

HISTÓRIA, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÕES DO PASSADO NA OBRA DE GUSTAVO BARROSO

HISTORY, MEMORY AND REPRESENTATIONS OF THE PAST IN GUSTAVO BARROSO'S WORK

Erika Cerqueira¹

Resumo: O objetivo é investigar a produção de Gustavo Barroso (1888-1959), intelectual dedicado ao estudo da história militar brasileira, na constituição de um projeto de memória nacional, especialmente por meio da escrita de biografias, editadas entre as décadas de 1920 a 1940. Considera-se que, ao narrar histórias de vida dos combatentes, Barroso almejava transformar os leitores em espectadores ou testemunhas, oferecendo-lhes uma experiência do passado. A criação desse efeito de verdade, por meio do discurso, seria o principal traço de sua narrativa, comprometida com a transmissão de uma experiência viva e emotiva do passado. E ainda, ao intercambiar narrativa histórica e narrativa museográfica, Barroso promovia uma pedagogia da história, comprometida com a construção política e simbólica da nação.

Palavras-chave: Gustavo Barroso, Biografia, História, Memória.

Abstract: This article aims to investigate the work of Gustavo Barroso (1888–1959), an intellectual dedicated to the study of Brazilian military history, in shaping a national memory project, especially through the writing of biographies published between the 1920s and 1940s. By narrating the life stories of combatants, Barroso sought to transform readers into spectators or witnesses, offering them an experience of the past. The construction of a truth effect through discourse stands out as a central feature of his narrative, which is committed to conveying a vivid and emotional experience of history. Furthermore, by intertwining historical and museographic narratives, Barroso advanced a pedagogy of history deeply engaged with the political and symbolic construction of the nation.

Keywords: Gustavo Barroso, Biography, History, Memory.

A Guerra do Lopez constitui a primeira biografia produzida por Gustavo Barroso. A obra foi publicada em 1928 pela Companhia Editora Nacional e figura entre os trinta e três lançamentos do autor, alguns com edições esgotadas. Na capa, o autor assina o nome próprio, seguido do pseudônimo “João do Norte” e da identificação “da Academia Brasileira de Letras” — informações que sugerem o anseio por demarcar um lugar na produção literária nacional. Nessa época, Barroso era relativamente conhecido por sua escrita regionalista, fortemente comprometida com a exaltação do Ceará, seu estado natal, responsável por sua inserção em espaços seletos de sociabilidade durante a Primeira República. O pseudônimo evocaria a origem nortista e seria utilizado pelo autor desde as primeiras publicações, tanto em jornais, quanto em livros. A vinculação à ABL insinuaria, por sua vez, a necessidade de exibir o pertencimento a um espaço consagrado de produção, algo que atestaria a qualidade da obra, assim como o mérito e

¹ Professora no Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais (IFSUDESTEMG). Doutora em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: erika.cerqueira@ifsudestemg.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6604-0361>.

a reputação do escritor. Importa considerar os vínculos entre o biográfico e as instituições tradicionais, como o IHGB e a ABL, durante a Primeira República. Armelle Enders (2014, p. 331) explica que seriam essas instâncias remanescentes do período imperial as responsáveis por difundir “entre o grande público a história do Brasil e a memória de seus vultos, especialmente homenageados por ocasião do centenário da independência”.

Quanto à proposta da publicação, o autor informa “tratar-se de um livro de folclore de guerra” (Barroso, 1928. p. 25), que reuniria histórias que lhe contaram “velhos soldados do Paraguai” (Idem), incluindo versos, tradições e anedotas. As epígrafes que antecedem cada um dos dezessete capítulos apresentam, em geral, elementos da cultura popular, presentes em letras de samba, quadras e cantigas populares. Há certo cuidado com a autoria na transcrição das citações, de maneira a informar os pesquisadores responsáveis por inventariar essas fontes, como, por exemplo, na segunda epígrafe, quando é apresentado um “samba baiano colhido por João da Silva Campos” (Idem). A noção de tradição é algo que atravessa a obra, presente desde a apresentação, por meio de uma citação em francês, atribuída a Pierre Loti: “vamos manter a tradição de nossos pais, o que parece nos prolongar um pouco, conectando-nos mais intimamente aos homens do passado e futuros homens” (Idem).

Conforme Albuquerque Jr. (2013, p. 83), entre os pesquisadores do folclore nacional, teria havido um grupo, representado por autores como Sílvio Romero e Gustavo Barroso, que recolheu material popular e se dedicou a reproduzir em livros parte deste material. Contudo, embora publicassem os versos e os contos, “ninguém ficava sabendo quem eram seus autores, a história deles, como viviam, produziam, decoravam, enfim, não se sabia a mecânica da sua produção” (Idem). Outro senão que rondaria essa prática estaria no fato de que, apesar de não adulterarem o material popular e não atribuírem a si mesmos a autoria do que aparecia em seus livros, esses autores selecionavam o que merecia ser publicado, atitude que significaria “uma interferência deles na forma como este material ia ser recebido” (Idem). Ao se identificarem apenas como colecionadores do material popular, esses escritores não se interessavam por pesquisar e tornar visível quem eram os verdadeiros autores dos poemas, dos versos, da produção literária que recolhiam, selecionavam e divulgavam. Dessa forma, os verdadeiros “autores continuavam anônimos, continuavam escondidos atrás de sua produção que, facilmente se tornavam assim produção do outro, do autor letrado, do folclorista que os recolhia” (Albuquerque Jr., 2013, p. 83).

Havia um movimento ambíguo de afirmação desses homens, transformados em autores pela ação do folclorista, ao mesmo tempo em que eram rebaixados para a condição de subordinados à autoridade desse pesquisador. Conforme Albuquerque Jr. (2013, p. 87), isso se dava “não pela desonestidade do poeta, mas porque não parecia existir nessas práticas culturais marcadas pela oralidade a ideia mesma de autoria, tal como concebida nas práticas culturais marcadas pela escrita”. O que imperaria nesse universo cultural seria a lógica do uso e não da posse ou da propriedade, pois nesse universo das atividades poéticas das camadas populares a própria noção de propriedade sobre um bem simbólico seria ainda bastante frágil. Acrescentemos a isso o fato de o folclore, enquanto uma área de conhecimento muito recente, ainda não ter o prestígio de outros saberes. Apresentado como sendo outra forma de conferir sentido ao passado, ele trataria de uma outra história: “a história do povo, a história da contribuição popular para a civilização, a história das tradições populares, que encarnariam a verdadeira história dos homens e das sociedades” (Idem, p. 148).

Ao nomear as matérias e formas de expressão que recolhiam como sendo tradicionais, os folcloristas imediatamente as alojavam no passado. Dessa forma, o folclore seria compreendido como algo pertencente a um tempo que está em vias de desaparecer, como sendo composto por manifestações, por rituais, por objetos, por festas, lendas, mitos e superstições. Por essa via, o discurso do folclore apontaria uma forma muito particular de pensar a história, uma história feita de conservações e não de mudanças, de rupturas, de descontinuidades, de deslocamentos. “Uma história conservadora, que se pensa como resgate do passado, como reposição da tradição, como retorno da memória, como reencenação do já vivido, como reencontro com o tempo perdido, como a ressurreição do que estava morto” (Albuquerque Jr., 2013, p. 154). Essa história nostálgica e saudosista buscaria anular as diferenças temporais ao produzir o reencontro do presente com o passado.

A própria escrita da obra folclórica poderia ser “encarada como uma atividade de prolongamento no tempo destas tradições ditas ancestrais, uma contribuição à continuidade de costumes e crenças, uma maneira de tornar presente este tempo atemporal, este tempo que não passa” (Idem, p. 175). A necessidade de perenizar os registros do passado poderia ser compreendida, assim, como fruto de um anseio por retornar a um tempo idealizado, o que demonstraria seu viés romântico. Importa destacar que os folcloristas eram, em sua maioria, homens insatisfeitos com o mundo burguês, com a sociedade moderna, com a sociedade de mercado, com a própria democracia burguesa. Dessa forma, a manutenção da tradição seria um instrumento de

luta contra a corrupção do tempo. Tal postura apontaria uma compreensão antiquária da história, uma história monumental, em que “tudo de grandioso reside e foi feito no passado, que o futuro é amedrontador, e só será apaziguado, domado, pela repetição do passado, se ele for a efetivação do passado como projeto” (Albuquerque Jr., 2013, p. 165).

