos seria mostrado ainda, depois de *Gonzaga ou a revolução de Minas*, principalmente no poemeto *A cachoeira de Paulo Afonso*, o que levaria Leôncio Basbaum a classificar o poeta como “quase uma exceção” no contexto literário da década de 1860, onde se tolerava a escravidão (“tão cômoda”) e “o abolicionismo não [era] ainda um sentimento geral” (BASBAUM, 1968: 232).

No drama sobre a Inconfidência, o tema é inserido através de “um dos detalhes que mais exaltavam a sensibilidade e a demagogia dos poetas e romancistas” da época (HADDAD, 1953: 154): o da separação imposta entre os escravos de uma mesma família. A situação dos negros apartados no século XIX comovia parte da sociedade, que tentava remediar o problema através de projetos de leis – malogrados em sua maioria –, sugerindo

que nenhum senhor pudesse vender escravos sem que o comprador levasse toda a família (idem, ibidem: 155). O tema da separação dos cativos é recorrente na lírica de Castro Alves, tendo aparecido em poemas de *Os escravos*, como “Tragédia no lar”:

Vender?!... vender meu filho?!  
 Senhor, por piedade, não...  
 Me arranqueis o coração!  
 Por piedade, matai-me! Oh! É impossível  
 Que me roubem da vida o único bem -  
 (ALVES, 1960: 233).

E “A canção do africano”:

E a cativa desgraçada  
 Deita seu filho, calada  
 E põe-se triste a beijá-lo  
 Talvez temendo que o dono  
 não viesse, em meio do sono,  
 De seus braços arrancá-lo  
 (ALVES, 1960: 221).

A temática se repetiria em *Gonzaga ou a revolução de Minas* com a história secundária dos negros Luiz e Carlota, pai e filha, separados há anos e que servem a Gonzaga e Maria, respectivamente. Os escravos, desconhecendo seu parentesco, buscam pelos familiares e são chantageados por Silvério dos Reis. No paralelo entre a situação escravagista e a espoliação vivida pela capitania, a denúncia abolicionista insere-se na causa libertária dos inconfindentes de modo um tanto simplista, sem que as contradições sociais da própria colônia fossem questionadas. O conceito de escravidão extrapola a relação entre senhor e escravo, atingindo a condição presente nas relações opressivas entre o regime político-econômico e a sociedade colonial. A comparação era que se o escravo tinha o “azorrague”, o trabalhador era oprimido pelos impostos escorchantes e o colono, pela lei; condições de submissão propiciadas unicamente pela atuação da Metrópole,

“sempre a Metrópole”. Em um dos diálogos anti-colonialistas, Gonzaga discursa em favor também da liberdade dos escravos:

Não, pobre cativa, tu não gererás até a morte. Não, tu não irás como tuas companheiras atirar-te um dia nas lagoas, crendo que vais reviver em tua pátria. Não, infeliz! Em breve, sob estas selvas gigantescas da América, a família brasileira se assentará como nos dias primitivos... Não mais escravos! Não mais senhores. Todas as fronteiras livres poderão mergulhar o pensamento nos infinitos azulados, todos os braços livres hão de sulcar o seio da terra brasileira. (ALVES, 1972: 15)

A idéia da conspiração de 1789 como movimento abolicionista, embora válida enquanto projeção ficcional do autor, e reafirmada, no século XIX, em texto de Luiz Gama para o jornal do Clube Tiradentes (1882)<sup>59</sup>, é bastante questionável do ponto de vista histórico. Pode-se argumentar que, na sociedade mineradora daquele final de século XVIII, a estratificação fundamentada na cor era relativizada pela situação específica das Minas, onde a vida urbana intensificada proporcionava maior integração entre as classes. A persistente inferioridade do número de mulheres brancas na região estimulava o concubinato com as negras ou, mesmo, o casamento destas com homens livres, verificando-se um número sempre crescente de mulheres alforriadas e da população de mulatos e mestiços. Havia ainda a possibilidade de os escravos da mineração comprarem sua própria liberdade com o ouro em pó furtado ou conseguido, clandestinamente, à noite e nos dias de folga. Alguns, como lembra Jacob Gorender, “trabalhavam como faiscadores com o consentimento dos senhores em troca de pagamento de uma renda fixa” (GORENDER, 1980: 439). A maioria dos negros e pardos podia organizar-se em “corporações leigas” que, como sociedades poderosas e até ricas, dedicavam-se a atividades artísticas e religiosas. Muitos músicos e

---

<sup>59</sup> No artigo “À força o Cristo da multidão”, Luiz Gama defende ter sido Tiradentes o primeiro a propor, no Brasil, “a libertação dos escravos” (GAMA, 1882: 2). Em 1884, um poema escrito por um

escultores mestiços – entre eles, o Aleijadinho – ganharam prestígio, impensável para uma sociedade colonial mais rígida (SOUZA, 1989: 5).

Contudo, mesmo diante dessa linha de divisão racial atenuada, não seria possível dizer que a sociedade mineira, determinada por um sistema colonial e escravista, fosse mais igualitária, sem discriminação de cor. Como em outras partes da colônia, acúmulo de escravos e privilégio eram elementos associados para a plutocracia local. O próprio critério de distribuição das datas, de acordo com o Regimento de abril de 1702, foi estabelecido de acordo com o número de cativos possuídos (idem, 1986: 27). O regime de vida do escravo tampouco poderia ser considerado melhor do que nas plantações de cana ou de café. Sob alguns aspectos, principalmente quanto àqueles referentes às condições de trabalho e alimentação, foi, segundo Gorender, indiscutivelmente pior. “A dureza do tratamento, acrescentada à enorme concentração, teria estimulado nos negros das Minas Gerais constante rebeldia” (assassinatos de brancos, fugas e formação de quilombos) (GORENDER, 1980: 443). Quanto aos negros forros, as estatísticas disponíveis mostram que seu número aumentou significativamente apenas no período de decadência da economia mineradora, quando os proprietários das lavras não tiveram outra alternativa senão libertar os escravos invendáveis (crianças, mulheres e adultos de pouco vigor físico), para reduzir suas despesas.

Sobre os inconfidentes, cabe lembrar que eram, em grande parte, proprietários de fazendas, terras minerais e escravos, como os padres Rolim e Carlos de Toledo, Alvarenga Peixoto e outros. Mesmo Tiradentes, tido como homem do povo, possuía oito sesmarias

---

operário também vincularia Tiradentes à luta contra a escravidão. Seus versos finais diziam: “Dos escravos as algemas/ quebradas, serão poemas/ a esse gênio imortal” (CARVALHO, 1990: 70).

(título de propriedade de terras doadas pela Coroa), fazenda em Porto de Menezes (com senzala e monjolo) e cinco escravos (REIS, 1989: 20).

O próprio Gonzaga, segundo Rodrigues Lapa, herdara, com o casamento no exílio, a casa mais opulenta em negócios de escravatura de Moçambique. “O antigo e mimoso poeta estava casado com uma rica analfabeta e provavelmente consagrava as horas vagas ao rendoso comércio dos escravos, em contato com mouros e negreiros”, escreveu Lapa sobre os últimos anos do poeta. (LAPA, 1996: 551-552). Adelto Gonçalves discorda de que Alexandre Roberto Mascarenhas, sogro de Gonzaga, estivesse entre os grandes comerciantes negreiros de Moçambique. No entanto, reconhece que o poeta aproximou-se da elite negreira – um grupo de armadores xucros e analfabetos em Quelimane, ao Sul –, que precisava de serviços jurídicos, “principalmente para dar cunho legal às suas vigarices” (GONÇALVES, 1999: 331).

Historicamente, a causa dos escravos seria um tanto destoante dos projetos políticos e sociais dos inconfidentes, dados contexto e condição de classe dominante da maioria dos conspiradores. Se eles viviam uma atmosfera revolucionária, como avaliou Carlos Guilherme Mota, sua busca era por uma “ordem perdida”, num momento em que o regime colonial estava sendo posto em dúvida. Pretendia-se uma reorganização do poder, em que as idéias revolucionárias convivessem com as idéias de “quietação”, como se observaria em Gonzaga. “O próprio Tiradentes não estará preocupado senão em ‘restaurar’ o ambiente”, diz Mota, citando depoimentos dos *Autos* (MOTA, 1971: 38)

Para Maxwell, é essencial pensar na relação cronológica da Conjuração Mineira e da Revolução Francesa, que ocorreu meses depois. Os oligarcas de Minas, segundo o brasilianista, pretendiam, a exemplo da experiência norte-americana, concretizar seu ideal de liberdade tendo as classes populares sob controle. Ainda que sob a máxima de que

“todos os homens nasciam livres e iguais”, o processo de independência dos Estados Unidos consolidou-se intimamente relacionado ao trabalho escravo<sup>60</sup>.

Espelhados nesse exemplo comedido de revolução liberal, os inconfidentes não estariam preparados para os acontecimentos da Revolução Francesa e suas repercussões sociais, que apenas alguns anos depois atingiriam, de fato, a América, com a revolta dos escravos na ilha açucareira da colônia francesa de São Domingos, hoje Haiti, em 1792. Esse movimento despertou os senhores de escravos para a situação delicada de se falar “sobre república e revolta, sem se aperceber das conseqüências sociais e raciais de suas palavras” (MAXWELL, 1999: 165).

A cronologia histórica não é, entretanto, obedecida por Castro Alves. Em *Gonzaga ou a revolução de Minas*, a revolução francesa teria antecedido o movimento de Vila Rica, e o movimento seria o catecismo ideológico dos inconfidentes, como mostra a fala do Padre Carlos Toledo:

Além do Atlântico há um povo livre, grande pela força, sublime pelo pensamento, divino pela liberdade, que, através dos mares, nos estende a mão. É a França. A Revolução Francesa protege a revolução de Minas, esta é filha daquela, ou antes, ambas são filhas de Deus. (ALVES, 1972: 9).

As causas para esse “anacronismo”, cometido pelo autor, poderiam ser pelo menos três: descuido, desconhecimento ou manobra para justificar o engajamento dos inconfidentes na causa social. Caso o último argumento proceda, o leitor estaria então diante de um ficcionista que, em busca de coerência interna para sua obra, arredondaria os

---

<sup>60</sup> Os principais líderes da Revolução Americana, de George Washington (proprietário de uma *plantation* com mais de 300 cativos) a Thomas Jefferson eram senhores de escravos. Joaquim Nabuco, em seu *O abolicionismo*, escrito em 1883, no exílio em Londres, afirma que a liberdade americana, tomada a união como um todo, só iria ocorrer verdadeiramente a partir da proclamação de Lincoln, que declarou livres os milhões de escravos do Sul. Para Nabuco, longe de ser formado

fatos históricos com o intuito de consolidar ideologicamente suas personagens. Essa falta contra a cronologia – se é que podemos chamá-la de falta – e o “equivoco” de um Gonzaga abolicionista colocam, de maneira precisa, uma questão sobre a representação do passado através do discurso literário: a de que a ficção, ao contrário da história, não pode ser invalidada na sua fabricação de evidências. Como obra da imaginação, ela procura coerência e sentido no seu discurso, sem contudo se prender a um quadro de acontecimentos extradiegéticos. Sobre essa flexibilidade dos mundos ficcionais e sua oposição à rigidez do discurso histórico, R.G. Collingwood escreveu:

“(...) toda a história deve ser coerente em relação a si mesma. Os mundos puramente imaginários não podem colidir e não é preciso que se harmonizem; cada um deles é um mundo para si próprio. Há, porém, um só mundo histórico; nele, tudo tem de estar em relação com tudo o mais, mesmo se essa relação é apenas topográfica e cronológica. (COLLINGWOOD, 1975: 303)

Portanto, ainda que o mundo de *Gonzaga ou a Revolução de Minas* esteja a meio caminho da imaginação pura e da imaginação histórica (aqui como motivo da obra), não se poderia cobrar, pelo menos do ponto de vista da crítica literária, coerência além de suas próprias fronteiras ficcionais. Fábio Lucas escreveu, sem sinal de censura, que, no drama de Castro Alves, “a imaginação interfere muito com a realidade, modificando-a” (LUCAS, 1998: 127). Reconhecer propriamente esse “primado da imaginação” sobre a exatidão histórica seria, para Eugênio Gomes, uma condição necessária para assimilar não só a criação do poeta como também a de seus pares. “O romantismo”, disse o crítico, “dava geralmente à imaginação as prerrogativas de um poder absoluto” (GOMES, 1960: 24).

---

por estados livres, o velho sul dos Estados Unidos era composto por “sociedades organizadas sobre a violação de todos os direitos da humanidade” (NABUCO, 1999: 171).

E a história? “O que importa a história?”, perguntou, não sem uma ponta de desdém, o biógrafo Frederico de Barros, enquanto narrava a concepção de *Gonzaga ou a revolução de Minas*, em seu livro *Poesia e vida de Castro Alves*. Justificava que “os românticos eram apóstolos da liberdade, e a história era por eles reescrita livremente” (BARROS, 1962: 25).

O acordo entre ficção e história, nos românticos, deve ser interpretado mais pela relação entre obra e processo histórico no qual ela está inserida que pelo tratamento “fiel” do passado narrado. O fato histórico interpretado livremente ou mesmo forjado pelo romancista perde, muitas vezes, sua especificidade e capacidade de comprovação, através de vestígios do passado, para ascender a uma condição de “prova” ficcional que valide determinadas ideologias, quando não apenas interesses. Dessa forma, a narrativa romântica sobre a Inconfidência espelharia projetos ideológicos vigentes, compromisso entre escritor e monarquia e as obrigações com o cânone de sua época. Por isso, talvez, as variantes nos perfis de Gonzaga, protagonista que seria substituído no final do século XIX por Tiradentes, assim como a Monarquia pela República, acomodando-se novamente a ficção ao seu contexto.

#### *FATO E FICÇÃO NAS PÁGINAS DO ULTRAMAR: CAMILO CASTELO BRANCO*

Resta-nos, neste capítulo sobre a reconstrução da Inconfidência Mineira pelas preceptivas românticas, investigar como o fato histórico seria narrado, no mesmo período em Portugal, por Camilo Castelo Branco, que aproveita o episódio como matéria para sua ficção e ensaio crítico. Sabe-se que o Brasil, de modo geral, foi permanente obsessão para o autor, que recheou seus romances de “referências quase sempre desamoráveis e sarcásticas”

(COSTA, 1956: 31) à ex-colônia. Camilo, que considerava o passado como “único, seguro e abençoado refúgio” (CASTELO BRANCO, 1912: 6)<sup>61</sup>, era leitor contumaz de obras historiográficas e incluía o país americano no rol dos assuntos que lhe interessavam. O autor de *Novelas do Minho* demonstrava, por exemplo, grande curiosidade pelo volume *O Brasil – colonização e emigração* (1876), de Augusto de Carvalho. Uma das estratégias de divulgação da obra em sua primeira edição – a de transcrever nas primeiras páginas opiniões de autores consagrados sobre o livro recém-lançado – revela correspondência de Camilo, em que este afirma que lia o estudo “com a atenção que merecem os livros reflexivos e conscienciosos” e que voltaria “ao passado com saudade” (CARVALHO, 1876: 3).

*O Brasil* de Carvalho apresentaria, em seu “esboço histórico”, observações sobre a conspiração de Minas, “principal acontecimento do ano de 1789” (idem, *ibidem*: 70), mas que parecia assunto ainda a ser evitado, naquele período, nos meios culturais portugueses:

Na heróica e benemérita província de Minas Gerais apareceram por este tempo os primeiros assomos da independência. Quiséramos refugir daqui com a vista e com o pensar, mas é forçoso que assinalemos essa tão notável página da história política do Brasil. (idem, *ibidem*)

No decorrer do texto, Carvalho deixa claro que a relutância em se abordar o tema devia-se ao fato de aquele acontecimento trazer à tona uma “cena de canibais” na história de Portugal. O autor qualifica o veredito proferido pelo tribunal da Coroa, em 1792, de

---

<sup>61</sup> O elogio de Camilo ao passado é expresso no prefácio do romance *Cavar em ruínas* (1866), em que o autor se mostra desiludido com seu presente histórico, “sincero desgosto de muitos”. Sobre o futuro, o autor define-o como “um descuido do maior número e uma aflição de poucos espíritos que vieram sãos a um mundo de aleijados” (CASTELO BRANCO, 1912: 6). Preferia, por isso, refugiar-se no passado, proporcionado pelos alfarrábios, “[a]lgumas dúzias de livros levantados em

“monstruoso” e “bárbaro” e mostra-se indignado ao constatar que ainda há nações que “consign[a]m nos seus códigos” (idem, *ibidem*: 72) a pena de morte. O terror só foi menor, segundo Carvalho, graças à “bem inspirada” rainha D. Maria I, que comutou a maioria das penas capitais em degredo. Aliás, o elogio ao “bom senso” e à “clemência” real no julgamento dos inconfidentes predominava nos estudos da época, o que levou Camilo a ironizar a visão dos historiadores: “a rainha que assinou a condenação da lenta morte de Gonzaga, de Alvarenga e Cláudio Manoel da Costa é uma que os livros históricos das escolas denominam *a piedosa*” (CASTELO BRANCO, 1905: 196).

Na historiografia portuguesa oitocentista, como vimos, as referências à conjuração acompanhavam freqüentemente notas sobre a biografia de Tomás Antônio Gonzaga. Contudo, já em 1839, Francisco Solano Constâncio conferia certa importância à Inconfidência, ao descrevê-la no tomo II de sua *História do Brasil desde o seu descobrimento por Pedro Álvares Cabral até a abdicação do Imperador D. Pedro I*, obra impressa em Paris e distribuída pela Livraria Portuguesa. Solano não acreditava na possibilidade de sucesso da conjura e fez a seguinte avaliação:

Ainda que não tivesse sido descoberta a conspiração é muito provável que se teria malogrado, porque o povo sim estava descontente, mas de maneira nenhuma disposto a se constituir em república e a se separar de Portugal. O Conde de Barbacena apenas foi avisado do projeto dos conjurados, publicou com muito acerto que não seriam exigidas as somas devidas pelos quintos atrasados.

Para conciliar as boas disposições dos Brasileiros, suprimiu a Corte de Portugal o opressivo monopólio do sal (CONSTÂNCIO apud MATHIAS, 2001: 123)

---

cerco à volta de dez palmos de tabuado de pinho sem alcatifa nem xadrezado” que marcavam as fronteiras de suas “delícias” (idem, *ibidem*: 7).

A idéia de distorção entre o plano separatista inconfidente e a vontade popular coaduna-se com a própria visão que Solano possuía das relações entre Brasil e Portugal no século XIX. Colaborador do *Correio Brasiliense ou Armazém Literário*, periódico impresso em Londres por Hipólito da Costa, o historiador sempre tratava o Brasil, em suas cartas e artigos, como parte integrante da monarquia portuguesa. Mesmo depois da independência, atribuía o rompimento a uma facção “traidora” e “não-democrática” que teria proclamado o Império do Brasil (SOUSA, 1988: 112).

Para Camilo, a Inconfidência também teria fracassado caso o plano tivesse sido levado adiante. Justificava seu prognóstico não pela falta de respaldo popular como fizera Solano, mas pela incompetência dos líderes do movimento em consolidar o projeto de independência da província. Em suas considerações sobre os revoltosos, feitas à luz do verbete de Tomás Antônio Gonzaga, no *Curso de literatura portuguesa* (1876), escreve que aqueles foram mártires “de um patriotismo desvairado, intempestivo, sugerido pela imitação dos Estados Unidos e esbraseado pelo bafo incandescente da Revolução Francesa” (CASTELO BRANCO, 1876: 251). Afirma ainda que:

(...) nenhum destes conjurados tinha alma aparelhada para empreendimento de tal porte. Desde o momento em que foram presos, retraíram-se a dimensões tão apoucadas que não há senão a piedade que possa deplorar-lhes o trágico destino (...). Nenhum manteve o alento de um brioso plano em frente aos juizes. Cláudio Manoel da Costa matou-se; Gonzaga negou ilaqueando as provas com trapacices de advogado ladino. Alvarenga negou primeiro, trêmulo de terror, e denunciou depois os cúmplices na esperança de perdão. (idem, *ibidem*)

As referências à Inconfidência Mineira encontradas nessas obras revelam que o episódio polemizava discussão entre escritores portugueses, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, quando estudos brasileiros como *História da Conjuração Mineira*, de Joaquim Norberto, e *Lições de história do Brasil*, de Joaquim Manoel de

Macedo são divulgados naquele país. Nenhum autor, entretanto, dedicaria à Inconfidência obra exclusiva, fato compreensível num período de historiografia autocentrada e em que o “levantamento” de Minas Gerais era visto pejorativamente como a “intempestiva conspiração de Tiradentes” (CARVALHO, 1876: 70). Aliás, a hostilidade por parte de escritores portugueses oitocentistas estender-se-ia a outros temas e personagens brasileiros, o que Othon Costa explicaria como “reflexo do natural ressentimento provocado pela nossa independência política” (COSTA, 1956: 33)<sup>62</sup>.

Naturalmente, Portugal seria o principal tema de sua historiografia e literatura românticas. Além da narração dos fatos, “importava captar, na sua pureza, a índole da ‘alma nacional’ que os animava e o que passava pela apreensão das suas ‘origens’, comumente elevadas a paradigmas judicativos do presente e do futuro” (CARTROGA, s.d.: 550). Alexandre Herculano, na introdução a *O bobo* (1878), compararia o ofício do historiador a um sacerdócio, visto que recordar o passado “de uma nação decadente, mas rica de tradições” seria “uma espécie de magistratura moral” (HERCULANO, 1972: 12). Convocava todos os que pudessem a exercitá-lo, já que não fazê-lo seria “um crime”.

Por outro lado, tais circunstâncias patrióticas incentivariam a produção de algumas obras que integrassem Portugal em contextos mais amplos, ressaltando sua posição qualitativamente hierarquizada de descobridor e povoador de territórios “nus” no Ultramar. Nessa perspectiva, Oliveira Martins publica, em 1880, *O Brasil e as colônias*

---

<sup>62</sup> Othon Costa afirma que, com exceção de escritores que vieram para o Brasil e de alguns raros outros, a exemplo de Teófilo Braga e Oliveira Martins, “quase todos se mostravam mais ou menos hostis ao Brasil” (COSTA, 1956: 33). São conhecidas, por exemplo, as crônicas de Eça de Queirós sobre a visita de D. Pedro II a Portugal, publicadas em *As farpas* (1872) e que são “impiedosamente irônicas não somente em relação ao Imperador mas também com os brasileiros em geral” (NEVES, 251: 1995). Camilo Castelo Branco, por sua vez, era, na opinião da Candido, um “divertido e agressivo desprezador de brasileiros” (CANDIDO, 2000: 111). Na sua obra, a ex-colônia portuguesa apareceria quase sempre associada à fortuna fácil e ao exotismo ridículo (COSTA, 1956: 31).

*portuguesas*<sup>63</sup>, em que a Inconfidência Mineira é citada rapidamente no “Livro Terceiro”, dedicado ao Império brasileiro, como “o primeiro movimento da história da independência do Brasil” (MARTINS, 1920: 102). Distante de esforço investigativo e de correção histórica, a obra afirmaria que a intentona republicana seria chefiada por Tiradentes e Freire de Andrade, que “pagaram no patíbulo a sua audácia, mas com a morte conseguiram aliviar os sofrimentos da população e definir pensamento nacional, maduramente elaborado no século anterior” (idem, *ibidem*).

No terreno da ficção, Camilo Castelo Branco demonstraria também pouco apreço pela “verdade histórica”, ao arredondar algumas linhas da Inconfidência Mineira. Em *O Demônio do ouro*, romance publicado em dois tomos, entre 1873 e 1874, pela Matos Moreira, o autor integraria o episódio em sua narrativa, de modo que suas personagens fictícias pudessem interferir no cenário e nos fatos históricos. Assim como os românticos brasileiros, Camilo organiza o enredo da conspiração e seu desmantelamento a partir de um caso amoroso, artifício comum a outros romances históricos do escritor português, que, geralmente, não passavam “de novelas passionais cuja ação decorre em época mais ou menos recuada (...)” (COELHO, 1983: 59).

O tempo da ação do romance vai de 1750 à contemporaneidade, sem perder de vista seu tema fulcral, o dinheiro<sup>64</sup>. Na obra de “requintada fantasia dumesca” (COSTA, 1956: 32), os acontecimentos ficcionais cruzam-se com eventos históricos, como as invasões dos

---

<sup>63</sup> Oliveira Martins, no prefácio de sua obra, faz questão de sublinhar que “os portugueses foram os primeiros colonizados europeus; e as ilhas do Atlântico, o primeiro exemplar de colônias propriamente ditas” (MARTINS, 1920: VII). Sobre o Brasil, escreve: “as sementes lançadas à terra da América germinaram, e o império do novo continente veio dar um maior testemunho posterior do nosso gênio” (idem, *ibidem*).

<sup>64</sup> Jacinto do Prado Coelho não considera o romance como histórico, classificando-o entre as “novelas de tema contemporâneo”, cuja ação “desenrola-se na primeira metade ou em meados do século XIX” (COELHO, 1983: 38). O crítico ignora, entretanto, que a primeira parte do livro se reporta ao século XVIII.

franceses e o período do absolutismo miguelista. Tal variedade de temas num só livro confirma o rótulo de “antiquário”, palavra em voga no Oitocentos, dado ao escritor.

Nietzsche, em ensaio escrito em 1874 (“Da utilidade e desvantagem da história para a vida”), fala da história antiquária como aquela em que o saber é absorvido em fome desmedida: “o homem moderno acaba por arrastar consigo, por toda a parte, uma quantidade descomunal de indigestas pedras” (NIETZSCHE, 1983: 62), e que, por isso, embora conserve o que foi vivo sem distinção ou privilégio, não produziria vida nova. Diferenciaria essa espécie de história da história monumental – que privilegia os “cumes da história” – e da história crítica – que julga e condena o passado.

Gregory McNab, por sua vez, autor do ensaio “O romance histórico de Camilo: expectativas frustradas?”, faz uma distinção entre a visão do antiquário (para ele, mais adequada à ficção camiliana) e a do historiador. Citando Arnaldo Momigliano, o crítico defende a tese de que historiadores arvoram-se dos fatos para ilustrar e explicar certas situações, enquanto os antiquários apenas coletam dados sobre determinado episódio, sem que isso implique alguma solução para uma possível questão colocada. A prática do antiquário dificulta a escolha entre fatos e a formulação de um significado, porque “não estabelece uma hierarquia de importâncias” (MCNAB, 1995: 176), acresce ainda que Camilo estaria mais preocupado com “a verdade anedótica do que com questões históricas” (idem, *ibidem*).

