

TAMBOR SOLEDADE E A “CAUSA AUSENTE”: SANGUE, ESCRAVIDÃO E LIBERDADE*

Osmundo Pinho  

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

“Sobre os antigos monumentos da barbárie e do despotismo inscreverei grandes palavras de justiça e de clemência”.
L. Tolstói, *Guerra e Paz*, 1869.

Comemorou-se, em 2023, com inúmeras iniciativas estatais e/ou acadêmicas, o bicentenário da Independência do Brasil na Bahia, fórmula com que ficou consagrada a culminância da luta contra as forças portuguesas que ocuparam Salvador em represália à movimentação independentista, desenrolada a partir dos eventos desencadeados com a Revolução do Porto em Portugal, a instalação das cortes e o retorno do Rei Português D. Joao VI para Lisboa. A luta popular contra os portugueses, organizada sob a égide do Exército Libertador, converteu-se em tropo narrativo fundamental para as políticas de memória, história e patrimonialização cultural na Bahia, desde o próprio século XIX até os dias de hoje.

Neste ensaio, propomos interpelar um conjunto de fontes, registros, narrativas e imagens que se constituem reciprocamente em articulações determinadas para estabilizar o significado ou a presença de uma personagem histórica, o “tambor” Manoel Soledade. Interpelamos criticamente

* Agradecemos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que nos apoiou, por meio da Chamada CNPq Nº 09/2020, o que permitiu o desenvolvimento do presente trabalho. Gostaríamos de agradecer, do mesmo modo, às contribuições de pessoas e instituições ao longo dessa pesquisa. Em Cachoeira, Walter Fraga Filho, Sérgio Guerra Filho e Igor Roberto de Almeida Moreira. Em Salvador, agradecemos à equipe do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, em particular a Fernanda Mota de Oliveira. No Rio de Janeiro, agradecemos ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em particular a Iliana F. Monteiro e Thamires Veroneses, assim como com Fátima Henriques e Ana Paula Campos, do Museu Antônio Parreiras. Na Biblioteca Nacional, agradecemos a colaboração de Thayanne Moraes e Mônica Velloso Azevedo.

o modo como a historicização da personagem se deu por meio de cruzamentos, aproximações, releituras e traduções que reordenaram material discursivo e visual que hoje se apresenta como uma narrativa coerente capaz de produzir efeitos determinados na história e como história. Essa interpelação crítica implica, em segundo lugar, a consideração teórica de fundo acerca da relação entre sincronia e diacronia na definição de uma legibilidade para fatos e personagens históricos ou, dito de outra forma, para a disjunção entre eixos sintáticos e semânticos, constitutivos do sentido atribuído à gênese de uma sociedade e de sua narrativa mestra, ou monumentalizada. Dessa forma, nos voltamos para a estrutura da articulação entre texto, imagem, memória e poesia na constituição de uma ficção histórica.

Conhecemos Soledade através de diversas fontes, e muito recentemente tivemos a confirmação de que o personagem foi uma pessoa real e que, contrariamente ao anteriormente propalado, não foi o primeiro morto na guerra de libertação, porque simplesmente não morreu no 25 de junho, na Vila da Cachoeira.

Convém recapitular muito resumidamente o cenário político mais amplo. Em 1807, Napoleão I invadiu Portugal. Como consequência, a corte portuguesa – rei, família real e o aparato do Estado – fugiram para o Brasil, deixando Lisboa em 29 de novembro. Em 28 de janeiro de 1808, já em Salvador, D. João VI assinou a famosa Carta Régia, seguindo para o Rio de Janeiro, onde chegou em 23 de fevereiro. Em 1820, estoura a revolução “liberal” na cidade do Porto, em Portugal, capitaneada por uma “classe mercantil lusitana política e economicamente abandonada pela família real”.¹ Segue-se a instalação de uma assembleia, as cortes de Lisboa, que buscavam impor limites ao poder real e, dentre outras medidas, propunham a reconversão do Brasil, então parte do Reino Unido de Portugal, Brasil

1 Sérgio Armando Diniz Guerra Filho, “O povo e a guerra: participação das camadas populares nas lutas pela independência do Brasil na Bahia”, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004, p. 18, [↗](#).

e Algarve, a estatuto semicolonial. D. João VI é convocado pelas Cortes a retornar a Portugal, deixando no Brasil seu filho Pedro I como regente.

Um cenário de grande instabilidade se estabeleceu entre os setores brasileiros das classes dominantes, que buscaram alternativas políticas para evitar o rebaixamento a condições coloniais, uma vez que as cortes propunham que não houvesse centro de poder executivo no Brasil, mas que as províncias se subordinassem exclusivamente ao poder localizado em Lisboa. Ao mesmo tempo, no nordeste do Brasil – Bahia, Pernambuco e no Maranhão –, sucessivos levantes, de natureza complexa e heteróclita, estouraram em 1817, 1821 e em 1824 a chamada “confederação do Equador”, o que alimentou o clima de instabilidade pré-revolucionária que parece ter caracterizado esse período.²

Tambor Soledade aparece caído no chão, mortalmente ferido, no quadro do pintor niteroiense Antônio Parreiras, principal fonte, ou talvez matriz visual-narrativa, para a construção visual de uma memória histórica das lutas de libertação. O quadro em questão, “Primeiros Passos para a Independência”, foi pintado em 1931, mais de um século após os acontecimentos, sob encomenda do Governo da Bahia, e está replicado materialmente em três versões. O grande painel de 280 x 430 cm, que se encontra no Palácio Rio Branco, antiga sede do governo em Salvador; na Câmara Municipal da cidade de Cachoeira; e, de modo muito específico, reproduzido como um painel de azulejos pintados pelo azulejista alemão do Udo Knoff, presente em um posto de combustíveis em Cachoeira.³ Ademais, o quadro é reproduzido *ad nauseam* como referência visual fundamental para aludir à narrativa ufanista de luta pela liberdade, como veremos.

2 Guerra Filho, “O povo e a guerra”; Luís Henrique Dias Tavares, *História da Bahia*, 12ª. Edição Revista e Ampliada, Salvador: EDUFBA/Editora UNESP, 2020; Luiz Henrique Dias Tavares, *A Independência do Brasil na Bahia*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1977.

3 Christiano Boaventura Britto Alves & Camila Fernanda Guimarães Santiago, “Iconografia do painel de Udo Knoff” in Fabiana Comerlato e Henry Luydy Abraham Fernandes (org.), *Estudos da Graduação em Museologia* (Cruz das Almas: Editora da UFRB, 2021).

Figura 1

Antônio Parreiras, “Primeiros Passos para a Independência”, Óleo sobre tela, 280 x 430 cm.



Fonte: Palácio do Rio Branco, Salvador, Bahia, 1931.

Traduzindo a memória

O ano de 2023, como mencionado, foi marcado por inúmeras ações buscando rememorar os sucessos relativos à luta contra as forças portuguesas entre junho de 1822 e julho de 1823, quando os militares portugueses deixaram Salvador e o Exército Libertador adentrou a cidade. A marcha triunfal dos maltrapilhos e famintos combatentes, milicianos civis, pretos e libertos, senhores de engenho, liberais radicais, soldados de linha, indígenas, padres e vaqueiros encourados é revivida todos os anos como o desfile cívico do 2 de Julho, data magna da conquista triunfal da liberdade, o que aparece em inúmeras representações visuais e performances contemporâneas

As comemorações, mais ou menos populares ou estatais, começaram logo após a vitória, em 1824, e seguiram de modo intermitente, até os dias de hoje. Tanto celebra-se o 2 de Julho, principalmente em Salvador, como o 25 de junho, quando a câmara da Vila de Cachoeira aclamou D. Pedro I Imperador e defensor perpétuo do Brasil: cena ou episódio retratado no quadro de Parreiras, e na qual aparece Tambor Soledade. As celebrações, e a construção da memória coletiva sobre o evento, desenrolaram-se em meio a tensões e disputas. Wlamyra Albuquerque discute as comemorações da independência na Bahia entre 1889 e 1923, ou seja, período identificado com a República Velha, ideologicamente dominado pelo positivismo e pelo racismo científico.⁴ No caso de Salvador, isso implicava, para agentes políticos e intelectuais, como o IHGB, fundado em 1894, profunda inquietação com relação à presença negra na cidade, que parecia sintetizar os obstáculos à modernização da cidade e da sociedade. A presença popular nos festejos – em realidade, a iniciativa popular, quer dizer negra ou mestiça – tomava forma em manifestações como o “bando anunciador”, onde a “crioulada” e a “mulataria” se divertiam. O caráter popular, algo carnavalesco, dos festejos, incomodava os que os queriam puramente “cívicos”, capazes de promover “uma determinada imagem da sociedade”.⁵