O reencontro do passado com o presente

Na expectativa de traçar os contornos do nacional, Barroso encontrava nas particularidades regionais um caminho para construir um projeto de brasilidade. Para o autor, se as unidades nacionais seriam exemplos de “heroísmo sem par”, as estrangeiras estariam “mergulhadas na mais profunda ignorância e dominadas pelo mais ferrenho fanatismo” (Barroso, 1928. p. 95). O suposto atraso civilizacional do Paraguai poderia ser observado, conforme o autor, no comportamento das tropas e, inclusive, no idioma utilizado pela maioria dos combatentes. Exemplo desse descompasso entre as duas nações estaria no fato de o Brasil ter utilizado balões para reconhecimento do território inimigo, algo desconhecido pelos paraguaios, de tal forma que, diante da novidade, os inimigos teriam “soltado bárbaras interjeições guturais” (Idem). Enquanto os brasileiros, lentamente, puxavam os cabos que prendiam o aeróstato para o acampamento, o coronel Bruguez teria ordenado “algumas descargas contra aquela coisa descomunal” (Idem). A ascensão conjunta de dois balões teria atemorizado ainda mais “as sentinelas que esganiçaram-se a uivar”, de tal forma que um soldado, após chamar o seu comandante, teria “caído de joelhos espumando de raiva fanática” (Idem). Curiosos, quando a “coisa descomunal” aparecia, “os inimigos se alvoroçavam berrando o mesmo estribilho em guarani” (Idem, p. 100).

Interessa notar que a citação em guarani foi traduzida em nota para o português, atitude que difere do tratamento conferido a outros idiomas estrangeiros, como o francês, empregado na epígrafe da obra. É possível inferir que o autor compreendia a incapacidade de seu leitor para a tradução do guarani, o que suscita o questionamento acerca do perfil do leitor imaginado, que embora hábil em francês e inglês, ignorava o que se falava no restante da América. Evidencia-se, aqui, a compreensão do guarani como idioma de selvagens. Outro indício do atraso paraguaio seria a ignorância acerca dos balões, aspecto em que o autor se contradiz, haja vista que Barroso informa, igualmente, o desconhecimento desse artefato pelos brasileiros. Segundo o autor, “muito soldado deixou o acampamento a uma légua de distância para rodar pelas

cercanias do estado-maior e olhar os preparativos para o enchimento dos nunca vistos engenhos” (Idem, p. 92).

Conforme Eliana Dutra (2012, p. 141), a importância da figura do inimigo estrangeiro nas manifestações nacionalistas está em que este, “além de excitar a fé patriótica do povo, cumpre um papel decisivo na autodefinição do grupo social e/ou nacional, ou ainda, para sermos mais precisos, na construção da identidade”. Da mesma forma, por ameaçar a pátria, o inimigo estrangeiro seria a expressão da ruína material e moral, da instabilidade política e social, do atraso econômico e cultural. Culpado por todas as mazelas da sociedade, ele seria um alvo utilizado pelo nacionalismo como objeto para a “agressão simbólica diária”, escondendo divisões e fraquezas das ordens “conservadoras ou radicais”, fornecendo ao povo uma espécie de consciência de unidade (Dutra, 2012).

Despontam na narrativa construída por Barroso relatos sobre a conduta de personagens capazes de ações extraordinárias e, dentre esses episódios, merecia destaque a história de vida de João Sorongo, “caboclo que vivia bebendo por todas as vendas da esquina” (Barroso, 1928, p. 155). Entregue aos vícios, em uma “existência humilhante e triste”, o moço cearense teria abandonado seus hábitos ao ler a “proclamação do governo imperial sobre a guerra” e decidido se alistar (Idem, p. 156). Na primeira batalha de Tuiti, João Sorongo teria aprisionado um oficial da cavalaria inimiga” e em Itororó, ele teria transportado “às costas, sob chuva de balas, o capitão de sua companhia ferido no ventre”. Na batalha de Avaí, quando os paraguaios se apoderaram de uma bandeira imperial, João Sorongo teria perseguido os inimigos que, aos “gritos de triunfo, guardavam o troféu” (Idem). A ação orquestrada pelos paraguaios seria exitosa caso não surgisse “uma fera de forma humana”, que teria “derrubado com certo tiro o que levava a bandeira”, além de ter atingido outros três oficiais, “apoderando-se do símbolo sagrado” (Idem, p. 162). Contudo, os inimigos seriam mais numerosos e teriam golpeado mortalmente o combatente brasileiro que, ao final, seria encontrado com “ambas as mãos decepadas. Entre os lábios cerrados, fiapos da bandeira, como se, não a podendo segurar mais com os dedos, a tivesse agarrado com os dentes” (Idem, p. 163).

Por essa via, é possível inferir que a veneração ao símbolo nacional, tal como é construída nessa narrativa, poderia ter como função aumentar a disposição para a prática do civismo e reforçar atitudes de obediência e sacrifício. Da mesma forma, tal culto poderia fazer crer que havia certa igualdade entre poderosos e humildes, irmanados no sentimento de fraternidade, porque a bandeira a todos acolheria, abrigo para todos os

brasileiros, dos rincões mais remotos à metrópole mais movimentada. A temática da bandeira, enquanto símbolo do corpo geográfico da nação e símbolo sentimental, seria recorrente em outros discursos naquele período e assinalaria que a unidade moral seria também entendida como unidade sentimental. Segundo Eliana Dutra (2012, p. 174), a ênfase na definição da bandeira como símbolo sentimental insinuaria um discurso caro ao ideário autoritário e conservador: o do caráter nacional.

Os símbolos nacionais, enquanto emblemas sagrados, estariam presentes em outros relatos nessa biografia, como no episódio do assassinato do coronel uruguaio Leandro Gomez. O personagem teria recusado que lhe vendassem os olhos e, em seguida, “a lâmina brilharia rapidamente no ar e enterrar-se-ia no pescoço do condenado, com um ranger surdo, arrepiante. Um esguicho rubro ensoparia o chão à distância de um metro. Leandro Gomez daria alguns passos trôpegos, contorcendo-se sobre a terra que o vira nascer” (Barroso, 1928, p. 155). Há, nesse ponto, um forte componente do sentimento patriótico, qual seja, a idolatria do solo. Em sua ligação aos extremos de berço e sepulcro, nascimento e morte, a terra é descrita como um suporte vital que vincula o destino do personagem e lhe confere um lar e uma identidade. O solo pátrio se transforma no corpo da mãe, tornando perceptível as associações pátria/mãe, terra/mãe, solo/útero, berço/sepultura (Dutra, 2012, p. 154). A terra, tal como o avatar do útero materno, sugeriria um destino indissolúvelmente ligado a ela: “de onde viemos e para onde retornaremos” (Barroso, 1928, p. 155).

Fernando Catroga (2011, p. 13), ao delinear os contornos do conceito de patriotismo, apontou que, desde os poemas homéricos, o termo *patris* remetia à terra dos pais, expressão que denotaria tanto o enraizamento quanto a fidelidade a uma terra e a um grupo, marcado por uma herança comum — quer seja real ou fictícia. Em sua incursão pela “geografia dos afetos pátrios”, o autor sugeriu que o termo possuiria um aspecto paternal, o que pressuporia uma ancestralidade, sustentada e reproduzida pelo culto aos mortos, ritual que possuiria um caráter cívico, essencial para difundir o sentimento de pertença e unificação da comunidade. Catroga chamou a atenção para o fato de que o sentimento pátrio possuiria uma forte componente psicoafetiva, que poderia ser definida como *matripatriótica* (mãe-pátria feminina, que seus filhos devem amar e proteger) e *paterno-viril* (enquanto autoridade justificada, imperativa, que chama às armas e ao dever). Pontua-se, aqui, a dessemelhança entre os termos pátria, nação e Estado.