O interesse do escritor português pela história pode ser explicado como uma forma de abastecer sua incessante produção de romances. Sabe-se que Camilo escrevia rápido (*Amor de perdição* levou apenas 15 dias para ficar pronto), mais de uma obra ao mesmo tempo, sem plano prévio, de acordo com as exigências do jornal, pois esse era seu meio de subsistência. Segundo Jacinto do Prado Coelho, a história fornecia novas intrigas à sua

ficção: “o novelista tinha o prazer de aproveitar elementos curiosos colhidos em leituras pessoais, oferecendo ao leitor condimentos novos, particularidades de mentalidade e estilo de vida de épocas recuadas” (COELHO, 1983: 30)

Com essas determinações, provavelmente, *O demônio do ouro* narra um encontro fortuito entre o inglês Johnson Fowler, sua mulher (Laurentina) e Tiradentes, todos passageiros de uma embarcação saída do Pará e que logo formariam um triângulo amoroso decisivo para os rumos da conspiração. O narrador descreve Silva Xavier como personagem culta e faccionária exaltada da liberdade norte-americana:

Entre os passageiros distinguia-se um brasileiro de Minas, chamado Joaquim José da Silva Xavier – mais notório pela alcunha de “Tiradentes”. Trajava insígnias militares; falava com os diversos passageiros em suas línguas, e revelava cópia de conhecimentos hauridos em prolongadas viagens na Europa e Estados Unidos. (CASTELO BRANCO, 1905: 187)

Essa visão elogiosa do Tiradentes repetir-se-ia, anos mais tarde, no *Curso de literatura portuguesa*, em que Camilo afirma ser o alferes o “único vulto grandioso [da sedição] que os frades, na hora derradeira, apequenaram, diante do patíbulo” (idem, 1876: 251). O curioso é que, mesmo tendo como principal fonte a obra historiográfica de Joaquim Norberto, o escritor português buscava a valorização do alferes, enquanto depreciava o comportamento “inconfidente” de Alvarenga Peixoto, Cláudio Manoel da Costa e até de Gonzaga; os três poetas, diria o narrador do romance, eram “gente de mais estúpida fê que a matroca do acaso atirou à cafraria dos políticos” (idem, *ibidem*: 188). De Alvarenga Peixoto, Camilo ironiza, por exemplo, os poemas encomiásticos, indicando que o poeta “devia ter medíocres ímpetos de republicano” (idem, *ibidem*: 252).

Na mesma década da publicação de *O demônio do ouro*, Augusto de Carvalho enxerga, na figura de Silva Xavier, “a alma da revolução” malograda. Tiradentes havia morrido como “um grande mártir”, e os “asseclas da tirania tripudia[ram] satanicamente sobre o cadáver do grande patriota” (CARVALHO, 1876: 71). Mesmo diante dessas manifestações, não se pode afirmar que Tiradentes era identificado, naquele período, em Portugal, como o “herói” da Inconfidência, visto que a imagem do poeta Gonzaga era também ali mais difundida entre os românticos<sup>65</sup>. Soma-se a isso o obstrucionismo à propaganda republicana, representada, naquele país, principalmente pelo polígrafo portuense Bruno Sampaio, autor de *Brasil mental* (1898). O discurso anti-republicano, como veremos adiante, manifesta-se, de forma incisiva, por exemplo, nos textos da *Revista de Portugal* sobre as transformações políticas no Brasil a partir de 1889.

Para descrever, em seu romance, o plano republicano dos conjurados, Camilo se serviria do compêndio *Os varões ilustres do Brasil durante os tempos coloniais*, de Pereira da Silva. A obra, publicada em 1868, era, na verdade, uma edição revista e ampliada do *Plutarco brasileiro*, livro de esboços biográficos, lançado em 1847, pelo mesmo autor e que suscitou uma série de publicações sobre brasileiros ilustres, como o *Dicionário biográfico de brasileiros célebres* (1871), publicado por Laemmert, e *O panteão fluminense* (1880), de Prezalindo Lery Santos. Do título de Pereira da Silva, Camilo cita, entre aspas, o seguinte trecho:

---

<sup>65</sup> A questão da valorização do Tiradentes na história luso-brasileira seria ainda objeto de discussão, em Portugal, na última década do século XX. A publicação, em 1994, de um caderno intitulado “Reabilitação histórica do alferes Joaquim José da Silva Xavier, Tiradentes”, pela embaixada do Brasil em Lisboa, indicava a necessidade de revisão do papel da personagem. A brochura foi editada no dia da Independência do Brasil, durante o governo de Itamar Franco. Trazia o discurso do então presidente de Portugal, Mário Soares, que exalta, além dos inconfidentes, a figura do “grande rei comum”, D. Pedro IV ou Pedro I. Sobre a conjura, de “ressonância mítica e histórica”, Soares enfatiza suas influências iluministas e a contribuição da Universidade de Coimbra

Acordaram em criar uma república a que se agregassem as capitâncias vizinhas, que quisessem seguir o seu exemplo e a sua sorte; em proclamar sua independência de Portugal; em usar de uma bandeira com insígnia de um gênio quebrando algemas; em franquear aos povos o distrito proibido dos diamantes; em eximir de direitos o ouro e as pedras preciosas; em dar plena quitação de todas as quantias que deviam os particulares à fazenda pública etc. (CASTELO BRANCO, 1905: 188)

Se, nessa descrição, Camilo demonstrava sua pesquisa histórica como elemento da obra, em outros trechos tratava o tema com irreverência, ao narrar a intromissão de personagens ficcionais nos fatos do passado. Fowles, por exemplo, seria o marido traído que, de posse do plano dos revoltosos, visitaria, clandestinamente, o Visconde de Barbacena para articular sua vingança contra Tiradentes. No dia seguinte, são expedidas “trinta e tantas ordens de prisão” para diversos pontos da capitania de Minas. Na obra, o inglês cumpriria o papel de delator atribuído a Silvério dos Reis e, em ato de extremo sadismo, leva Laurentina, “infamadora do tálamo conjugal”, ao campo da forca, no Rio de Janeiro, onde ainda pendia o cadáver do alferes, “exposto à contemplação de milhares de pessoas” (CASTELO BRANCO, 1905: 196).

Camilo também projeta, na narrativa do passado, o “estado da alma romântico”, temperamental, exaltado, melancólico, ao narrar os momentos finais de Tomás Antônio Gonzaga, “o dulcíssimo imortalizador de *Marília*”, que “ao fim de quinze anos de degredo em Moçambique, ensandeceu e expirou, lacerando-se com os próprios dentes e unhas”

(idem, ibidem: 195). O fato, a biografia construída e a ficção tornam-se, portanto, elementos constituintes da obra, de maneira que os dois primeiros fornecem subsídios para o desenvolvimento do terceiro. Por outro lado, em linha semelhante a dos românticos brasileiros estudados anteriormente, a forma romanesca demonstrava ser um modo eficiente de passar ao leitor conteúdos históricos. Contudo, a diferença aqui, no caso de Camilo Castelo Branco, parece ser a clara consciência de que o autor envolve sua narrativa histórica em farsa e ironia. Não estaria aí também a consciência da impossibilidade de uma “verdade” histórica ou, pelo menos, a dessacralização dessa “verdade”, visto que, para Camilo, parecia menos importante perder o rigor e a exatidão históricos que a anedota construída? No entanto, é temeroso precisar que conceito Camilo tinha da história e do romance, visto o comportamento irônico e instável do escritor frente aos gêneros.

Alexandre Cabral, que reuniu textos do escritor numa breve antologia – *Escritos diversos* –, acreditava, talvez ingenuamente, que o autor português tinha a ficção como uma “arte menor”, enquanto incensava a história, revestindo-a de “uma outra dignidade” (CABRAL, 1966: 72). “Para ver a importância que Camilo lhe atribuía, basta recordar que os dois volumes de *Sentimentalismo e história* (...) apareceram em primeira edição, com os estudos históricos em destaque e os romances (...) em apêndice” (idem, ibidem), afirmou Cabral.

Obras como *O regicida* (1874), *A filha do regicida* (1875) e *A caveira do mártir* (1875-76) – trilogia da segunda fase de romances históricos produzidos por Camilo – também demonstram, pelo excesso de notas e documentos anexos, a atenção voltada para a pesquisa histórica e a intenção de conferir veracidade ao conteúdo diegético. Essa era, como vimos, uma atitude própria da preceptiva positivista em voga, que recomendava o culto às fontes e, segundo a qual, a história seria um corpo espontâneo de fatos disponíveis

e verificáveis (CARR, 1982: 13). *O regicida* apresentava uma narrativa que, segundo o autor, havia sido coletada por um contemporâneo daqueles acontecimentos, no século XVII. “Da nossa lavra, neste romance”, adverte o escritor, “há apenas os episódios, que nos saíram ajustados e congruentes com os traços essenciais da narrativa” (CASTELO BRANCO, 1905a: 1). No próprio *Demônio do ouro*, nos capítulos referentes à Inconfidência Mineira, Camilo lança mão do mesmo artifício documentativo, ao citar, em nota de rodapé, o livro de Pereira da Silva – mencionado apenas como *Os varões ilustres do Brasil* – e um soneto de Alvarenga Peixoto, escrito na prisão, e apresentado como um inédito do inconfidente, extraído dos “manuscritos de Pereira e Sousa”:

Eu não lastimo o próximo perigo,  
Uma escura prisão, estreita e forte;  
Lastimo os caros filhos, a consorte,  
A perda irreparável de um amigo.

A prisão não lastimo, outra vez digo,  
Nem o ver iminente o duro corte;  
Que é ventura também achar a morte,  
Quando a vida só serve de castigo.

Ah, que já bem depressa acabar vira  
Este enredo, este sonho, esta quimera,  
Que passa por verdade e é mentira!

Se filhos, se consorte não tivera,  
E do amigo as virtudes possuía,  
Um momento de vida eu não quisera.

Possivelmente, Camilo escolhera este, entre os poemas de Alvarenga Peixoto, pela atmosfera de desespero e solidão que dele se depreende. O soneto, como avaliou Leticia Mallard, pode ser considerado composição *sui generis* no conjunto da obra do poeta inconfidente, ao revelar uma personalidade histórica, “que abre seu coração através de versos distantes dos embates competitivos, dos artefatos mitológicos e da sintaxe

arrevesada” (MALLARD, 1996: 948). Transcritos na íntegra, esses versos registrariam – aqui, novamente a função documental – o martírio de Alvarenga Peixoto, formando o quadro trágico-romântico de um poeta “lançado na masmorra das Cobras, a chorar saudades de esposa e quatro filhas ainda em infância” (CASTELO BRANCO, 1905: 194). O poema faz ainda referência a Gonzaga, o “amigo”, cujas virtudes são exaltadas no último terceto, aludindo ao diálogo e à união entre os poetas da conjura.

Explicitando sempre a artificialidade da veia artística, Camilo pertencia ao grupo de escritores românticos que zombava da forma “orgânica” de literatura, apregoadada por parte daquele movimento estético. Por isso, talvez, a impressão de que o autor tivesse a ficção em baixa conta. Lembremos, por exemplo, certa passagem de *Cenas da foz* em que o narrador conta a chegada da “aurora da poesia”, que transformaria sua vida vulgar em uma convivência contínua com os “silfos”. No seguinte trecho, percebe-se, pelo excesso de ornamento da cena, o tom sarcástico do autor por trás da “revelação” de sua personagem:

Rompia a manhã no horizonte purpurino do mar, quando eu saltei do leito da insônia para o meio da rua. Senti que era poeta: alvoreceu-me nessa madrugada o furor das rimas, e, sem vaidade, confesso que escrevi de enfiada vinte e tantas quadras, terminando todas por: “Meu amante coração”. (CASTELO BRANCO, 1971: 48).

Pode-se dizer que a ironia romântica perpassa seus romances, sendo freqüentemente impiedosa com a imagem do escritor que acreditava reproduzir o real, tocado por inspiração divina. Diante dessa clara noção da narrativa ficcional como algo factício, por que Camilo adotaria atitude diversa, ingênua, face à narrativa histórica? Algumas passagens da obra do autor sugerem que ele considerava a história como um gênero mais nobre, não condizente com anacronismos, ligeirices ou inépcias. Na “Advertência” a um estudo sobre Gil Vicente,

chegou a apontar incorreções de dois artigos de Teófilo Braga, publicados no periódico *Artes e Letras*, em 1873. No texto, Camilo defende que “a joeira do historiador, do biógrafo, dos obreiros da reconstrução, deve ter os orifícios do crivo estreitíssimos para que um bago de farelo não passe com a fina flor da farinha” (CASTELO BRANCO, 1966: 77).

Entretanto, tal joeira parecia não ser aplicada pelo próprio autor, ao menos quando da seleção de fatos e da produção de sua ficção histórica. Sabe-se que os romances de Camilo eram, muitas vezes, fundamentados em fontes históricas inexistentes e em documentação fraudulenta, além de, como dissemos, aliar o fato à ficção, sem qualquer distinção de gênero. McNab levanta a hipótese de que “Camilo não se interessava pela história tanto como pela sua situação pessoal e pelo seu tempo” (MCNAB, 1995: 174); por isso, a evocação do passado e de suas personagens não era essencial, mas apenas um ponto de partida para o desenvolvimento de temas da atualidade através da literatura. Novamente aqui torna-se difícil estabelecer a posição do escritor diante das séries discursivas, uma vez que as relações entre história e literatura, principalmente a partir da segunda metade do Oitocentos, pareciam caminhar, pelo menos na visão de alguns intelectuais portugueses, para um área cinzenta, de interseção, distante da idéia de séries bem determinadas que predominava, por exemplo, na sistematização de Teixeira e Sousa.

Na década anterior à publicação de *O demônio do ouro*, Eça de Queirós já havia embaralhado as cartas, ao afirmar que a literatura seria o verdadeiro instrumento de conhecimento da humanidade, revelando a “alma do passado” e a história dos “espíritos, das consciências, das inteligências” (QUEIRÓS, 2000: 163). A história deveria, segundo o autor, ser vista essencialmente através da ficção, pois somente esta captaria crenças, idéias e sentimentos dos espírito popular. “Nos documentos, nos arquivos, nas crônicas, encontra-se apenas o movimento do mundo oficial. Os documentos podem dar a medida do que as

grandes individualidades, reis, ministros, papas, influenciaram na política, mas não deixam ver o que o povo pensava, queria e revolia na mente”, afirma em um ensaio de 1867 (QUEIRÓS, 2000: 163). Eça mostrava-se consciente da possibilidade de se explorarem novas perspectivas do passado, proporcionado pelos registros literários. Acompanha, nesse ponto, o interesse oitocentista por uma história social e econômica mais ampla, exemplificada pela narrativa de Michelet, “quando [este] dá mais atenção a um bronze de Alberto Dürer ou a uma tela de Ticiano, do que às batalhas de Francisco I ou à política de Carlos V” (idem, *ibidem*)<sup>66</sup>. Como transparece em sua epístola, o escritor português apreciava produções contemporâneas que associassem história e literatura, como a monografia avivada por artificios romanescos e a ficção elaborada a partir da investigação histórica. Por isso pedia a amigos – como o historiador Oliveira Martins e Mariano Pina – que o ajudassem em questões históricas para a produção de seu romance *A reliquia*.

Observa-se, portanto, que, embora Eça e Camilo perseguissem projetos estéticos diferentes, ambos os escritores acreditavam que a literatura pedia certa dose de pesquisa, alimentando-se da investigação de alfarrábios, obras históricas, lingüísticas etc. A cultura literária manifestava assim grande entusiasmo pela narração do passado, servindo-se de fontes e de certo método investigativo para composição da narrativa. Hayden White, num

---

<sup>66</sup> Essa tendência, desenvolvida no século XIX, divergiria da história tradicional, praticada desde os tempos clássicos como um relato dos feitos dos grandes, mas, ainda assim, o principal tema dos trabalhos produzidos na época continuaria sendo “a revelação das opiniões políticas da elite” (SHARPE, 1992: 40). Os historiadores só muito recentemente se aproximariam da chamada “história vista de baixo”. Isso se deve, em parte, como acusou Carlo Ginzburg, no prefácio a *O queijo e os vermes*, à “concepção aristocrática da cultura”, isto é, ao conceito de que “idéias ou crenças originais são consideradas, por definição, produto de classes superiores, e sua difusão entre as classes subalternas um fato mecânico de escasso ou mesmo de nenhum interesse (...)” (GINZBURG, 1998: 17). Eça, evidentemente, não encara o processo histórico dessa forma, pois entende as grandes revoluções como fruto de uma vontade das massas, que tinham num Lutero, num Mirabeau, “os instrumentos da vasta força dispersa” (QUEIRÓS, 2000: 163). Mesmo assim, segundo Jim Sharpe, um projeto historiográfico alternativo à “história da elite” somente seria posto em circulação a partir

ensaio sobre Michelet, refere-se a uma “brecha” que se abria entre as “ciências rigorosas” (positivistas) e as artes “livres” (românticas), durante a primeira metade do Oitocentos. Se, como diz White, “a história poderia legitimamente pretender ocupar um terreno neutro, intermediário” (WHITE, 1995: 149), não seria também plausível que a literatura, no interesse “comum das metas da sociedade civilizada”, reclamasse também o direito de reunir as “duas culturas”? A fim de atingir essa meta, os escritores situavam algumas de suas novelas históricas em tempo recuado (no caso de Camilo, nos séculos XVII e XVIII), realizando, através de levantamento documental e bibliográfico, um misto de monografia e de novela. Possivelmente, esses ficcionistas pretendiam adequar-se ao recrudescimento do interesse da história pelo público leitor da época, marcada pela profissionalização dos estudos e do surgimento dos grandes periódicos nacionais como, *Réveu historique* (1876) e *Rivista Storica Italiana* (1884).

Por motivos que analisaremos no capítulo seguinte, o diálogo entre história e literatura seria uma tendência desenvolvida também entre os escritores brasileiros do século XIX, norteados pela idéia de “tempo histórico”. No tratamento dado à Inconfidência Mineira, contudo, observam-se, em Camilo, certas atitudes que diferem das apropriações históricas feitas pelos românticos brasileiros. Primeiramente, seu narrador privilegia, sob aspecto de foco narrativo, a vida dos seres exclusivamente ficcionais (Fowles, Laurentina) que, por sua vez, relacionam-se com personagens que, de fato, existiram no mundo extradiegético (Silva Xavier, Visconde de Barbacena, Gonzaga, Alvarenga Peixoto, entre outros). Mas o que se vê não é simples narração de um microcosmo histórico, paralelo, que tem como pano de fundo cenas grandiloqüentes do passado; a certa altura, ficção e

---

da segunda metade do século XX, precisamente em 1966, com a publicação do artigo “The history from below”, de Edward Thompson (SHARPE, 1992: 40).

historiografia tradicional se fundem; contudo, não é a ficção que se torna histórica; é sim a história que passa a fazer parte da anedota. Mesmo que tal atitude representasse somente mais uma crítica do autor às estruturas “banais” e “diluidoras” das novelas, podemos reconhecer nela a concepção de um “romance histórico” que trata, com irreverência, a noção de fato e sua disposição na narrativa.

Outra diferença, em parte esperada, é que Camilo – sem deixar de pontuar a importância da conjura – afasta o tom grandiloquente que o episódio assumiu entre os românticos brasileiros. Deprecia a participação dos três poetas na conjura, e seu desprezo por Gonzaga o leva, inclusive, a questionar, no *Curso de literatura*, a importância artística do poeta na literatura portuguesa. O autor de *O demônio do ouro* ressalta, em contrapartida, a figura do alferes como símbolo do movimento libertário, tendência que só seria predominante no Brasil entre os pós-românticos, como veremos a seguir.

## 4 – A cabeça do mártir

Curvae-vos, raça de ingratos!  
 Nos dias de cobardia  
 Festeja-se a tirania  
 Fazem-se estátuas aos reis  
 Não molda ninguém no bronze  
 O valente dos valentes  
 A sombra do Tiradentes  
 Esse braço redentor!  
 Não precisa de uma estátua!  
 Nós o vemos radiante  
 N'uma auréola brilhante  
 De liberdade e de fé

PEDRO LUÍS PEREIRA DE SOUSA, 1862.

### POESIA E TEMPO HISTÓRICO

A presença e evolução da figura do Tiradentes na poesia e prosa do Oitocentos podem ser acompanhadas através do cotejo de três textos principais, que tiveram, como motivo, uma mesma imagem histórica: a do crânio de Silva Xavier, espetado em poste na praça central de Vila Rica, conforme a ordem de execução proferida em 20 de abril de 1792. São eles o canto “A cabeça do Mártir” (1861), de Joaquim Norberto; o conto “A cabeça do Tiradentes” (1871), de Bernardo Guimarães; e o poema “A cabeça de Tiradentes” (1882), de Raimundo Correia. Este, escrito na breve fase “socialista” de Correia (a qual tentaremos adiante definir melhor), fazia críticas à Coroa e representava, com outros poemas da segunda parte de *Sinfonias*, uma vertente de oratória republicana. Já os dois primeiros são ainda do Romantismo e possuem também, em comum, o fato de explorarem uma lenda corrente na Ouro Preto do século XIX, segundo a qual o crânio do alferes havia sido furtado durante a madrugada.

O conto popular do roubo da cabeça do alferes, além de possuir variações no imaginário romântico, seria retomado pela narrativa histórica do século XX<sup>67</sup>. Na historiografia, o episódio aparece, por vezes, como fato e, em outras, como ficção, trazendo ainda diferentes versões sobre quem teria levado o crânio às escondidas. Em *História de Minas Gerais*, João Camilo Torres faz breve referência ao acontecimento, dizendo que, depois da execução, “o povo teceu várias lendas em torno da ‘caveira do mártir’, constando que amigos piedosos a enterraram em segredo” (TORRES, 1962: 708)<sup>68</sup>.

“A cabeça do mártir”, de Joaquim Norberto, foi publicado originalmente na obra *Cantos épicos*, pela Universal de Laemmert. O poemeto iniciava o livro e transcrevia, em

---

<sup>67</sup> Sobre o episódio na literatura do século XX, ver o romance histórico de Assis Brasil, *Tiradentes – poder oculto o livrou da forca*, publicado em 1993. Nele, o “enigma” do desaparecimento da cabeça do alferes tem explicação inusitada: o crânio, que não seria o de Silva Xavier, mas o de um ator de circo, Renzo Orsini, teria sido roubado pela moça Felicitas, filha do homem executado no lugar de Tiradentes. A operação de troca dos condenados fora planejada pela maçonaria – daí o “poder oculto” do subtítulo – que coordenaria o movimento inconfidente. Felicitas, acompanhada de Machado Xavier e de um padre, roubara o crânio, para realizar seu desejo de sepultar os restos do pai. Silva Xavier, após ter escapado à forca, vivera, segundo o narrador, em Lisboa, retornando ao Brasil no início do século XIX, onde, possivelmente, atuou no Rio de Janeiro como “barbeiro, dentista e sangrador” até sua morte, em 1818 (BRASIL, 1993: 429-430). Para a idéia central do romance, Assis Brasil parece ter-se inspirado em crônica de Machado de Assis, publicada em 1892, e tratada no quinto capítulo deste estudo. Nesse folhetim-variedades, o autor de *Brás Cubas* escreve ironicamente que Tiradentes não fora o grande enforcado de 1792, e sim um “furriel” qualquer, mandado em seu lugar: “Tiradentes viveu até 1818, de uma pensão que lhe dava D. João VI. Morreu de um antraz na antiga Rua dos Latoeiros, entre as do Ouvidor e Rosário, em uma loja de barbeiro, dentista e sangrador, que ele abriu, em 1810, a conselho do próprio D. João, então príncipe regente”, diz parte da crônica machadiana, usada como uma das epígrafes do romance de Assis Brasil.

Curiosamente, apesar do “delírio imaginativo”, para citar palavras do próprio Assis Brasil, e da influência da ficção machadiana, o romance *Tiradentes* é entremeado pelos transferentes da escuta histórica, em que são citados diversos estudiosos da Inconfidência Mineira, entre eles, Kenneth Maxwell, Sérgio Faraco e Augusto de Lima Júnior. O interessante aqui é verificar como a lenda do roubo da cabeça do alferes, que alimentou a literatura do século XIX, sobrevive em diferente versão, servindo como fonte para uma narrativa histórica do século XX.

<sup>68</sup> Já Lima Júnior, em *Pequena história da Inconfidência Mineira*, tem como fato que “a cabeça de Tiradentes, dias depois, à noite, foi furtada do alto de seu poste, sem que se pudesse apurar quem a retirara dali” (LIMA JÚNIOR, 1955: 252), versão também compartilhada por Rodrigues Vieira, em *Tiradentes – A Inconfidência diante da história* (VIEIRA, 1993: 289). Márcio Jardim, em visão mais equilibrada, registra que “(...) a tradição oral, misturada à lenda, diz que a cabeça foi retirada, às

forma de epígrafe, trecho da sentença da alçada que antecipava a barbárie e a teatralidade da execução de Tiradentes: “E que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e levada a Vila Rica, onde, em lugar mais público dela, será pregada em um poste alto até que o tempo a consuma”.

Como de costume entre as obras românticas, *Cantos épicos* é dedicado à “sua Majestade imperial, o senhor D. Pedro Segundo, Imperador constitucional e defensor perpétuo do Brasil”. O livro trazia outros cinco poemets: “A coroa de fogo”, “O Ipiranga”, “A visão do proscrito”, “A festa do Cruzeiro” e “Os Guararapes”. Dentre eles, “Ipiranga” presta homenagem a D. Pedro II, através de sua genealogia, ao ficcionalizar o episódio da Independência em que, nas palavras do autor do prólogo, cômego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, D. Pedro I transfigurara “a oprimida colônia em florescente império” (PINHEIRO, 1861: XII).

O encômio ao monarca praticado na dedicatória, prefácio e conteúdo predominante da obra contrastava com a crítica às práticas da Coroa no período colonial, trazida pelo canto inicial. “A cabeça do mártir”, se não constituía propriamente homenagem ao alferes, exaltava a questão libertária dos conspiradores e apontava contra os reinóis, à medida em que dava relevo ao drama imposto aos inconfidentes. Esse paradoxo, constante nas ficções românticas sobre a Conjuração, seria por vezes amenizado pelo artifício de, como vimos em Teixeira e Sousa, valorizar o episódio de 1789 principalmente pelo seu caráter nacionalista, desqualificando-o, enquanto movimento republicano.

Ainda assim, seria forçoso colocar em seqüência os episódios da Inconfidência e da Independência, sem que as figuras de Tiradentes e do primeiro imperador do Brasil

---

escondidas pelo Padre Gatto, do Hospital de Misericórdia de Vila Rica”, para dar-lhe sepultura (JARDIM, 1988: 398).

rivalizassem. No ano seguinte ao da publicação de “A cabeça do mártir”, o poeta e dramaturgo italiano, radicado no Rio de Janeiro, Luiz Vicente de-Simoni tentara o feito, ao aliar as duas personagens históricas numa poesia comemorativa da inauguração da estátua eqüestre de Pedro I. O local escolhido para se erguer o monumento, a Praça da Constituição (hoje Praça Tiradentes), no Campo de Santana, era o mesmo em que havia sido executado o alferes, fazendo com que de-Simoni aproveitasse a coincidência em seu panegírico: “Aqui onde em terror então gemia/ Internamente o povo consternado/ Luso príncipe, em bronze figurado/ Surge na multidão com alegria!” (SIMONI apud SOUZA, 1999: 359).