A imprensa exercia o papel de criticar a feição popular dos festejos. Em 1914, o jornal “A Tarde” falava de “homens primitivos”. Em 1915, o jornalista Antônio Viana, no “Diário de Notícias”, salientou como o 2 de Julho e seus festejos seriam ocasião para ensinar o povo a ser povo.⁶ Os festejos eventos públicos de construção de uma identidade nacional/regional seriam ocasião perfeita para tanto. Notadamente, dado o “caráter teatral” do cortejo de 2 de Julho, com seus personagens característicos, vaqueiros, caboclos, históricos batalhões heroicos, observamos sua

4 Wlamyra R. de Albuquerque, *Algazarra nas Ruas. Comemorações da Independência na Bahia (1889-1923)*, Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

5 Albuquerque, *Algazarra nas Ruas*, p. 59.

6 Albuquerque, *Algazarra nas Ruas*, p. 60.

dimensão pedagógico/performativa, como parte de “estratégias complexas de identificação cultural e interpelação discursiva que funcionam em nome do ‘povo’ e da ‘nação’ e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias”.⁷

Junto à formalidade quase ritual dos desfiles e de seus apelos de civismo e ordem, proliferavam, como proliferaram em Salvador por todo o século XX, festas e folguedos, formas comemorativas e, na verdade, sínteses estéticas, públicas e “fugitivas”.⁸ Em 1823, os inimigos foram os portugueses; na jovem República, os inimigos eram os pretos e pobres, que infestavam a cidade com seus costumes “primitivos”.

No território do Recôncavo, solo histórico dos eventos, Fabio Batista Pereira analisa os episódios do 25 de junho de 1822, e os “ritos e ritmos das celebrações”, desenvolvidos a posteriori em torno da data como forma de articulação do passado e do presente. Como lembra Pereira, as comemorações foram coetâneas à própria guerra. Em 13 de agosto de 1822, o Batalhão da Vila da Cachoeira, segundo Bernardino Ferreiro Nóbrega, foi saudado por “uma nuvem de lenços” ao embarcarem rumo a São Roque.⁹

Já em 30 de Julho de 1823, no Palácio do Governo da Bahia, os integrantes da junta provisória do governo fazem ressoar o entusiasmo patriótico ainda poucos dias após a data gloriosa. “PROCLAMAÇÃO: Bravos Oficiais, e Soldados do Exército Pacificador, a Pátria está livre de seus atraídoados opressores: Eis os frutos das vossas fadigas, e trabalhos, eis o prêmio da vossa intrepidez e constância: Vossos nomes serão levados à Posteridade; e vossos netos terão a glória de estudar os feitos de seus ilustres Progenitores, possuídos d’aquele nobre entusiasmo, que só pode

7 Homi. K. Bhabha, “DissemiNação. O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna” in Homi K. Bhabha, *O Local da Cultura* (Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998), pp. 198-238. p. 199.

8 Albuquerque, *Algazarra nas Ruas*, p. 81

9 Fábio Batista Pereira, “25 de junho de 1822: primeiro passo da independência do Brasil na Bahia (história, cotidiano, celebrações)” in Jacó dos Santos Souza (org.), *A Insurgente Vila da Cachoeira. Poder, imprensa e tensões sociais na independência do Brasil na Bahia* (Salvador: EDUFBA, 2023), pp. 69-90. p. 75.

inspirar o verdadeiro heroísmo”.¹⁰ A consciência da História que se fazia, tal como expressa nas fontes, parece ser, nesse caso, prerrogativa dos que se julgavam os protagonistas, ou “progenitores”, da história.

Em 2023, como dissemos, as comemorações se multiplicaram tanto no âmbito estadual como aquelas promovidas pelas prefeituras de Salvador e Cachoeira, assim como em outras instituições, como o mesmo IHGB. A prefeitura de Salvador promoveu uma série de eventos que contou com 24 atrações divididas em 16 dias, de 29 de junho a 14 de julho. Por parte do Governo do Estado, as atividades chegaram a 40, de natureza variada, “cívicas, pedagógicas e artístico-culturais”.¹¹

Em Cachoeira, inúmeras cerimônias oficiais e festividades populares tiveram lugar. No dia 25 de junho, como usual, a capital do Estado é transferida simbolicamente para Cachoeira. A celebração contou com a presença do governador do Estado e com uma programação que incluía uma “parada temática festiva” dividida em 12 alas.¹² Segundo reportagem de Gilson Jorge, o Tambor “virou um mito em Cachoeira, com parte da população acreditando que ele foi morto em combate e outro tanto considerando que se tratava de uma lenda”.¹³ Em cerimônia promovida pela prefeitura da cidade, diz o repórter, “o destino de Tambor vai ser anunciado publicamente”.

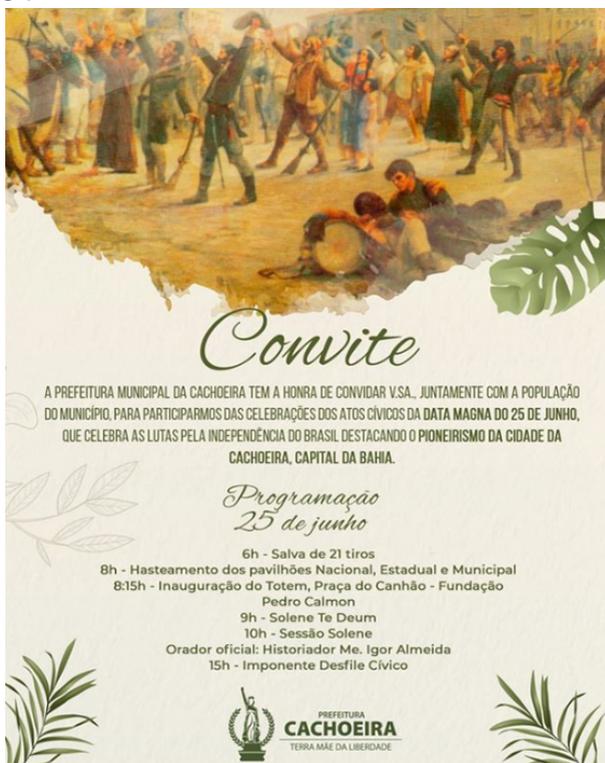
10 Bahia Junta Conciliatória (1823), *Proclamação; Dignos habitantes do Reconcavo*, Cachoeira: Typ. Nacional, [1823], 1f, Localização: Livros Raros – 099d, 001, 006, n.1. Disponível na seção Obras Raras da Biblioteca Nacional do Brasil.

11 *Correio da Bahia*, Salvador, 14 jun. 2023, [📄](#).

12 Miriam Hermes, “Cachoeira comemora independência da Bahia com série de eventos”, *A Tarde*, Salvador, 24 jun. 2022, [📄](#).

13 Gilson Jorge, “Cachoeira celebra hoje marco inicial da Independência do Brasil na BA”, *A Tarde*, Salvador, 25 jun. 2023, [📄](#).

Figura 2
Card de divulgação, Prefeitura de Cachoeira



Fonte: Instagram Prefeitura Municipal de Cachoeira, 

Ora, entretanto, “o desafio é ler, no presente da performance cultural específica, os rastros de todos aqueles diversos discursos disciplinadores e instituições de saber que constituem a condição e os contextos da cultura”.¹⁴ Trata-se da cultura, da história e das formas de sua representação, entre texto e imagem, considerando, nesse caso, as formas de sua tradução.