As análises a respeito das diferenciações entre as acepções de pátria e de nação apontam para o fato de a pátria ser ôntica, lógica e cronologicamente anterior à nação

(Catroga, 2011, p. 21). Conforme Catroga, entre os afetos pátrios e a racionalidade do Estado, coube à nação realizar a ponte entre os dois termos. Em suas palavras, somente o *calor* do patriotismo seria capaz de realizar o enraizamento do Estado-Nação, mais burocrático e homogeneizador, de tal forma que “as revoluções empreendidas entre os séculos XVIII e XIX, se pretendiam refundar a nação, o fizeram em nome do patriotismo” (Catroga, 2011, p. 15). Quanto ao vocábulo patriotismo, este teria adquirido sentidos diferenciados e sido apropriado por ideologias igualmente distintas e, não raro, antagônicas. Em sua função de criar identidades, demarcar as diferenças e prometer destinos históricos, o patriotismo possuiria um aspecto mais abrangente e mobilizador, de tal forma que não se poderia pensar a nação sem este aspecto acolhedor que a pátria proporciona.

Em Barroso, é possível perceber a recorrência à noção de pátria como terra dos pais, em seu aspecto familiar e hereditário, profundamente evidente como aquela que comunga de um mesmo sangue, de uma mesma origem e destino. Há, sobretudo, a divulgação de um patriotismo acentuadamente viril, de forma que a pátria é apresentada como aquela que convida às armas e reclama o sacrifício, percebido como algo que reúne e move os indivíduos. A história nacional, tal como é construída por Barroso, seria a responsável pela difusão deste sentimento de pertença, expresso na busca por traçar os contornos da particularidade nacional, assim como por reforçar os laços de comunhão de sentido. Em outros termos, esta narrativa privilegiaria origem e herança, em um trabalho de memória que enlaçaria, retrospectivamente, vivos e mortos, em uma cadeia de solidariedade. A hipótese é a de que Barroso não tenha feito uso dos termos pátria e nação como sinônimos, mas antes, de que tenha empregado a noção de pátria por compreender seu maior alcance afetivo e, dessa forma, mobilizador do sentimento.

O patriotismo seria, em Barroso, algo a alentar o nacionalismo, devido à sua capacidade de englobar o sentimento natalício e a fidelidade a uma terra e a um povo, identificado por uma herança comum. Nessa perspectiva, a obra se tornaria a biografia da nação brasileira, com a criação de uma ordem do tempo — o tempo da nação — e de um território — cujas fronteiras teriam sido definidas pelo sangue derramado dos ancestrais. Há, dessa forma, uma noção de destino assinalado desde as origens. Ao tentar definir a nação, o autor recorreria à metáfora da floresta, “cujas árvores vão procurar com suas raízes o humus no solo”, de forma a explicar que um povo, da mesma forma, viveria “do humus moral formado pelas virtudes, heroísmos, aspirações, dores e esperanças das gerações de homens que, umas depois das outras, juncaram o caminho dos séculos” (Barroso, 1928, p. 27). Desse “humus moral”, se constituiria o

“ideal nacional”, que “cada povo tem o seu e é nele que reside a sua tradição”, “alimento” que as “gerações desaparecidas” preparariam para as “gerações vindouras, de modo que essas existirão porque aquelas existiram” (Idem). A sobrevivência da nação dependeria da “comunicação entre as gerações que morreram e as que estão vivas”, pois se lhe apagarem a lembrança de suas tradições, a sua “alma morrerá como a árvore, cujas raízes transmissoras de seiva foram cortadas” (Idem).

A defesa do passado e da tradição constitui, portanto, um importante sustentáculo da ideia de pátria. Contudo, não seria qualquer passado que deveria ser valorizado. Barroso pretendia enaltecer a versão que exaltasse a cultura e os valores aristocráticos, em detrimento da profunda diversidade étnica e social que caracterizava o país, de maneira a veicular uma compreensão da nação como resultado da ação dos *grandes homens* na história. Tais indivíduos, cujas trajetórias estavam repletas de façanhas e sacrifícios, reforçavam a ideia de uma pátria unida e aguerrida. A proposta parecia ser a de que o passado fosse o fiador do presente, e o presente, o guardião do passado, em uma operação de controle da memória.

“A mais ensanguentada tirania da América”

“A Guerra de Rosas” (1929), segunda biografia produzida por Gustavo Barroso, diferentemente da publicação anterior, apresenta um número expressivo de notas explicativas e referências, demonstrando o rigor da pesquisa histórica como reivindicação de uma suposta verdade. Há uma preocupação quanto à confiabilidade do que é apresentado, algo perceptível na edição lançada pela Editora Getúlio M. da Costa, que apresenta na orelha um texto sem autoria informando ser Barroso “apaixonado por documentos e divulgador inteligente e habilíssimo”, assegurando que “tudo nele é verdadeiro”. O método histórico não seria incompatível com a criação artística, uma vez que a “imaginação quando é chamada serve apenas para embelezar os fatos, colorir os acontecimentos”, informando sobre uma escrita que comporta certa abertura para a ficção.

Rosas seria um “livro brasileiro para brasileiros que desejam conhecer os episódios mais vibrantes da história do Brasil”, o que informa sobre o lugar da produção nacional no mercado editorial e descortina possíveis espaços de disputa acerca da memória militar. A autoria parece resguardar o texto de uma parcialidade que estaria presente na produção estrangeira, admoestando leitores para uma interpretação que é, não obstante, uma espécie de resposta aos escritores platinos — frequentemente

referenciados na obra. Há uma evidente intenção de associar o nacional à civilização e o estrangeiro à barbárie, algo que pode ser observado no capítulo “Violino e violão”, quando o autor explora o ritual de degolamento dos opositores ao regime rosista. O evento ocorreria na Praça da Pirâmide de Mayo, “na qual se penduravam as cabeças dos selvagens unitários degolados”, e para onde “acorriam, sôfregos, homens e mulheres”, aguardando pela exibição dos “mimos muito apreciados pelo ditador” (Barroso, 1929, p. 27).

O comportamento da multidão, da maneira como é narrado, sugere uma mobilização massiva e uma adesão incondicional ao acontecimento, contando sobre um povo que “cantava a canção fatídica dos degoladores rosistas”, enquanto observava “o corpo amarrado a um poste de madeira, contorcendo-se horrivelmente” (Idem). O frenesi popular seria ainda maior quando “o sangue enrubescia o solo. Os algozes riam. A gentilha cantarolava” (Idem). A desqualificação do estrangeiro prossegue no capítulo seguinte intitulado “O candomblé de Rosas”, desvelando um autor que compreende a religiosidade de matriz africana como indício de incivilidade, ao mesmo tempo em que estabelece uma hierarquia social orientada pelo ponto de vista étnico. Por esse viés, o regime rosista seria desmerecido por sua dimensão negra e popular.

Os negros seriam “animados e protegidos” pelo regime, além de organizados em sociedades cujos “nomes eram tão bárbaros quando seus associados: Nación Munonque, Nación Benguela, Sociedad Conga e dezenas de outras semelhantes” (Idem, p. 31). Nesses espaços, os associados “conservavam os ritos selvagens da África, as hierarquias da Nigricia, os feitiços, as abusões, os costumes do outro lado do Atlântico”. Rosas e sua filha Manuelita seriam os presidentes da maioria dessas entidades, “vulgarmente denominadas tambores, as quais saíam pelas ruas nos dias de carnaval, tocando suas músicas primitivas, rufando seus atabaques grosseiros, dançando os seus bailes grotescos e cantando nos ásperos dialetos da Mina” (Idem). Durante o Natal, as festividades também seriam conduzidas pelas comunidades negras e, segundo Barroso, tudo isso para “humilhar a sociedade portenha que talvez se sentisse revoltada sob a aparência do seu torpor efeito de medo” (Idem, p. 32).