A coerência histórica de um projeto de independência iniciado por Silva Xavier e concretizado por D. Pedro I, logo seria questionada nos jornais da época e na câmara do Rio de Janeiro, que polarizaram a discussão, valorizando uma ou outra personalidade<sup>69</sup>. Poemas e artigos ironizavam a estátua, apelidada de “mentira de bronze”, ao mesmo tempo em que divergiam do título de “herói da independência”, dado ao monarca. A consagração de D. Pedro I chegava em momento inoportuno, quando ainda perduravam lembranças da arbitrariedade de um imperador que havia dissolvido uma constituinte, outorgado uma constituição (a que ele mesmo não obedecia) e que carregava simpatia por elementos lusitanos (LOPES, 1997: 295). O poeta Fagundes Varela atacou o monumento nas estrofes de “À estátua eqüestre”, publicado em *Noturnas*, em 1861, um ano antes da inauguração da imagem. O poema, escrito no mesmo mês em que a estátua e o pedestal chegaram ao Brasil, trazidos pelo navio francês *Reine Du Monde*, dizia: “Ergue-te ousado sobre o chão

---

<sup>47</sup> Sobre o assunto ver *Pátria coroada*, de Iara Lis Carvalho Souza, em que a autora enfoca a polêmica em torno da inauguração da estátua de bronze de Pedro I, em 1862, analisando os discursos daqueles que a exaltavam e os de seus detratores – entre os quais está Teófilo Otoni (SOUZA, 1999: 351-365).

da praça/ Homem de bronze – imagem de monarca, simulacro fatal!” (VARELA, 1957, V.1: 149). E ainda:

Raça de Ilhotas, que fizestes pois  
 Da fêrvida centelha que no seio  
     Vos pôs a Divindade  
 Por que reledes o passado escuro,  
 Quando deveras derribar os tronos  
     Cantando a liberdade?  
 (idem, ibidem)

Varela exporia em outra poesia, “A um monumento”, o aspecto contraditório daquela estátua em homenagem a Pedro I, erguida em campo já marcado historicamente. As quadras publicadas em *Cantos do ermo e da cidade* (1869), à diferença dos versos de *Noturnas*, não citam literalmente a estátua eqüestre; contudo, todas as características convergem para sua identificação. Para o poeta, apenas um povo desconhecedor de sua história não perceberia a ironia daquela “massa” brônzea, na Praça da Constituição. Em uma das estrofes, o autor, indignado, faria alusão a Tiradentes, dizendo que a “pobre turba” só reverenciava a estátua “Porque não conhece o drama/ Do mártir que ali morrera/ Por velar a sacra chama / Que a liberdade acendera” (idem, ibidem, V.2: 315).

A associação entre as figuras do conspirador e de Pedro I parecia incompatível, já que o Brasil independente constituiu-se em uma monarquia constitucional, em oposição ao ideário “republicano” da Inconfidência. Agravava ainda o fato de a estátua ocupar a mesma praça onde Silva Xavier havia sido enforcado a mando da avó do imperador. Portanto, apesar da tentativa de literatos como de-Simoni, havia certo constrangimento em traçar um processo histórico em que a conspiração de 1789 e os eventos do Ipiranga compusessem uma mesma linhagem.

As repercussões literárias, em torno da inauguração do monumento ao primeiro imperador, revelam que o culto a Tiradentes já começava a florescer ao redor daqueles anos. No entanto, o alferes seria ainda lembrado, por grande parte dos escritores românticos, com comedimento. Diferentemente do que acontecia com Gonzaga, as relações entre o mártir e o ideal de república pareciam evidentes, o que, na visão dos defensores da monarquia, significava uma falta. Por isso, talvez, o cônego Fernandes Pinheiro descreveria o “desditoso Xavier” como o alferes “cuja morte remiu as leviandades de sua vida” (idem, *ibidem*).

Em linhas gerais, esse modo interpretativo – e, digamos, de conciliação de um conflito ideológico que se apresentava – norteou a elaboração de “A cabeça do mártir” e a visão que Joaquim Norberto tinha do Tiradentes. O poemeto foi escrito, segundo seu autor, durante uma digressão na pesquisa realizada para a elaboração de *História da Conjuração Mineira*, intitulada provisoriamente “*A Conjuração Mineira em 1789, estudos históricos sobre as primeiras tentativas para a independência nacional*” (SILVA, 1861: 17). Daí se explica o uso da epígrafe retirada do processo condenatório dos inconfidentes. O canto é um dos primeiros momentos da aparição de Silva Xavier na literatura do período, iniciando uma série ficcional que, no final do século XIX, evidenciou sua figura como líder de uma conspiração que legitimaria a tradição republicana. Contudo, nessa fase inicial, a personagem, exibida de forma esfacelada e desarticulada, retratava menos a importância de seu discurso ideológico que os insensatos rigores da Metrópole.

No canto, a profusão de notas explicativas revela o literato influenciado pelo ofício do historiador, num movimento inverso àquele que seria criticado na *História da Conjuração Mineira*. Dos traços notáveis do IHGB, os cantos de Joaquim Norberto, de um modo geral, importaram não somente o cuidado com a documentação, mas também aquilo

que Francisco Iglésias identificaria, em seu estudo da historiografia produzida pelo órgão, como “função pedagógica” da história, orientando os “novos para o patriotismo” (IGLÉSIAS, 2000: 61), através da temática escolhida. Os exemplos dos “grandes” feitos e homens deveriam servir como um guia moral e cívico, difundindo, entre a juventude da época, um verdadeiro modelo social (ENDERS, 2000: 46).

A presença do conteúdo histórico na poesia daquela segunda metade do século XIX, conforme descrevia Pinheiro, correspondia a uma tendência predominante, mas reversível (apenas uma fase de transição, “uma metamorfose da crisálida humana”), em que a ficção baixava no termômetro intelectual enquanto progrediam a ciência e as outras artes:

(...) são as nossas epopéias inferiores às antigas – Porque são nossos tempos históricos e não heróicos, porque protesta a verdade contra os floreios da fantasia; porque à medida que caminha a civilização, mais microscópico se faz o homem físico, e mais engrandece o homem moral. Aquiles é infinitamente mais épico do que Godofredo: Enéas superior a Vasco da Gama. Reflitamos ainda que a hegemonia grega e a autonomia romana facilitavam o geral interesse tão necessário a tais poemas, ao passo que as multiplicadas subdivisões do mundo moderno deixam apenas margem aos cantos nacionais (...). (PINHEIRO, 1861: X)

Para o autor de *Resumo da história literária*, a consciência de um tempo histórico influenciava as composições dos escritores contemporâneos que, em época de exigente nacionalismo, abandonariam a imaginação literária para se dedicarem a narrativas da história. Curiosamente, o próprio Fernandes Pinheiro realizou, na historiografia, o que Norberto fizera através de seus cantos. O cônego escreveria um livro, intitulado *Episódios da história pátria contados à infância* (PINHEIRO, [s.d.]), em que desenvolve a linha evolutiva da nossa nacionalidade por meio da narração de trinta e três eventos, entre eles a “Conspiração do Tiradentes” e a “Proclamação da Independência e do Império”.

No prefácio a *Cantos épicos*, Pinheiro enfatiza a dicotomia história e literatura, ao relacionar a primeira à noção de “verdade” e a segunda aos “floreios da fantasia”. Crítica, entretanto, o predomínio da história sobre a literatura, reflexo do avanço da civilização e que resultaria no declínio das epopéias. Mas Joaquim Norberto, segundo o cônego, “aguardando as condições com que a nova epopéia deve ser escrita” (idem, *ibidem*: XII), escapa à mediocridade de seus pares, ao fazer dos *Cantos épicos* um “diadema poético”, que alia habilmente unidades históricas e nacionais, heróis da pátria e “arabescos de imaginação”. Dessa forma, “A cabeça do mártir” nascia de uma história da tradição mineira e ficcionalizava um encontro entre Maria Dorotéia e Domingos da Silva dos Santos, pai de Tiradentes<sup>70</sup>. Segundo o canto de Joaquim Norberto, numa semelhança ao mito de Príamo<sup>71</sup>, Santos teria roubado o crânio para livrar a memória do filho da execração pública e enterrá-lo, como descreve a estância:

– “Cesse a vergonha atroz, a afronta cesse!  
 Não mais o opróbrio sobre a pátria pese!  
 Não mais de insulto esta cabeça sirva  
 À nossa dor, aos filhos desta terra!  
 Sim, ó meu filho, vem dormir tranqüilo  
 No seio de tua mãe, em chão de mortos,  
 Onde a cruz do Senhor seus braços abre,  
 Até que um dia a pátria livre seja,  
 E, novo império de Romanos novos,  
 Tua grata memória reivindique!”  
 (SILVA, 1861: 11)

<sup>70</sup> O autor, embora demonstre certo cuidado documental, na elaboração de seu canto histórico, comete aqui um anacronismo. Segundo Viriato Correa, em seu ensaio “A família de Tiradentes”, o pai do alferes morreu em 12 de dezembro de 1757; portanto, mais de três décadas antes da execução do inconfidente (CORREA, 1933: 102).

<sup>71</sup> A analogia foi feita por Fernandes Pinheiro que, no prefácio a *Cantos épicos*, escreveu ser belo “o caráter do corajoso velho, que, semelhante a Príamo, vai, através de mil perigos, buscar os restos inanimados de seu filho (...)” (PINHEIRO, 1861: XVII). Referia-se ao monarca de Tróia, que, já velho e enfraquecido, atravessa o acampamento dos helenos para recuperar, mediante pagamento de resgate, o corpo do filho, assassinado por Aquiles.

A imagem de um Tiradentes esquartejado foi, portanto, uma das primeiras representações do mártir e pode ser lida não somente na sua relação direta com o fato histórico, mas também, possivelmente, consoante a estética do fragmento, corrente no século XIX, em que a arte, de um modo geral, impulsionada por certo cientificismo, passa a lidar com a desmontagem do corpo humano. Entre os fatos que fizeram do cadáver figura de evidência oitocentista está, segundo Jorge Coli, o período revolucionário do “Terror”, disseminador de novas sensibilidades artísticas, principalmente na Europa:

A guilhotina multiplicara as punições por crimes políticos e ideológicos. As cabeças míticas da Medusa, cortada por Perseu, ou de São João Batista, obtida por Salomé numa bandeja de prata, cedem lugar agora a um contato presente, cotidiano, dessas cabeças verdadeiras, sem corpo, que o imaginário encarregava-se de multiplicar. Mais forte ainda, talvez, tenham sido as incessantes guerras “modernas” do período napoleônico, seus milhares de mortos, de aleijados. Essas guerras provocaram o aperfeiçoamento das técnicas cirúrgicas, voltadas para amputação e reparação de ferimentos (COLI, 2002: 8)

A cena do corpo putrefato de Tiradentes perpassaria todo o período oitocentista, alcançando a iconografia no quadro realista de Pedro Américo, de 1893, que mostra os membros sobre o cadafalso, estando um dos braços pendentes – “braccio che s’abbandona” – numa “citação explícita da *Pietà* de Michelangelo” (CARVALHO, 1990: 65). Nessa pintura, Américo empregou “a ciência do anatomista e a ciência do historiador” (COLI, 2002: 10), ao realizar um estudado esquartejamento do herói pátrio, como atestam os esboços que antecederam a tela final. O retrato, concluído em apenas 12 dias e exposto, pela primeira vez, no Rio de Janeiro, ilustrava, não sem uma alusão à simbologia cristã<sup>72</sup>, o

<sup>72</sup> José Murilo de Carvalho aponta dois detalhes na “representação quase chocante de Pedro Américo” que reforçariam a relação entre Tiradentes e Cristo: os pedaços do corpo dispostos como que sobre um altar e o crucifixo colocado ao lado da cabeça (CARVALHO, 1990: 65). Noutra análise sugestiva e detalhada de *Tiradentes esquartejado*, Maria Alice Milliet identifica possíveis referências a quadros de Jacques-Louis David, Michelangelo e Caravaggio. Assim como no *Marat*

cumprimento da sentença da alçada, da qual Joaquim Norberto transcrevera apenas parte na epígrafe de “A cabeça do mártir”. Além da decapitação de Tiradentes, a sentença ordenava que seu corpo fosse “dividido em quatro quartos e pregados em postes” pelos caminhos de Minas em que o réu havia apregoado o ideal revolucionário.

A execução, que marcava o fim da conjura, era uma afirmação do poder da Metrópole e imprimia, no cotidiano colonial, o preço a ser pago pelos insubordinados que cometiam o crime de lesa-majestade. A alegoria de um corpo “desarticulado, putrefato, feito em mil pedaços”, como sugeriu Laura de Mello e Souza, “lembrava que o suplício era iminente para os que ameaçavam a integridade da Monarquia, esta sim um todo indivisível” (SOUZA, 1999a: 84). A encenação da Coroa, entretanto, começara dias antes, com a leitura da sentença na sala do tribunal do Rio de Janeiro, que teve a duração “incrível” de 18 horas (das oito da manhã às duas da madrugada)<sup>73</sup>. O documento condenava também à forca, decapitação e esquartejamento, Freire de Andrade, Álvares Maciel, Alvarega Peixoto, Oliveira Lopes e Luís Vaz. Então, “dramaticamente como fora planejada”, (MAXWELL,

---

*assassinado*, de David, Américo havia aproveitado, em sua obra, o recurso dos dois panos, “um claro sob o torso e outro escuro que o cobre na altura da cintura” (MILLIET, 2001: 163). No entanto, os dois pintores divergiam na concepção e idealização da morte de suas figuras, pois para “(...) Marat a glória só poderia vir do reconhecimento dos homens, enquanto a heroicização do Tiradentes se associa ao mito cristão. O crucifixo junto à cabeça decepada estabelece uma relação analógica entre o mártir republicano e o divino crucificado” (idem, *ibidem*).

<sup>73</sup> A idéia de teatralização está presente na descrição que Kenneth Maxwell, em *A devassa da devassa*, faz dos acontecimentos do 18 de abril de 1792, quando é proferida a sentença aos réus inconfidentes. Segundo o brasilianista, “o espetáculo” encerra-se na manhã do 21 de abril, quando:

(...) Tiradentes, escoltado pela cavalaria do vice-rei, foi conduzido a um grande patíbulo nas cercanias da cidade. Aí, ao redor das 11 horas, sob o rigor do sol, com os regimentos formados em triângulo, depois de discursos e aclamações “à nossa augusta, pia e fidelíssima rainha”, o bode expiatório foi sacrificado. (MAXWELL, 1995: 216).

A intenção da Metrópole em dramatizar o episódio já tinha sido identificada, no século XIX, por Joaquim Norberto, na novela *O martírio do Tiradentes ou frei José do Desterro*, que falava em efeitos de uma “peripécia teatral”, planejada pela Coroa. (SOUSA, 1882: 34).

1995: 221) a leitura da carta de clemência da rainha, escrita em 15 de outubro de 1790 – portanto, quase dois anos antes do julgamento —, mudou a situação: todas as penas, com a exceção da de Tiradentes, foram comutadas em degredo.

É significativa a habilidade de Joaquim Norberto para retomar o mote da conspiração de 1789 e seu fecho trágico, aproveitando-os no primeiro canto de uma seqüência de poemas sobre a formação nacional, sem, entretanto, comprometer suas convicções monarquistas de historiador do IHGB. O poeta atinge o equilíbrio entre as posições políticas, ao optar por uma descrição decrépita de Tiradentes, não o heroicizando ou idealizando; porém, retrata-o em seu sofrimento nobre, de mártir da nação, como na estrofe:

É dia! – Sobre a praça vê-se um poste,  
 E sobre ele hasteada uma cabeça;  
 Mirradas faces, moribundos olhos  
 Ainda vertem lágrimas de sangue;  
 Longos cabelos, mal encanecidos  
 Flutuam ao passar da triste brisa  
 Que geme, como um peito angustiado.  
 (SILVA, 1861: 4)

Joaquim Norberto evitou ainda concentrar na figura do Tiradentes os possíveis méritos da questão inconfidente. Ao referir-se, no seu canto, à Arcádia ultramarina, “que afoita soube cantar de um povo escravo a liberdade”, Joaquim Norberto valorizava a participação de Gonzaga no movimento. Nos versos iniciais, por exemplo, chama de “heróis” – termo que jamais usa para Silva Xavier, preferindo “mártir” – aqueles “que desterro estão sofrendo” (idem, *ibidem*). Mas a clara alusão ao autor das *liras* faz-se através da presença de Maria Dorotéia, que chora o desterro do noivo:

“Dois anos já lá vão!....” Ah! Bem sabias  
 Como eram lentas da saudade as horas....  
 Longo tempo esperei, louca de amores....  
 Vi depois enlutar-se a minha vida...  
 – O meu véu nupcial enegrecer-se,  
 – Não servir o vestido que bordavas  
 (idem, ibidem: 9)

Pode-se afirmar que “A cabeça do mártir” mantinha-se politicamente ambíguo ou que, pelo menos, poderia ser bem recebido por leitores cujas visões sobre a Inconfidência divergissem. O canto não valorizava explicitamente a atuação de Silva Xavier no movimento a ponto de conflitar com a visão anti-Tiradentes de *História da Conjuração Mineira*, porém trazia elementos suficientes para ser interpretado, décadas depois, como uma homenagem ao alferes. Prova disso é que, em 1882, o canto foi republicado no *Jornal Comemorativo do 21 de abril*, do Clube Tiradentes. A edição, que lembrava o nono decenário da execução do alferes, era de teor notadamente republicano e contava com a participação de escritores e críticos literários como Luiz Gama, Sílvio Romero e Mathias Carvalho. Uma nota no jornal afirma que o “trabalho” foi enviado pelo próprio autor, “que o extraiu de sua coleção *Cantos épicos*”, cuja edição já estava esgotada (JORNAL COMMEMORATIVO DO 21 DE ABRIL, 1882).

Como explicar a inclusão de um poema de Joaquim Norberto num panfleto republicano? Ao que parece, o autor aproximara-se do republicanismo em meio à crise institucional que se agravava na década de 1880. Sua atitude, caso a premissa faça sentido, não seria um fato isolado e sim comporia o quadro de súbito adesismo, manifestado pelas elites dominantes, que, percebendo o enfraquecimento das bases políticas e econômicas da monarquia, enredaram-se na causa republicana como uma necessidade histórica imposta pelo progresso (PENNA, 1999).

Sobre esse panorama político brasileiro, Eça de Queirós escreveu (sob o pseudônimo de João Gomes), na *Revista de Portugal* <sup>74</sup>, em 1889, que a idéia de república, já desacreditada e obsoleta em Portugal, ainda dominava “as inteligências tropicalmente entusiásticas e crédulas” (QUEIRÓS, 1889: 778). O escritor afirmou, num tom de ironia, que “todo mundo no Brasil era republicano – mesmo os diplomatas, os bispos e os camaristas do Paço”(idem, *ibidem*). Até o Imperador, segundo Eça, “por vezes, em viagem, nas salas de hotel, se declarava republicano” (idem, *ibidem*). O cenário de predomínio quase absoluto do que Eça chamava de “velho ideal jacobino” refletir-se-ia, como veremos, na visão e no tratamento positivos dado a Tiradentes na literatura dos últimos anos do Império, pois, como acreditava Luiz Gama, em artigo da década de 1880, Silva Xavier representava “aquele que, neste país, primeiro propusera (...) a proclamação da república” (GAMA, 1882: 2).

#### *A TRADIÇÃO ORAL COMO FONTE: BERNARDO GUIMARÃES*

A contradição presente no autor de *Cantos épicos* pode ser notada em outro autor romântico, Bernardo Guimarães, que também iniciou seus escritos sobre a Inconfidência com a história do roubo do crânio do alferes. O conto “A cabeça do Tiradentes”, publicado no livro *História e tradições da província de Minas Gerais*, de 1871, ratificaria a imagem do alferes como mártir, conquanto menosprezasse a questão inconfidente. Dessa vez, a

---

<sup>74</sup> Fundada e dirigida por Eça de Queirós, a *Revista de Portugal* circulou, de 1889 a 1892, com algum sucesso entre a intelectualidade portuguesa. Como seu período de publicação coincide com os fatos da implantação da República no Brasil, a revista registrou, em suas laudas, o impacto das mudanças políticas e sociais na ex-colônia. Colaboravam no periódico escritores e intelectuais, como Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Conde de Fialho, Teófilo Braga e Antônio Enes.

narrativa do roubo do crânio do alferes teria versão mais próxima de suas fontes populares. Na fidelidade à tradição oral, o texto reflete uma das obsessões estéticas do autor: a de fixar, de forma quase documental, lendas e costumes do Brasil interiorano. Para isso, como observou Sílvio Romero, Bernardo Guimarães “viajou muito aos sertões de sua província e das de Goiás, São Paulo e Rio de Janeiro”, em busca de maior nitidez para a cor local de sua paleta (ROMERO, 1949: 298). Dentre os cenários, o oeste de Minas seria o espaço narrativo predominante em sua ficção.

Editado entre os dois primeiros romances do escritor (*O ermitão de Muquém*, 1868, e *O garimpeiro*, 1892), *História e tradições da província de Minas Gerais* apresentava ainda as novelas “A filha do fazendeiro” e “Jupira”, passadas em Uberaba e Campo Belo, respectivamente. O título da obra mereceu críticas de um dos biógrafos de Bernardo Guimarães, Basílio Magalhães, que achou o “o nome história” ali “impertinente” (MAGALHÃES, 1926: 172).

Magalhães ponderava que, apesar de o conto “A cabeça do Tiradentes” ter sido escrito seis anos após o canto de Joaquim Norberto, o escritor mineiro não acatou a tradição “perfilhada pelo poeta-historiador, de que a preciosa relíquia houvesse sido entregue ao pai de Tiradentes” (idem, *ibidem*: 173). Na versão de Bernardo Guimarães, o crânio é roubado por um velho anacoreta que idolatrava a figura do alferes. A experiência subjetiva do autor seria aqui também importante na seleção e apuração da história popular a ser narrada. Segundo o biógrafo, a casa da família do escritor, no Bairro das Cabeças, em Ouro Preto, pertencera ao padre Gato, “que ao novelista confidenciou ter sido quem confessara, *in articulo mortis*, ao roubador da cabeça do imortal alferes e que do mesmo a recebera, enterrando-a no quintal daquele prédio” (idem, *ibidem*).

Embora Basílio Magalhães relutasse em associar a palavra “história” à obra de seu biografado, Bernardo Guimarães flertava com o gênero, seja no seu cruzamento com a literatura ou em seu sentido estrito, de historiografia. Como avaliou José Veríssimo, o autor teve ambições além de seu projeto regionalista, ensaiando-se também no romance histórico e no de “intenções sociais”. Veríssimo cita, entre outros, o romance *Maurício* em que o escritor “tenta ressuscitar uma época histórica da vida colonial de sua província” (VERÍSSIMO, 1998: 203).

Enquanto poeta, Bernardo Guimarães registrou, em hinos patrióticos, conflitos de seu tempo. Dedicou versos ufanistas aos voluntários mineiros na Guerra do Paraguai e prestou homenagem à lei do *ventre libre*, em estrofes que apoiavam a causa abolicionista. Políticos de Ouro Preto, talvez impressionados pela preocupação documental das narrativas do autor, confiaram a ele a tarefa de escrever a *História de Minas Gerais*, projeto ao qual se dedicou nos últimos anos de vida, sem, no entanto, concluí-lo.

De toda forma, Bernardo Guimarães parecia acreditar num grau de fidelidade ao real mais compatível com aquele pretendido pela estética naturalista que com a literatura romântica de sua época, “em que a imaginação tinha maior lugar do que a observação” (ALENCAR, 1999: 272). “Antes de tudo lhe interessava manter-se fiel à realidade”, avaliou Alphonsus de Guimaraens Filho, identificando no texto do escritor uma prosa impregnada de vocabulário “(...) rico em regionalismo e em expressões pitorescas colhidas ao vivo” (GUIMARAENS FILHO, 1976: XII). O próprio Bernardo Guimarães apregoava no prefácio de *O índio Afonso* que:

(...) a pintura exata, viva e bem traçada dos lugares, deve constituir um dos mais importantes empenhos do romancista brasileiro, que assim

prestará um importante serviço tornando mais conhecida a tão ignorada topografia deste vasto e belo país (GUIMARÃES, s.d.: 9)

O autor baseava-se na *autopsia*, a experiência direta, de viajante, para assegurar verossimilhança em sua obra. Por isso, afirma, no mesmo prefácio, que faria sempre passar a ação de seus romances em lugares que lhe eram conhecidos ou de que pelo menos tivesse “as mais exatas e minuciosas informações” (idem, *ibidem*). Essa maneira de composição, fundamentada principalmente no testemunho dos olhos do autor, buscava, provavelmente, sensibilizar e persuadir o leitor, proporcionando à narrativa uma “vivacidade pictórica” que garantiria a sua “veracidade”. Esse artifício era comumente usado pelos historiadores clássicos que, através da descrição exata e pormenorizada dos acontecimentos, pretendiam atingir o efeito estilístico da *enargeia* (conceito técnico que significava “clareza, nitidez, vivacidade”) e, conseqüentemente, a “verdade” na narrativa (GINZBURG, 1989: 219).

Em aspectos não comprováveis pela experiência direta, Bernardo Guimarães abandona a posição de observador pela de ouvinte. A tradição oral dos locais visitados não apenas lhe fornecia material para suas ficções, mas atuava como elemento legitimador do que era narrado. Utilizava-se, freqüentemente, da “escuta” explícita em seus textos, para convencer o leitor de que narrativas como “A cabeça do Tiradentes”, antes de serem de seu repertório, eram fundamentadas nas histórias contadas da região, que assim adquiriam *status* de fonte primária. No conto “A filha do fazendeiro”, por exemplo, diante do episódio dramático e romanesco de um duelo, dirige-se ao leitor: “(...) eu conto uma história, e não invento um conto; quero portanto narrar os fatos com aquela fidelidade, que permite-me a memória, tais quais nos contaram há bastantes anos” (GUIMARÃES, 1976: 77).

A referência quase sempre eloqüente à tradição oral não estaria somente na explicitação do transferente da “escuta”. A própria estrutura escolhida por Bernardo

Guimarães para suas narrativas imitava “a de uma história contada em voz alta” (ALENCAR, 1999: 270). O conto “A cabeça do Tiradentes” – originalmente uma conferência proferida em Ouro Preto, em 1967 – teria tom naturalmente de conversação e inicia-se com uma pergunta ao leitor, aqui representado pela categoria do narratário: “Quereis, minhas senhoras, que vos conte uma história para disfarçar o enfado destas longas e frigidíssimas noites de maio?” (GUIMARÃES, 1976: 3).

Essa técnica, praticada, à exaustão, pelo escritor, causava, entre outros efeitos literários, o de *mise-en-abyme*, isto é, o de uma narrativa oral que abarcava outra, perpetuando a tradição popular e privilegiando fontes que seriam redescobertas no regionalismo do século XX. O mesmo artifício, entretanto, levou Nelson Werneck Sodré a classificar Bernardo Guimarães como “um contador de histórias, transviado na literatura” (SODRÉ, 1969: 324). O crítico repetia o veredito de José Veríssimo que considerava o escritor mineiro um contador de histórias no sentido popular da expressão, porém, sem a ingenuidade, às vezes, “excelente”, destes (VERÍSSIMO, 1998:201). Daí o estigma de “contador-de-casos” que, embora mereça conotação elogiosa de Antonio Candido<sup>75</sup>, seria comumente utilizado para desclassificar o autor na comparação com José de Alencar, este afeito “à expectativa da cultura oficial da época” (COELHO, 1982: 28).