14 Bhabha, “DissemiNação”, p. 229.

No campo do pensamento estruturalista, a oposição entre sintaxe e semântica é estruturante do pensamento, e da reflexão sobre o mesmo.¹⁵ Em linhas gerais, a “sintaxe se ocupa da relação dos signos entre si e a semântica da relação entre os signos e as coisas”.¹⁶ Ainda que “coisas” possam ser também signos, é claro. Dessa forma, a linguagem – ou representação – implica dois eixos: sintático, ou da concatenação, metonímica, ou seja, contiguidade; e o semântico, no plano das substituições, ou metáforas. Ora, a tradutibilidade entre regimes significativos distintos, do campo visual, necessariamente sincrônico, para o campo discursivo, diacrônico, duplica os eixos, preservando o que é relevante para Jakobson – e para nós: a implicação recíproca entre concatenação e substituição, como um limite para a arbitrariedade do signo. A questão é obviamente como os signos “fazem” sentido, e como é possível transferir as cadeias de substituição e concatenação entre, por exemplo, texto e imagem. Jakobson lança mão da noção de tradução intersemiótica. “O método seria intersemiótico se recorrêssemos a um signo não-linguístico, por exemplo um signo pictórico. Mas em todos esses casos substituímos signos por signos. O que resta então de uma relação direta entre a palavra e a coisa?”¹⁷ Ora, a tradutibilidade intersemiótica é exigência da própria interpretação, quando ela pode assumir contornos objetivos, materiais, objetivados historicamente, e essa objetivação é obviamente a produção de novos objetos, coisas, que em si próprias exigem interpretação ou tradução. Entre texto e imagem, a interpretação, socialmente distribuída, ganha materialidade, que é, ela própria, indicial, referida a um contexto histórico material, “causa ausente”,¹⁸ e operadora da conexão entre o signo – Tambor Soledade – e a coisa, o texto ou imagem. Como coloca provocativamente Michael Baxandall:

15 Roman Jakobson, *Linguística e Comunicação*, São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

16 Jakobson, *Linguística e Comunicação*, p. 30.

17 Jakobson, *Linguística e Comunicação*, p. 32.

18 Fredric Jameson, *O Inconsciente Político: a Narrativa como ato socialmente simbólico*, São Paulo: Editora Ática, 1992.

A crítica literária é composta por palavras sobre palavras, enquanto a crítica de arte, como muitas vezes foi apontado, é composta por palavras sobre formas [...] As diferenças entre a crítica de arte e a crítica literária parecem muito mais interessantes do que as semelhanças – seguem disto, mas a que quero destacar agora vem da forma da linguagem, sua dependência do músculo sintagmático, o fato de que as palavras têm que ser montadas em uma progressão linear.¹⁹

No que se refere à relação entre história e interpretação, a inter-semiotividade se ajusta a uma localização que opera, justamente, por ancorar, ou indexar, a leitura como forma de fechamento ou conclusão; cesura do sentido, linear, promovida pelo trabalho da leitura o que, vale dizer, é um trabalho de tradução. História, então, pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado.²⁰

A raça, o povo e a liberdade

As interpretações mais gerais sobre a natureza da sociedade naquele momento de transição, e sobre as causas fundamentais do conflito, estão bem sintetizadas, ao menos de acordo com a ênfase que julgamos adequada, em Luís Henrique Dias Tavares, Sérgio Guerra Filho e João José Reis, cada um destes pondo luz sobre determinadas contradições da sociedade colonial escravista.

Sabemos como toda a retórica da liberdade mobilizada pelos revoltosos patriotas baianos fazia da escravidão metáfora para a recolonização. Em paralelo, estes tomavam com preocupação a interpretação que os próprios pretos escravizados faziam dessa retórica, como discutem João Reis e Hendrik Kraay.²¹ Sobre o recrutamento de escravos, o último

19 Michael Baxandall, “The Language of Art History.” *New Literary History*, v. 10, n. 3 (1979), pp. 453-65, [DOI](#).

20 Julio Plaza, *Tradução intersemiótica*, São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 2.

21 Joao José Reis, “Rebeldia, negociação, desencanto: negros na Independência na Bahia”, *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 15 (2022) [DOI](#); Hendrik Kraay, “Em outra coisa não falavam os pardos, cabras, e crioulos: o ‘recrutamento’

destaca as dificuldades que os líderes militares e as elites tiveram ao lidar com os escravizados: “As exigências militares assim abalaram o regime escravista e as hierarquias raciais implícitas no recrutamento colonial. O que nem Labatut nem o Conselho Interino fizeram, todavia, foi oferecer liberdade aos escravos que serviram nas forças patrióticas”.²²

Em 1822, a tensão política motivou o governo em Lisboa a nomear o Brigadeiro Inácio Luís Madeira de Melo, herói das guerras napoleônicas, como Comandante de Armas. Madeira de Melo, que estava, tal como os governadores, submetido ao governo colonial na Europa, foi, obviamente, mal-recebido na Bahia, tanto pela Junta Provisória, executivo interino em Salvador, como pelo anterior comandante, o Brigadeiro brasileiro Manoel Pedro de Freitas Guimarães, admirado pelos seus camaradas e subordinados e visto por Madeira de Melo como líder dos revoltosos.²³ Tanto Freitas Guimarães como setores das elites locais resistiram a Madeira de Melo com protelações burocráticas, enquanto a tensão crescia na cidade. Manoel Querino comentou, décadas depois, os desmandos de Madeira de Melo: “pobres escravizados, porque pertenciam a portugueses, foram vítimas dessas atrocidades”.²⁴ Nesse sentido, e de modo muito particular, Querino avançou uma hipótese: “A verdadeira razão da independência foi o sofrimento do povo”. E se referiu à ganância, crueldade e desmando da coroa portuguesa.²⁵ O tom de Querino é, aliás, análogo ao de Aristides Milton em “Ephemerides Cachoeiranas”, publicadas no mesmo período:

de escravos na guerra da Independência na Bahia, *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 43 (2002), pp. 109-126, [DOI](#); Hendrik Kraay, “O ‘recrutamento’ de escravos na guerra da Independência na Bahia”, [DOI](#).

22 Kraay, “Em outra coisa não falavam”, p. 121. Pierre Labatut foi um general mercenário francês contratado por Pedro I para liderar o Exército Libertador na Bahia em 1822.

23 Guerra Filho, “O povo e a guerra”; Tavares, *História da Bahia*; Tavares, *A Independência do Brasil na Bahia*.

24 Manoel Querino, *A Bahia de outr’ora: vultos e factos populares*, 3ª ed., Bahia: Livraria Progresso/Coleção de Estudos Brasileiros, 1946, pp. 256-257. Disponível no Instituto Histórico e Geográfico do Brasil.

25 Querino, *A Bahia de outr’ora*, p. 268.

“processos, ou melhor – devassas, pululavam contra pardos, cabras, e pretos, que de há muito moviam-se em favor da independência do país”.²⁶

Em 19 de fevereiro, Guimarães e outros revoltosos que ocupavam o Forte de São Pedro foram atacados pelos portugueses. Outros conflitos se sucederam no Centro da cidade, já muito bem descritos e comentados por outros já citados aqui, culminando com a assassinato da abadessa do convento da Lapa, Soror Joana Angelica – hoje em dia nome de uma avenida importante do Centro da cidade de Salvador. O recrudescimento da repressão de Madeira de Melo apressou o êxodo já existente de revoltosos, integrantes das elites econômicas, soldados desertores do malgrado motim no Forte de São Pedro, e outros grupos para o Recôncavo da Bahia.²⁷ Como se recorda Antonio Rebouças:

Na Cachoeira, se achou o advogado Rebouças com alguns outros emigrados, tais como o denodado José Antonio da Silva Castro e o tenente Victor José Topasio seu amigo e conhecido da capital. Contraiu a amizade do patriota Padre Villaboim, que na sua casa da Muritiba hospedava o tenente de artilharia, Moraes, um dos subtraídos à sanha dos lusitanos sitiantes da fortaleza de S. Pedro.²⁸

Segundo Luís Henrique Dias Tavares, estavam em jogo projetos diversos, e mesmo divergentes, de encaminhamento político para a crise desencadeada pelas cortes. As elites no Rio de Janeiro e em São Paulo não tinham necessariamente a mesma visão sobre o *state building* pós-colonial que suas contrapartes na Bahia ou em Pernambuco, nem estas compartilhavam a mesma perspectiva radical de veteranos revolucionários de 1821

26 Aristides Milton, *Ephemerides Cachoeiranas*, Bahia: Tipografia Bahiana de Cincinnato Milchiades/ Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1903. Disponível no Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, 94 (813.8) Cachoeira / M662, p. 202.

27 O Brigadeiro brasileiro Manoel Pedro de Freitas Guimarães, deslocado pela nomeação de Madeira de Melo, ocupou malgradadamente o Forte de São Pedro. Em 19 de fevereiro de 1822, Guimarães e os outros revoltos que ocupavam o Forte são atacados e expulsos pelos portugueses em uma sucessão de eventos violentos que precipitaram as hostilidades.