Os negros seriam ainda “os melhores soldados de seu exército, formavam sua guarda pessoal, mandavam na sua quinta dos Santos Lugares, influíam toda a gente com insuportável orgulho” (Idem). Nesse ponto, é possível observar, para além do desprestígio da cultura de origem africana e popular, certo desprezo pela competência militar dos negros, cujas habilidades parecem, aos olhos do narrador, apenas fruto do desejo de rebaixar uma suposta elite — branca e europeizada. Não há espaço para a

compreensão da capacidade técnica dos afrodescendentes e, tampouco, a preocupação em estudar os motivos da identificação entre Rosas e esses sujeitos, que parecem, sob a lente de Barroso, um grupo homogêneo e inculto.

As festas populares e as solenidades cívicas são narradas como eventualidades degradadas, pois, encenadas por Rosas, seriam por ele maculadas. Interessa-nos evidenciar o fato de que o autor teria ocupado quase a metade da obra em denunciar os supostos hábitos selvagens de D. Manuel de Rosas. Dessa forma, seria possível questionar se todas as páginas anteriores não seriam meramente uma justificativa para a intervenção do Brasil no conflito contra a Argentina. Não obstante, poderíamos questionar se a exaustiva tentativa de justificar a intervenção brasileira no conflito não seria reveladora de uma possível falta de justificativa. E ainda, poderíamos pensar se a caracterização envilecida da sociedade rosista não seria uma estratégia do autor para provocar certa comiseração entre os leitores brasileiros.

Nessa perspectiva, seria importante indagar se a inferiorização do negro e da cultura popular não seria, ao mesmo tempo, uma defesa dos valores brancos e aristocráticos. Por essa via, cumpre refletir acerca do leitor imaginado. Em outros termos, é possível inferir que Barroso utilizava tais estratégias discursivas por compreender que seu leitor se identificaria com essa suposta elite branca e europeizada, concordando com a intervenção brasileira em benefício de um grupo social que, por analogia, seria como um igual. A desqualificação do estrangeiro perpassaria, assim, a questão nacional, uma vez que há também uma desqualificação do outro interno, acompanhada da exaltação de um determinado grupo social.

Vale ressaltar que, ao final dos anos 1920 e, especialmente durante a década de 1930, o gênero biográfico experimentou um crescimento vertiginoso no Brasil, conforme demonstra Márcia Gonçalves (2009). A esse respeito, importa considerar a classificação para as escolhas dos leitores elaborada pelo editor da Companhia Editora Nacional, responsável pela difusão das biografias tecidas por Barroso. Segundo o editor, a “elite era apreciadora dos trabalhos sobre cultura, e a isso associou a boa recepção da *Brasiliiana*, apresentada como a mais vasta coleção (cem volumes até então publicados) dedicada aos estudos brasileiros. A massa, concluía o mesmo editor, preferia a literatura de ficção” (Gonçalves, 2009, p. 100). A tentativa de perscrutar gostos e preferências do público consumidor assinalava um esforço dos editores em compreender as possibilidades de um mercado em expansão que começava a demonstrar um interesse crescente pelas biografias.

Segundo Gonçalves, “se a massa consumia preferencialmente a literatura de ficção — aventuras, romances, tramas policiais —, a elite, tomando de empréstimo a qualificação proposta pelo editor da Companhia Editora Nacional, voltava-se à compreensão da cultura nacional” (2009, p. 100). A “elite” tenderia a buscar os estudos brasileiros, entendidos como exemplares de divulgação científica, investigações brasileiras, trabalhos técnicos, livros especializados e obras de fundo social e sociológico. Conforme Heloísa Pontes (2011, p. 54), esse grupo seria mais exigente e tenderia a demonstrar um favoritismo pelos romances e pelo gênero biográfico, o que poderia auxiliar a compreensão do público leitor imaginado por Barroso. A esse respeito, é possível inferir que a narrativa de histórias de vidas de militares, enquanto estratégia para a investigação de uma instituição e de uma época, tenha sido acolhida no mercado editorial por ser uma expressão de certo personalismo do caráter brasileiro. Por essa via, as biografias publicadas por Barroso teriam atraído um determinado perfil de leitores, possivelmente mais afeito a interpretações voltadas para as interdependências entre trajetórias individuais e coletivas. Funcionando como uma galeria de espelhos, as biografias escritas por Barroso reforçavam valores compartilhados por essa suposta elite letrada.

Vidas Exemplares além do Oitocentos?

É possível perceber certa preocupação quanto a exemplaridade das histórias de vida narradas por Barroso, dimensão que rescende à proposta historiográfica tecida no interior do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, durante o século XIX. Segundo Maria da Glória Oliveira, o projeto de escrita da história nacional, pensado nessa instituição, desdobrava-se em múltiplas vias de realização, entre as quais estava a constituição de uma galeria de nomes dignos a serem memorizados por seus grandes feitos em prol da nação. “A ideia de que a tarefa da história era fixar a memória das vidas e feitos dos grandes homens funcionou como argumento decisivo para a incorporação da escrita de biografias ao programa do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no século XIX” (Oliveira, 2009, p. 10). Proposto pelo cônego Januário da Cunha Barbosa, no discurso de fundação em 1838, o trabalho de “dar vida a beneméritos” teria adquirido contornos concretos a partir do segundo número da Revista Trimensal, com a seção de Biografias de Brasileiros Distintos por Letras, Armas e Virtudes.

Na perspectiva de Oliveira, esses trabalhos biográficos deveriam ser compreendidos, primordialmente, como modos de elaboração da experiência do passado, integrados ao processo mais amplo de constituição de um regime de escrita da história no Brasil oitocentista. Dessa forma, “plenamente afinada ao programa da *historia magistra*, a escrita biográfica apresentava-se, portanto, como portadora de *exempla*, servindo, acima de tudo, para instruir os brasileiros no presente” (Idem, p. 40). Por esse viés, é possível perceber certa inspiração do modelo historiográfico oitocentista na prática biográfica de Barroso, ao mesmo tempo em que, ao narrar o passado dos grandes homens, o autor o fazia observando algumas noções de um regime de escrita que seria comum aos escritores do século XX. Nesse aspecto, a noção de “cultura histórica” parece-nos adequada para pensar a especificidade da produção barroseana, especialmente pelo seu largo alcance de análise, que permite vincular a escrita da história a outras formas de conferir sentido ao passado — como as comemorações e práticas cívicas, a construção das coleções e museus, o patrimônio histórico e o ensino de história (Caldeira; Marcelino, 2019, p. 52).

Para além dessa amplitude, a noção de cultura histórica teria como desdobramento, segundo Ângela de Castro Gomes (2007, p. 48), o fato de assinalar que os historiadores de ofício não detêm o monopólio do processo de constituição e propagação de uma cultura histórica, “atuando interativamente com outros agentes que não são homens de seu *métier*”. No tocante às primeiras décadas do século XX e, especialmente ao Estado Novo, embora não seja possível notar um grande número de obras históricas produzidas por historiadores, seria perceptível um “vasto conjunto de discursos e práticas sobre o ‘povo’ e a ‘nação’” (Idem, p. 51). Haveria, nesse contexto, uma valorização do passado nacional, que teria tanto o sentido de uma tradição que marcava a cultura popular como a forma de um discurso histórico datado, em que a figura do historiador e suas obras deveriam ser recuperadas. Essas duas concepções de passado conviveriam em um mesmo discurso.

A ideia de um passado ligado à cultura popular se manifestaria através de um conjunto de tradições e conviveria com o presente, sendo a-histórico e referido a uma noção de tempo não datado. A noção de um passado histórico, por sua vez, pressupunha uma ideia de tempo linear, cronológico, datado e referido à memória de fatos e personagens únicos, existentes numa sucessão a qual é vedado conviver com o presente (Gomes, 2007). Dessa feita, é possível observar ambas as concepções na narrativa elaborada por Barroso, evidente em sua proposta inicial, ao assumir a tarefa de “recolher” folclore de guerra, esparso na cultura popular e, ao mesmo tempo, na

preocupação em datar fatos e eventos significativos da história nacional, construindo uma historiografia militar por meio dos relatos de vidas. Assim, o passado histórico e o passado enquanto tradição conviveriam na obra barrosiana, sem uma hierarquização quanto à relevância de ambos, valorados em uma narrativa que comportaria múltiplas experiências do tempo.