“A cabeça do Tiradentes”, enquanto narrativa histórica, registrava as tensões entre reinóis e colonizados, na sociedade mineradora do final do século XVIII, sem, todavia, precisar a fermentação do movimento inconfidente. Para o narrador, a crise na província

---

<sup>75</sup> Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido escreve: “(...) os romances deste juiz (...) parecem boa prosa de roça, cadenciada pelo fumo de rolo que vem caindo no côncavo da mão ou pela marcha das bestas de viagem, sem outro ritmo além do que lhes imprime a disposição de narrar sadiamente com simplicidade, o fruto de uma pitoresca experiência humana e artística” (CANDIDO, 1997, V.2: 212).

devia-se à contraposição entre uma vida de grande “bem-estar material” e outra de “degradação moral”, proporcionada pela opressão exercida pela Coroa e pelo sentimento de “escravidão”. Da Vila Rica opulenta, Bernardo Guimarães extrai um retrato generalista de um Brasil como uma “vasta fazenda explorada em proveito da metrópole” (GUIMARÃES, 1976: 7), diluindo as condições particulares que geraram a conspiração de 1789. Assim, voltava as costas ao processo da conjura e suas implicações possivelmente republicanas, sua relação com o declínio econômico da província e o envolvimento da plutocracia local. Gonzaga, Alvarenga Peixoto e Cláudio Manoel da Costa seriam citados apenas enquanto cultivadores de uma literatura própria da colônia, “se bem que um tanto abastardada pela imitação do classicismo lusitano” (idem, *ibidem*: 6). Por isso, essa introdução ao episódio do roubo do crânio de Silva Xavier soa incompleta ao leitor, que passa de um esboço da vida urbana e efervescente da Vila Rica colonial à cena da cabeça exposta em praça pública, sem que a revolta atue como fio condutor entre os fatos.

A omissão ou a precariedade na caracterização do processo histórico pode ser talvez explicada pela própria visão pejorativa que o autor, à época, teria da questão inconfidente, explicitada neste trecho do conto:

Pobre Tiradentes!... ainda que não fosse tão nobre e santa a causa por que te imolaste, a morte afrontosa que sofreste, e a crueldade, direi asquerosa, com que profanaram teus miserandos restos, eram motivos bastantes para abençoarmos tua memória e execrarmos a de teus algozes. (idem, *ibidem*: 8)

De acordo com esse extrato, voltaremos à idéia já levantada no canto “A cabeça do mártir” e que aqui nos parece novamente pertinente: a de que nesse momento literário a memória de Tiradentes seria firmada principalmente pela sua martirização (ênfatizando o caráter opressor da Metrópole) e não pela virtude de sua articulação política. A escolha do

episódio narrado, que fazia referência à Inconfidência, porém sem colocá-la como questão central da narrativa, colaboraria para essa visão moderada, isto é, utilizando-se de história tangencial como a do roubo da cabeça do mártir seria possível exaltar elementos nacionalistas e patrióticos da conspiração sem, entretanto, adentrar as características nodais do movimento. Obviamente, deve também ter influenciado na escolha o que havia de originalmente romanesco e enigmático no conto oral, que, por si, só já estimularia a imaginação dos escritores. Nesse sentido, embora haja variações sensíveis entre as narrativas de Joaquim Norberto e Bernardo Guimarães, as duas ficções poderiam ser cotejadas num perfil ideológico semelhante: ambas focalizam o episódio da Conjuração Mineira com as ressalvas de uma tradição que se pretende nacionalista, porém, de ordem imperial.

Não seria difícil buscar no novelista a mesma orientação monarquista presente em seus pares. Sua obra, rica em textos encomiásticos, abrange um hino e um poema (“Saudação”) em homenagem a Pedro II, além da compilação dos versos de “Elegia”, escritos por João Joaquim da Silva Guimarães (seu pai), quando da morte de Pedro I. Esse poema foi publicado no último livro de Bernardo Guimarães, *Folhas de outono* (1883). A antologia do autor registra ainda “Saudação e homenagem”, que se refere ao encontro histórico entre o escritor e o casal imperial em Ouro Preto, em 1881, descrito na imprensa da época como a “coroação” do poeta.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> O episódio foi narrado detalhadamente em texto do jornal *O Cruzeiro* e reproduzido na bibliografia de Bernardo Guimarães, escrita por Dilermando Cruz para a Academia Mineira de Letras. No relato, o cronista revela que D. Pedro II, admirador confesso do autor, pedira a ele todas as suas obras para levá-las ao Rio de Janeiro. Comparando o escritor mineiro a Petrarca e Tasso, o redator descreve o encontro como a coroação do autor de *O seminarista*, em que “o poeta apresentou suas obras, seus títulos à imortalidade, ao monarca, tendo por testemunha uma assembléia numerosa, em uma sala luminosa, onde ainda ressoavam os acordes de uma orquestra (...) condigna do Imperador e da Imperatriz” (CRUZ, 1911: 172).

Bernardo Guimarães voltaria à Inconfidência em três outros momentos: no projeto do drama histórico *Os inconfidentes*, na poesia “Estrofes” e no hino em homenagem a Tiradentes, escrito na década de 1880 e musicado por Gouveia Horta. Do primeiro texto, sabe-se somente que o escritor pretendia entregá-lo para que fosse encenado pela Sociedade Dramática de São Miguel de Piracicaba, em 1876. No entanto, abortou o trabalho por achá-lo “soberbamente defeituoso”, como escreveu em carta ao amigo Carlos José dos Santos. Ficou de “refundi-lo”, mas o drama permaneceu “truncado”, de acordo com Dilermando Cruz (CRUZ, 1911: 22). O biógrafo não diz os motivos que levaram o novelista a abandonar a reescrita da obra, mas sabe-se que Bernardo Guimarães não dedicava à dramaturgia a mesma atenção que à prosa e poesia<sup>77</sup>.

A imagem do crânio de Tiradentes será retomada em “Estrofes”, poesia de *Folhas de outono*, dedicada ao hinógrafo Bittencourt Sampaio:

Uma cabeça lívida e mirrada  
 Aos ventos balançando,  
 Em afrontoso poste está cravada  
 Troféu negro, execrando,  
 Que recomenda às maldições da história  
 De cruentos algozes e memória.  
 (GUIMARÃES, 1959: 338)

Dessa vez o poema assinalava uma valoração mais positiva do alferes, visto como o precursor de uma tradição libertária: “Sangue de Xavier! sangue fecundo!.../ Sobre esta terra escrava/ Regaste a planta, que no chão profundo/ Oculta germinava” (idem, *ibidem*: 339). Bernardo Guimarães avançava, assim, na caracterização da Inconfidência como movimento articulado, ao aludir, pela primeira vez, às penas impostas a Cláudio Manoel

<sup>77</sup> Das três peças escritas por Bernardo Guimarães, apenas *A voz do pajé*, encenada em Ouro Preto em 1860, foi publicada em livro, justamente na “bio-bibliografia” organizada por Dilermando Cruz. O outro drama, além de *Os inconfidentes*, seria *Os três recrutados*, cujos originais se perderam.

(“Excelso vate, vítima preclara/ De atrocidade infanda”) e a Gonzaga (“Dirceu finou-se em mísero degredo”) (idem, *ibidem*: 338-339).

O poeta definia, aos poucos, um quadro histórico da região mineradora em que a revolta de Vila Rica desafiava a tradição da Coroa. E preparava, enfim, a consagração do alferes no seu hino a Tiradentes, em que a cena do esquartejamento se repetiria, sob perspectiva ainda mais nacionalista:

A tua cabeça heróica,  
Sobre vil poste hasteada  
- Liberdade - Independência  
Até hoje inda nos brada

Em soberbos monumentos  
Grave a mão da pátria história:  
- Maldição a teus algozes  
Ao teu nome eterna glória

Do teu mutilado corpo  
Os membros esquartejados  
Foram ecos rugidores  
Aos quatro ventos lançados  
(GUIMARÃES, 1959: 382-383)

Paradoxalmente, o processo de valorização de Tiradentes na literatura de Bernardo Guimarães não resultaria na anulação da figura de D. Pedro II; ambos freqüentariam as páginas de *Folhas de outono*. Essa convivência de agentes políticos de sinais opostos, ainda que se pretendesse pacífica, revelava o impasse dos escritores românticos face ao contexto político da década de 1880. Pressionados, de um lado, pelas proporções que o movimento republicano tomava em sua época, e, de outro, pela cumplicidade e dependência do poder monárquico ainda constituído, os autores que escreveram sobre a Inconfidência dificilmente não deixaram escapar um tom antifrásico, de contradição, em suas obras. A questão tampouco seria resolvida pelo movimento romântico, que se via limitado para

expressar os “novos” valores inconfidentes, então reabilitados pelos republicanos. A imagem da cabeça do Tiradentes ressurgiria, como veremos adiante, numa poesia que rompe com as tradições do trono e com os valores literários ligados a ele.

#### *VERSOS SOCIALISTAS E ANTI-ROMANTISMO*

Versos apontados contra a monarquia e D. Pedro II começaram a circular em São Paulo e no Rio de Janeiro a partir de 1870, tornando-se ainda mais freqüentes na década seguinte. Esse movimento, que Aníbal Falcão cunhou de poesia “socialista”, no prefácio da primeira edição de *Opalas* (1884), de Fontoura Xavier, assinalava a decadência da estética romântica. De modo geral, como definiu Péricles Eugênio da Silva Ramos, os poetas socialistas atacavam todo tipo de coroa, fosse ela régia ou clerical, e pregavam o voto, a república, o comunismo, a justiça e valores universais como igualdade, paz e amor (RAMOS, 1959: XVI). Participavam dessa “escola”, que faria a passagem do romantismo para o realismo, Fontoura Xavier, Raimundo Correia (transitoriamente, no soneto “A idéia nova”, de 1879, e, principalmente, na segunda parte da obra *Sinfonias*, de 1883), Valentim Magalhães, Afonso Celso, Augusto de Lima, entre outros.

No ensaio “A nova geração”, publicado na *Revista Brasileira*, em 1789, Machado de Assis buscava identificar elementos que conferissem unidade ao movimento dos jovens poetas. Atentou, já no início de seu texto, para o caráter panfletário dessa literatura: “Não falta quem conjugue o ideal poético e o ideal político, e faça de ambos um só intuito, a saber, a nova musa terá de cantar o Estado Republicano” (ASSIS, 1992: 811). Ponderava, no entanto, que esta não era definição para um movimento literário, pois, citando Mariano de

Oliveira, defendia que “livro de versos não é compêndio de filosofia nem de propaganda, é meramente livro de versos” (idem, *ibidem*).

Contudo, não havia como negar que, ao escarnecer do Romantismo, a nova geração combatia também os valores atrelados ao movimento “moribundo”, estendendo a ruptura estética à ruptura ideológica. Se, como vimos, o romantismo estava intimamente ligado ao trono, seria esperado dos adeptos da literatura “socialista” uma reação contrária, de propaganda republicana<sup>78</sup>. E ser republicano em poesia, naquela época, como ironizou Wilson Martins, “era dirigir insultos ao Imperador e exaltar os ‘precursores’ da Independência, como Tiradentes (...)” (MARTINS, 1977-78: 211).

Na obra de Moreira de Vasconcelos, *O espectro do rei*, de 1884, as críticas ao Imperador, somadas à exaltação da memória dos conspiradores mineiros, dão a exata medida das tendências literárias do período. A intenção, desta vez, como revela esta estrofe do poema “Tiradentes”, seria a de expor a contradição entre a genealogia de Pedro II e a idéia nacionalista da Conjuração:

Eu sou da Inconfidência aquele cidadão  
a quem de tua avó, as leis assassinaram  
no topo duma força atroz, que levantaram  
supondo me humilhar aos olhos da Nação!  
(VASCONCELOS apud MARTINS, 1977-78: 212)

Raimundo Correia, em sua breve fase socialista, trilhou caminho semelhante, de propaganda antimonárquica, ao escrever sobre a Conjuração Mineira. Novamente, as cenas da execução e exposição do crânio do Tiradentes seriam escolhidas por um literato, mas,

---

<sup>78</sup> Para Antonio Candido, essa poesia de cunho social, presente nas últimas décadas do Oitocentos, embora se pretendendo anti-romântica e revolucionadora, era, na verdade, uma fusão dos condoreiros com a divulgação positivista, representando, de certa forma, a continuação do romantismo de terceira fase (CANDIDO, 1997, V.2: 256-262).

pela primeira vez, com exaltação ao republicanismo. O episódio emblemático poderia e deveria ser agora explorado em todo seu potencial dramático e político, como nos versos de metros largos do poema “A cabeça do Tiradentes”, afeitos à tendência combativa e palavrosa do momento:

Da idéia que engendrou pendia a sorte  
 Da pátria, a sorte que ela ávida anseia;  
 Mas o músculo férreo, o punho forte  
 Comprime-lhe do déspota a cadeia

Sela-lhe a morte os lábios e os roxeia,  
 E anuncia-lhe o largo e altivo porte...  
 Morre esmagado pela grande idéia!  
 Morre – e morrendo isenta-se da morte!

E ao longe o Sol sangüíneo e moribundo  
 Banha-lhe o crânio, em cujo poste imundo  
 Pousam grasnando as aves de rapina...  
 (CORREIA, 1882: 8)

Nos versos “Da idéia que engendrou pendia a sorte” e “Morre esmagado pela grande idéia”, nota-se o início da valorização do movimento inconfidente enquanto articulação política autonomista, diferente do tratamento literário dado pelos românticos. O poema “A cabeça de Tiradentes”, de Raimundo Correia, foi publicado, pela primeira vez, no jornal do Clube Tiradentes, em 1882, reaparecendo, no ano seguinte, no livro *Sinfonias*, mais precisamente na segunda parte da obra, que Manuel Bandeira classificou como de “forma ingurgitada e de conteúdo político-social” (BANDEIRA, 1961:16). As críticas à monarquia e à igreja seriam ainda mais explícitas no poema final do livro, “Os dois espetros”, em que o poeta escreve: “Igreja e Rei! Sofisma e Opressão! Cruz e Espada!/ Não tem limites, Rei, a tua autonomia!/ São vastos teus haréns – polígama sagrada!” (CORREIA, 1961: 174). Correia reafirmaria ainda sua posição política ao compor, na segunda parte do livro, versos em homenagem ao republicano e abolicionista Luiz Gama, morto naquele ano.

A poesia de Tomás Antônio Gonzaga seria retomada na primeira parte de *Sinfonias*, no poema “Perfis românticos”, dedicado a Machado de Assis. Nesses versos, porém, como já indica o próprio título, predominam o sentimentalismo e a visão tradicional do romantismo ao associar, como havia feito Joaquim Norberto, o par Marília e Dirceu e seu drama histórico a personagens como Dante e Beatriz, Hero e Leandro, Ofélia e Hamlet.

Como se vê, o conflito ético-estético de *Sinfonias* retrata a fase de transição de Raimundo Correia que, enquanto poeta, viria influenciado pelos românticos da segunda geração (Casimiro de Abreu e Fagundes Varela), experimentaria as tendências socialistas do momento e, por fim, manifestaria sua preferência parnasiana. O próprio escritor, em resposta às perguntas de João do Rio, na obra *O momento literário*, confessou a impressão de crise generalizada de seu chão histórico, que afetava a produção poética “[O] período atual é (...) de transição. Transição em tudo; na política nos costumes, na língua, na raça e, portanto, na literatura também, que é onde melhor se refletem o espírito e o sentimento das nações”, avaliou Correia (RIO, s.d: 319).

Publicando seus poemas entre 1877 e 1884, Fontoura Xavier parece ter produzido, desde o início, obra mais coesa em torno de uma mesma estética, não oscilando tanto em estilos quanto Raimundo Correia. O que não implica, como veremos, coerência entre seus versos politizados e psicologia individual. O partidarismo republicano estava já presente no seu primeiro trabalho literário, a sátira em alexandrinos *O régio saltimbanco*. No folheto, escrito quando o escritor estudava em São Paulo, Pedro II era apresentado sob o disfarce de um histrião, sendo ridicularizado como um arlequim real no seu amor ao estudo e a ciência.

A imagem de Tiradentes também apareceria na obra de Fontoura, indicando que a afirmação de Silva Xavier como protomártir republicano e nacionalista, assim como os versos dodecassílabos tornavam-se lugar comum na chamada poesia socialista. Na primeira

edição de *Opalas*, de 1884, o autor escrevera o poema intitulado “Tiradentes”, em que associava a Inconfidência Mineira à Revolução Francesa:

No centro do vulcão, como uma forja acesa,  
Mil bocas de clarins cantando a *Marselhesa*  
Sopravam nos sifões elétricos do Mar.

Era horrível de ver-se o monstro enfurecido,  
Heróico, marcial, esplêndido e ferido,  
Bramindo de feroz, rasgando-se de dor...

Quando a vaga descia essa eminência estranha  
Formava a legião: chamava-se - Montanha.  
*Gironda. Cordelliers*, - fantasmas do Terror  
(XAVIER, 1984: 20)

A predominância dos locais franceses como o *Louvre* e a *Gironda* (estuário dos rios Garona e Dordonha, na costa sudoeste daquele país) e a citação ao Clube dos *cordelliers*, que propôs a divisa “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”, revelam que, apesar da escolha de um tema nacionalista, Fontoura optava retratá-lo através da experiência européia. Havia no poeta, como notou Guilhermino César, a qualidade de “despaisado”, que se sentia mais à vontade ao escrever cenas que encontrava pelos caminhos do mundo, seja o Piccadilly ou o suicídio de Gerárd de Nerval (CÉSAR, 1971: 278). Para o autor de *História da literatura do Rio Grande do Sul*, a incursão de Fontoura pelo tema da conjuração era esvaziada de convicções ideológicas, como no resto de seus poemas:

Se em algumas estrofes celebra o Tiradentes, nosso modesto grande mártir, parece fazê-lo para atender a exigência da propaganda republicana; se recorda o Barão do Rio Branco, quem fala é o funcionário do Itamaraty; quando descreve o cenário amazônico ou o Gigante-que-dorme, nota-se o turista; ao exaltar a Águia Americana, não se pode esquecer o diplomata então destacado em Washington. (idem, *ibidem*)

Nesse ponto, Fontoura Xavier aproximar-se-ia de outros poetas da sua geração, que adotaram a poesia “socialista” mais como tributo pago aos influxos internacionais do momento (Hugo e Baudelaire, na França, e Quesada e os coimbrãos, em Portugal) que como atitude politizada. Um crítico comparou Fontoura a personagens de Eça de Queirós “aquelas que encarnam homens ricos que, cultos e modernos, se emocionam perante a miséria, mas nada fazem para modificá-la” (ZILBERMAN, 1984: XXI).

O uso da imagem do Tiradentes, nessa breve fase da literatura brasileira, torna-se, portanto, um “modismo”, apenas um contraponto alegórico aos símbolos do Império. Nesse panorama cultural, escreveria Basbaum, a República é mais “um sentimento estético que propriamente prático ou político. Era belo ser republicano, como era belo ser abolicionista” (BASBAUM, 1975-76: 197). Os versos “socialistas” já indicavam, porém, a confecção de um herói para a futura República e o rompimento com a tradição monárquica, o que abriria caminho para a revisão da história da conspiração mineira no final do século XIX.

## 5 - A ascensão do Tiradentes

Os povos devem ter os seus santos. Aquele que os tem merece o respeito da história, e está armado para a batalha do futuro.

MACHADO DE ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*.

### *IMPrensa E INSTINTO DE NACIONALIDADE*

Nas duas décadas que antecederam a implantação da República, multiplicaram-se os órgãos de imprensa no Brasil, principalmente no sudeste e no Rio Grande do Sul (apenas em Porto Alegre surgiram, no ano de 1887, doze jornais políticos). A maioria deles, de oposição, lutando contra a sacralidade das instituições: da monarquia, da escravidão e do latifúndio. O Barão do Rio Branco escreveu, em 1889, que a Imprensa já se havia disseminado por todo o país: “só a cidade do Rio tem 80 jornais (12 diários) e revistas” (RIO BRANCO, 2000: 121). O ex-jornalista faz ainda alusão à liberdade de opinião nos veículos, que, segundo ele, era “completa” e exercida em seções de “publicação a pedido”, nas quais “todo mundo pode publicar artigos ou ataques pessoais, assinados ou não” (idem, *ibidem*: 124).

Nas últimas décadas do século XIX, os periódicos evoluíram não só em número, mas também tecnicamente, em diagramação e conteúdo, sobrepondo a análise política à matéria

literária. A imprensa permaneceria, contudo, bastante ligada à literatura, seja pela sua linguagem excessivamente metaforizada ou pela publicação de textos de gênero fronteiro como a crônica (cultivada desde a metade da centúria por escritores como José de Alencar, Machado de Assis e Francisco Otaviano) ou, ainda, de poesias e do romance folhetinesco. Numa sociedade em que a elite culta era reduzida, não havia, de início, especialização: o parlamentar, o magistrado, o literato e o jornalista confundiam-se (SODRÉ, 1999: 241). Escritores como Luiz Gama – autor de um único livro de poesias, *Primeiras trovas burlucas* –, buscavam os periódicos como meio de expressão e militância para difundir seu ideário abolicionista e republicano. Gama, cuja produção jornalística resultou em material bem mais vasto que a literária, chegou a fundar, em 1864, o semanário *Diabo Coxo*, primeiro periódico ilustrado da cidade de São Paulo, de crítica política e social, além de participar das redações de *O cabrião*, *O radical paulistano*, entre outros.

Foi essa imprensa, rapidamente descrita acima, que exerceu papel importante na divulgação e fixação dos valores republicanos. Sua participação na formação dos novos símbolos nacionais dar-se-ia pela penetração que tinha junto ao público. Era o maior veículo de “massa” da época, caso se possa falar em “massa” de leitores numa sociedade em que quase 80% das pessoas eram analfabetas. Mas, ainda assim, o jornalismo, introduzido no Brasil em 1808, já se havia firmado como formador de opinião de uma classe média crescente e do esboço de uma burguesia que começava a se fazer sentir. A periodicidade constante das publicações ajudaria a propagar o ideário republicano, por meio da repetição de fatos e imagens que inculcavam “verdades” nos leitores.

Diante da propaganda partidária aberta e da batalha encarniçada contra os símbolos da monarquia, Tiradentes, personagem até então secundária da história da Conjuração Mineira para os românticos, é levada à ribalta. Nos jornais, principalmente a partir de 1880,

ele é retratado como o “herói-liberdade” e o herói positivo, em oposição ao boquirroto, da obra de Joaquim Norberto, e ao homem “sem valimento”, descrito por Varnhagen em sua *História geral do Brasil*. Na mesma época, como veremos, consolida-se a associação entre o alferes e Cristo.

Um redator do jornal *O Tribunal*, editado na província de Minas, em 21 de abril de 1888, comparou a corda que enforcou Tiradentes a um “laço místico” que amarrou para sempre “a alma do Brasil ao poste da democracia” (O TRIBUNAL, 1888: 2). Nessa mesma data, a tipografia do *Liberal Mineiro* lançou uma edição comemorativa do jornal *Tiradentes - homenagem ao primeiro mártir da liberdade brasileira*. O periódico já circulava em Ouro Preto desde 1879, ganhando, a partir de 1881, um homônimo na cidade de Uberaba. Àquela altura, Tiradentes já havia também virado nome de rua então na capital de Minas Gerais, e o republicano Silva Jardim, respondendo a um discurso, chegou a sugerir que a cidade de São José del Rei trocasse de nome, para homenagear o inconfidente, idealista da Independência, que ali nascera, já que a casta dos reis no Brasil “estava com os dias contados” (DORNAS FILHO, 1941: 141).

Publicações como o *Jornal Comemorativo do 21 de abril*, do Clube Tiradentes, que circulou no Rio de Janeiro entre 1882 e 1904, e grêmios literários, como o Vinte e Um de Abril, fundado em Ouro Preto, no ano de 1885, foram criados para recordar a data de execução do alferes. Campos Sales, que tinha um retrato de Silva Xavier em sua sala, escreveu que “trazê-lo à memória dos republicanos brasileiros, no dia de seu glorioso martírio, é oferecer-lhes a um tempo o exemplo do heroísmo na crença e a imagem da virtude na abnegação” (JORNAL COMMEMORATIVO DO 21 DE ABRIL, 1885: 1).

Em 1882, José Xavier da Veiga descreve festa suntuosa em Ouro Preto para comemorar o nonagésimo aniversário do “suplício glorioso de Tiradentes”. Participaram

dos três dias de celebrações vários oradores de diferentes “poliantéias”, produzidas pela imprensa local. O festejo patriótico na Praça da Independência foi, segundo Xavier da Veiga, o mais entusiástico e brilhante já realizado em Minas, com “esplendorosa iluminação” e fogos de artifício:

Naquela iluminação – sob todos os aspectos a melhor que se tem visto em Ouro Preto – sobressaíam grandes lanternas transparentes, nelas se destacando, de tamanho natural, os vultos da *Inconfidência Mineira*, circundados de flores, emblemas, dísticos e inscrições análogas, em belas e expressivas poesias, algumas das quais eram composições de Cláudio Manoel, Alvarenga e Gonzaga. (VEIGA, 1998: 440)

Conferências sobre os aniversários do Tiradentes tornaram-se comuns na década de 1880 e reuniam oradores que dedicavam prosa e verso ao grande Enforcado. Um dos objetivos pretendidos com tais festas era, possivelmente, o de “dar vida”, ainda que por instantes, à utopia revolucionária dos inconfidentes e àquele considerado “líder” do movimento. A linguagem simbólica, utilizada nessas comemorações, prestava-se particularmente a bem apresentar a imagem do que poderia ser o triunfo sonhado pelos conspiradores de 1879: a proclamação da República. Unia-se, assim, o passado às expectativas e esperanças do tempo presente e futuro. Ibrahim Drummond, no seu estudo “Tiradentes - herói na imprensa de Ouro Preto do século XIX”, constata que, nos discursos e nas manifestações públicas divulgadas pelo *Liberal Mineiro*, Tiradentes “se corporifica em profeta, santo, mártir, aurora do futuro, árvore gigantesca através do sacrifício de sangue no altar da Pátria. É a imolação do cordeiro ressuscitado em vulto legendário, impávido e varonil” (DRUMMOND, 1993: 174). Segundo Drummond, a essa imagem heróica eram adicionados predicativos do homem comum: modesto, pobre, desprendido, altivo, nobre e

sensível ao sofrimento da população. O contraste entre a figura heróica e a do homem do povo compôs a amálgama que serviu de símbolo à nova tradição republicana.