28 Antônio Pereira Rebouças, *Recordações da vida patriótica do advogado Rebouças: compreendida nos acontecimentos políticos de fevereiro de 1821 a setembro de 1822: de abril a outubro de 1831: de fevereiro de 1832 e de novembro de 1837 a março de 1838*, Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger, 1879, p. 37.

e 1824. Tais elites, é claro, tampouco compartilhavam de ideias abolicionistas e tinham tanto medo da perigosa palavra “liberdade” como tinham ódio dos seus algozes portugueses, chamados pejorativamente “marotos” ou “caiados”. Tavares ressalta o temor dos “excessos anárquicos” que uma propagação desenfreada dos ideais de liberdade poderia desencadear, e nomeia os setores políticos que capitaneavam a revolta de conservadores: “são conservadores os homens que receiam os anárquicos e os escravos”.²⁹ Como documenta Reis, ao citar Saint-Hilaire: “Se se continuar a falar dos direitos dos homens, de igualdade, terminar-se-á por pronunciar a palavra fatal: liberdade (...) Então toda revolução no Brasil acabará com o levante dos escravos”.³⁰

Além dessa contradição entre as elites apontada por Tavares, existiam as contradições de classe, ou de frações de classe, como parece interpretar Sergio Guerra Filho. O trabalho de Guerra busca definir o significado histórico da categoria “povo”, seu ser social, imprensado entre maquinações ideológicas e um apelo à construção de hegemonia. Guerra Filho é claro ao perguntar quem é o povo que luta? Pergunta de difícil resposta, pela própria natureza heterogênea da população, repartida em inúmeros graus hierárquicos que combinavam cor, origem, estatuto civil, gênero, classe, nacionalidade, etnicidade, etc. E também difícil de responder pela seguinte razão: onde encontrar o “povo” fora de suas representações e políticas de sentido? Onde está o povo antes de sua nomeação, ou proposição como tropo em uma específica economia discursiva?³¹ A sugestão é que os impasses e a ambiguidade no autorreconhecimento do povo, em uma sociedade fraturada pela escravidão, contaminaram a própria natureza da luta. O autor enfatiza, dessa forma, a longa tradição rebelde do povo, entendido como massa heteróclita de libertos, escravos, brancos pobres e outras categorias obscuras. Guerra reconhece que, a despeito do grande número de libertos e de pessoas de cor livres, “a marca

29 Dias Tavares, *A Independência do Brasil na Bahia*, p. 97.

30 Reis, *Rebeldia, negociação, desencanto*, p. 84.

31 Bhabha, “DissemiNação”, p. 215.

da escravidão” era fator onipresente na trama da vida social.³² Isso sugere a formação de uma tradição radical negra na Bahia, que atravessava divisões estatutárias ou de condição servil, na construção de estratégias e repertórios de resistência e insubordinação que combinavam tradições africanas e um enraizamento ambíguo na própria ordem escravocrata, pois como Cedric Robinson e Saidya Hartman enfatizam, é do interior das estruturas de opressão que se gestam as políticas de resistência.³³

Do mesmo modo, os interesses de classe de senhores de engenho e setores médios da sociedade apesar das contradições culturais, convergiam quase que ao mesmo tempo em que ocorriam às próprias lutas, em um discurso de conotação patriótica que aliás subsiste até os dias de hoje. Entretanto, como salienta Tavares, a “excessiva preocupação com o ufanismo baiano” tem impedido o reconhecimento das contradições entre os setores de elite, e como Guerra parece sugerir, também em meio ao povo, na medida em que “os ‘Patriotas’ eram uma coisa, o ‘Povo quase geral’” uma outra coisa, bem diferente.³⁴

A terceira contradição que vale a pena ressaltarmos na montagem da cena do 25 de junho em Cachoeira refere-se aos antagonismos raciais – na verdade, aos modos como a raça/cor se construía em meio a esses processos. Muitos autores, a exemplo de Reis,³⁵ citam a correspondência que o capitão-mor de Cachoeira, José Fiúza de Almeida, enviou a Madeira de Melo informando sua preocupação com a existência de três partidos em Cachoeira – o dos brasileiros, dos europeus e dos negros,³⁶ sendo que o mais temível seria é, claro, o dos negros. Estamos cientes das ambigui-

32 Guerra Filho, *O povo e a guerra*, p. 59.

33 Saidya V. Hartman, *Scenes of Subjection. Terror, Slavery, and self-making in Nineteenth Century America*, New York: Oxford University Press, 1997; Cedric J. Robinson, *Marxismo Negro: a criação da tradição radical negra*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2023.

34 Guerra Filho, *O povo e a guerra*, p. 77.

35 João José Reis, “O jogo duro do dois de julho: o ‘partido negro’ na independência da Bahia” in João José Reis e Eduardo Silva, *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989).

36 Reis, “O Jogo Duro”.

dades e tensões, como aquelas discutidas por Hebe Mattos³⁷ na construção histórica de categorias raciais e de cor, em interação aos processos políticos de construção da nação, e das prerrogativas de cidadania associadas à construção do Estado. Ser negro, ou escravo, preto ou africano, implicaria em distintas e determinadas formas de associação política e de identidade.

Como grande parte da literatura insiste, a racialização da população de origem africana seria posterior à abolição e condição de estabelecimento de critérios agora raciais, e não meramente mediados pelos direitos de propriedade que embasaram a defesa da escravidão em seus dias finais. Para Mattos, a oposição essencial nesse momento de construção recíproca da raça e da nação seria entre escravo e cidadão, uma contradição na qual se imiscuíam outras, ligadas justamente às percepções contraditórias e ambíguas sobre a raça. “A moderna noção de raça é assim uma construção social, estritamente ligada, no continente americano, às contradições entre direitos civis e políticos, inerentes à cidadania, estabelecidas pelos novos estados liberais, e o longo processo de abolição do cativoiro”.³⁸ Ainda assim, o partido negro “era ao mesmo tempo uma construção ideológica da lei e um fenômeno absolutamente real”.³⁹

Temia-se, por fim, a rebelião dos escravos. No termo de vereação de 28 de abril de 1823, citado por Wanderley Pinho, o senado da câmara de Santo Amaro, respondendo à consulta do conselho interino, pondera o porquê da libertação dos escravos para o recrutamento ser imprudente: “até porque esses libertos eram depois perigosos unindo-se porventura aos outros escravos que com alguns deles conservavam razões de parentesco e parceragem”.⁴⁰ Libertos e escravos unidos, em uma conjunção perigosa, que daria margem a “radicalismos”.

37 Hebe Mattos, “Racialização e cidadania no Império do Brasil” in José Murilo de Carvalho e Lúcia Maria Neves (Org.), *Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania política e liberdade* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2009), p. 355.

38 Hebe Mattos, “Racialização e cidadania”, p. 355.

39 Reis, “O Jogo Duro”, p. 80.

40 Wanderley Pinho, “Discurso proferido na sessão solene realizada no Conselho Municipal de Santo Amaro, para solenizar o início da participação da Vila de Santo Amaro na Campanha da Independência. Acompanha figura do general Labatut e de

O radicalismo encontrava na palavra “liberdade”, considerada perigosa, uma associação, que justamente assustava o “partido brasileiro”, que por sua vez, também encontrava na “liberdade” contra o jugo colonial, visto como escravidão, a mesma chave semântica e polêmica, e essa ambiguidade nos parece fundamental. Impossível não assinalar como a “nação” se construía, assim, retórica e politicamente contra os escravizados e os pretos.⁴¹

Queremos ressaltar a ambiguidade das formulações de “povo” e de “liberdade”, e para as contradições envolvidas na correlação histórica entre os dois termos. Em 1910, “A Cachoeira – Órgão do Partido Democrático” registra sessão extraordinária do Conselho Municipal de Cachoeira, em 25 de junho.⁴² Nesse dia, pediu a palavra o sr. Coronel Manoel Brazil:

para proclamar bem alto o valor histórico desta cidade, o papel importantíssimo que ela representou na memorável jornada de 25 de junho de 1822, cujo resultado foi o primeiro passo, seguro e firme, valoroso e heroico, para a conquista, que mais tarde tivemos para nossa liberdade, da nossa emancipação política.

E conclui:

Na esfera política valíamos tanto como míseros escravos, aos quais não é dada a ventura de gozar a vida em sua plenitude porque em seus pés habita a pesada grilheta do senhor a indicar o trabalho forçado ou o açoite.