Por essa via, inferimos que Barroso se constitui enquanto escritor cultivando noções que seriam próprias da cultura histórica do século XX, ao mesmo tempo em que recupera ideias importantes do fazer historiográfico do período imperial. A compreensão do passado como “floresta de exemplos” não significaria uma compreensão do passado como mestre do presente e do futuro, mas, antes, um reconhecimento da importância do uso dessa concepção enquanto artifício retórico. Barroso, autor de transição entre uma cultura histórica imperial e uma cultura histórica republicana, não chegou a expressar abertamente seu entendimento do gênero biográfico e, tampouco, afirmou que as narrativas aqui analisadas deveriam ser compreendidas como biografias. Declarou, na verdade, que tais relatos seriam “folclore de guerra”. Consideramos que, embora o escritor tenha definido sua prática dessa forma, não seria equivocado perceber seus relatos como exemplos de uma escrita que contém elementos próprios do campo biográfico, especialmente se levarmos em consideração o estatuto desse gênero no começo do século XX.

Segundo Márcia Gonçalves (2009, p. 26), entre o final da década de 1920 e a de 1950, com destaque para os anos de 30 e os anos 40, intelectuais empenhados na renovação da literatura e da história nacional compreenderam a revisão da biografia como mais um aspecto necessário entre as estratégias de atualizar análises sobre a realidade nacional. Tais reflexões proporcionaram a compreensão de que a biografia também deveria ser construída de tal forma que o texto sensibilizasse o leitor. Assim, o biógrafo que almejasse fazer viver, na escrita biográfica, determinado protagonista, retiraria do romance as estratégias e técnicas necessárias. “Nesse ponto, o ato de romancear a biografia estaria associado a uma tentativa de querer representar a vida por meio da estética do romance, fugindo daquilo que, numa leitura crítica, seria o objetivo maior dos panegíricos e dos necrológicos: realizar o mero elogio dos mortos” (Gonçalves, 2009, p. 131). Por essa via, é possível afirmar que a narrativa elaborada por Barroso, embora definida por ele como romance e folclore de guerra, estaria muito próxima da escrita biográfica e, por conseguinte, de suas teorizações e reformulações.

Acerca da biografia de Osório, Barroso continuaria veiculando uma narrativa com um caráter acentuadamente pedagógico e moralizante, especialmente nos relatos

sobre a relação entre pai e filho, ocasiões que demonstravam que a educação para as armas se faria pelo exemplo. Aos quinze anos, Osório teria ouvido de seu pai: “andarás junto a mim, vendo, aprendendo e adquirindo os hábitos dessa vida que há de ser a tua” (Barroso, 1932, p. 16). A “vida livre” seria interrompida em benefício dos estudos, quando Osório teria frequentado a escola particular de primeiras letras, época em que os conflitos teriam recrudescido no Sul e seu pai teria decidido retirá-lo da escola. Nessa ocasião, o pai afirmaria a Osório: “há muito tempo, meu filho, observo tua vida e teus gostos, e tudo me indica que nasceste predestinado à carreira das armas” (Idem).

Cumprе mencionar que a citação atribuída ao pai carece de fontes que comprovem sua efetividade, de tal forma que sua inserção na narrativa poderia ser compreendida como um recurso estilístico para convidar à imaginação. Essa estratégia textual poderia ser tomada como um indício de que Barroso elaborava sua obra em consonância com a renovação que o gênero biográfico vivenciava, especialmente a partir dos anos 1930. As questões estéticas condicionadoras da dita renovação seriam propagadas por autores estrangeiros, em especial pelo francês André Maurois, cuja obra fora traduzida por Barroso para o português. Em 1928, Maurois sistematizou um conjunto de reflexões suscitadas durante conferências proferidas no Trinity College em uma publicação sob o título *Aspects of Biography*. As três características essenciais da biografia moderna, nomeadas por André Maurois, seriam: a “procura corajosa da verdade, a valorização da complexidade humana e a busca de homens modernos por textos e personagens à sua imagem e semelhança” (Gonçalves, 2010, p. 161). Nessa perspectiva, a existência mundana e real dos biografados colocava limitações à capacidade criativa dos escritores, uma vez que não era possível inventar personagens. Por outro lado, tal baliza não os impedia de utilizar determinada estética ao dar forma e enredo às vivências de seus protagonistas. As considerações do biógrafo francês inspirariam muitos intelectuais brasileiros, como Alceu Amoroso Lima, que teria afirmado ter existido no Brasil uma verdadeira epidemia do biógrafo nessa época.

A história Militar como História Nacional

Na biografia “A Guerra de Flores” (1929, p. 154), a valorização do nacional perpassaria a exaltação das figuras responsáveis pela supremacia bélica brasileira, “humildes ou elevados, anônimos ou famosos, que derramaram seu sangue e padeceram dores por este grande e querido Brasil”. O martírio evocaria a dimensão do sacrifício, transformando o tempo presente em eterno devedor de um passado sacralizado. Por essa

via, Barroso buscava aproximar sua memória pessoal da memória nacional: “muitos eu ainda conheci. Vi-os passar. Ouvi da sua história. Conversei com eles. Escutei-lhes a palavra, singela, rememorando a grande Campanha. Lembro me tanto. Tanto!” (Idem, p. 147). O uso da primeira pessoa sugere um processo de valoração da recordação como atestado de uma pretensa verdade contida no relato. A visão e a audição remeteriam à importância dos sentidos para a construção do que seria uma história fidedigna, pois amparada no corpo. Seria precisamente o olhar que conferiria autoridade à narrativa construída por Barroso, uma vez que a visão autenticaria o autor como testemunha, o que proporcionaria certa persuasão. Tais elementos poderiam ser analisados à luz da noção de autópsia que, nos termos de François Hartog, faria referência ao “olho como marca de enunciação, de um ‘eu vi’ como intervenção do narrador em sua narrativa para provar algo” (Hartog, 2001, p. 291).

Dessa forma, Barroso faria muitas vezes uso da autópsia para qualificar sua própria narrativa, pois, ao afirmar ter visto as personagens do passado, ele reivindicava a crença do público leitor. Por outro lado, ao afirmar ter ouvido histórias de guerra, o narrador reclamaria outro atestado de confiança, embora “o ouvido, do ponto de vista do fazer-creer, valha menos que o olho: disso se conclui que uma narrativa presa a um eu ouvi será menos crível ou menos persuasiva que uma outra, vizinha, organizada em torno de um eu vi” (Idem, p. 299). A audição poderia conter ainda vários níveis e formas de compreensão, pois poderia significar “eu investiguei” junto a “pessoas que dizem, por terem elas próprias visto ou por terem ouvido de outros que viram ou que dizem ter visto” (Idem). Nesse ínterim, ao mobilizar a visão e a audição como indícios de credibilidade e de veracidade, Barroso estabeleceria uma relação de fidelidade com o leitor, informando sobre uma narrativa que não comportaria a fabulação.

O recurso à visão e à audição como estratégias de confiabilidade remeteriam à importância da oralidade durante as primeiras décadas do século XX. Ao narrar as histórias de vida de seus biografados, Barroso elaborou grandes quadros, fazendo uso de uma descrição pormenorizada, como artífice do passado, que recolhe e ordena os elementos dispersos e desconexos, em uma leitura inteligível e dotada de sentido. A descrição, em Barroso, era uma forma específica de ver o passado, mas sobretudo uma forma de fazer ver. Enquanto organizava o que deve ser lembrado, Barroso tentava controlar o passado, ao mesmo tempo em que construía uma imagem visual desse passado, a qual lhe conferia uma identidade. Ao narrar histórias de vidas, Barroso narrava a sua própria história, em um trabalho de recordação que remontava à infância: “e os meus olhos de menino fitavam-nos com inveja. Quantas vezes, dos dez aos

quatorze anos, desejei uma guerra para fazer o que eles tinham feito” (Barroso, 1929, p. 147). Ao narrar as façanhas dessas personagens, Barroso realizaria a sua própria façanha, como se ele próprio fosse um prolongamento desse pretérito.