Atento à tulmutosa cena política que o cercava, Machado de Assis abordou, em sua primeira crônica de “A semana”, em 24 de abril de 1892, o surto de nacionalidade em torno da imagem do Tiradentes. A coluna anônima, mas que todos sabiam ser escrita pelo autor de *Quincas Borba*, era publicada sempre aos domingos, na popular *Gazeta de Notícias*, periódico conhecido na capital “pela sua oposição sensata e moderada ao regime republicano” (GLEDSON, 1996: 13). Nessa crônica inaugural, Machado refere-se ao centenário de morte do “grande mártir”, comemorado naquela semana em praça pública. Conforme calendário oficial da República, o 21 de abril era, desde 1890, feriado nacional, que, no Rio de Janeiro, reunia, nos largos da Assembléia e do Paço, multidão formada por militares, membros dos clubes republicanos, estudantes, abolicionistas, operários e populares, para sair em cortejo pelas ruas do centro da cidade. Naquela crônica de 1892, Machado escreveu:

A prisão do heróico alferes é das que devem ser comemoradas por todos os filhos deste país, se há nele patriotismo, ou se esse patriotismo é outra cousa mais que um simples motivo de palavras grossas e rotundas. A capital portou-se bem. Dos Estados estão vindo boas notícias. O instituto popular, de acordo com o exame da razão, fez da figura do alferes Xavier o principal dos Inconfidentes, e colocou os seus parceiros a meia razão da glória. Merecem, decerto, a nossa estimação aqueles outros; eram patriotas. Mas o que se ofereceu a carregar com os pecados de Israel, o que chorou de alegria quando viu comutada a pena de morte dos seus companheiros, pena que só ia ser executada nele, o enforcado, o esquartejado, o decapitado, esse tem de receber o prêmio na proporção do martírio, e ganhar por todos, visto que pagou por todos.

Um dos oradores do dia 21 observou que, se a Inconfidência tem vencido, os cargos iam para os outros conjurados, não para o alferes. Pois não é muito que, não tendo vencido, a história lhe dê a principal cadeira. A distribuição é justa. Os outros têm ainda um belo papel; formam em torno de Tiradentes, um coro igual ao das Oceânides diante de Prometeu encadeado (...). (ASSIS, 1994: 533)

Por analogia dramática, Tiradentes corresponderia, na crônica de Machado, àquele condenado na tragédia de Ésquilo por ter dado o fogo (a sabedoria) aos homens. A comparação é, evidentemente, positiva e aponta outra correspondência mítica e metafórica para a constituição do herói inconfidente. O elogio ao mártir, personalidade àquela altura já adotada e bastante agregada ao imaginário da República, revela que Machado tinha visão histórica peculiar para um autor que, como ele, escrevia num jornal de oposição ao governo e não se empolgava com a propaganda republicana, sendo incluído pelo jacobino Deocleciano Mártir, em 1894, entre os servidores públicos que conspiravam contra o regime recém-instituído<sup>79</sup>. Machado, embora criticasse e ridicularizasse, agudamente, em seus textos, relações sociais estabelecidas no Império, julgava a monarquia o regime que melhor convinha ao País; havia, afinal, formado sua visão de mundo em um período em que a preservação da unidade nacional devia-se, principalmente, a esse sistema e à simbologia encarnada na pessoa do Imperador (FURTADO, 1999: 105). Diferir-se-ia, portanto, de escritores coevos, como Aloísio Azevedo e Lúcio de Mendonça, que, seguindo a cartilha científico-literária de Émile Zola, adotavam o positivismo republicano. Brito Broca sustenta tese de que Machado tinha, de fato, simpatia pela figura do Imperador e via “no movimento republicano uma solução fácil para os que não queriam dar-se ao trabalho de procurar as verdadeiras causas dos nossos males” (BROCA, 1957: 34). Mas o romancista, escreve Gledson, pertencia “a uma tradição liberal monárquica que acreditava que

---

<sup>79</sup> Brito Broca narra episódio em que Machado teria impedido, quando da proclamação da República, a retirada do retrato do imperador da repartição que chefiava: “Veio com uma portaria, só sairá com outra”, argumentara o romancista. O gesto seria interpretado por Deocleciano Mártir como de “secreto apego ao monarca decaído” (BROCA, 1957: 38).

as duas coisas (liberalismo e monarquia) podiam e deviam ser reconciliadas” (GLEDSON, 1996:13). Por isso, o crítico inglês não duvida da sinceridade do “caloroso” louvor a Tiradentes, admitindo que o escritor havia buscado, por meio da crônica, “uma forma adequada de afirmar seu patriotismo numa situação política muito tensa (...)” (idem, *ibidem*).

Interessava a Machado, a despeito do possível sistema de governo proposto pelos inconfidentes, reconhecer uma personalidade histórica “injustiçada”, comparável, na atitude patriótica, a “D. Pedro I e José Bonifácio”, como afirmou certa vez: “Entre os vencidos de 1792, e os vencedores de 1822, não há senão a diferença dos resultados” (ASSIS, 1951: 397). O elogio a Tiradentes não significava, portanto, apreço à forma republicana nem, no seu sentido oposto, ironia ao alferes, mas um chamamento patriótico à revisão da tradição nacional. Mesmo durante o Império, Machado pronunciara-se a favor de Tiradentes, sugerindo o “resgate” dos mártires de 1792 e, principalmente, o de Silva Xavier, num folhetim-variedades da série “Ao acaso” – em que, geralmente, comentava da política aos acontecimentos da vida social e cultural da cidade –, publicado em 25 de abril de 1865. “Uma cerimônia anual, com a presença do chefe da nação, com assistência do povo e dos funcionários do Estado, – eis coisa simples de fazer-se, é necessária para desarmar a justiça da história” (idem, *ibidem*: 399), escreveu, antecipando o ato republicano instituído na década de 1890. A proposta, evidentemente, parecia inadequada frente ao “príncipe” que ocupava o trono brasileiro, mas Machado justificava que:

Os adutores não de ter-lhe lembrado [a D. Pedro II] que Tiradentes queria a república; mas o imperador é um homem ilustrado, e há de ver como se distancia dos adutores o heróico alferes de Minas. Se os ânimos recuam diante de uma idéia que julgam ofensiva à monarquia, cabe ao príncipe sufocar os escrúpulos, tomando ele próprio a iniciativa de um ato que seria uma das mais belas páginas do seu reinado. Um

príncipe esclarecido e patriota não podia fazer uma ação mais nobre, nem dar um lição mais severa. (idem, ibidem)

Nessa crônica, o autor mostra-se ciente do embate monarquia-república que, provavelmente, viria à tona, caso D. Pedro II reabilitasse o Tiradentes, contudo, para Machado, o caráter libertário da revolta mineira parecia ser mais importante à questão nacional que as convicções republicanas dos membros da conjura, já que estas seriam facilmente abafadas pela iniciativa “nobre” e patriótica do Imperador. Dessa forma, após a proclamação da República, quando Silva Xavier é elevado à posição de mártir, Machado ratificaria, na Imprensa, o ponto de vista defendido décadas antes.

Em 22 de maio de 1892, Machado escreve novamente, na coluna *A semana*, em defesa do alferes, desta vez respondendo ao texto de uma “pessoa, cujo nome ignor[ava]”, que questionara o posto de herói do alferes. Trecho desse artigo de jornal contra Silva Xavier dizia ser “injustiça dar-se importância a Tiradentes, porque morreu logo, e não prestar a menor consideração aos que morreram de moléstias e misérias na costa d’África” (ASSIS, 1950: 37). O autor “anônimo”, na tentativa de negar prestígio ao alferes, chegara à seguinte conclusão: “Não será possível imaginar que, se não fosse a indiscrição de Tiradentes, que causou o seu suplício, e o dos outros, que o empregaram, *teria realidade o projeto?*” (idem, ibidem: 38). Machado responde, ironicamente, à especulação com um exercício ficcional, projetando, em breve narrativa, um novo desfecho para a história do Tiradentes:

Daqui a espião de polícia é um passo. Com outro passo chega-se à prova de que nem ele mesmo morreu; o vice-rei mandou enforcar um furriel muito parecido com o alferes, e Tiradentes viveu, até 1818, de uma pensão que lhe dava D. João VI. Morreu de um antraz na antiga rua dos Latoeiros entre as do Ouvidor e do Rosário, em uma loja de barbeiro, dentista e sangrador, que ali abriu em 1810, a conselho do próprio D. João, ainda príncipe regente, o qual lhe disse (formais palavras):

– Xavier, já que não podes ser alferes, toma por officio o que fazias antes por curioso; vou mandar dar-te umas casas da rua dos Latoeiros.

– Oh, meu senhor!

– Mas não digas quem és. Muda de nome, Xavier; chama-te Barbosa. Compreendes, não? O meu fim é criar a lenda de que tu é que foste o mártir e herói da Inconfidência e diminuir assim a glória de João Alves Maciel. (idem, ibidem)

Nesse excerto, a literariedade da crônica serviria perfeitamente ao humorismo de Machado que, através do diálogo ficcional entre o príncipe regente e o alferes, constrói um pequeno conto, recuado no tempo, para desabonar, por via da ironia, os argumentos do autor da crítica a Tiradentes. Esse texto, em tom de resposta, e a pergunta que lhe motivou indicam que, embora Silva Xavier fosse constantemente exaltado na Imprensa e já considerado símbolo do regime recém-instituído, não havia, mesmo no último decênio, unanimidade nas idéias em torno de seu papel na Inconfidência e de sua importância histórica. Supõe-se, entretanto, que o nome do alferes e suas características republicanas já estivessem vulgarizados entre o público da época, pois a discussão em torno do “mártir” dividia espaço, nesse mesmo folhetim, com assuntos prosaicos, como o desabamento da rua do Carmo e o problema do lixo na cidade. É próprio da crônica, além da variedade temática, o diálogo com a realidade circundante, próxima ao cotidiano do leitor, e, possivelmente, o assunto “Tiradentes” pertencia, naqueles anos após a proclamação da República, a essas questões corriqueiras.

*ORIGENS HISTÓRICAS DO CULTO CÍVICO*

Não há dúvidas de que o culto cívico a Tiradentes intensificou-se nas últimas décadas do Oitocentos, mas seria incorreto afirmar que se iniciou nessa época. Pelo menos, em Minas Gerais, a memória de Silva Xavier era perpetuada, como vimos, em histórias populares e homenagens oficiais que datam do início do século XIX. Mesmo antes da Independência, em setembro de 1821, a junta do Governo Provisório e o povo de Ouro Preto derrubaram o “marco da infâmia” no terreno arrasado da rua São José, onde fora a casa de Silva Xavier. Também nas primeiras décadas daquele século, o padre Joaquim Viegas de Menezes, tipógrafo que fundou a imprensa em Minas Gerais, escreve a favor do alferes que este “era inteligente e ativo, de conversa agradável, tendo uma bela alma e excelente coração” (CASTRO, 1902: 1075). Machado, como vimos, sai em defesa do mártir já em 1865 e, antes disso, em 1853, a história da literatura registra um drama histórico, intitulado “Tiradentes”, do teatrólogo paulista Cândido José da Mota, editado em Santos, para homenagear o inconfidente.

Em iniciativas oficiais, Tiradentes será novamente reabilitado em 1832, quando o Conselho Geral da Província de Minas Gerais autoriza que os bens confiscados aos conspiradores e os produtos de arrematações ainda não entradas para os cofres públicos sejam restituídos aos herdeiros dos conspiradores. Um monumento projetado em honra dos “mártires” da Inconfidência foi inaugurado em abril de 1867, no mesmo local onde a cabeça de Silva Xavier ficara exposta. Na época, o presidente da província era o conselheiro Joaquim Saldanha Marinho (futuro chefe do Partido Republicano no Rio), e a coluna foi erguida, às custas de uma subscrição popular, para “perpetuar no coração das gerações vindouras os nomes e sacrifícios” dos libertários (VEIGA, 1998: 354). O nome de Tiradentes encabeçava a lista de homenagens “à memória dos inconfidentes de 1879”,

impressa em duas placas de metais, no marco de granito. Em seguida, eram citados os nomes de Cláudio Manoel da Costa e dos outros conspiradores, com exceção dos réus eclesiásticos. A coluna, que ficou conhecida como Saldanha Marinho, foi destruída em 17 de abril de 1894, quatro dias antes da inauguração, na mesma praça da Independência, de um novo e grande monumento erguido a Tiradentes.

Essas manifestações políticas, literárias e jornalísticas, na abrangência do Oitocentos, demonstram que os fundamentos do panteão cívico construído em torno de Tiradentes antecedem à época da proclamação da República. Torna-se complexo estabelecer se Silva Xavier foi um símbolo espontâneo da nacionalidade – que, de certa forma, germinara do imaginário e das narrativas populares do século XIX – ou deliberadamente inventado, isto é, construído e formalmente institucionalizado, conforme práticas que visavam a inculcar certos valores e comportamentos republicanos<sup>80</sup>. A visão mais sensata talvez seja aquela que abrigue as duas formas: a de que o inconfidente tenha emergido como um símbolo quase espontâneo que, apropriado pelos militantes, tornou-se obrigatório, imposto, oficial. Os republicanos fizeram dele um instrumento eficaz para implantar seu ideário, envolver camadas populares, até então alijadas do processo, e ligá-las aos novos valores e ordem política.

Ao lado desse processo de formação do herói, houve esforço de se introduzir uma figura feminina, à moda de Marianne (mulher jovem, de túnica e gorro que passou a representar, na França, noções libertárias no período que precedeu a Terceira República), para simbolizar o novo Estado brasileiro. A “mulher republicana”, embora estampada com frequência nas páginas da imprensa satírica, foi praticamente ignorada pelos artistas

---

<sup>80</sup>Há aqui uma alusão a um dos conceitos da “tradição inventada”, estabelecidos por Eric Hobsbawm no texto introdutório da obra *A invenção das tradições* (HOBSBAWN, 1997: 9).

plásticos nacionais do último quartel do Oitocentos – com exceção de Décio Vilares e Bernardelli – e aos poucos esquecida. Segundo Schwarcz, a “tentativa frustrada de imposição de um imaginário feminino”, demonstraria como o exercício de manipulação simbólica não pode ser feito aleatoriamente, necessitando, antes, de “um respaldo cultural para não cair no vazio” (SCHWARCZ, 1998: 478). No caso, o símbolo feminino, combativo e atuante, destoaria da realidade local, em que a mulher freqüentava os salões, os bailes e o “reinado” do lar, mas não o mundo da política e da participação, este reservado aos “cavalheiros” (idem, *ibidem*: 475).

Baczko, em ensaio que analisa a formação dos símbolos e mitos principalmente na Revolução Francesa, entende que os sistemas simbólicos se assentam não só a partir “da experiência dos agentes sociais, mas também a partir dos seus desejos, aspirações e motivações” (BACZKO, 1985: 311). “Qualquer campo de experiências sociais”, segundo o teórico, “está rodeado por um horizonte de expectativas e recusas, de temores e de esperanças” (idem, *ibidem*).

Dessa forma, quando os antigos símbolos da monarquia no Brasil tornaram-se arcaicos e perderam *status*, abriu-se uma demanda por novas imagens que legitimassem e correspondessem às expectativas de um novo regime, que surgia como recurso à modernidade. Nessa batalha ideológica, caberia ao governo combater os antigos valores, ligados ao Império; não por outra razão, os primeiros dias da República foram marcados pela investida dos jacobinos contra símbolos monárquicos que ainda perduravam no cotidiano da nação. O paulista Eduardo Prado, colaborador da *Revista de Portugal*, sob o pseudônimo de Frederico S.<sup>81</sup>, escreveu indignado, em 1890, sobre a atitude republicana:

---

<sup>81</sup>Monarquista convicto, Eduardo Prado foi um dos colaboradores da *Revista de Portugal* que mais contribuíram para divulgar os fatos do então Brasil republicano, nos meios culturais

A ditadura brasileira que nos primeiros dias do seu triunfo exerceu verdadeiros atos de garotagem e de vandalismo, destruindo monumentos públicos, arrancando escudos, removendo retratos e quebrando coroas, mudou o nome de “Colégio Pedro II” pelo de “Instituto Nacional de Educação Secundária”. O sr. Quintino Bocaiúva, dias depois da sua instalação no poder, mandou por um aviso arrancar de um velho chafariz do tempo da colônia a coroa real de Portugal. (PRADO, 1890: 848)

Para demonstrar o despropósito das ações do novo governo, Eduardo Prado evocou as revoluções ocorridas na França e nos Estados Unidos, países que, segundo ele, preservaram sua história e não desfiguraram seus monumentos, quando da passagem da Monarquia à República. Na França, “as flores de lis da realeza, as águias napoleônicas vêm-se por toda a parte”, e na América do Norte “há edifícios ainda assinalados pelo escudo e pela coroa da Grã Bretanha”, comparou. Para o colaborador da *Revista de Portugal*, “o vandalismo jacobino e inconsciente destr[uía] e mutila[va] os vestígios da história brasileira”. Frederico S. encerraria com uma pergunta irônica, em defesa a Pedro II: “E, em França, lembrou-se alguém jamais de mudar os nomes do Liceu Henrique IV, do Liceu Henrique S. Luiz, do Liceu Luiz-o-Grande por estar a França debaixo do regime republicano?” (idem, *ibidem*).

Diferentemente, no Brasil recém-republicano, a imposição de novos símbolos e nomes afetaria os mais variados ícones do antigo regime: a Estrada de Ferro Pedro II passou a ser Central do Brasil; o Largo do Passo, Quinze de Novembro; a rua da Imperatriz em Petrópolis, Sete de Setembro (SCHWARCZ, 1998: 471). Outros símbolos nacionais, como a bandeira e o hino, seriam também modificados, e a voga republicana chegaria aos nomes

---

portugueses. Escreveu, na publicação dirigida por Eça de Queirós, sete ensaios sobre o tema, entre eles, “Os acontecimentos do Brasil I e II”, “A ditadura do Brasil” e a “República brasileira”. Seus artigos eram hostis à República, comparando o positivismo brasileiro a uma religião intolerante, dominadora e exclusiva (GONÇALVES, 1995, 119).

próprios, “que passavam a se inspirar nos modelos (...) norte-americanos – Jefferson, Franklin, Washington – ou voltavam aos clássicos da Antigüidade romana: Múcio, Mário, Cornélia e Caio” (idem, *ibidem*). Percebe-se que o ritual de passagem para o novo Estado desinstituiu celebrações e homenagens ligadas à família real, para caracterizar conquista mais coletiva, expressa em datas e imagens da pátria, embora, por vezes, também personificadas em nomes de militares e na figura de um grande homem (MILLIET, 2001: 89).

O posto de herói da República, fulcro dessa identificação coletiva, como mostra José Murilo de Carvalho, não foi facilmente preenchido. Em parte, a escolha de um mito para o regime foi dificultada pela pequena densidade do 15 de novembro, uma passeata militar, quase sem apoio popular. Buscou-se, numa primeira tentativa, o aproveitamento dos principais participantes desse movimento: Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant e Floriano Peixoto. Contudo, os perfis não eram propícios à heroicização: Floriano era figura mais associada às atitudes exaltadas do jacobinos que representante do modelo republicano desenvolvido no País; Deodoro era de republicanismo incerto, excessivamente militar e sua figura física lembrava a de outro velho ilustre, o imperador; já Constant era republicano convicto, porém não tinha grande penetração popular ou entre os militares (CARVALHO, 1990: 57). Diante dessa vacância, Tiradentes revelou-se, por meio de diversas qualidades, personagem capaz de atender às exigências da mitificação.

O papel da literatura nesse processo foi dialético, pois, ao mesmo tempo em que se alimentou desse imaginário, refletindo internamente, na economia das obras, a mentalidade de seu contexto, ajudou a criar e consolidar novos símbolos e heróis, influenciando o externo. Chega-se aqui às duas questões complementares elaboradas por Antonio Candido,

no ensaio “A literatura e a vida social”: qual a influência exercida pelo meio social sobre a arte? E qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? (CANDIDO, 2000: 18)

Se a exigência de articulação de uma história nacional fez que o romantismo elegeesse, no quadro da Inconfidência, Tomás Antônio Gonzaga como herói do período, mitificando-o “como revolucionário, amante infeliz, criando dele uma imagem pouco correspondente com a verdade histórica” (LOPES, 1997: 297), os pós-românticos, sob inspiração republicana, tomariam um segundo vulto da mesma conspiração – Tiradentes –, para trabalhá-lo nos moldes de mártir e herói. As fases de predominância de Tomás Antônio Gonzaga e Silva Xavier mostram como a escrita da “história” da Inconfidência estabeleceu relações entre os séculos XVIII e XIX. Tiradentes seria utilizado como personalidade em oposição a D. Pedro I e à monarquia em geral. Sua ficcionalização, ao mesmo tempo em que refletia, nas manifestações artísticas, os anseios políticos do Oitocentos, foi importante para o estabelecimento do mito, que influenciaria escritores no século seguinte, perpetuando a imagem do alferes.

Os partidários da República insistiam em reabilitar a Conjuração Mineira pois, diferentemente dos românticos monarquistas, enxergavam nela a precursora de causas políticas e sociais contemporâneas, que ultrapassavam a questão libertária. Sílvio Romero escreveria num artigo de 1882 que

Liberdade da Pátria, emancipação dos escravos, unidade federal, vida autônoma e democrática, prosperidade material, alento científico, todos os grandes problemas, que hoje em dia nos assoberbam, desde a forma republicana no governo até a liberdade nas relações de família, tudo foi antevisto em primas brilhantes naquele devanear de heróis. (JORNAL COMMEMORATIVO DO 21 DE ABRIL, 1882: 2)

Na árvore genealógica do republicanismo no Brasil, a Inconfidência era tida como movimento precursor<sup>82</sup>. Luiz Gama foi mais específico ao concentrar em Tiradentes a imagem do primeiro que, neste país, “propusera a libertação dos escravos e a proclamação da república” (idem, *ibidem*).

A interpretação da conspiração de 1789 como movimento republicano é, de fato, questionável, assim como a sua associação às idéias abolicionistas, vista em capítulo anterior. Apesar de o republicanismo dos inconfidentes ser dado como praticamente certo pelos apoiadores do novo regime, os planos de República na conjuração eram vagos. Um historiador recente perguntou se seria possível definir, com um mínimo de plausibilidade, o que significava para esses revoltosos o termo “república”, citado em depoimentos dos *Autos de devassa* e em outros textos atribuídos aos inconfidentes.

O terreno é instável para o pesquisador que busca precisão na análise de conceitos-chave para aquela época. Devemos lembrar que conceitos, como o de “república”, nem sempre aparecem claramente elaborados e explícitos. Entre os vários sentidos correntes do

---

<sup>82</sup>José Veríssimo, em *Estudos brasileiros* (1877-85), já contradizia esse argumento ao afirmar que a revolução dos Beckmans, no Maranhão, em 1684, foi o primeiro ato republicano no País (VERÍSSIMO apud ORTIGÃO, 1890: 101). Os antecedentes históricos do republicanismo brasileiro foram colocados também em questão no século XX. Ainda que historiadores, como o norte-americano George C. Boehrer, autor de *Da Monarquia à República* (BOEHRER, 2000: 25), tracem a trajetória das idéias republicanas no Brasil principalmente a partir do movimento inconfidente de Minas, outros estudiosos criticaram a legitimidade dessa “genealogia”. João Dornas Filho, nos seus *Apontamentos para a história da República*, retorna a Pernambuco de 1710, para identificar, num gesto de Bernardo Vieira de Melo, que “agitou a bandeira da república de Veneza”, durante a Guerra dos Mascates, o primeiro sinal de “eclosão republicana” (DORNAS FILHO, 1941: 12-13). Leôncio Basbaum, em *História sincera da República*, nega não apenas a importância da Inconfidência enquanto movimento republicano, mas assim como a de todas as outras conspirações e revoltas que comporiam tradicionalmente os antecedentes do republicanismo no País. “Não houve na História do Brasil movimentos que fossem especificamente republicanos” (BASBAUM, 1975-76: 191), afirma. Para ele, acima da idéia de República, ausente, aliás, na maioria dos movimentos, “havia interesses mais fortes em jogo, reivindicações de caráter mais imediato” (idem, *ibidem*), isto é, a independência, no período colonial, e o federalismo, durante o Império. Por isso, a República, segundo Basbaum, era quase sempre um “meio” para se atingirem os verdadeiros objetivos dos conjurados.

termo no Setecentos, estariam o significado “clássico”, de forma de governo; a conotação de um certo tipo de ideal cívico, que envolvia conceitos de “liberdade” e “igualdade”; o sinônimo de “Estado” em geral; a referência a um tipo de constituição política de alguns países então existentes. Diante dessa pluralidade semântica, o termo “república” não poderia ter “sido simplesmente a palavra mais à mão de que se dispunha para dizer simplesmente ‘liberdade’, entendida aqui como ‘independência’ (separação, autonomia, ruptura)” (FALCON, 1994: 131), o que o diferenciaria do regime que, aos poucos, foi-se constituindo no Brasil do século XIX?<sup>83</sup>

É certo que aqueles que, no final do Oitocentos, defenderam a adoção de Tiradentes como símbolo maior da República não se embaraçaram com escrúpulos dessa ordem. A relativa tranqüilidade com que a figura da personagem foi associada ao ideário republicano contribuiria para a sua eleição como protomártir. Dessa forma, legitimava-se o movimento, inserindo-o numa tradição que, antes de ser recente, remontava ao período colonial.

No último decênio, Tiradentes foi de tal forma acolhido como herói republicano que o Visconde de Taunay sentiu-se obrigado a escrever um artigo sobre as relações “amistosas” entre Silva Xavier e os monarquistas. Argumentava que, durante o Império, a

---

<sup>83</sup>No caso de Tiradentes, afirma Falcon, seria ainda mais difícil identificar seu pensamento político, já que “não dispomos ou, pelo menos, não conseguimos ter acesso a outros ‘textos do alferes’ que não os que contam nos Autos” (FALCON, 1994: 133). O historiador afirma que o dado mais significativo quanto à formação ideológica do alferes era que Silva Xavier estaria visivelmente empolgado com a independência das colônias inglesas na América e que mostrava-se ansioso para ler cópia da constituição dos Estados Unidos. Essa informação, no entanto, segundo Falcon, não seria suficiente para defini-lo como republicano, pelo menos na acepção do movimento de 1889.

Nos *Autos* consta que o alferes se interessava não somente pelas leis da nação americana como também por outras obras que tratavam da revolução dos ingleses no novo mundo. Pedia a amigos, por exemplo, que traduzissem trechos de “um diário que declara como foi o levante da América Inglesa” (AUTOS, 1976: 308), identificado como o livro de G. T. Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les Deux Indes*.

Sobre as possíveis leituras feitas por Tiradentes, ver ainda passagem da obra, *1789-1808: o império luso-brasileiro e os brasis*, de Luiz Carlos Villalta, que mostra uma curiosa similitude

Inconfidência e seus mártires já eram “magnificados” e honrados até pelo “nobilíssimo soberano”, e transcrevia parte de um soneto que o conselheiro Tristão de Alencar Araripe havia composto, em tempos de monarquia, para os conspiradores mineiros. No texto, Taunay evocava discursos proferidos no IHGB, em 4 de julho de 1889, para comemorar o centenário da morte de Cláudio Manoel da Costa, e criticava a apropriação que os “terroristas” jacobinos faziam do “malsinado” Tiradentes:

Costumam os republicanos, mais ou menos históricos e adesistas, chamar a si o direito exclusivo da glorificação de Silva Xavier, o Tiradentes. É um monopólio em que nenhum mais brasileiro pode tocar.

Aquele protomártir da independência do Brasil pertence-lhes; é um símbolo não tanto de republicanismo, como de propriedade; bandeira que só pode desfraldar entre gente de feição exaltada, exaltadíssima em seus objetivos ultra democráticos, a tal ponto que nesse nome se devem resumir e concretizar todo o programa e intuítos do *jacobinismo* entre nós (TAUNAY, 1933: 5).