Alfredo Bosi chama atenção para o significado peculiar da liberdade, e do liberalismo para os brancos e as elites e para a função

Lord Cockrane, marquês do Maranhão”, Notação Final DL1590.029, Série Atividade Intelectual Produtor José Wanderley de Araújo Pinho, Local Santo Amaro (BA), 14 jul. 1922, *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, v. 48 (1923), pp. 1-91. p. 15.

41 Aydano do Couto Ferraz, “O escravo negro na revolução da independência da Bahia”, *Revista do Arquivo Municipal* (São Paulo), v. 5, nº 56, (1939), pp. 194-202. p. 194.

42 “A Cachoeira: Orgam do partido democrata Periódico”, *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Cachoeira, BA: [s.n.] (1897).

retórica da escravidão.⁴³ Isso parece tornar evidente o enraizamento da escravidão na esfera econômica, bem como sua centralidade no plano de uma ontologia política e como articuladora da economia, da ideologia e das subjetividades sob o regime escravista.

Discutindo o que ficou conhecido como “massacre dos libertos” (1889), Matheus Gato aponta, para o após a Proclamação da República, quando supostamente temerosos de re-escravização, negros maranhenses se voltaram contra o jornal republicano “O Globo” no dia 17 de novembro, sendo dispersos violentamente pelas forças de segurança. Ora, o argumento das elites brancas locais contra os pretos que desconfiavam da República invocava justamente a sua liberdade, ameaçada, por exemplo, pela não-indenização dos proprietários de escravos.⁴⁴ Os republicanos, representados no Jornal “Opinião”, pareciam inimigos da liberdade dos pretos ao defenderem a “liberdade dos brancos”.⁴⁵ Entretanto, “a metáfora da escravidão, como imagem da opressão, foi constantemente acionada (...) sem que isso implicasse colocar em xeque o direito de propriedade sobre seres humanos escravizados”.⁴⁶

No mesmo sentido, ao discutir a ambiguidade ou contradição do liberalismo escravocrata brasileiro, comenta Alfredo Bosi: “Comércio livre, primeira bandeira dos colonos patriotas, não significava, necessariamente, e não foi, efetivamente, sinônimo de trabalho livre” porque, significativamente, ser livre é “ser conservador da liberdade” de “submeter o trabalhador escravo”.⁴⁷ Ser livre é não ser escravo; em realidade, ser livre é ser possuidor de escravos, e sabemos como muitos ex-escravos possuíam escravos, porque a própria natureza da ordem social prevalecente dependia do cativo. Por fim, como enfatiza Orlando Patterson,

43 Alfredo Bosi, *Dialética da Colonização*, São Paulo: Companhia das letras, 1994, p. 211-212.

44 Matheus Gato, *O Massacre dos Libertos. Sobre Raça e República no Brasil*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2021, p. 77.

45 Gato, *O Massacre dos Libertos*, p. 87.

46 Mattos, “Racialização”, p. 366.

47 Bosi, *Dialética da Colonização*, p. 198

só faz sentido falar de liberdade contra o pano de fundo de uma muito concreta escravidão: “Chegamos então a um enigma estranho e incômodo: devemos estimar a escravidão pelo que ela forjou, ou devemos repensar nossa concepção de liberdade e o valor que depositamos nela?”.⁴⁸

Recapitulando, vemos três ordens de contradições, distribuídas em distintas escalas, estruturando o contexto. Primeiro, uma contradição entre os setores dominantes provinciais, a corte no Rio de Janeiro e o poder colonial/liberal, reemergente em Lisboa; em segundo lugar, uma contradição de classe que oporia às classes dominantes baianas e o “povo”, entidade ambígua em formação meta-discursiva. Por fim, uma contradição, que insistimos, é a racial, apesar da complexidade das categorias prevalentes e de sua ambiguidade, que como aponta Reis e outros, seccionava de modo complexo a cadeia de posicionamentos e experiências políticas e ideológicas.⁴⁹

25 de junho de 1822

Em conferência proferida na sessão solene realizada no Conselho Municipal de Santo Amaro em 1923, para solenizar o início da participação da Vila de Santo Amaro na Campanha da Independência, Wanderley Pinho se refere a “Cachoeira, a heróica, Jaguaripe, a leal, São Francisco, a valorosa” para enaltecer a sublevação das vilas do recôncavo contra o domínio português em Salvador: “a tensão dos espíritos acumula na atmosfera política a eletricidade fulminante das fortes tempestades”.⁵⁰

Comentando a tentativa fracassada de Madeira de Melo de controlar o acesso ao Recôncavo, e aos seus víveres, dominando o estreito do Funil, entre a ilha de Itaparica e a Vila de Nazaré das Farinhas, Maria Graham⁵¹

48 Orlando Patterson, *Escravidão e Morte Social*, São Paulo: EDUSP, 2008, p. 469.

49 Mattos, “Racialização”; Guerra Filho, *O povo e a guerra*. Reis, “O Jogo Duro”.

50 Pinho, “Discurso proferido na sessão solene”, p. X.

51 Maria Graham, *Diário de uma Viagem ao Brasil*, Belo Horizonte: Garnier, 2021, p. 158.

agrega comentários sobre a fracassada expedição enviada a Cachoeira: “um navio armado chegou até em frente a praça pública, exatamente quando estava repleta de povo que aclamava o imperador. Os canhões começaram a atirar sobre a multidão, mas a maré estava baixa e os tiros, em vez de atingir o povo, só abalavam o cais, e fizeram pouco dano”.⁵² Madeira de Melo havia enviado uma escuna canhoneira sob o comando do comandante tenente Duplaquet, que, por sua vez, havia garantido à Junta provisória em Cachoeira que não dispararia, se limitando a supervisionar a ordem pública, que como muitos comentam, aliás, os próprios militares portugueses perturbaram. Conforme outras fontes, como veremos, os tiros começaram da janela de um morador português, que atirou contra o povo após o *Te Deum* realizado na Igreja Matriz da cidade.

A fonte mais tradicional, se encontra em Braz do Amaral e sua “História da Independência da Bahia”.⁵³ Um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, o autor era médico, professor de antropologia e historiador, para alguns “fundador da historiografia moderna na Bahia”.⁵⁴ Crítico da escravidão (ele nascera em 1861), Amaral condena o preconceito de cor, supostamente maior entre os portugueses.⁵⁵ Seu livro, que reproduz e analisa copiosas fontes, tem sido referência obrigatória para tantos quantos pesquisam sobre o tema. Amaral cita a principal fonte documental sobre a aclamação em Cachoeira em 1822, o “termo de vereação”, do dia 25 de junho, “em que foi aclamada a regência de sua alteza real”. Nesse documento constam como presentes na Casa de Câmara e Cadeia, sob convocação do ofício do Coronel da cavalaria miliciana José Garcia Pacheco: o Juiz de Fora Presidente Antônio Cerqueira Lima, os vereadores Jerônimo José Albernaz, o capitão Antônio de Castro Lima,

52 Graham, *Diário de uma Viagem ao Brasil*, p. 249.

53 Braz do Amaral. *História da Independência na Bahia*, Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1923. (2ª edição: Salvador, Prefeitura Municipal/ Progresso, 1957).

54 Rinaldo Cesar Nascimento Leite, “Braz do Amaral, o historiador da Bahia: sua concepção de história e engajamento político-social na Primeira República”, *XXVII Simpósio Nacional de História*, Natal, 22 a 26 de julho de 2013.