Espécie de testemunha ocular, Barroso teria o contato indireto com o passado, talvez com o aspecto mais frágil desse passado, o contato com a memória daqueles que viveram o acontecimento. Ao estudar os elementos constitutivos da memória individual e coletiva, Michel Pollack (1989, p. 201) chamou a atenção para os acontecimentos que identificou como “vividos por tabela”, que seriam os acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencente. Tais acontecimentos, mesmo que não tenham sido vivenciados pela pessoa, poderiam adquirir tamanha relevância no imaginário, que seria “quase impossível que ela conseguisse saber se participou ou não” (Idem). Segundo Pollack, a esses acontecimentos vividos por tabela, viriam se juntar outros eventos que, não necessariamente, se situariam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. Dessa forma, “é perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada” (Idem).

Por essa via, é possível afirmar que Barroso, ao narrar as histórias de vida dos militares cearenses que ele teria conhecido durante a infância, assumia para si um lugar de destaque, construindo uma imagem de si como continuidade desse passado. A narrativa permitiria a Barroso obter uma mais-valia do passado e seria, por conseguinte, uma maneira de perenizar o acontecido, algo que asseguraria ao autor o lugar de guardião desse legado. Os laços de parentesco seriam evocados nessa narrativa, que ambicionaria conferir a Barroso um lugar importante na construção da nação, como autêntico herdeiro de uma linhagem, cujas habilidades o narrador costumava atribuir a si mesmo. “Antônio Leal de Miranda, meu padrinho, cadete do 26 de Voluntários. Alto, forte, majestoso. Falava mansamente. Inteligente e viajado, era um conversador delicioso” (Barroso, 1929, p. 148).

Na expectativa de atrair um público leitor mais amplo, Barroso desenharia suas personagens com feições que poderiam ser aproximadas daquilo que os leitores estariam habituados a encontrar nas prateleiras das livrarias, especialmente, a literatura heroica. Nesse ponto, é possível observar a mobilização da imaginação mediante uma representação narrativa do passado que possibilitaria a construção de grandes quadros. Por exemplo, quando Osório “apareceu de espada na mão, atirando o cavalo para a frente, gritando, ‘siga-me quem for brasileiro’”, seria possível notar a ênfase na

capacidade do herói para definir os rumos da ação e da nação (Barroso, 1932, p. 177). O cenário do combate é representado por meio de elementos que tocam os sentidos. Há uma reconstrução visual e auditiva do passado. Quando Osório “vai a cavalo, o olhar afuzilando no rosto leonino, de repente, metralhada, a sua montaria tomba. Ele ergue-se e monta outro animal” (Idem). No auge do conflito, há uma intenção de conferir um ritmo mais acelerado à narrativa, procurando despertar a atenção do leitor e, fundamentalmente, uma sensação de experiência do passado.

A criação desse efeito de verdade, por meio do discurso, seria o principal traço da narrativa biográfica elaborada por Barroso, comprometida com a transmissão de uma experiência viva e emotiva do passado. A proposta de Barroso poderia ser aproximada da produção do historiador francês Prosper de Barante, cuja recepção teria sido bastante expressiva no Brasil, especialmente entre os membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, durante o século XIX (Oliveira, 2009, p. 48). No prefácio de sua obra *Histoire des ducs de Bourgogne*, Barante afirmava que o cuidado excessivo com a correção das informações havia transformado o historiador num erudito, ao mesmo tempo em que sua narração perdera os detalhes que dariam “vida à história”. A saída para esse impasse seria, conforme Barante, que o historiador soubesse pintar mais do que analisar (Barante, 1826).

Diante do exposto, o texto assumiria outro formato para Barante, adquirindo prerrogativas que permitissem a sua visualização, uma vez que a história deveria ser, em suas palavras, “sobretudo, exata e séria”, ao mesmo tempo poderia ser “verdadeira e vívida” (Idem, p. 41). A vivacidade reivindicada pelo historiador francês poderia ser aproximada da noção de *enargeia* dos antigos, perpetuada pela tradição retórica e que remeteria à capacidade de ver e fazer ver a história, podendo ser traduzida como claro ou tangível. O termo se relacionaria ainda a um campo de experiências imediatas, funcionando como uma garantia de verdade, que o historiador antigo se servia para comover e convencer seus leitores (Ginzburg, 2007, p. 20). Na tradição retórica latina seria possível encontrar uma tradução da *enargeia* grega, que teria sido forjada por Cícero e Quintiliano como *evidentia*, noção que denotaria a capacidade do orador de “por algo sob os olhos” do espectador. Dessa forma, ao se valer de sua habilidade com as palavras, “o historiador conseguia comunicar aos leitores a sua própria experiência – direta, como testemunho, ou indireta – pondo sob os olhos uma realidade invisível. *Enargeia* era um instrumento para comunicar a autopsia, ou seja, a visão imediata, pelas virtudes do estilo” (Ginzburg, 2007, p. 21).

Ao retomar os princípios antigos, Barante almejava realizar uma conciliação entre a produção visual e a produção escrita. Ao abordar o período que compreendia os quatro reinados da dinastia dos Valois, o historiador francês pretendia apresentar uma narrativa capaz de fazer saltar aos olhos do leitor “a cor nacional e característica francesa” (Guinzburg, 2007, p. 21). A proposta de Barante faria parte de um debate mais amplo em torno da questão da cor local, inicialmente relacionada ao campo pictórico e reconhecida como parte do discurso literário, notoriamente, desde o século XVIII. Seria, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, que essa questão assumiria uma significação mais ampla. Concebida como a observação de detalhes que caracterizam um país ou uma época, a cor local possuiria uma dimensão espacial e uma dimensão temporal, portanto. Enquanto dispositivo narrativo, a *cor local* identificaria momentos e épocas específicas, concedendo-lhes identidades e características próprias, especialmente por meio de estratégias do campo literário capazes de despertar emoções no espectador.

Segundo Temístocles César (2004, p. 54), a cor local, enquanto estratégia textual, teria mobilizado parte significativa dos escritores brasileiros dedicados à temática histórica ao longo do século XIX, inclusive no interior do IHGB. A hipótese “é que não é possível, no começo da década de 1850, abstrair os elementos poéticos presentes no discurso histórico, nem os elementos históricos do discurso poético. A respeito do IHGB, Manoel Luiz Salgado Guimarães explica que, mesmo em Januário da Cunha Barbosa, “a história estava associada à fixação de uma memória entendida, quer em seus aspectos físicos, quer morais (os fatos memoráveis, os grandes vultos a serem reverenciados) objetivando a ‘ressurreição do passado’, segundo os termos propostos por Barante” (Guimarães, 2006, p.72).

Seria, entre a necessidade de definição de um sentido geral e de uma finalidade prática para o conhecimento do passado, que teria se configurado uma forma peculiar de compreender o texto histórico na cultura histórica oitocentista (Idem, p. 71). Diante do exposto, é possível perceber que Barroso mobilizava alguns princípios e procedimentos próprios da produção histórica oitocentista em sua forma de narrar o passado, especialmente em sua escrita biográfica. A maneira como Barroso pinta personagens, cenários e eventos aponta para uma proposta bastante próxima às questões em torno da *cor local*, sugerindo uma produção de transição entre uma cultura histórica imperial e uma cultura histórica republicana.

A biografia por meio dos objetos

Nesta incursão pelo biográfico, destacamos o livro *História Militar do Brasil*, publicado em 1938. Dividida em duas partes, a obra constituía a principal referência da disciplina História Militar do Brasil, ministrada por Gustavo Barroso no Curso de Museus e na Escola de Oficiais da Milícia Integralista do Distrito Federal, entre os anos de 1933 e 1934. A primeira parte foi dedicada à história da organização do Exército, seus uniformes, hierarquias e armamentos. A segunda parte do livro, por sua vez, apresentava a “história das grandes campanhas militares” que, de forma romanceada, intentava promover uma aproximação entre o relato histórico e o leitor (Barroso, 1938, p. 11). A reprodução dos mapas e cartas cartográficas sugeria a iniciativa de conferir certa visualidade ao passado, reforçada pela reprodução de algumas missivas. É possível que a recorrência à essa multiplicidade de suportes para a experiência do passado fosse devedora da proposta didática que orientava a produção do livro inicialmente. Na introdução, o autor afirma que “se lhe falta ciência, não lhe falta consciência”, pois essa se “mostra a cada passo na sinceridade dos propósitos e, sobretudo, no amor pelo Brasil” (Barroso, 1938, p. 11).