Na opinião de Taunay, Tiradentes havia “sonhado com um fato” que os monarquistas realizaram por meio de D. Pedro I: “a libertação da terra natal”. O Sete de Setembro teria sido a concretização desse esforço, “malgrado e mínimo”, do conspirador mineiro. “Portanto, ele [Silva Xavier] também nos pertence; é um nobre tipo de patriota grato aos nossos corações brasileiros. (idem, *ibidem*: 6)”, afirma. Segundo o Visconde, o maior crime de Silva Xavier, definitivo para sua condenação, foi o uso de sua qualidade “especialíssima” de militar para exercer influência sobre o espírito da tropa armada, companheiros e subordinados<sup>84</sup>.

---

entre um discurso anticolonialista do alferes e as idéias contidas num sermão do padre Antônio Vieira, pronunciado em 2 de julho de 1640 (VILLALTA, 2001: 63-65).

<sup>84</sup>Apesar da tentativa de elogio ao “ensaio de conspiração” de 1789, o texto de Taunay deixa ainda mais clara, ao transcrever discurso proferido no IHGB, a crítica aos conspiradores mineiros e à idéia de República. Na comparação com a “estrondosa tragédia dos girondinos”, a Inconfidência é descrita como “mesquinha e melancólica” (idem, *ibidem*: 13). Em outra passagem, o Visconde

A patente de alferes, citada por Taunay, pode ter sido outro fator determinante para a eleição do Tiradentes como símbolo nacional. Os militares, um dos pilares do republicanismo, já haviam deixado de ser uma instituição secundária desde a vitória no Paraguai, e a idéia de participação no governo começava a generalizar-se entre os oficiais. O caráter cívico da jornada militar republicana implicaria a valorização dos elementos da corporação e na constituição de heróis militares (RESENDE, 1989: 17). Silva Xavier preencheria essa demanda por uma personalidade-símbolo da Instituição, já que sua última profissão, no comando de uma milícia, tinha como função coibir o contrabando sempre ativo nas Minas. O próprio termo milícia ou “arte militar” designava os antepassados das forças militares na América Portuguesa, que tiveram origem, em 1641, na obrigação estipulada pelo governo de Lisboa aos colonos de se armarem para proteção da terra.

José Murilo de Carvalho levanta ainda o dado geográfico como fator contribuinte para a “vitória de Tiradentes”. Segundo o historiador, Silva Xavier era herói de uma região que, a partir do século XIX, já dava as cartas politicamente no País: Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, as três capitanias que os inconfidentes buscaram, num primeiro momento, tornar independentes. “Aí foi também mais forte o republicanismo e mais difundidos os clubes Tiradentes”, afirma (CARVALHO, 1990: 67). O peso político do sudeste afastaria outros competidores do sul, como os líderes políticos da república farroupilha, e,

---

escreve que a monarquia portuguesa foi “muitíssimo mais clemente” que os revolucionários franceses. “D. Maria I perdoou de pena última a todos, menos àquele que fizera de sua condição de militar meio de concitar elementos armados e levá-los à rebelião”, afirma, explicando a condenação do Tiradentes. Já os girondinos fizeram de seu país uma “orgia de sangue”, condenando à guilhotina “todas aquelas cabeças que encerravam as mais nobres idéias da França, sempre cavalheirosa, aspirações imensas a bem da humanidade, ciência colossal e os mais vastos e bem concebidos planos de organização social.” (idem, *ibidem*: 14)

ao norte, como Frei Caneca, herói de duas revoltas e que também morreria fuzilado como mártir, já que nenhum carrasco se dispusera a enforcá-lo.

Para Oliveira Lima, Tiradentes se havia incrustado “na alma da nacionalidade brasileira”, por ter sido o único daquela conspiração a ter subido ao cadafalso. “Foi naturalmente a lembrança daquele que ficou viva”, escreveu (LIMA, 1997: 147). A premissa era também corrente entre intelectuais do século XIX, como o Barão do Rio Branco (RIO BRANCO, 2000) e Joaquim Manoel de Macedo, para quem “o homem quase obscuro entre os grandes homens da conjuração mineira foi pela própria iniquidade da sentença elevado acima de todos eles” (MACEDO, 1876: 501). “A força”, concluiu Macedo, “mostrou-se tão alta que apresentou o *Tiradentes* à posteridade” (idem, *ibidem*). A comoção em torno da execução e a conseqüente associação entre Tiradentes e Cristo, embora não sejam as únicas variáveis do processo de mitificação, possivelmente facilitaram a transmissão da idéia de herói republicano em uma sociedade sensível ao apelo cristão. A semelhança bíblica esboça-se primeiramente em metáforas literárias, para depois espriar-se pelas artes plásticas, em quadros e gravuras de pintores como Décio Vilares, Aurélio Figueiredo e Pedro Américo, todos em atividade na década de 1890.

*“CRISTO DA MULTIDÃO” OU O MARTÍRIO DO TIRADENTES*

A imagem de um Tiradentes de barba e cabelos longos, de olhar, ao mesmo tempo, sereno e altivo, com alva e barço no pescoço, esboçada à semelhança de Cristo, parece-nos hoje tão secular e definitiva que, por vezes, esquecemos sua construção recente, na segunda metade do século XIX. De modo semelhante, a idéia do “judas mineiro”, aplicada pelos românticos a Silvério dos Reis, foi assimilada de tal forma que a sobreposição de

personagens se perpetuaria no século seguinte, compondo de forma binária o imaginário mítico da Inconfidência.

Se era praticamente impossível reconstituir, com precisão, o pensamento ideológico do alferes, já que este, à diferença de outros autores, parece não ter aproveitado o cárcere para produzir cadernos e notas reflexivas sobre seu momento histórico (FALCON, 1994: 131), tampouco havia informações detalhadas sobre a imagem física do alferes. Como acontecera com Gonzaga, não existia nenhum retrato de Silva Xavier feito por quem o tivesse conhecido pessoalmente, e a imagem que predominava, no final do Oitocentos, era aquela descrita na *História da Conjuração Mineira*, de Joaquim Norberto, fundamentada em depoimento de Alvarega Peixoto que consta nos *Autos*; era, enfim, o alferes “feito e de olhar espantado”.

A simbologia cristã na descrição do Tiradentes manifesta-se primeiramente nas letras, que associaram a cena, procedimentos e ritual da execução do 21 de abril ao martírio bíblico. As semelhanças físicas entre uma personagem e outra não eram usualmente aí mencionadas, sendo desenvolvidas quando da retratação do inconfidente nas artes plásticas.

A associação entre as figuras dos mártires muito foi facilitada pelas semelhanças entre os enredos dos dois dramas – embora, como veremos, há indícios de que algumas linhas históricas foram arredondadas para melhor servir à comparação. Agregar a imagem de Tiradentes à de Cristo não só inscreveria o herói mineiro no imaginário religioso, facilitando sua assimilação pela sociedade, como também reforçaria o seu caráter histórico, ao mesmo tempo terrestre e mítico. Marc Bloch, em *Introdução à história*, define o cristianismo como uma “religião de historiadores”, que à diferença de outros sistemas de crenças, assentou sua convicção no “tempo humano”. “Os cristãos”, entende Bloch,

“tiveram por Livros Sagrados livros de história, e suas liturgias comemoram com os episódios da vida terrestre de um Deus, os fatos da Igreja e dos santos” (BLOCH, s.d.: 12). Para Bloch, essa relação ainda se daria, de uma outra maneira, ao colocar o destino da humanidade entre a Queda e o Juízo Final, indicando a progressão de um tempo e de uma trajetória que seriam históricos.

Ora, unir Tiradentes ao mito cristão seria um modo de definir um herói entre o humano e o sublime; uma maneira de reafirmar as características terrestres do alferes – personagem real localizada na história do Brasil – e as qualidades que o fariam superior aos outros homens. Ambas as histórias de martírio mostravam, enfim, uma lição do passado para a reflexão do presente. Nesse ponto, por associação de imagens, o cristianismo seria comparado ao republicanismo. No plano entre o histórico e o mítico (aqui vistos como categorias complementares), a simbologia se firmaria no imaginário nacional.

Foi no ato final do drama *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves, que Tiradentes tornou-se o “Cristo da multidão”. Na patriotada imaginada pelo autor de *Espumas flutuantes*, as personagens formavam um quadro ao fundo do palco enquanto a orquestra tocava o hino nacional em surdina. Maria Dorotéia ia à boca da cena, onde recitava um poema sobre o fracasso da conjura. Em uma das estrofes, narrava a partida de Silva Xavier para o patíbulo:

Ei-lo, o gigante da praça,  
O Cristo da multidão!  
Deixem passar o Titão,  
É Tiradentes que passa...  
Súbito um raio o fulmina,  
Mas tombou na guilhotina,  
- Nesse trono do Senhor.  
Foi como a águia fulminada  
Pela garra pendurada,  
como um troféu de Thabor  
(ALVES, 1972: 175)

Essa não seria, entretanto, a primeira referência a Cristo em uma obra repleta de elementos bíblicos desde as primeiras cenas. *Gonzaga ou a revolução de Minas* parece, conscientemente, repetir essa simbologia como se preparasse o terreno (e o leitor) para a associação final. Lembremos que, já na cena II, do ato I, numa conversa entre os inconfidentes, Alvarenga Peixoto, referindo-se ao seus serões literários, recorda a frase: “(...) a liberdade dos povos seria uma verdade, por que o Cristo não era uma mentira” (idem, *ibidem*: 7), a que Cláudio Manoel da Costa completa: “Cristo era um belo revolucionário” (idem, *ibidem*).

Castro Alves inclui, nos diálogos e em cenas diversas, outras expressões como “caminho do calvário”, “cativo como um Cristo” ou “Cristo morreu sob o cadafalso”, para reafirmar e antecipar a ligação que seria explicitada no poema final. Essa reiteração aproxima-se, do ponto de vista da redundância, das estruturas de narrativas míticas, ao sugerir a repetição contínua de uma mesma história. A representação da Inconfidência Mineira como um outro calvário consolidaria a simbologia em torno do Tiradentes, ao mesmo tempo em que indicaria para o público leitor uma possível maneira de interpretação do movimento de 1789.

Luiz Gama, no ano de sua morte, em 1882, aproveita essa semelhança traçada por Castro Alves para titular seu artigo, “À força o Cristo da multidão”, publicado no *Jornal Comemorativo do 21 de abril*, do Clube Tiradentes. O poeta abolicionista estende a comparação a toda uma constelação de personagens envolvidas nos dois processos:

Esta associação revolucionária constituía um apostolado completo. Havia um Cristo naquele conjunto de regeneradores; um Pedro, vacilante; um Judas inexcedível; a ordem foi salva pela fé: a fé consolidou-se pelo martírio do mestre. (GAMA, 1882: 2)

Não havia dúvidas de como identificar “Cristo” e “Judas”, nesse contexto. No entanto, ao mencionar o apóstolo “Pedro”, Gama poderia estar referindo-se tanto a Gonzaga como a Alvarenga Peixoto, que, do cárcere, negaram a participação da conjura, enquanto escreviam versos laudatórios.

A consciência alegórica do artigo de Gama parece ser, porém, o mais importante; a ligação entre Tiradentes e Cristo não se daria por uma simples metáfora, mas por um conjunto delas que ajudaria a compor, coerentemente, a semelhança entre os dois dramas. A construção de um Judas (Silvério dos Reis), em oposição a um Cristo, como veremos adiante, foi um desses artificios usados repetidamente, desde os românticos, para formação de um “quadro bíblico”. Essa composição se torna presente também no discurso historiográfico sobre a Inconfidência, com repercussões no século XX.

Na seqüência de associações, Gama traça o paralelo entre o Rio de Janeiro e Jerusalém: o movimento nas ruas que conduziam à praça e o das festas da páscoa judia; o calvário cristão e o largo do Rocío. Se a cruz era o emblema da cristandade, “a força se[ria] o da liberdade” (idem, *ibidem*).

Embora a expressão “Cristo da multidão” tenha sido cunhada por Castro Alves e a idéia do martírio tenha proliferado no século XIX, a conformidade entre a história de Tiradentes e a bíblica não teve aí a sua origem discursiva. Devemos recuar ao final do século XVIII para identificar, nos dois relatos coevos à execução do inconfidente, os primeiros traços dessa sugestão.

O primeiro deles, *Memória do êxito que teve a conjuração de Minas e dos fatos relativos a ela acontecidos nesta cidade do Rio de Janeiro - desde o dia 17 até 26 de abril de 1792*, é apócrifo e foi doado, em forma de manuscrito, ao Instituto Histórico pelo seu

sócio correspondente, Francisco Adolfo de Varnhagen. Joaquim Norberto considerou-o um relato “ostensivamente parcial” (SILVA, 1948, T.1: 15), que condena a conjuração e aplaude a sentença da alçada e a execução do Tiradentes. Uma leitura atenta do documento revela, contudo, elementos antitéticos que relativizam a idéia de apoio irrestrito da “testemunha” à condenação e ao enforcamento. Há contradição entre a exaltação à Coroa e os aspectos depressivos identificados na cidade do Rio de Janeiro, que, por prosopopéia, sofria sensações de “opressão” e “desgosto”. Segundo José Murilo de Carvalho, o autor anônimo “usa o artifício de personificar a cidade para exprimir seus sentimentos pessoais” (CARVALHO, 1990: 58), já que o elogio ao governo metropolitano deveria prevalecer face ao clima opressor da época e às práticas encomiásticas. Visto assim, teríamos um narrador em conflito que, ao mesmo tempo, presta vassalagem à “augustíssima soberana” (chamando, inclusive, Tiradentes de réu “infame” e “justiçado”) e deixa transparecer, através da “cidade” antropomorfizada, o clima de opressão e angústia daqueles dias de julgamento.

Nesse documento, o autor descreve os momentos finais de Tiradentes como os de um cristão resignado:

Vendo ao carrasco, que entrava a pôr-lhe as cordas, assim que o conheceu, lhe beijou os pés com tanta humildade, que, sendo ele do número dos que afetam dureza, e crueldade, chegou a comover-se, e deixou escapar uma lágrima. Ao despir-se para receber a alva despiu também a camisa, e disse assim; - Nosso Senhor morreu nu por meus pecados. Marchou a grande distância da cadeia ao lugar da forca sem apartar os olhos do crucifixo, à exceção de duas vezes, que os pôs no céu. (SILVA, 1948, T.2 : 255)

O segundo manuscrito, *Últimos momentos dos inconfidentes de 1789 pelo frade que os assistiu de confissão*, atribuído ao frei Raimundo de Penaforte, faz descrição bastante semelhante a do episódio narrado acima. Notam-se como pontos diversos uma dramatização acentuada, o detalhamento dos ritos eclesiásticos e a transferência para

diálogos de partes narradas, indiretamente, pelo autor da *Memória*. Na polêmica cena do beijo, por exemplo, Penaforte abre aspas para Tiradentes que, momentos antes da execução, diz ao carrasco: “Ó meu amigo, deixe-me beijar-lhe as mãos e os pés.”

Como se sabe, Joaquim Norberto baseou-se nesses dois relatos para escrever a cena da execução de Tiradentes em sua *História da Conjuração Mineira*. As reações contra essa descrição cristianizada e menos politizada do inconfidente foram imediatas e mostram como o alferes já se havia tornado um mito na época. Na resposta a esses críticos, “O Tiradentes perante os historiadores oculares de seu tempo”, lida na sessão de 9 de dezembro de 1881 do Instituto Histórico, o autor chega a afirmar que a frase “lhe beijou os pés”, presente na *Memória*, foi apagada, sob grossa camada de tinta negra, com a intenção de desfigurar a narrativa original.

O historiador interpreta a atitude mística final de Tiradentes como uma falta, pois, para ele, o heroísmo cívico parecia ser inconciliável com o heroísmo religioso. Ao narrar a transformação do conjurado em um homem eivado de misticismo, Joaquim Norberto pretendia, possivelmente, expor a fragilidade ideológica de Silva Xavier, questionando a convicção republicana do “herói” e a solidez do movimento<sup>85</sup>. Um crítico escreveu que Norberto esperava de Tiradentes, decerto, “a atitude de um Danton”, que, numa espécie de Romantismo suicida, morrera acusando algozes e dando vivas à liberdade (BROCA, 1983: 273).

---

<sup>85</sup> Em *A Inconfidência Mineira*, José Lúcio dos Santos critica essa visão de Joaquim Norberto sobre a incompatibilidade entre as figuras heróica e religiosa. Para Santos, os termos cívico e patriótico não fariam oposição ao místico. “Porque Tiradentes, piedoso cristão, morreu contrito, sereno, silencioso: fora com ele!”, argumenta. Em seguida, questiona: “Não terá sido exatamente aquela morte o coroamento de todo esse estupendo heroísmo?” (SANTOS, 1972: 480). De fato, como mostram as representações plásticas e literárias de Tiradentes no final do século XIX, contaminadas pelo sentimento religioso, Joaquim Norberto estaria errado ao supor que o misticismo final de Tiradentes destruiria seu apelo de herói cívico.

Joaquim Norberto volta ao tema religioso na novela *O martírio de Tiradentes ou Frei José do Desterro*, escrita em 1878 – conforme data ao final do texto – e publicada quatro anos depois, pela Garnier. Nela, reafirma a imagem de um Tiradentes catequizado diante da força e pouco convicto do ideal republicano:

Contrito, confortado com a prática dos religiosos, que o assistiam com os seus conselhos nos três anos, [Tiradentes] já não era o patriota verboso, o homem de idéias exaltadas, o entusiasta que chorava quando lhe falavam da pátria, o amigo de expandir-se de emitir as suas idéias sem calcular o alcance de suas palavras, sem examinar o lugar em que estava, sem conhecer quem o ouvia, sabendo que o vice-rei estava em toda a parte, vendo com os olhos dos espíões, ouvindo com os ouvidos dos delatores (SILVA, 1882: 84).

Recheada de personagens eclesiásticas, a ficção – que já insinua no título o componente bíblico da trama – narra o processo dos inconfidentes sob a perspectiva dos religiosos que pretendiam “confortar e fortalecer na fé, e consolar na última hora os réus” (idem, *ibidem*: IV). Entre eles, estava o frei do título, José de Jesus Maria Desterro, que participara da execução do Tiradentes. Atormentado pela experiência, o clérigo passa a perambular pelo interior, retornando ao convento setenta anos depois, já no Brasil independente, sem a consciência de que todo esse tempo se passara.

Ainda que a ficcionalização do episódio fosse evidente – a obra seria apresentada ao mercado editorial como uma “novela” –, Joaquim Norberto não perderia a obsessão pela legitimidade histórica presente em seus trabalhos. Por isso, abre seu relato dizendo que ali se encontravam “fielmente historiados (...) os quatro últimos dias do desenlace de uma lúgubre tragédia, cuja ação começada na capitania de Minas Gerais terminou nesta cidade [Rio de Janeiro], então capital da colônia luso-brasileira” (SILVA, 1882: III). Contudo,

algumas linhas abaixo, antecipava um anacronismo presente no livro: a “presença de frei Monte Alverne, que já não existia”, mas que se tornou “redivivo” pelo escritor.

Difícilmente, ao expor essas contradições, Joaquim Norberto estaria lançando mão de um artifício de ironia romântica. O cuidado documental nas obras do autor, como vimos até aqui, reflete uma convicção da possibilidade (e necessidade) de se narrar o passado tendo sempre em vista a noção de fatos e fontes. O livro incorre, por vezes, numa forma de “didatismo histórico”, em que se utiliza das vozes das personagens, para esclarecer ao leitor aspectos biográficos dos protagonistas da trama e outros termos correntes nas Minas coloniais como, por exemplo, o conceito de derrama<sup>86</sup>.

A visão de Joaquim Norberto sobre Tiradentes avança pouco aqui em relação a já manifestada em sua obra historiográfica. O alferes continuaria a ser descrito como um homem “feio, repleto, alto, de olhar espantado, cabelos meios encanecidos”, em oposição a um Alvarenga Peixoto “claro, faces coradas, olhos azuis, e cabelos castanhos que lhe desciam em cachos pelos ombros” (idem, *ibidem*: 18). Muda, entretanto, o tratamento dado às cenas do julgamento dos réus e da execução de Tiradentes, agora mais carregadas de dramaticidade, sob a anuência, talvez, do terreno da ficção em que a obra estava inscrita.

O autor descreve as “badaladas sinistras que despertavam os inconfidentes” (SILVA, 1882: 37); o exército que acompanhava diariamente os réus; a “nova força de descomunal altura” (idem, *ibidem*: 60), construída conforme as especificações da alçada; o suspense na

---

<sup>86</sup>Em *Pós-escrito ao “Nome da Rosa”*, Umberto Eco disserta sobre essa função didática do romance histórico que, segundo o teórico, “narra também para esclarecer para nós, contemporâneos, não só o que aconteceu, mas também em que sentido o que aconteceu ainda conta” (ECO, 1985: 34). Contudo, o teórico alerta para o risco de “salgarismo”, uma referência ao modo de narrar do italiano Emilio Salgari (1862-1911), autor de quase uma centena de novelas de aventuras e que interrompia, em excesso, suas histórias para “dar aula” sobre determinado elemento presente em sua ficção. Pode-se dizer que Joaquim Norberto, por vezes, comete esse tipo de “salgarismo” em *O martírio de Tiradentes*.

leitura da carta régia, datada de dezoito meses antes; e a música de fundo – composta por clarins, o rufo abafado das caixas de guerra, o trotar dos cavalos –, na execução do Tiradentes. Ao mesmo tempo em que expõe esses elementos como quadros de uma *via-crucis*, o narrador parecia ter a consciência, como vimos, de que aquelas “peripécias”, de um modo geral, foram também cuidadosamente escolhidas pela Coroa para produzir “efeitos teatrais”.

A teatralização atinge seu extremo na narração da morte do alferes. O autor descreve inicialmente o carrasco Capitania como “o algoz negro, tão célebre pelos seus crimes, e que se nutria dos ais e soluços de suas vítimas” (idem, *ibidem*: 85). Depois, coloca de maneira irônica a simbologia da execução:

Deram-lhe a alva, que simboliza a inocência, e por colar um barão;  
algemaram-lhe as mãos, e - pesada ironia! - meteram entre elas a imagem  
do crucificado, - um mártir! (idem, *ibidem*)

Mas o efeito da caracterização mística do alferes tanto em *História da Conjuração Mineira* como em *O martírio do Tiradentes* não seria, no final, detrator. Ao jogar luzes sobre os manuscritos, então obscuros das testemunhas históricas, e sugerir a associação entre Tiradentes e Cristo, a obra termina ironicamente por reforçar um dos aspectos que, de fato, garantiria a credencial de herói cívico ao alferes. Durante várias décadas, o estudo historiográfico de Joaquim Norberto foi a principal fonte de que se serviram os escritores interessados no tema, e a descrição cristã do alferes, nela reproduzida, influenciou fortemente a imagem de Tiradentes, presente em outras representações contemporâneas.

A relação entre os mártires, antes apenas lida nas entrelinhas, torna-se cada vez mais explícita em artigos de jornais e narrativas no final do século XIX. Em sua monografia *A Inconfidência Mineira - narrativa popular*, Eduardo Machado Castro transcreve passagem

que teria sido escrita por Bernardo Guimarães, possivelmente para a inacabada *História de Minas Gerais*. Nesse texto, Tiradentes já ganha a aparência física de “um santo”, que iria perpetuá-lo nas artes plásticas, conjugada ao heroísmo de quem morria por um ideal:

Tiradentes (...) saiu do oratório, onde fora encerrado com o seu confessor, tão grande e tão belo pela amargura e serenidade de seu rosto, que se assemelhava àqueles santos das iluminuras dos códices dos tempos medievais. As longas barbas e cabelos quase brancos, as vestes rotas e os pés descalços lhe davam um realce de sublime herói dum povo que quer ser livre.

Nem uma lágrima furtiva ao menos se divisava nas pálidas faces do soldado, que morria por uma idéia.

Às vezes, longos suspiros morriam-lhe na flor dos lábios por entre palavras repassadas de ardente fé religiosa. (CASTRO, 1902: 1138)

Esse Tiradentes que emanava de um calendário litúrgico ou de um manual de hagiologia ganha formas plásticas nas últimas décadas do Oitocentos. Até então, sua figura havia sido pouco retratada<sup>87</sup>. O pintor positivista Décio Villares distribuiu, durante o desfile em comemoração ao 21 de abril de 1890, uma litografia em que aparecia o busto de Silva Xavier. O herói era desenhado com cabelos e barbas desgrenhados e um olhar pacífico que remetia à resignação cristã. Dois anos depois, o mesmo artista volta a retratar Tiradentes, desta vez em uma pintura a óleo. Da mesma época, é o quadro de Aurélio Figueiredo, *O martírio de Tiradentes*, que traz o mártir ao lado de um frei, louvando os céus, e, ao fundo, o carrasco Capitania. Em 1893, é produzida a tela realista de Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado*, citada em capítulo anterior.

---

<sup>87</sup> Sobre a iconografia do Tiradentes no Oitocentos, ver o importante estudo de Maria Alice Milliet, *Tiradentes: o corpo do herói* (MILLIET, 2001), apresentado originalmente como tese de doutoramento na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Segundo Lilia Moritz Schwarcz, é a partir desse momento que a figura do herói ganha a iconografia política, não só nas telas, mas também em publicações satíricas (SCHWARCZ, 1998: 474). Tiradentes aparece diversas vezes retratado em cenas bíblicas na *Revista Ilustrada* da última década do Oitocentos, enquanto as alusões ao “Jesus Nazareno” continuariam na Imprensa da época. No ano de 1890, como foi dito, o 21 de abril é decretado feriado nacional, juntamente com o 15 de novembro. É, ainda hoje no Brasil, como notou Boris Fausto, “o único feriado cívico que se associa a uma figura” (FAUSTO, 2000: 2). E as efemérides, segundo o historiador, seriam um bom indicativo “de como os círculos letrados de um país reconstruem os marcos considerados essenciais do passado” (idem, *ibidem*).

#### *O JUDAS MINEIRO E O EMBLEMA DA TRAIÇÃO*

Na composição cristã do mito de Tiradentes, no século XIX, atuou sempre um componente contrário às virtudes do herói, representado na figura delatora do coronel Joaquim Silvério dos Reis. Ao falar de um “Judas” entre os inconfidentes, Luiz Gama repetiria uma comparação usada, à exaustão, pelos românticos, desde Teixeira e Sousa e Joaquim Norberto, e que reforçaria a tensão presente na alegoria. Já na primeira narrativa histórica sobre o movimento, em 1850, o autor de Cabo Frio privilegia, em seu enredo, as cenas de delação, ressaltando o papel de duas personagens: Silvério dos Reis e Basílio de Brito Magalhães, este, segundo traidor do movimento. O escritor concentra a traição, no entanto, na figura de dos Reis, que levaria denúncia ao Visconde de Barbacena, administrador dividido entre a qualidade de político (governador e capitão-general da capitania, que deveria castigar a revoltosa) e a de “filósofo”, que compreenderia a razão dos

brasileiros “que tentam sua liberdade”. É a partir dessa segunda visão que Barbacena, nas primeiras páginas, do segundo volume de *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*, compararia Silvério a Judas:

Aceitastes o título de conjurado para o trocades pelo de delator!  
Aceitastes o nome de infiel a vossa soberana para o cambiardes pelo de infiel a vossos amigos! Aceitastes o epíteto de falsário para com a Coroa para o negociardes pelo de traidor para o país que voz-viu nascer! Vil troca! Infame câmbio! Detestável negócio!