55 Amaral, *História da Independência na Bahia*, p. 40.

Manoel Teixeira de Freitas, além do coronel agregado Rodrigo Antônio Falcão Brandão. Esses personagens principais retratados no quadro de Parreira:

havia convocado a câmara e autoridades do distrito para o fim do qual com a presidência da mesma câmara –se aclamasse a S. A. Real, o Sr. Príncipe D. Pedro, Regente e perpétuo defensor e protetor deste Reino do Brasil, na forma que foi aclamado na cidade do Rio de Janeiro [...] acordará que a mesma câmara chegasse as janelas dos Paços do Conselho para saber do povo, e da tropa, que na praça se achava postada, assim a de cavalaria, como a de Milícias de Infantaria [...] achando-se o capitão-mor José Antônio Fiuza de Almeida na casa de câmara, e sendo perguntado ao povo, e a tropa, pelo procurador do senado da Câmara Manoel Teixeira de Freitas que se achava com o estandarte na mão, se eram contentes que se aclamasse a S. A. R. o Sr. D. Pedro de Alcântara por Regente e perpétuo defensor do Reino do Brasil, assim na forma que foi aclamado pela cidade do Rio de Janeiro; e logo pelo povo, e pela tropa que se achavam na praça foi respondido – que sim; lançando o procurador o estandarte fora das janelas todos houveram por aclamado a S. A. R. o Sr. príncipe D. Pedro.⁵⁶

À essa aclamação festiva e teatral seguiu-se o *Te Deum*,⁵⁷ na igreja matriz. Quando do retorno à matriz, teriam ocorridos os disparos, de janelas de particulares portugueses e não da escuna. Tais disparos teriam ferido Manoel Soledade, tambor da infantaria, homem “de cor”, à época com apenas treze anos.⁵⁸

De acordo com Braz do Amaral, os tiros partiram da casa do português Manoel Machado Nunes, que alvejou os que voltavam do *Te Deum*, e foram seguidos por disparos de metralha da escuna lusa que ancorada no Rio Paraguaçu, em frente à praça, atirou à “noite tanto sobre

56 Braz do Amaral, *História da Independência na Bahia*, p. 192.

57 *Te Deum Laudamus* é um hino católico medieval usualmente cantado em celebrações solenes, por extensão é nome atribuído às próprias celebrações.

58 Igor Roberto de Almeida Moreira, “Manoel da Silva Soledade: a emblemática figura do 25 de junho” in Jacó dos Santos Souza (Org.), *A Insurgente Vila da Cachoeira. Poder, imprensa e tensões sociais na independência do Brasil na Bahia* (Salvador: EDUFBA, 2023), pp. 91-108.

Cachoeira como sobre S. Felix”, do outro lado do rio.⁵⁹ Esses sucessos foram interpretados como o efetivo despertar da guerra, ao que se seguiu a luta que culminou com a invasão da escuna e prisão de todos, inclusive de seu comandante, que se achava ferido. Como resultado da agressão, se instituiu imediatamente uma Junta Conciliatória e de Defesa para “dirigir e governar”.⁶⁰ Não há, entretanto, em Braz do Amaral, nenhuma referência a Manoel Soledade, apenas uma menção ao fato de as perdas terem sido baixas nesse primeiro ataque. Publicada em 1879, as “Recordações da Vida Patriótica”, do advogado Antônio Pereira Rebouças, pai do abolicionista André Rebouças, são uma fonte testemunhal. Nascido em Maragogipe, outra das vilas do Recôncavo, Rebouças, filho de uma liberta, foi testemunha ocular dos eventos de 1822, sendo, assim, fonte privilegiada. Rebouças salienta a disposição violenta dos ânimos nos dias anteriores à aclamação em Cachoeira: “Enquanto os ânimos iam sendo muito bem dispostos, não havia a menor negligência nas disposições de premunir-nos de força armada.”⁶¹ Salienta também a preocupação dos brasileiros de anteciparam-se aos portugueses na aclamação de D. Pedro no Recôncavo, aspecto já comentado por Luís Henrique Dias Tavares, e que pareceu improvável ao próprio Rebouças, talvez uma estratégia para precipitar os eventos.⁶² Rebouças em seguida refere que após a aclamação e assinatura da ata, por ele mesmo redigida, houve o *Te Deum* e o retorno a praça: “Concluído o ato religioso, desfilava a tropa, que se achava postada na frente da igreja matriz pela rua Direita e praça, quando da barca-canhoneira foram descarregados tiros de metralha, que somente feriram junto ao capacete a um soldado de cavalaria”.⁶³ Não há, nesse caso, referência alguma ao Tambor Manoel, apenas a um soldado da cavalaria, nem referência a tiros disparados da casa de um português. Contrariamente ao que aparece em Aristides Milton: “Da casa do português Manuel Machado

59 Amaral, *História da Independência na Bahia*, p. 175.

60 Amaral, *História da Independência na Bahia*, p. 175.

61 Rebouças, *Recordações da vida patriótica*, p. 39.

62 Rebouças, *Recordações da vida patriótica*, pp. 46-47.

63 Rebouças, *Recordações da vida patriótica*, p. 49.

Nunes, no entanto, fizeram repetidos tiros de fuzilaria, auxiliando assim a gente de bordo; um deles varreu a barretina do major José Joaquim Bacellar e Castro”.⁶⁴

Aristides Milton, outra fonte recorrente, descreve, oitenta anos depois, os eventos e seus antecedentes:

foi por causa dos graves acontecimentos ocorridos na cidade da Bahia, o governador geral general Ignácio Luiz Madeira de Mello concebeu suspeitas de que o padre Lourenço da Silva Magalhaes Cardoso, vigário colado da freguesia de S. Pedro, tratava de alarmar o povo [...] E como ao mesmo tempo lhe houvesse constado – que o benemérito sacerdote se retirara para essa cidade [Cachoeira], então vila, Madeira ordenou – que uma canhoeira da esquadra portuguesa, surta na Bahia de Todos os Santos, viesse a ocupar o porto, bem municuada e guarnecida.⁶⁵

O general temia que a propaganda do padre Cardozo “assumisse o caráter de uma verdadeira revolução”.⁶⁶ As medidas impostas por Madeira produziram resultado contrário ao pretendido. A chegada do vaso de guerra teve como resultado “aterrar todos os ânimos”. Em 20 de junho, a guarnição veio a terra “promover desordens”, como já ressaltamos, o que produziu intenso descontentamento popular. Enquanto isso, nos arredores da Vila de Cachoeira, o coronel agregado Rodrigo Antonio Falcão Brandão, comandando “uma centena de bravos”, levantou acampamento da Pitanga na madrugada do dia 25, o embrião da “força patriótica”, formada nesse momento pelo “regimento dos auxiliares, a companhia agregada, composta de homens de cor, o esquadrão de cavalaria, quatro companhias de infantaria além de muitos voluntários”.⁶⁷ É Milton quem narra, então, finalmente a entrada em cena de nosso herói:

Uma das balas tiradas do navio, passou pela cornija do sobrado n° 2 à rua da matriz, e outra ricocheteou no cais dos arcos, por estar então

64 Milton, *Ephemerides Cachoeiranas*, p. 207.

65 Milton, *Ephemerides Cachoeiranas*, p. 202.

66 Milton, *Ephemerides Cachoeiranas*, p. 202.

67 Milton, *Ephemerides Cachoeiranas*, p. 205.

baixa a maré. (...) “Uma bucha alcançando o tambor-mor Manuel da Silva Soledade o prostrou por terra a lançar golfadas de sangue.”⁶⁸

O autor que escreveu o livro que consideramos mais original sobre a Independência do Brasil na Bahia foi Joel Rufino. O trabalho é descrito pelo próprio autor como um livro de História porque baseado em “documentos e autores da época” e de ficção “porque ninguém, ou nenhum documento, me pode garantir que o passado foi exatamente assim – e, tenho, portanto, o direito de imaginá-lo como queira”.⁶⁹ Rufino antecipa o debate contemporâneo sobre fabulação histórica e história especulativa.⁷⁰ E descreve assim a cena retratada por Parreiras: “Estavam ali, na praça municipal, defronte ao prédio, 4 companhias de infantaria, os regimentos dos auxiliares, a companhia agregada, o esquadrão de cavalaria – e, segundo testemunhas diversas, gente miúda de toda cor”.⁷¹ Rufino, como o título do livro deixa claro, argumenta decisivamente que a guerra da independência foi uma guerra popular, o que vale dizer que mobilizou para a luta e apaixonou os corações da “gente miúda de toda cor”, eventuais radicais abolicionistas, meros desordeiros ou sediciosos, “anárquicos” e mulatos com ideias perigosas de liberdade. “Desgraçadamente, só possuímos depoimentos de pessoas investidas de autoridade, pessoas ‘gradas’”.⁷² Daí a fabulação ou ficcionalização. Rufino assim descreve, ou ficcionaliza, a morte do Tambor: “A guerra da independência chegara ao Recôncavo. Quis a má sorte do batedor de bumbo Soledade que chegasse primeiro à sua boca, com um gosto de sangue”.⁷³

O trabalho de Igor Roberto de Almeida Moreira revela, entretanto, que o Tambor não morreu no dia 25 de junho de 1822, mas sim de causas

68 Milton, *Ephemerides Cachoeiranas*, p. 206.

69 Joel Rufino dos Santos, *O dia em que o povo ganhou*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979, p. 9.

70 Saidyia V. Hartman, “Vênus em dois atos”, *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, (2020), p. 12-33, [DOI](#).