A sinceridade, mais que a autenticidade, foi mobilizada na apresentação de seus projetos, denunciando uma escrita que advogava a condescendência do leitor por meio de certo sentimentalismo. Nessa incursão pela verdade do passado, também é possível identificar certa nostalgia que, a partir das proposições de Jean Baudrillard (1991, p. 14), pode assumir a feição de uma carência do real, “quando o real já não é o que era”. Essa aparente ausência de realidade pode levar a uma sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos de realidade, assim como de verdade, de objetividade e de autenticidade (Idem). Espécie de miragem, esse olhar detido no passado promovia, em Barroso, a ilusão da realidade do vivido, embora a experiência pretérita estivesse localizada em um tempo fugidío, sendo, portanto, tão ilusória quanto o presente instável.

Ricamente ilustradas, as páginas de *História Militar do Brasil* se valiam, portanto de documentos escritos, cartográficos e iconográficos que compunham a coleção do Museu Histórico Nacional. No capítulo “A estátua equestre de Uruguaiana” relata a viagem do imperador Pedro II ao Rio Grande do Sul, época em que o monarca percorreu o rio Uruguai, realizando conferências com os generais e inspecionando as tropas. Segundo Barroso, após a rendição de Uruguaiana, foi planejada a construção de uma estátua equestre em homenagem ao imperador, que recusou a estátua. O modelo em gesso passou a integrar a coleção do Museu Histórico Nacional. Ao narrar a

trajetória da peça, Barroso reproduzia parte do catálogo do museu em formato de literatura, como se estivesse chamando visitantes. Conforme Francisco Ramos (2019a, p. 29), “é como se a ficção fizesse parte das legendas, atribuindo às peças uma vitalidade que o espaço de exposição, sozinho, não conseguiria dar”.

A visualidade do passado era assegurada, dessa forma, tanto pela exposição do objeto quanto pela narrativa que o acompanhava, expondo a “realidade” do passado sem obstaculizar com os imaginários que cercavam o artefato. Estes, muitas vezes, mereciam relatos à parte. As muitas histórias sobre a força de Tiradentes, relatadas em um artigo nos Anais, constituíam um exemplo dessa prática de narrar a biografia dos objetos, desvelando lendas em busca da verdade histórica. A esse respeito, conforme recordaram Francisco Ramos e Aline Magalhães (2013, p. 98), não seria inadequado “avaliar o papel da ficção em um estudo sobre a história do patrimônio, como fez Dominique Poulot, ao considerar a ficção como algo central no cultivo de sentimentos afeitos à conservação e à composição de conexões entre o ‘antigo’ e o ‘belo’”.

Barroso transferiu para as páginas das biografias que escrevia a história produzida no Museu Histórico Nacional, exposta em suas galerias e publicada em seu principal órgão de divulgação, os Anais. Na biografia de Tamandaré, publicada originalmente em 1933, há um conjunto de objetos referenciados que compunham as coleções do Museu, por exemplo, a espada tomada ao Major Estigarribia que figurava “como uma recordação concreta desse feito nas coleções do Museu Histórico” (Barroso, 1933, p. 211). A materialidade do objeto convidava a uma relação tangível com o passado no campo das sensações e, ao ser incorporada ao relato escrito, parecia assegurar a realidade da história, colocando em ação dispositivos de imaginação.

Dentre esses dispositivos, a experiência do leitor também importava, pois, conforme Gaston Bachelard (1994, p. 188), a imagem que a leitura de um texto oferece enraíza-se no leitor, tornando-o, em alguma medida, cocriador da obra. Dessa forma, ao recebermos a imagem, cultivamos “a impressão de que poderíamos criá-la, de que deveríamos criá-la” e, por essa razão, a imagem se transforma “num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser” (Idem). Dessa forma, nos espaços entre o objeto e a escrita, a narrativa barrosea comportava uma dimensão imaginativa que detinha o leitor, como partícipe da (re)construção do passado e cuja aspiração passava a ser, na verdade, a participação na própria construção da nação.

Conforme Francisco Ramos (2019a, p. 32), é importante reconhecer que Barroso e o MHN não estavam isolados nessa proposta, pois “usar a cultura material preservada em instituições oficiais para compor tramas que articulassem história e ficção fazia parte do jogo, sobretudo quando se desejava divulgar a história”. Nesse caso, Barroso fazia parte de uma rede, tanto pelas estratégias narrativas quanto editoriais. Dentre essas estratégias, Francisco Ramos assinala a criação de um “interesse pelo passado para estudantes e um público mais amplo”, questão fundante para certos intelectuais, que também aproximavam “a ficção da história”, como Coelho Neto, Viriato Correa e Afrânio Peixoto (Idem).

Gustavo Barroso recorria ao MHN para ilustrar seus textos, ao mesmo tempo em que, por meio da escrita, convidava os leitores a visitarem o Museu. Dessa forma, os objetos foram referenciados como testemunhos do passado e, portanto, capazes de assegurar a veracidade dos fatos narrados, pois à “integridade física do artefato corresponde sua verdade objetiva” (Meneses, 2003, p. 92). A reverência às personagens militares envolvia também a reverência às máquinas de guerra que, imantadas pela presença dos *grandes homens*, adquiriam status de relíquia. O zelo com o vestígio do passado demonstrava que certa afetividade permeava a relação do diretor do Museu com o seu acervo, ao mesmo tempo em que recomendava a mediação das emoções na constituição de contatos com o pretérito.

Dessa forma, ao intercambiar narrativa histórica e narrativa museográfica, Barroso promovia uma pedagogia da história, comprometida com a construção política e simbólica da nação, atendendo às necessidades do presente e, principalmente, promovendo uma abertura para o futuro. Ao mobilizar o nacionalismo e o militarismo, em suas distintas formas de narrar o passado, Barroso instituía a tradição como categoria basilar para a comunicação entre as gerações. Promovia, na verdade, uma ordem do tempo, pois, na medida em que testificava a monumentalidade do passado, ele acabava por assegurar uma promessa de futuro para a nação. E ainda, ao conferir um sentido à passagem do tempo, Barroso garantia certa coesão ao presente da comunidade nacional.

Barroso produziu uma narrativa que se movia entre o objeto e a palavra, promovendo uma experiência do passado balizada pela tangibilidade e pela visualidade, mobilizadas pela matéria e pela escrita. Conforme Aleida Assmann (2011, p. 199), a escrita seria, ao mesmo tempo, um suporte e uma metáfora da memória, cuja capacidade de conservação das informações ao longo do tempo somente foi questionada por volta do século XVIII. Nesse período, a desconfiança quanto à força reprodutiva das letras

não impossibilitou o contato com o pretérito, pois ele era acessado por meio de outros suportes de mediação (Idem, p. 222). Objetos remanescentes e vestígios possibilitaram um acesso completamente diverso ao passado, especialmente porque incluíram as “articulações não verbais de uma cultura passada — as ruínas e os elementos remanescentes, os fragmentos e os cacos — bem como os resquícios da tradição oral” (Idem, p. 225).

Nesse contexto, é possível localizar uma forma específica de experimentar o passado: a sensibilidade antiquária. A atividade do antiquário, conforme Manoel Salgado (2000, p. 116), foi marcada pelo desejo de “tornar o passado uma presença materializada nos objetos que o circundavam”, capazes de proporcionar uma experiência sensorial do passado. Tal experiência envolvia “um ordenamento hierárquico dos sentidos e os efeitos de sentidos admitidamente inferiores, como tato, paladar e olfato, na companhia do órgão superior da visão” (Bann, 1994, p. 146-147). Tal prática recebeu duras críticas nos séculos seguintes, especialmente motivadas por sua pretensa “falta de método na coleção dos objetos que guardava, amadorismo e, sobretudo, uma suposta falta de utilidade para um esforço colecionista dessa ordem” (Guimarães, 2000, p. 116).