Fostes pior que o Judas, sr. Coronel! Ele de honrado fez-se traidor por falta de fé, e vendeu seu Deus! E vós de traidor fingistes honrado, por terdes fé nos planos de vossos patrícios, e vendestes vosso país! (SOUSA, 1851: 8).

Na dramaturgia de Castro Alves, Silvério era o “homem com cara de traidor”, que, mesmo antes de delatar o movimento, já carregava o estigma de “mentiroso”, “miserável” e autor de maquinações “horríveis”. Na cena XIX, Padre Toledo chama-o “Judas”, dizendo-lhe que “tens os trinta dinheiros na mão” (ALVES, 1972: 130). Alguns anos depois, num periódico de 1885, o republicano Pedro da Costa escreveria que, comparável à admiração inspirada pelo Tiradentes, somente o ódio devotado à memória de Silvério dos Reis, “execrado Judas que, inutilizando os heróicos esforços teus e de teus companheiros, atirou, por alguns dinheiros, esta cara pátria ao jugo de uma monarquia digna dele” (JORNAL COMMEMORATIVO DO 21 DE ABRIL, 1885: 2).

Essa imagem oitocentista de Joaquim Silvério, fundamentada na tópica da traição e em sua relação com o texto bíblico, seria, assim como outros elementos ficcionais, imposta ao imaginário do século seguinte, sendo atualizada por escritores do período. Cecília Meireles, por exemplo, reavê essa vinculação no *Romanceiro da Inconfidência* (1953), obra narrativa e lírica, aos moldes do gênero ibérico, publicada, originalmente, no mesmo

volume de *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam*. Em conferência proferida em Ouro Preto, em 1955, sobre a gênese do poema, a autora define o coronel delator como personagem “ávido de bens, terras, títulos, comendas, a espionar pensamentos, palavras e atos” (MEIRELES, 1989: 14), e “dedicaria” a ele o romance XXXIV:

Melhor negócio que Judas  
fazes tu, Joaquim Silvério  
que ele traiu Jesus Cristo,  
tu trais um simples Alferes.  
Recebeu trinta dinheiros...  
- e tu muitas coisas pedes:  
pensão para toda a vida,  
perdão para quanto deves,  
comenda para o pescoço,  
honras, glórias, privilégios.  
E andas tão bem na cobrança  
que quase tudo recebes!

Melhor negócio que Judas,  
fazes tu, Joaquim Silvério!  
Pois ele encontra remorso,  
coisa que não te acomete.  
Ele topa uma figueira,  
tu calmamente envelheces,  
orgulhoso e impenitente,  
com teus sombrios mistérios.  
(Pelos caminhos do mundo,  
nenhum destino se perde:  
há os grandes sonhos dos homens,  
e a surda força dos vermes)  
(MEIRELES, 1989: 134)

Silvério não fez negócio tão bom assim, como canta o romanceiro. No final, afirma Maxwell, foi recompensado pela coroa portuguesa com títulos e a ordem de Cristo, mas teve que pagar suas dívidas, pelas quais havia pedido perdão, em troca de “lealdade”. Além disso, a traição tornou sua vida inviável em Minas Gerais, obrigando-o a mudar-se para a capitania do Maranhão. Entretanto, mesmo tendo seu principal objetivo frustrado, a personagem é retratada n’*O romanceiro da Inconfidência* em destino profícuo, contrapondo-se à má sorte de Tiradentes. Observe-se, portanto, como, no canto, o exagero

dos benefícios morais e materiais conseguidos por Silvério colaboram tanto para a comparação com o judas (que, por sua traição, “Recebeu trinta dinheiros”, numa imagem recorrente à peça de Castro Alves) como para fazer oposição ao desenlace trágico do herói Tiradentes; este representa “os grandes sonhos dos homens”, aquele, “a surda força dos vermes”<sup>88</sup>.

O episódio da traição dos conjurados mineiros marcaria, de tal forma, o discurso sobre a sedição no Oitocentos que o próprio termo “inconfidência” seria interpretado erroneamente, por uma corrente geral, no século posterior, como sinônimo de delação dos segredos da conspiração. Marcelo Caetano, no texto “De onde vem o nome Inconfidência Mineira”, mostra o despropósito dessa interpretação, ao afirmar, por meio da citação de dicionários do século XIX, que a palavra inconfidência era tida, até aquela época, como “falta de fé, ou da fidelidade devida ao príncipe”, não tendo o significado atual de ação de revelar segredos alheios (CAETANO, 1944: 6).

Na Conjuração Mineira, como observa Viriato Corrêa, no ensaio “Os delatores da Inconfidência”, os denunciantes enfileiram-se em duas grandes ordens, sendo a maior aquela formada pela “trindade hedionda” Joaquim Silvério dos Reis, Basílio Brito e Ignácio Pamplona. Pertenceriam ao rol dos menores, Manuel Luiz Pereira, José Nunes Carneiro, Valentim Lopes da Cunha e sua irmã Mônica do Sacramento.

---

<sup>88</sup> O arquétipo do traidor sobrevive ao final do século XX, em pelo menos duas importantes referências; uma política e outra cinematográfica. A primeira delas foi feita pelo presidente Fernando Henrique Cardoso, em discurso de fevereiro de 1999. Diante da moratória decretada por Minas Gerais, Cardoso insinua que o governador Itamar Franco tem a “corda na mão de Silvério, e não de Tiradentes” e que age de acordo com o modelo moral do “traidor” da Inconfidência, ao buscar “refúgio na falsidade (...) para fazer de conta que está fazendo”. O cineasta Oswaldo Caldeira, em seu filme *Tiradentes*, lançado também em 1999, partilha das idéias de Maxwell sobre a suspensão da derrama, mas, paradoxalmente, traça perfil de Silvério (interpretado pelo ator Rodolfo Bottino) que, de certa forma, ratifica a idéia da traição pré-concebida. A personagem, dissimulada, aparece sempre em lugares sombrios, vestida de negro, à espreita dos conspiradores.

Todavia, a historiografia e a literatura, desde o século XIX, cumulariam sobre as costas de Joaquim Silvério a culpa da delação, o que, na visão de Corrêa, teria conferido “maior emotividade ao drama da Inconfidência” (CORRÊA, 1933: 195). Mas por que a eleição de dos Reis como principal delator, quando a idéia de diluição ou, pelo menos, de relativização da responsabilidade pelo malogro da sedição seria o mais plausível? Primeiramente, como revelam as fontes, pesavam os fatos de o coronel ter sido o único, entre os principais traidores, a participar do grêmio dos revolucionários e o primeiro a delatar, por escrito, a conjura. Além disso, Silvério dos Reis havia nascido em Portugal, o que se tornaria um importante elemento de oposição à figura brasileira e nacionalista do Tiradentes. Sobre a imagem de dos Reis, propagada no imaginário brasileiro, Corrêa conclui:

Quando se entra nos primeiros contatos com a figura de Joaquim Silvério dos Reis, tem-se a impressão de que ele seja um homem muito velho, roído pelas decepções, pela inveja e pelos ódios. Nada disso. Estava ainda na idade florente do altruísmo e das generosidades quando escalou a história pelos muros do quintal. Tinha apenas 33 anos ao delatar a Inconfidência. (idem, ibidem: 198)

O importante estudo de Maxwell, *A devassa da devassa*, editado no Brasil em 1978<sup>89</sup>, também coloca em questão essa imagem do delator ardiloso introjetada na historiografia e na literatura, a partir do século XIX. Para o brasilianista, a traição de Silvério foi uma consequência e não a causa do insucesso da conjura. Os conspiradores, como se sabe, esperavam pela cobrança dos impostos para insuflar a população e conseguir o apoio para o levante. Uma leitura atenta das fontes revela, segundo Maxwell, que a denúncia de Silvério dos Reis foi feita quando o governador Barbacena já havia decidido

---

<sup>89</sup> A obra original em inglês, *Conflicts and conspiracies (Brazil & Portugal, 1750-1808)*, foi publicada em 1975.

cancelar a derrama<sup>90</sup>. O historiador inglês acredita que a precária situação econômica das Minas – e não a iminência da conspiração – tornou claramente desaconselhável a cobrança do imposto; “[f]azê-lo seria provocar grande descontentamento e resistência, o que não poderia passar despercebido a qualquer pessoa razoável” (MAXWELL, 1995: 171).

Ora, se a denúncia veio, de fato, após a decisão da suspensão da derrama, então a figura de Silvério como o “Judas”, traidor natural e pérfido, presente tanto nos textos dos românticos como nos dos pós-românticos, não estaria de acordo com os fatos históricos, como afirma Maxwell:

(...) Silvério tinha um motivo claro e direto para seu gesto. Como uma alternativa à participação em uma aventura perigosa, poderia ter tentado alcançar o objetivo original de sua participação na inconfidência – fugir ao pagamento da dívida – por outro método, denunciando seus cúmplices a Barbacena e reclamando um prêmio por sua “lealdade”: o perdão de sua dívida. A traição anterior à suspensão teria sido gratuita; depois dela, teria tido motivo e razão de ser. (idem, *ibidem*: 170)

A suspensão da derrama e o conseqüente cancelamento do levante coincidiram com a fase de maior pressão sobre Silvério para que pagasse suas dívidas. Diante do fracasso da conspiração, que não saíra do papel, dos Reis teria delatado o movimento quando o plano original já havia sido abandonado e se dissolvia a coalizão do início de 1789. Maxwell diz ser curioso o fato de os historiadores brasileiros terem demorado a interpretar corretamente esse dado, em que é sensível a contradição de datas, no entanto, o brasilianista lembra que “toda a cronologia da conjuração foi distorcida pelo modo como as duas devassas foram

---

<sup>90</sup> De acordo com declaração solene do Visconde de Barbacena, Silvério dos Reis visitou-o pela primeira vez no dia 15 de março de 1789, mas a decisão de suspender a derrama foi tomada anteriormente. Como revela Maxwell, a carta para a Câmara de Vila Rica, em que o governador anuncia o cancelamento da cobrança, tem a data de 14 de março do mesmo ano (MAXWELL, 1995: 170)

conduzidas e pelo conflito que surgiu entre as autoridades de Ouro Preto e do Rio de Janeiro” (idem, 1999).

Portanto, para Maxwell, o confronto entre as duas devassas pode ter confundido os historiadores, distorcendo a cronologia dos eventos. Contudo, a idéia de um Joaquim Silvério como traidor convicto e “gratuito”, que através de seus atos desmancha um movimento em ebulição, contribuiu para que escritores criassem personagem espontaneamente perverso, mas eficaz na composição do imaginário mítico da Inconfidência. Edmund Leach, em *La genêse como mythe* (LEACH, 1971), escreve que um dos aspectos marcantes das históricas míticas é, ao lado da redundância, o caráter binário bem definido. O mito, diz Leach, coloca constantemente séries em oposição: humano/sobrehumano, mortal/imortal, legítimo/ilegítimo, bem/mal etc. Como as oposições binárias fazem parte, intrinsecamente, do processo pelo qual passa o pensamento humano, as discriminações antagônicas facilitariam a interpretação do mito. À ascensão do Tiradentes se opôs, de forma necessária e metafórica, a “queda” de Silvério dos Reis; este, tendo sobre si o emblema da traição, garantiria àquele a figura de líder do apostolado republicano. Em outras palavras, Silvério é a sombra em contraponto ao herói; como a figura de Judas em oposição à de Jesus, arquétipos bíblicos que comporiam o caráter híbrido do mito, indicando ao leitor, de forma mais sistemática e através de uma identificação de ícones já conhecidos, um modo de compreender o fato histórico Inconfidência Mineira, elaborado por aquelas narrativas do Oitocentos.

## Considerações finais

A história da Inconfidência Mineira narrada no século XIX, juntamente com outros episódios içados à condição de fundadores de nossa nacionalidade, constitui parte de nossa memória coletiva, que cumpre, em qualquer sociedade, como escreveu Josep Fontana, a mesma função que a memória pessoal num indivíduo: “a de dar-lhe um sentido de identidade que o faz ser ele mesmo e não outro” (FONTANA, 1998: 267). A formação do episódio no imaginário histórico-literário do Oitocentos tem a característica de pórtico, pois representa, de forma sistemática, os primeiros esforços de historiadores, romancistas, dramaturgos e poetas para a representação da conjura, (re)construindo fatos, mitos e noções do nacional. Evidentemente, o passado é sempre lido e reconstituído à luz de um presente, e as narrativas historiográficas ou assumidamente ficcionais refletem, como produtos discursivos que são, preceptivas de seu tempo. Entretanto, as imagens da conspiração de 1789, tais como foram enunciadas pela história e pela literatura, não se esgotam no período

abordado, visto que as manifestações espraiam-se até o momento atual, muitas delas ainda associadas a tradições instituídas no século XIX<sup>91</sup>.

Durante o Segundo Reinado, o instinto de brasilidade manifestar-se-ia principalmente aliado à noção de tempo histórico, que delinea o processo de formação do país por meio da seleção de fatos de um passado idealizado. Nesse momento, como foi demonstrado, a conspiração de Minas evoluiria dos compêndios históricos – em que figurava num quase estado de verbete – para obras, principalmente literárias, dedicadas inteiramente a ela. Interessava aos românticos brasileiros, possivelmente, além da própria concepção libertária e nacionalista da conjura, as potencialidades literárias daquele movimento, liderado (na visão dos intelectuais do Império) por Tomás Antônio Gonzaga, homem de letras e autor de um dos poemas mais editados e lidos em português naquele século. Gonzaga, poeta em que as luzes não se verteriam em republicanismo, serviria, por exemplo, ao herói moderado de Teixeira e Sousa, à medida em que sua biografia trágica e de inconfidente – indissociada das *liras* – era construída pelos românticos, cuja psicologia

---

<sup>91</sup>O aspecto da Conjuração Mineira na literatura brasileira do século XX não foi ainda investigado suficientemente, embora críticos como Fábio Lucas e Maria José de Queiroz tenham dedicado ensaios panorâmicos ao assunto (no caso de Lucas, ver, por exemplo, “Capítulo da Inconfidência”, em *Mineiranças*; “A Inconfidência Mineira na literatura brasileira” e “À margem da Inconfidência Mineira”, em *Luzes e trevas*). A lista de romances, poemas e peças de teatro que, no século passado, tiveram a conjura como tema é extensa, reafirmando a pressão exercida pelo fato histórico sobre o imaginário nacional. Durante este estudo, fizemos referência, entre outras, a duas obras novecentistas, de gêneros diferentes, que narraram o episódio: o romance histórico *Tiradentes*, de Assis Brasil, e *O romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Contudo, poderíamos citar ainda, dentro do recorte temático, diversos títulos publicados no século XX, tais como: *Tiradentes*, do jornalista russo O. Ignatiev; *O mascarado de Vila Rica*, de Martins de Oliveira; *Naquele natal*, de Geraldo França de Lima; *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto; *A dança da serpente*, de Sebastião Martins; *Boca de chafariz*, de Rui Mourão; *Tal dia é o batizado*, de Gilberto de Alencar. Outras obras como *Em liberdade*, de Silviano Santiago, e *Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo Mendes, embora não tenham a Inconfidência e seus personagens como tema central, margeiam, de alguma forma, o acontecimento histórico. À semelhança do XIX, o século XX também retratou a conjura através da pintura e da escultura, como no painel “Tiradentes” (1948-49), de Candido Portinari, hoje exibido no Memorial da América Latina, em São Paulo. Uma particularidade do Novecentos, associada à invenção e ascensão da chamada sétima arte, foi a transposição da

interpretava o literário e as convenções retóricas dos poemas coloniais como elementos factuais. As próprias edições de *Marília de Dirceu* no século XIX (sua divisão em partes, suas mistificações e as freqüentes notícias biográficas que acompanhavam o poema) seriam influenciadas por essa tentativa romântica de narrar a história de uma vida por meio das líras.

A idéia de conjura, expressa nas obras e na imprensa do século XIX, obedece, nesse primeiro momento, a uma necessidade de invenção de uma tradição nacionalista para o Império. Sob espírito romântico e influência monárquica, as narrativas diluíram ou mesmo combateram os possíveis aspectos republicanos da conspiração, valorizando, entretanto, a ação libertária da revoltosa, que seria, na genealogia então admitida, um antecedente do Sete de Setembro. Nesse período, inaugura-se um caminho narrativo em que o fato histórico é reconstruído, principalmente, a partir de valores do amor romântico de tradição européia, reduzindo o movimento a atitudes passionais e íntimas dos inconfidentes. Esse recurso literário correspondia, possivelmente, ao interesse do público leitor da época, mas também permitia aos escritores abordar o movimento de 1789 e seus “heróis”, sem enfatizar questões ideológicas contrárias à política do Imperador D. Pedro II.

Se os românticos mostravam-se receosos de mudanças políticas – por isso exploravam a comoção trágica da Inconfidência Mineira, sem avançar no viés republicano –, os pós-românticos, em período de viragem histórica, buscariam no episódio justamente um lastro para as aspirações jacobinas. Nas décadas finais daquele século, o aspecto republicano da conjura seria portanto valorizado e a imagem do Tiradentes ascenderia, em contraponto aos valores monárquicos.

---

Inconfidência para o cinema, em filmes como *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Tiradentes*, de Oswaldo Caldeira, este citado no último capítulo desta tese.

Contudo, como vimos, não se encontra, nesse último quartel, a gênese da formação da conspiração de Minas no imaginário nacional. Embora remodelado, principalmente a partir de 1880, sob prisma republicano, o episódio já havia adquirido importância histórica na cultura nacionalista do Segundo Reinado. Nesse sentido, os republicanos não criaram de uma lousa branca toda uma simbologia atrelada à conspirata, mas reaproveitaram, habilmente, uma tradição já cultivada por historiadores e literatos desde a segunda metade do Oitocentos, instaurando um outro “momento narrativo” sobre a conjura. A ligação entre essas fases, ideologicamente distintas, pode ser verificada, por exemplo, na apropriação que Luiz Gama faz da perífrase “o Cristo da multidão”, criada por Castro Alves, em sua peça *Gonzaga e a revolução de Minas*, para se referir à Tiradentes. Se Castro Alves conferia atitude abolicionista a Gonzaga, Gama a identificava em Tiradentes, mas ambos os poetas partiriam de um mesmo fato histórico e de uma semelhante alegoria cristã, para afirmar aspectos ideológicos de seus textos. Mesmo as imagens bíblicas de Tiradentes e de seu opositor, Silvério do Reis, exploradas, à exaustão, pelos republicanos, já haviam sido esboçadas em narrativas do período romântico, embora nem sempre em sentido positivo como na República. Na obra historiográfica de Joaquim Norberto, como dissemos, a aproximação entre Cristo e Silva Xavier parece não ratificar, mas combater a figura do herói revolucionário e politizado que começava a emergir naquelas últimas décadas do Oitocentos.

Há, portanto, pelo menos dois momentos narrativos da Inconfidência no Oitocentos, que obedecem, como vimos, a orientações políticas diferentes (Monarquia e República), mas que, por outro lado, compartilham de perspectivas semelhantes, já que, em ambos os casos, literatura e história apresentam-se como práticas formadoras do imaginário e não excludentes de narrar o passado, (re)construindo aspectos da tradição que se quer afirmar e

buscando a expressão de um processo histórico nacional. Nessa função específica, a de selecionar e retratar, de forma verossímil, o passado, para compreender, explicar e legitimar uma ordem estabelecida ou que se quer estabelecer, as séries discursivas apresentam o movimento inconfidente como uma célula de motivações e intenções libertárias, que evoluiriam em direção à formação da jovem nação.

Essa coerência entre os gêneros não evitou, entretanto, que historiadores e literatos oitocentistas, que se dedicaram às narrativas da conspirata, buscassem demarcar seus territórios, refletindo uma dicotomia presente naquele século, caracterizado pela hipertrofia da noção de positividade do fato histórico e pela conseqüente inscrição da Historiografia no campo das ciências. O fetichismo dos fatos no século XIX seria “completado e justificado por um fetichismo de documentos” (CARR, 1982: 18), facilmente verificável na *História da Conjuração Mineira* de Joaquim Norberto, primeira obra a usar os *Autos de devassa* como fonte primária. O próprio IHGB, que seguia o modelo historiográfico em voga, apregoava a necessidade de uma coleção de documentos, então esparsos, da história do Brasil, pois esses guariam o historiador num trabalho isento, de “fundo de arquivo”, evitando distorções causadas pelas paixões e pontos de vista partidários. A história, enfim, consistiria num corpo de fatos, verificáveis principalmente em documentos, que existe objetiva e independentemente da interpretação do historiador.

Diante dessa premissa, é compreensível que Joaquim Norberto, intelectual do Império, pretendesse afastar sua obra historiográfica do terreno das artes, negando para si o rótulo de literato, embora recriasse, também ficcionalmente, o episódio. Da mesma forma, Camilo Castelo Branco parece incensar a joeira do historiador, que deveria criteriosamente separar o joio do trigo em termos das “verdades” históricas passíveis de serem alcançadas.

Ficcionistas como Teixeira e Sousa e Castro Alves, por sua vez, inscritos nos campos da arte livre e literária, defendiam a livre reelaboração da história e a primazia da imaginação sobre o rigor histórico, enfatizando o aspecto estético da literatura, que, ao contrário da historiografia, não precisaria explicar as coisas “tal como se passaram” ou “pela mesma conta, peso e medida”. Nesse ponto, é elucidativo o prefácio a *Gonzaga e a revolução do Tiradentes*, em que o primeiro romancista brasileiro afirmou ser a ficção apenas compromissada com “o belo da natureza”, usando o episódio histórico enquanto argumento sobre o qual discorre à seu “livre arbítrio”.

Curiosamente, Teixeira e Sousa, ao dialogar em seu romance com a *História do Brasil* de Southey, não segue à risca o escopo proposto, demonstrando que aquele era um gênero híbrido em que a pesquisa histórica, documental, por vezes, torna-se também uma virtude ou condição necessária. Machado de Assis, exercendo a crítica no Romantismo, escreve, sobre a peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, de Castro Alves, que “para avaliar um drama histórico não se pode deixar de recorrer à história; suprimir esta condição é expor-se à crítica e não entender o poeta” (ASSIS, 1997: 706). Mais uma vez, aqui, predomina, à despeito da anunciada cisão entre história e literatura, o diálogo entre as séries.

Na concepção de ficções históricas sobre a Inconfidência, como, por exemplo, *O martírio de Tiradentes ou frei José do Desterro*, de Joaquim Norberto, e “A cabeça do Tiradentes”, de Bernardo Guimarães, destaca-se, ao lado do ornato literário e da imaginação criadora, a evocação de fontes históricas (sejam elas poemas, documentos ou fragmentos da tradição oral), explicitadas em notas, epígrafes e em outros artifícios de *escuta*. A matéria histórica é, portanto, além de um ponto de partida para a *poiesis*, elemento de verossimilhança também da ficção e confere à literatura o desempenho e o

valor pedagógico exigidos naquele século em que narrar o passado nacional tornava-se, nas palavras de Alexandre Herculano, um dever moral do intelectual. No caso brasileiro, esse compromisso dos escritores com a formação nacional manifestar-se-ia não somente no romance histórico, subgênero que, significativamente, foi criado durante Romantismo, mas, sobretudo, numa profusão de poemets, dramas e novelas de vertente historicista, sínteses de investigação do passado inconfidente e elaboração ficcional. Podemos identificar, ainda, o caráter híbrido na formação do próprio intelectual brasileiro no século XIX que, a exemplo de Joaquim Manoel de Macedo, Pereira de Silva, Joaquim Norberto, Bernardo Guimarães, entre outros, dedicava-se tanto à Clio quanto às musas literárias, encontrando quase sempre abrigo no IHGB e em suas sessões onde, não raramente, homenagens e discursos corriam sob formas poéticas, como na celebração do centenário da morte de Cláudio Manoel da Costa. O escritor de “sete instrumentos”, versátil, que se dedicava a vários campos das humanidades, como demonstrou Candido, era o ideal brasileiro da época (CANDIDO, 1997).

Enfim, aparentemente inscritas em campos distintos das práticas discursivas, as narrativas históricas e ficcionais sobre a conjuração mineira no século XIX, tocam-se em mais de um ponto; há, nas duas séries, um empenho para bem cumprir uma exigência nacionalista de ressuscitar o passado, a (re)construção dos fatos e a busca de genealogias que justifiquem projetos ideológicos, a obediência a preceitos artísticos ou historiográficos da época. Investigar a formação da conspiração de 1789 no imaginário histórico-literário brasileiro é, de certo modo, observar a justaposição desses textos, que, compartilhando de um mesmo referente na história, informam-se mutuamente e passam a compor nossa identidade nacional. Este estudo sobre a gênese dos mitos inconfidentes, já dissemos, ajuda a entender mais o tempo que os elaborou do que “o que de fato aconteceu”, naquela

conspirata de 1789 – esta, irrecuperável em sua forma original. Há nesse recuo, entretanto, a tentativa de descobrir, num sentido retrospectivo, as origens e funções políticas e sociais de uma tradição construída que, ainda hoje, exerce pressão sobre o imaginário nacional. Nesse sentido, este estudo fornece também subsídios, um ponto de partida, para o entendimento da evolução da questão “Inconfidência Mineira” nos séculos seguintes que, apropriando-se de noções oitocentistas, moldariam novamente a matéria, pelos versos ou pela historiografia.

# Bibliografia

## I – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Heron. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 5ª. ed. São Paulo: Global, 1999. p. 231-321. V.3.
- ALENCAR, José de. *Senhora: perfil de mulher*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.
- ALVES, Antônio de Castro. *Correspondência, inéditos e dispersos*. Salvador: Progresso Editora, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Gonzaga ou a revolução de Minas*. Drama em 4 atos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972.
- AMORA, Antônio Soares. *O romantismo (1833-1838/ 1878-1881)*. São Paulo: Cultrix, 1967.
- ANASTASIA, Carla Maria Junho. *Vassalos rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do século XVIII*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998.
- ANDRADE, Oswald. A Arcádia e a Inconfidência. In: *Obras completas – Do Pau-Brasil à antropologia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 31-74. V. 6.
- ARISTÓTELES. Poética. In: *Aristóteles*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Abril, 1973.
- ARMITAGE, John. *História do Brasil*. Trad. Joaquim Teixeira de Macedo. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943. p. 30-31.
- ASSIS, Machado de. *A semana (1864-1867)*. Rio de Janeiro: São Paulo: Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1950. V. 1.
- \_\_\_\_\_. *Chronicas*. Rio de Janeiro: São Paulo: Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1951. 2 v.
- \_\_\_\_\_. *Instinto de nacionalidade e outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Machado de Assis*. Coligidas e ordenadas por Josué Montello. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- \_\_\_\_\_. A nova geração. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 809-836. V. 3.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. V.3.
- ÁVILA, Afonso. *Cartas de aluvião – do pensar e do ser em Minas*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- AZEVEDO, Elciene. “Lá vai verso!”: Luiz Gama e “As primeiras trovas burlescas”. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Afonso de Miranda (Orgs.). *A história contada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 145-170. (Col. Histórias do Brasil)
- BACZKO, B. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Trad. Bernardo Leitão... {et. al.} Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. p. 296-332.