71 Santos, *O dia*, p. 71.

72 Santos, *O Dia*, p. 89.

73 Santos, *O Dia*, p. 93.

naturais, quase 50 anos depois da batalha. Segundo a correspondência oficial citada pelo autor, há referência a feridos e não a mortos nesse episódio. Baseado nessa suposição, Moreira busca referências a Manoel, que não teria morrido, em outras fontes posteriores. E encontra. Em 1945, o “nonagenário” Frutuoso de Souza Brandão, em entrevista a Marieta Alvez, declarou que conheceu pessoalmente o Tambor, “um tipo trigueiro e folgazão”.⁷⁴ O referido Frutuoso nascera em 1850, no distrito de Belém, filho de Antônio de Souza Brandão, veterano da guerra de independência, quando marchara no Batalhão de Belém. Na verdade, então, o personagem foi real e o erro historiográfico refere-se apenas a sua morte, relatada em Aristides Milton e retratada em Parreiras.

Ora, Soledade não apenas sobreviveu, mas tornou-se uma figura ilustre no Recôncavo, tendo sido condecorado com a Medalha da Guerra da Independência. A partir de 1837, o 25 de junho passou a ser a data magna de Cachoeira. Desde essa data, Soledade passou a ter papel de destaque nas comemorações, assumindo o comando dos “batalhões patrióticos”. Soledade era um homem letrado e fez carreira no funcionalismo público municipal, tendo sido fiscal de obras da Câmara Municipal, a mesma que teria testemunhado o seu martírio. Após longa vida, convivendo com as memórias do 25 de junho, faleceu em 1870, tendo sido sepultado na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda. Ora, o que os achados de Igor Moreira parecem sugerir é que o próprio Soledade teve tempo, oportunidade e meios para construir sobre si o próprio mito.

A poesia épica e a “causa ausente”

A Lei estadual de nº 11.901, de 20 de abril de 2010, institui o Hino ao Dois de Julho, composto em 1824, como Hino Oficial do estado da Bahia, substituindo o Hino ao Senhor do Bonfim, criado em 1923 em referência ao centenário do mesmo Dois de Julho, e comumente executado como hino

74 Moreira, “Manoel da Silva Soledade”, p. 97.

extraoficial baiano. O autor da letra do hino, Ladislau dos Santos Titara, publicou também, em 1835, o longo poema épico *Paraguassu: Epopéia da Guerra da Independência na Bahia*. Esse documento, apesar de ser um poema, tem sido tomado como fonte nos estudos sobre a independência na Bahia, uma vez que Titara, como Rebouças, foi participante dos eventos.

Segundo Waldemar Mattos, Santos Titara nasceu em Capuame, hoje município de Dias d'Ávila, em 1801, e morreu no Rio de Janeiro aos 60 anos de idade. Foi oficial do Exército e participou da campanha pela Independência – além da Bahia, no Piauí, em Santa Catarina, São Paulo e no Rio Grande do Sul. Recebeu inúmeras condecorações e foi sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil.⁷⁵ Pedro Calmon comentou a escolha poética de Titara, o “verso heroico” de Virgílio, oferecendo aos leitores esse poema “de penosa leitura que em plena era romântica, distorce, emaranha a mitologia pagã [...] dir-se-ia que pensou em latim e cantou em português”.⁷⁶

Cristina Ramalho define algumas categorias para análise e tipificação de epopeias. Gênero tido como antipático, ao menos na modernidade, quando teria perdido espaço para o romance, ou outras formas narrativas que centralizam o sujeito e não o todo, ou a experiência subjetiva, e não a estrutura. Nesse sentido, a epopeia se aproxima do mito. Antipático também pela longa extensão, divisão em cantos, excesso de referências históricas e mitológicas, traços que de fato tornam penosa a leitura de *Paraguassu*. As categorias centrais do gênero seriam a “matéria épica, e a dupla instância de enunciação, plano histórico, plano maravilhoso”. A matéria épica se define pela “temática resultante da fusão de duas dimensões, uma real, outra mítica, fruto da atribuição de uma signi-

75 Waldemar Mattos, *Pirajá: Relíquia do Heroísmo Bahiano*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro de Estudos Baianos, 1987.

76 Pedro Calmon, “Ladislau dos Santos Titara” in Pedro Calmon, *Ladislau dos Santos Titara. Paraguassu: epopéia da guerra da independência do Brasil na Bahia*, (São Paulo: Instituto Histórico Brasileiro e Conselho Federal de Cultura, 1973 [1835]), p. 452, n. j, pp. 9-27.

ficção mítica ao evento histórico”.⁷⁷ Por dupla instância de enunciação, se entende uma duplicidade formal entre narrativa e lirismo. Aspectos formais da estrutura do poema, como a divisão em cantos e outros, parecem menos importantes que essa dupla articulação, mito x história – narrativa x poesia. Christian Werner, na introdução à *Ilíada*, chama a atenção ainda para outro aspecto ligado à tendência da cultura grega antiga em personalizar/ontologizar conceitos, dando-lhes a forma de divindades ou personalidades de aparência subjetivada.⁷⁸ Por fim, a epopeia se refere ao passado, ao passado mítico, propriamente épico, localizado em um tempo antes do tempo ou o passado histórico, tornado épico, pela ambivalência entre o real e o maravilhoso, pela ontologização personificada de qualidades morais ou valores transcendentais, pela suspensão entre a diacronia narrativa e a harmônica sincronia poética do mito.⁷⁹

Na análise de um dos poemas épicos mais discutidos na tradição literária brasileira, o *Caramuru* (1871), de Santa Rita Durão, um poema escrito por um frei sobre os episódios – ao mesmo tempo históricos e lendários de “fundação” do Brasil na Bahia do século XVI –, Antonio Candido e outros autores abordaram aspectos relevantes do gênero épico.⁸⁰ O poema em questão, como sabemos, trata das aventuras de Diogo Álvares, náufrago português que teria vivido com os indígenas tupinambás e se apaixonado e casado com a princesa indígena Guaibimpará, posteriormente batizada de Catarina Paraguassu e levada à Europa. Ronaldo Polito relembra a avaliação estética negativa do poema feito por Candido, mas ressalta, também, a pertinência de uma avaliação a um só tempo histórico-sociológica e estrutural, como o mesmo Candido sustenta em *Literatura*

77 Christina Ramalho, “Estratégia para a leitura da poesia épica”, *Interdisciplinar*. Ano IX, v.21 (2014), pp. 35-48. p. 38,

78 Christian Werner, “Introdução” in Homero. *Ilíada*, (São Paulo: Ubu Editora, 2023), pp. 7-38. p. 14.

79 Claude Lévi-Strauss, “A Estrutura Dos Mitos”. in Claude Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural* (Rio De Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975), pp. 237-266.

80 Santa Rita Durão, *Caramuru. Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

e *Sociedade*.⁸¹ Dito de outra forma, apesar de sua fragilidade estética ou formal, o poema é “bom para pensar” e nos ajuda a entender, na leitura de Candido, aspectos “híbridos” na formação da consciência nacional.⁸² Híbrido também seria o *Caramuru*, na medida em que mistura elementos “camonianos” com a tradição barroca e “seu gosto pelas enumerações profusas da flora tropical”.⁸³ De modo sintético, no caso do *Caramuru*, o que está em jogo é a afirmação de “um imaginário que institui a história e a literatura brasileiras”.⁸⁴ Na verdade, está em jogo, não apenas no *Caramuru*, mas na poesia épica em geral, como no *Paraguassu*, “a tentativa épica de dar dignidade à tradição”.⁸⁵ Ora, a literatura brasileira só adquire “consciência da sua realidade – ou seja, da circunstância de ser algo diversa da portuguesa – depois da independência”.⁸⁶

Como vimos, Titara estava escrevendo apenas pouco mais de uma década após os fatos, durante o princípio da regência de D. Pedro II, período de grande turbulência política e revoltas, inclusive escravas. Sob o peso das contradições e tensões apontadas pela historiografia, não fez uma epopeia do passado longínquo e lendário, mas construiu, quase em tempo real, uma lenda do presente, do seu presente, tornado memória épica, tal qual, como sugerimos acima, fez Manoel Soledade ao cultivar a própria biografia heroica monumentalizada e performada, ritual e teatralmente, em eventos públicos, como os “bandos patrióticos”. Ora, como sabemos, “a história é sempre produzida num contexto histórico específico. Os atores históricos também são narradores, e vice-versa”.⁸⁷

81 Ronald Polito, “Introdução” in Santa Rita Durão, *Caramuru. Poema Épico do Descobrimento da Bahia* (São Paulo: Martins Fontes, 2005), pp. XI-XLVIII; Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, São Paulo: Publifolha, 2000.