A esse respeito, Manoel Salgado (2000, p. 115) chamou a atenção para o fato de que “não foi sempre essa a imagem dos antiquários e de suas atividades de colecionadores, sendo seu interesse pelo passado considerado tão legítimo quanto o conhecimento histórico balizado a partir de novos referenciais como os que praticamos hoje”. Segundo Stephen Bann (1994, p. 132), a atitude antiquária não seria uma aproximação imperfeita da historiografia científica e profissionalizada, mas antes, um “relacionamento específico, vivo, com o passado e que merece ser tratado nestes termos”. Na verdade, essa tradição chegou a constituir-se como espaço legítimo de reflexão sobre o passado, “dispondo até de cátedras em prestigiosas universidades inglesas a partir do século XVII” (Guimarães, 2000, p. 115).

Considerações Finais

No tocante ao Brasil, a criação do IHGB, em 1838, como parte de um projeto mais vasto das elites políticas, inscreve-se em um conjunto amplo de “instituições estrangeiras que dedicaram seus esforços no sentido de recolher, preservar, pesquisar e divulgar as histórias nacionais” (Guimarães, 2000, p. 126). Com inúmeras delas, o IHGB manteve estreitas relações intelectuais, “partilhando posturas relativas ao

tratamento da história, particularmente no que diz respeito à presença da tradição antiquária, combinada agora às exigências formuladas pela cultura histórica oitocentista” (Idem).

E foi, nesse cenário político e cultural que, em meados do século XIX, a atividade antiquária deu lugar a uma postura cada mais científica de tratamento do passado, confluindo na ascensão da história como ciência. O ofício do historiador passou a ser caracterizado por tornar o “passado distante e objeto de uma reflexão científica, cognoscível apenas por esse procedimento intelectual capaz de apreender o passado como processo, como um via-a-ser do presente” (Guimarães, 2000, p. 116). Nesse momento, foi possível observar uma maior preocupação com a patrimonialização do passado, quando ocorreu o nascimento de disciplinas e práticas voltadas à preservação e à restauração do legado material do passado, “com o significado agora de provas materiais da existência de um passado passível de ser acessado, também, pela via desses restos materiais” (Idem).

Ainda conforme Manoel Salgado (2000, p. 99), não se trata de mera coincidência temporal, “mas de solos de emergência similares”, que tornaram as preocupações disciplinares com a história e as relativas ao patrimônio parte de uma cultura histórica que investe de maneira sistemática em diferentes possibilidades de narrar o tempo passado. Nesse ponto, é possível observar certa similaridade entre as formas de narrar o passado empreendidas por Gustavo Barroso e as características da cultura histórica oitocentista, no tocante ao tratamento conferido ao passado. Por essa via, é possível identificar, ainda, certos elementos próprios da tradição antiquária nas narrativas construídas por Barroso. Algo evidente nos procedimentos que orientavam a seleção e a interpretação dos vestígios materiais, tidos como elementos capazes de comprovar a existência dos acontecimentos, atribuição que assegurava a esses objetos o *status* de relíquias.

A tangibilidade do passado se somava à visualidade da história. A esse respeito, importa recordar que o texto histórico guardava relações com a pintura e a poesia, pois “ao articular sinais gráficos num texto, evocava imagens acerca do passado a ponto de estimular sua concretização sobre a superfície plana da tela segundo os cânones e o projeto estético da pintura histórica” (Guimarães, 2000, p. 121). Ao fazer “ver” a história, por meio dos objetos referenciados em sua obra, Barroso produzia uma experiência do passado devedora de múltiplas tradições, que não se esgotaram no século XIX. Pois, “no Brasil do século XX, a escrita da história não se divorcia completamente

da ficção, não dá fim aos procedimentos do romantismo, nem elimina a sensibilidade antiquária (Magalhães; Ramos, 2013, p. 99).

Tais elementos permaneceram vigentes, sobretudo, na ânsia cultivada por Barroso de trazer o passado ao presente, “operação impossível do ponto de vista da história científica que Gustavo Barroso abraçava, mas uma possibilidade plausível se o presente estivesse diante de um objeto do passado” (Ramos, 2019b, p. 72). E seria esse, aos nossos olhos, o ponto de contato entre a *operação historiográfica* e a *operação museográfica* conduzidas por Barroso, aqui compreendidas como operações que se comunicavam e se complementavam. Dentre as formas de narrar o passado, em grande medida devedoras do Oitocentos, destacamos a escrita biográfica como uma modalidade narrativa que, ao recorrer à estrutura do romance, comportando certa dose de ficção, constituiu um dispositivo importante, nessa ambição de tornar o passado presente.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2013.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

BARANTE, Prosper de. *Histoire des Ducs de Bourgogne de la Maison de Valois*. Paris: Ladvoat Librairie, Palais Royal, 1826.

BARROSO, Gustavo. *A Guerra do Rosas: contos e episódios relativos à campanha do Uruguai e da Argentina – (1851-1852) – 1ª ed.* São Paulo: Cia Editora Nacional, 1929.

BARROSO, Gustavo. *A Guerra do Flôres: contos e episódios da campanha do Uruguai (1864-1865)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.

BARROSO, Gustavo. *Osório, o centauro dos pampas*. Rio de Janeiro: G. M. Costa, 1932.

BARROSO, Gustavo. *Tamandaré: O Nelson Brasileiro*. Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa, 1933.

BARROSO, Gustavo. *História Militar do Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938.

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água editores, 1991.
- CALDEIRA, Ana Paula Sampaio; MARCELINO, Douglas Attila. A história como experiência estética: o conceito de cultura histórica na obra de Manoel Salgado Guimarães. In: FREIXO, André [et al]. *Experiências de formação: um tributo ao professor Manoel Salgado*. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.
- CATROGA, Fernando. *A geografia dos afectos pátrios*. As reformas político-administrativas (sécs. XIX-XX), Coimbra, Almedina, 2011.
- CÉZAR, Temístocles. Narrativa, cor local e ciência. Notas para um debate sobre o conhecimento histórico no século XIX. *História Unisinos*, São Leopoldo/RS, v. 8 n. 10, jul-dez 2004, pp. 11-34.
- DUTRA, Eliana. *O Ardil Totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 1930*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- DUTRA, Eliana. *Rebeldes Literários da República: história e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte: Editora, 2005.
- ENDERS, Armelle. *Os Vultos da Nação: Fábrica de Heróis e Formação dos Brasileiros*. RJ: FGV, 2014.
- GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, A. (Org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- GONÇALVES, Márcia. *Em terreno movediço: história e memória em Octávio Tarquínio de Souza*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- GUIMARÃES, Manuel Luiz Salgado. Entre as luzes e o romantismo: as tensões da escrita da história no Brasil oitocentista. In: GUIMARÃES (org.) *Estudos sobre a escrita da História*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Reinventando a Tradição: sobre antiquariado e escrita da história. *Humanas*, Porto Alegre, v. 23, n. 1/2, p. 111-14, 2000.
- GINZBURG, Carlo. *Os fios e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HARTOG, François. A testemunha e o historiador. In: PESAVENTO, Sandra (org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
- MAGALHÃES, Aline Montenegro. RAMOS, Francisco Regis Lopes. A lição da pedra: usos do passado e cultura material. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 13, dezembro de 2013.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*, vol. 2, n. 3, 1989.

PONTES, Heloisa. *Intérpretes da Metrópole: História Social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, (1942-1968)*. São Paulo: EDUSP, 2011.

RAMOS, Francisco Regis Lopes. A pedagogia dos antiquários: Gustavo Barroso e o passado que objetos e palavras podem conter. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 51, p. 25-43, 2019a.

RAMOS, Francisco Regis Lopes. Hoje, o que fazer com Gustavo Barroso? Ou: como lembrar a memória sem esquecer a história? In: MENESES, Sônia (Org). *História, memória e direitos*. São Paulo: Letra e Voz, 2019b.

Artigo recebido em 26/08/2024

Aceito para publicação em 22/02/2025

Editor(a) responsável: Paloma Caroline Catelan