- BANDEIRA, Manuel. Raimundo Correia e o seu sortilégio verbal. In: CORREIA, Raimundo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.
- BANN, Stephen. *As invenções da história - ensaios sobre a representação do passado*. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Unesp, 1994.
- BARBOSA, Waldemar de Almeida. Tiradentes: 200 anos. *Suplemento literário do Minas Gerais*. n. 1175. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 21 de abril de 1992. p. 49-50.
- BARROS, Frederico Pessoa de. *Poesia e vida de Castro Alves*. São Paulo: Edameris, 1962.
- BARTHES, Roland. O discurso da história. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 145-157.
- BASBAUM, Leôncio. *História sincera da República*. São Paulo: Fulgor, 1968. V.1.  
\_\_\_\_\_. *História sincera da República - das origens a 1889*. 4ª. ed. São Paulo: Alfa-omega, 1975-76.
- BELLO, José Maria. *História da República*. 5ª. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BLOCH, Marc. *Introdução à história*. Trad. Maria Manuel e Rui Grácio. Mem Martins: Publicações Europa-América, (s.d.).
- BOEHRER, George C. A. *Da Monarquia à República: história do partido republicano do Brasil (1870-1890)*. Trad. Berenice Xavier. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. (Col. Reconquista do Brasil).
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970. p.79-84.
- BRAGA, Oswaldo. Prefácio. In: SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *História da Conjuração Mineira*. Rio de Janeiro, Imprensa Oficial: 1948. p. XIX-XXVI. T.1.
- BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa: os arcades*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. V. 4.
- BRASIL, Assis. *Tiradentes: poder oculto o livrou da forca*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BROCA, Brito. A conjuração mineira de Joaquim Norberto. In: *Machado de Assis e a política - mais outros estudos*. São Paulo: Polis, 1983. p. 270-274.  
\_\_\_\_\_. O imperador. In: *Machado de Assis e a política - e outros estudos*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1957. p.33-43.  
\_\_\_\_\_. Teixeira e Sousa e o imperador. In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. Prefácio de Alexandre Eulálio. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979. p. 196-199.
- BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.  
\_\_\_\_\_. A propriedade das idéias. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24 de junho de 2001. Caderno Mais!. p. 16-17.
- CABRAL, Alexandre. História. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Escritos diversos*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1966. p. 72-78.
- CAETANO, Marcelo. Onde vem o nome 'Inconfidência Mineira'. *Brasília*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. V.3, 1944. p. 459-67.
- CALMON, Pedro. *A vida de Castro Alves*. 2a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo. Cia das Letras, 1995.

- CAMÕES, Luis de. *Os lusíadas*. São Paulo: W.M. Jackson inc., 1949.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 8ª. ed Belo Horizonte: editora Itatiaia, 1993. 2v.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 8ª. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- \_\_\_\_\_. Os poetas da Inconfidência. In: *IX anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: MEC/Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1993. p. 130-137.
- \_\_\_\_\_. A vida ao rés do chão. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 23-29.
- CARPEAUX, Otto Maria. Um estudioso do passado mineiro. *A Manhã*, Letras e Artes, n. 168. São Paulo, 18 de junho de 1950. p 1.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962. T. 4.
- \_\_\_\_\_. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964.
- CARR, Edward Hallet. O historiador e seus fatos. In: *Que é história*. Trad. Lúcia Maurício de Alverga. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 11-29.
- CARTROGA, Fernando. Romantismo, literatura e história. In: Vários. *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, (s.d.) p. 545-561. V. 5.
- CARVALHO, Augusto de. *Estudo sobre a colonização e emigração para o Brasil*. Porto: Typografia do Commercio do Porto, 1874.
- \_\_\_\_\_. *O Brazil – colonização e emigração*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1876.
- CARVALHO, Francisco Freire de. *Primeiro ensaio sobre Historia litteraria de Portugal – desde a sua mais remota origem até o presente tempo*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1845.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. 8ª. ed. Rio de Janeiro: F. Briguet e cia. editores, 1949.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidades (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 2 v.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Cavar em ruínas*. 3ª. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1912.
- \_\_\_\_\_. *Cenas da foz*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Curso de litteratura portugueza*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira e Cia., 1876.
- \_\_\_\_\_. *O demônio do Ouro*. Lisboa: Livraria Editora, 1905.
- \_\_\_\_\_. *Escritos diversos*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1966.
- \_\_\_\_\_. *O regicida*. Lisboa: A. M. Pereira Livraria Editora, 1905a.
- CASTRO, Eduardo Machado de. A Inconfidência Mineira – narrativa popular. *Revista do Archivo Público Mineiro*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1902. p. 1063-1151. Ano 6.
- CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2ª.ed. Porto Alegre: Globo, 1971.
- CHATMAN, Seymour. The literary narrator. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. London: Cornell University Press, (s. d.). p. 109-123.

- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.
- COELHO, Nelly Novaes. Sertanismo e regionalismo - Bernardo Guimarães. In: Vários. *Seminário João Alphonsus: a ficção mineira de Bernardo Guimarães aos primeiros modernistas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. p.9-51.
- COLI, Jorge. O fascínio de Frankenstein. *Folha de São Paulo*. Mais! São Paulo, 02 de junho de 2002. p 4-11.
- COLLINGWOOD, R. G. *A idéia de história*. Trad. Alberto Freire. Lisboa: Editorial Presença, 1975.
- CORRÊA, Viriato. *Mata Gallego – história da noite das garrafadas e outras histórias*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933.
- CORREIA, Raimundo. “A cabeça de Tiradentes”. *Jornal Commemorativo do 21 de Abril*. Rio de Janeiro: Clube Tiradentes, 1882. p.8.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.
- COSTA, Othon. *Camilo Castelo Branco e o Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Continental, 1956.
- COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo - estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Terra ignota - A construção de “Os Sertões”*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CRUZ, Antônio. *Tomás Antônio Gonzaga – algumas notas biográficas inéditas e outras páginas*. Porto: Livraria Fernando Machado, 1944.
- CRUZ, Dilermando. *Bernardo Guimarães (Perfil Bio-biblio-literário)*. 2ª ed. Juiz de Fora: S. Costa & Cia Editores, 1911.
- CUNHA, Euclides da. Da independência à república. In: *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.133-197.
- DORNAS FILHO, João. *Apontamentos para a história da República*. São Paulo: Editora Guaíra, 1941.
- DRUMMOND, Maria Francelina Ibrahim. Tiradentes – herói na imprensa de Ouro Preto no século XIX. In: Vários. *IX anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: MEC/Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1993. p. 190-196.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorecini. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ENDERS, Armelle. “O Plutarco brasileiro” – A produção dos vultos nacionais no Segundo Reinado. In: Vários. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v. 14, n. 25, 2000. p. 41- 62.
- ENNES, Ernesto. *A Inconfidência Mineira e o processo dos réus eclesiásticos*. Lisboa: Ramos, Afonso e Motta, 1950.
- EULÁLIO, Alexandre. Retrato do Tiradentes. In: *Livro involuntário – literatura, história, matéria & memória*. Org. Carlos Augusto Calli e Maria Eugenia Boaventura. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993. p. 47-55.
- EVANS, Richard J. *Em defesa da história*. Trad. Carla A. de Sousa da Silva Pereira. Lisboa: Temas e Debates, 2000.
- FALCON, Francisco José Calazans. O imaginário republicano do século XVIII e Tiradentes. In: *Seminário Tiradentes, hoje: imaginário e política na República brasileira*. Anais. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994. p. 101-138.

- FAUSTO, Boris. Feriados históricos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 09 de abril de 2000. Caderno A. p.2.
- FERREIRA, Lígia Fonseca. Introdução e Fortuna Crítica. In: GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. XIII-LXXI.
- FIGUEIREDO, Luciano. Painel Histórico. In: *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Org. Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. XIX-L.
- FONSECA, A. Monteiro. *Datas e factos – palestras escolares e temas variados*. Coimbra, Edição do autor: 1963.
- FONTANA, Josep. *História: análise do passado e projeto social*. Trad: Luiz Roncari. Bauru: Edusc, 1998.
- FRIEIRO, Eduardo. *Como era Gonzaga?* Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1950
- \_\_\_\_\_. *O diabo na livraria do cônego: Como era Gonzaga? E outros temas mineiros*. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: USP, 1981.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- \_\_\_\_\_. *The secular scripture: a study of the structure of romance*. Massachusetts: Harvard University Press, 1976.
- FURTADO, Celso. Machado de Assis: contexto histórico. In: *O longo amanhecer*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. p. 103-109.
- FURTADO, Joaci Pereira. *Uma república de leitores – história e memória na recepção das Cartas chilenas (1845-1989)*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GAMA, Luiz. À força o cristo da multidão. *Jornal comemorativo do 21 de abril*. Rio de Janeiro: Clube Tiradentes, 1882. p.2.
- \_\_\_\_\_. *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GENETTE, Gerárd. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, (s.d.).
- GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Trad. Antônio Narino. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- \_\_\_\_\_. Prefácio à edição italiana. In: *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 15-34.
- GLEDSOON, John. Introdução. Trad. Maria Teresa David. In: ASSIS, Machado. *A semana – crônicas: 1892-1893*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996. p. 11-34.
- GOMES, Eugênio. Castro Alves e o romantismo brasileiro. In: CASTRO ALVES, Antonio. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. p. 19-43.
- GONÇALVES, Adolto. *Gonzaga, um poeta do iluminismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GONÇALVES, Eduardo Cândido Cordeiro. O Brasil república nos meios culturais portugueses. In: *Ressonância em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 1995. p. 113-134.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Lisboa: Typografia Nunesiana, 1792.
- \_\_\_\_\_. *Marília de Dirceu*. Lisboa: Typografia de J. F. M. de Campos, 1824.
- \_\_\_\_\_. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1845.

- \_\_\_\_\_. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Livraria de B.L. Garnier, 1862.
- \_\_\_\_\_. *Marília de Dirceu*. Com uma notícia biográfica escrita pela editora. Lisboa: Casa Editora David Corazzi, 1888.
- \_\_\_\_\_. *Marília de Dirceo*. Trad. Vegezzi Ruscalla. Torino: Stamperia Sociale Degli Artisti, 1844.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Introdução e Prefácio de M. Rodrigues Lapa. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.
- GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1980.
- GRANJA, Lúcia. A língua engenhosa: o narrador de Machado de Assis, entre a invenção de histórias e a citação da história. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Affonso de Miranda. *A história contada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 67-94.
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. 2a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- GUIMARAENS FILHO, Alphonsus. Bernardo Guimarães, sertanista e indianista. In: GUIMARÃES, Bernardo. *História e tradições da província de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1976. Pag. IX-XXI
- GUIMARÃES, Bernardo. *História e tradições da província de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O índio Afonso*. Rio de Janeiro: H. Garnier, (s.d.).
- \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Organização Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Ministério da Educação: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- HADDAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*. São Paulo: Saraiva, 1953. V.1.
- HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: FURTADO, Joaci Pereira. *Uma república de leitores – história e memória na recepção das Cartas chilenas (1845-1989)*. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 11-20.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HELENA, Lúcia. Tomás Antônio Gonzaga, um arcade entre a lira e a lei. In: *A poesia dos inconfidentes: poesia completa da Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Organização Domicio Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 557-570.
- HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. 5ª. ed. Lisboa: Europa-América, (s. d.).
- \_\_\_\_\_. *O bobo*. Lisboa: Bertrand, 1972.
- HERZBERGER, David K. Narrative intimacies: fiction and history. In: *Narrating the past: fiction and historiography in postwar Spain*. London: Duke University Press, 1995. p. 1-14.
- HOBSBAWN, Eric. A produção em massa de tradições: Europa, 1879 a 1914. In: *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Calvacante. 2a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 271-316
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Calvacante. 2a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.
- \_\_\_\_\_. A volta da narrativa. In: *Sobre história*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 201-206.

- HOLANDA, Aurélio Buarque de. Teixeira e Sousa: O filho do pescador e As fatalidades de dous jovens. In: *O romance brasileiro* (de 1752 a 1930). Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O ideal arcádico. In: *Capítulos da literatura colonial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 177-226.
- HOLLANDA, Guy. Nota prévia sobre as origens ideológicas da Inconfidência Mineira. In: *Memórias e comunicações apresentadas ao Congresso Luso-Brasileiro de história* (VII Congresso). V. 11. Lisboa: Irmãos Bertrand, 1940. p. 23-35.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IGLÉSIAS, Francisco. Estrutura social do século XVIII. In: Vários. *IX anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: MEC/Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1993. p. 50-57.
- \_\_\_\_\_. *Historiadores do Brasil: capítulos de historiografia brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, IPEA, 2000.
- \_\_\_\_\_. Resenha de "Conflicts and conspiracies". In: *Revista brasileira de estudos políticos*. Belo Horizonte, n. 40, jan. 1975. p. 95-98.
- JARDIM, Márcio. *Síntese factual da Inconfidência Mineira*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Codeser, 1988.
- JOSÉ, Oiliam. *Historiografia mineira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1959.
- LAPA, Manuel. Rodrigues. Introdução e Prefácio. In: GONZAGA, Tomás Antônio. *Obras completas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. p. VII-XLIII.
- \_\_\_\_\_. Notas à *Marília de Dirceu*. In: GONZAGA, Tomás Antônio. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957.
- \_\_\_\_\_. Prefácio à edição de M. Rodrigues Lapa. In: *A poesia dos inconfidentes: poesia completa da Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Organização Domicio Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 899-940.
- LEACH, Edmund. La Genèse comme mythe. Trad. Andrée Lyotard-May. In: *Langages*, juin, 1971.
- LIMA, Oliveira. *Formação histórica da nacionalidade brasileira*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- LIMA JÚNIOR, Augusto de. *Pequena história da Inconfidência Mineira*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955.
- LOPES, Hélio. *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 1997.
- LUCAS, Fábio. *Luzes e trevas – Minas Gerais no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- \_\_\_\_\_. Capítulo da Inconfidência. In: *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991. p.71-85.
- \_\_\_\_\_. Tomás Antônio Gonzaga, glória entre equívocos. In: *Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976. p. 33-48.
- LUKÁCS, György. *The historical novel*. Trad. Hannah and Stanley Mitchell. University of Nebraska Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

- MAGALHÃES, Basílio. *Bernardo Guimarães – esboço biográfico e crítico*. Rio de Janeiro: Typographia do annuário do Brasil, 1926.
- MALLARD, Leticia. As louvações de Alvarenga Peixoto. In: *A poesia dos inconfidentes: poesia completa da Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Organização Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 941-956.
- MARQUES, Reinaldo. A vida do inconfidente. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 9 de setembro de 2000. Jornal de Resenhas, p.2.
- \_\_\_\_\_. O letrado no Setecentos mineiro: a formação do poeta. In: Vários: *Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Literários da UFMG, 1996. V. 4. p. 132-133.
- MARTINS, Oliveira. *O Brasil e as colônias portuguesas*. 5ª ed. Lisboa: Parreiraª M. Pereira, 1920.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977-78. V. 4.
- MARWICK, Arthur. *The nature of history*. 3<sup>rd</sup>. edition. London: Macmillan Press, 1989.
- MATHIAS, Herculano Gomes (Comp.). *Autos de devassa da Inconfidência Mineira: complementação documental*. Ouro Preto: MinC-IPHAN – Museu da Inconfidência, 2001. V. 11.
- MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa – a Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750 - 1808*. 4ª ed. Trad. João Maia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- \_\_\_\_\_. A geração de 1790 e a idéia do império luso-brasileiro. In: *Chocolate, piratas e outros malandros – ensaios tropicais*. Trad. Irene Hirsch, Lólio Lourenço de Oliveira... {et. al}. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. p. 157-207.
- \_\_\_\_\_. História da Inconfidência Mineira: dimensões internacionais. In: Vários: *IX anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: MEC/Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1993. p. 17-31.
- \_\_\_\_\_. *O marquês de Pombal – paradoxo do iluminismo*. 2ª ed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. Sob as luzes da Inconfidência – entrevista concedida a Márcio Serelle. *Hoje em Dia*. Belo Horizonte, Cultura, 11 de abril de 1999. p.4-5.
- MCNAB, Gregory. O romance histórico de Camilo: expectativas frustradas? In: SANTOS, João Camilo dos (Org.). *Camilo Castelo Branco no centenário de sua morte*. Santa Bárbara: Center for portuguese studies/UC, 1995. p. 168-177.
- MEIRELES, Cecília. *O romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides – breve história da literatura brasileira*. 2a. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças - da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. In: *Literatura e História na América Latina*. Org. Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar. São Paulo: Edusp, 1993. p. 115-134.
- MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MINDLIN, José. *Uma vida entre livros – reencontros com o tempo*. São Paulo: Edusp: Companhia das Letras, 1997

- MINK, Louis. History and fiction as mode of comprehension. In: *History and theory: contemporary readings*. London: Blackwell, 1998. p. 121-136.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. V. III. São Paulo: Cultrix, 1996.
- MOTA, Carlos Guilherme. Idéia de revolução. Formas de pensamento revolucionárias. In: *Atitudes de inovação no Brasil*. Lisboa: Editorial Gleba, 1971. p. 38-80.
- NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- NEVES, João Alves das. As páginas 'brasileiras' de Eça de Queirós. In: *150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de estudos comparados de literaturas de língua portuguesa/FFLC/USP, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. (Col. "Os Pensadores")
- NOVAIS, Fernando Antônio. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)*. 6ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- OLIVEIRA, Almir. O comportamento de Gonzaga. *Gonzaga e a Inconfidência Mineira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985. p. 123-143
- OLIVEIRA, José Alves de. A poesia da Inconfidência. In: *Aspectos da Inconfidência Mineira*. Belo Horizonte: Sec. de Estado da Cultura, 1985a. p.211- 218.
- OLIVEIRA, Tarquínio J.B. *Cartas Chilenas - fontes textuais*. São Paulo: Editora Referencial, 1972.
- ORTIGÃO, Ramalho. O quadro social da revolução brasileira. In: QUEIRÓS, Eça (diretor). *Revista de Portugal*. Porto: Editores Lugan & Genelioux, 1890. p. 79-102.
- PÉCORA, Alcir. "A Conceição": uma epopéia jurídica. In: *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 169-187.
- PEIXOTO, Alvarenga. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Livraria da B.L. Garnier, 1865.
- PENNA, Lincoln de Abreu. Como se fez a república. In: *República Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 31-53.
- PEREIRA, Paulo Roberto Dias. Cartas Chilenas: impasses na ilustração da colônia. In: *A poesia dos inconfidentes: poesia completa da Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Organização Domicio Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 769-786.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. In: *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 19-60.
- PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. Prólogo. In: SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. *Cantos épicos*. Rio de Janeiro: Typografia Universal de Laemmert, 1861. p.VII-XIII.
- \_\_\_\_\_. *Episódios da historia patria contados á infancia*. Rio de Janeiro, Garnier (s. d.).
- A poesia dos inconfidentes: poesia completa da Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Organização Domicio Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- PRADO, Antonio Arnoni. Resenha de "Luzes e trevas". *Cult*. São Paulo. Agosto de 1999. p. 18-20.
- PRADO, Eduardo. A República brasileira. In: QUEIRÓS, Eça (diretor). *Revista de Portugal*. Porto: Editores Lugan & Genelioux, 1890. p. 827-860.

- QUEIRÓS, Eça de. História e ficção. In: *Literatura e arte – uma antologia*. Lisboa: Relógio D'água editores, 2000. p. 159-163.
- \_\_\_\_\_. Notas do mez. In: QUEIRÓS, Eça (diretor). *Revista de Portugal*. Porto: Editores Luga & Genelioux, 1889. p. 777-783.
- QUEIROZ, Maria José de. Sobre a Inconfidência e o Tiradentes. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. n. 1.163. Belo Horizonte, 20 de abril de 1991. pág. 5-7.
- Reabilitação histórica do alferes Joaquim José da Silva Xavier, Tiradentes*. Lisboa, Embaixada do Brasil em Lisboa, 1994.
- REIS, Liana Maria. Eram os inconfidentes revolucionários, reformistas ou conservadores?. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. n. 1.125. Belo Horizonte, 1º de julho de 1989. p. 24.
- RENAULT, Abgar. Prefácio. In: FRIEIRO, Eduardo. *Como era Gonzaga?* Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1950.
- RESENDE, Maria Efigênia Lage de. “Leituras e releituras de Inconfidência Mineira”. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. n. 1.125. Belo Horizonte, 1º de julho de 1989. p. 14-18.
- RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994. T.1.
- RIFFATERRE, Michel. *Fictional truth*. Baltimore e London: John Hopkins University Press, 1993.
- RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: H. Garnier, (s.d).
- RIO BRANCO, Barão do [José Maria da Silva Paranhos Júnior]. A imprensa. In: Vários. *O Brasil*. Rio de Janeiro: Bóm Texto, Letras e Expressões, 2000. p. 117-126.
- RODRIGUES, José Honório. *A pesquisa histórica no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, INL, 1978
- \_\_\_\_\_. *História corpo do tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ROMERO, Sílvio. *Evolução do lyrismo brasileiro*. Recife: J.B. Edelbrock, 1905.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.
- RUSCALLA, Vegezzi. Cenni biografici e critici. In: GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceo*. Trad. Vegezzi Ruscalla. Torino: Stamperia Sociale Degli Artisti, 1844.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SANTOS, Lúcio José dos. *A Inconfidência Mineira*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1972.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: *Ao vencedor as batatas*. 5ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000. p.33-79.
- SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 39-62.
- SILVA, Domingos Carvalho da. *Gonzaga e outros poetas*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1970.
- SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.
- SILVA, João Manoel Pereira da. *Gonzaga*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

- \_\_\_\_\_. Introdução histórica e biográfica. In: GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1845.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Bosquejo da história da poesia brasileira*. Edição, apresentação e notas ao texto por José Américo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Cantos épicos*. Rio de Janeiro: Typografia Universal de Laemmert, 1861.
- \_\_\_\_\_. Advertência e Dirceu de Marília. In: GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Livraria de B.L. Garnier, 1862a.
- \_\_\_\_\_. Advertência, juízo crítico e notícia sobre I. J. de Alvarenga Peixoto e suas obras. In: PEIXOTO, Alvarenga. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Livraria da B.L. Garnier, 1865. p. 1-170.
- \_\_\_\_\_. *História da Conjuração Mineira*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1948. T. 1 e 2.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Organização, apresentação e notas por Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Editor, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O martyrio do Tiradentes ou frei José do Desterro*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1882.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- SOUSA, A. G. Teixeira e. *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*. Rio de Janeiro: Typographia de Teixeira e C. 1848 (V.1) e 1851 (V.2).
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Um ano de diplomacia luso-americana – Francisco Solano Constâncio (1822-1823)*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1988.
- SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. 4a. ed. Trad. Luís Joaquim de Oliveira e Castro. São Paulo: Melhoramentos, 1977. p. 370-375.
- SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada – o Brasil como corpo político autônomo 1780-1831*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.
- SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro – a pobreza mineira no século XVIII*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Norma e conflito – aspectos da história de Minas no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999a.
- \_\_\_\_\_. Os ricos, os pobres e a revolta nas Minas do século XVIII. *O Estado de São Paulo*, Cultura, n. 456. São Paulo, 21 de abril de 1989. p 4-5.
- SPALDING, Walter. Tiradentes, herói e mártir. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. n. 256. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1963. p. 55-67.
- STAUNTON, George. In: MATHIAS, Herculano Gomes (Comp.). *Autos de devassa da Inconfidência Mineira: complementação documental*. Ouro Preto: MinC-IPHAN – Museu da Inconfidência, 2001. p. 107. V. 11.
- TAUNAY, Visconde de [Alfredo d'Escragnole T.]. O Tiradentes e nós, monarchistas. In: *Império e República*. São Paulo: Melhoramentos, 1933. p. 5-15.

- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- TORRES, João Camilo. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Divisão Pan-Americana do livro, 1962. V. 3.
- TORRINHA, Francisco. *Tomás Antônio Gonzaga – considerações sobre a sua vida e obra*. Coimbra: Coimbra Editora, 1947.
- VARELA, Fagundes. *Poesias completas*. São Paulo: Ed. Nacional, 1957. 3v.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *História geral do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1959.
- VEIGA, José Pedro Xavier da. *Efemérides mineiras*. Belo Horizonte: FJP, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1998.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601, a Machado de Assis, 1908*. 5ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- VIEIRA, José Crux Rodrigues. *Tiradentes – a Inconfidência diante da história*. Belo Horizonte: 2º. Clichê Comunicação e Desing Ltda, 1993. V. 1.
- VILLALTA, Luiz Carlos. *1789-1808: o império luso-brasileiro e os Brasis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WHITE, Hayden. *Meta-história - a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Trópicos do Discurso – ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.
- XAVIER, Fontoura. *Opalas*. 5ª. ed. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias/Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1984.
- ZILBERMAN, Regina. Fontoura Xavier: sua época e seus poemas. In: XAVIER, Fontoura. *Opalas*. 5ª. ed. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias/Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1984.
- \_\_\_\_\_. História literária romântica e o nacionalismo enquanto cânone. In: SCRIPTA. V.1, n. 1. Belo Horizonte: Puc-Minas, 1997. p. 103-114.
- ZOLA, Émile. *Do romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário: Edusp, 1995.

## 2 – PERIÓDICOS

GAZETA DE LISBOA, 1792-1801.

JORNAL COMMEMORATIVO DO 21 DE ABRIL. Rio de Janeiro, 1882-99.

NOVO ALMANAQUE DE LEMBRANÇAS LUSO-BRAZILEIRO PARA O ANNO DE 1889. Direção de Antônio Xavier Rodrigues. Lisboa: Typographia e Stereotypia Moderna, 1888-1890.

REVISTA DE PORTUGAL, Porto, 1889-92.  
 TIRADENTES. Ouro Preto, 21 de abril de 1888.  
 O TRIBUNAL. São João Del Rey, 21 de abril de 1888.

### 3 – OBRAS DE REFERÊNCIA

ALVES FILHO, Ivan (org.). *Brasil, 500 anos em documentos*. Rio de Janeiro, Mauad, 1999.  
 CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.  
 DICTIONARY OF ART AND ARTISTS. Consulting Editor: Herbert Read. London: Thames and Hudson Ltd, 1994.  
 ENCICLOPÉDIA DE LITERATURA BRASILEIRA. Dir. Afrânio Coutinho, J. Galante de Sousa. 2ª. ed. rev. ampl. atual. e il. Sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001.  
 GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouville. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.  
 MACEDO, Joaquim Manoel de. *Anno biographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia do imperial Instituto Artístico, 1876.  
 MORAES, Rubens Borba. *Bibliografia brasiliana - rare books about Brazil published from 1504 to 1900 and works of Brazilian authors of the the Colonial Period*. Rio de Janeiro: Livraria Cosmos Editora, 1983.  
 VAINFAS, Ronaldo. *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

### 4 – FONTE PRIMÁRIA

AUTOS DE DEVISSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA. Belo Horizonte: Imprensa Nacional, 1976. 10v.