82 Candido, *Literatura e Sociedade*, p. 161.

83 Polito, “Introdução”, p. XXXII.

84 Polito, “Introdução”, p. XXXVIII.

85 Candido, *Literatura e Sociedade*, p. 157.

86 Candido, *Literatura e Sociedade*, p. 154.

87 Michel-Rolph Trouillot. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*, Curitiba: Huya, 2016, p. 52.

O *Paraguassu* está dividido em nove cantos, cada um dos quais precedido de um “argumento” e sucedido por um “appendix” com notas, em grande medida documentais. Na “Breve ideia”, Titara enuncia o objeto do poema: “a Guerra de Independência, e Liberdade do Brasil”.⁸⁸ O poema dá grande ênfase aos feitos militares e seus heroicos protagonistas que participaram da Batalha de Pirajá, ocorrida em 8 de novembro de 1822, da defesa da Ilha de Itaparica, em 07 de janeiro de 1823, das lutas no Recôncavo e da entrada triunfal em Salvador, no 2 de julho de 1823. Há menor ênfase dada aos eventos específicos que nos interessam, a aclamação em Cachoeira e a suposta morte de Soledade, que se desenrolaram no 25 de junho. Os elementos simbólicos se emaranham na narrativa histórica, de modo talvez híbrido, ou mais propriamente disjuntivo, na articulação genealógica entre o nativismo geográfico de Titara e a associação constante a referências da mitologia greco-romana.⁸⁹ Hibridismo algo disforme, entre a fabulação indigenista metafórica e uma adesão ao imaginário, anacrônico, ocidental. Como Homero, Titara vê deuses da antiguidade clássica contemplando, interessados, a guerra:

‘O conclave dos Numes compassivo,
Tanto de ruínas, de cruizas tanto,
Onde de coragem, que assim se subia,
Assombrava o da glória sacro Oriente./Sentem os Deuses, que assim
findem os homens!’.⁹⁰

Além de Virgílio, o poema ressoa a Camões, como já apontou Pedro Calmon: ‘Os feitos, os denodos, os varões fortes/Canto da Pátria, que empunhando as armas’.⁹¹ Os acontecimentos do 25 de junho em Cachoeira são narrados, fora da ordem cronológica dos fatos, pelo Visconde da Torre, descendente dos colonizadores do Castelo da Torre (e também de Diogo Álvares e da própria Catarina), os Dias D’Ávila de

88 Titara, *Paraguassu*, p. 452, n. j. (p. 65).

89 O próprio autor mudou seu nome, incorporando o “titara”, um arbusto local, *Desmoncus orthacanthos* ou coco-de-cigano.

90 Titara, *Paraguassu*, p. 142.

91 Calmon, “Ladislau”, p. 14.

longa presença na Bahia. “Tríplice pelos ares cruzam vivas, /O Marcio bronze atra, atoa o sacro;/E as margens juntos do orgulhoso Rio/folgando cidadãos, todos folgando, /Hinos concertam, d’harmonia arrobo”. E narra por fim o ataque da escuna: “Os céus deslumbra com sulfúrea nuvem, / De palenquetas prenhe e de metralhas,/ que a alguns equestres dilacera, e rompe”.⁹² Na versão de Titara, tiros também partiram da casa onde moravam “dois ferinos lusitanos” que fizeram fogo desde as cinco horas da tarde do dia 25 até o dia seguinte. Foi um dos tiros que saíram da casa dos portugueses que atingiu o chapéu do Major Bacellar: “A gemer pranteadas, fogo, e balas/na multidão desatam”.⁹³ Descreve então a luta para tomar a escuna e a vitória final, com a longa lista de participantes heroicos que nomeia detalhadamente e que compõem grande parte do poema. Nenhuma palavra, entretanto, sobre o Tambor Soledade. O que parece coerente, na medida em que o próprio Manoel Soledade só pôde constituir sua própria lenda a posteriori. Nesse sentido, apenas a partir de Aristides Milton, que escreveu anos depois, é que a figura de Soledade é reconhecida – primeiro no texto, e depois na iconografia. Vemos então, mais uma vez, o movimento entre texto e imagem, articulado pela agência de sujeitos concretos, eles próprios plenamente históricos, como Parreiras e o próprio Manoel.

A fortuna poética sobre a independência da Bahia é longa e heteróclita, como previsível, dado a longevidade e a importância das celebrações da memória patriótica. Além do poema monumental(izado) de Titara, inúmeras outras composições foram escritas e lidas. Como Lizir Archanjo Alves aponta, imbuídos de patriotismo “poetas, dramaturgos e ficcionistas produziram de forma incansável durante todo o século XIX até a primeira metade do século XX”.⁹⁴ A proficuidade dos poetas era expressão da verdadeira devoção que a “povo baiano” mantinha em relação ao 2 de

92 Titara, *Paraguassu*, p. 208.

93 Titara, *Paraguassu*, p. 209.

94 Lizir Archanjo Alves, *O 2 de Julho na Bahia. Antologia Poética*, Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010, p. 12.

Julho. Antes de destacar o modo como o 25 de junho é retratado, convém salientar mais uma vez a frequência com que a escravidão e liberdade são utilizadas para caracterizar o que estava em jogo na luta. Mais uma vez, a comparação explícita com a escravidão, não metafórica, dos negros, foi “incansável”. Como no *Lamento de uma Baiana*, poema anônimo, publicado no Rio de Janeiro em 1822: “Justos céus, vede as venturas/Da nossa regeneração;/Vede, se há nos Infernos/Tão funesta escravidão/(...) Justos Céus, de que nos servem/Bases da Constituição, Se a lusa tropa só quer/Impor-nos a escravidão”.⁹⁵ No *Canto* de Agrário de Menezes, considerado a “personalidade mais importante do teatro baiano no Século XIX” e associado ao condoreirismo de Castro Alves, Cachoeira é comparada a Roma e a Atenas, “modelos de heroicidade para o mundo ocidental”.⁹⁶ No *Canto*, Menezes diz: “Oh sofremos demais!... Gemer no cepo/Do cativo atroz, que a Lusitânia/soberba nos impunha;/Macerar nossos corpos co’o atrito/Dos ferros, dos grilhões do despotismo”.⁹⁷ Então, se há hoje a celebrada percepção de que as lutas uniram os baianos, o que vemos é que as lutas e parte importante da história de sua representação na verdade separaram os baianos, entre escravos e patriotas, negros e brancos, brasileiros e africanos.

Particularmente sobre o 25 de Junho, a antologia reúne dois poemas, o do já citado Agrário de Menezes, e *Ao Dia 25 de Junho*, de Francisco Muniz Barreto. Segundo Alves, este último “dizia ter participado das lutas de independência” e se “apresentava como poeta-soldado.”⁹⁸ Ele teria sido o autor mais prolífico sobre o 2 de Julho, tendo escrito milhares de versos. Viveu como funcionário público e morreu reivindicando uma pensão como soldado, o que nunca conseguiu. No poema de Menezes, a cidade de Cachoeira aparece como interlocutora dotada de subjetividade: “Tu, cachoeira, viverás eterna! /Eterno, como o sol que hoje desponta/

95 Alves, *O 2 de Julho na Bahia*, p. 19.

96 Alves, *O 2 de Julho na Bahia*, p. 42.

97 Alves, *O 2 de Julho na Bahia*, p. 38.

98 Alves, *O 2 de Julho na Bahia*, p. 36.

Teu dia fulgirá no céu da Pátria!.../Nem sou eu quem te diz;/tu mesma o sentes”.⁹⁹ A cidade tem sentimentos. E novamente em associação, a liberdade e a escravidão: “Minha fé, Cachoeira, em ti deponho!/Cidade em que plantou-se a liberdade,/Não pode ser escrava de ninguém”.¹⁰⁰ A cidade, construída pelo trabalho escravo, não pode ser escrava de ninguém. O poema foi escrito em 1855, período marcado pela hegemonia conservadora após a derrubada dos liberais em 1848 – mesmo período, aliás, dos debates sobre a escravidão e a Lei Eusebio de Queiroz, como discutido em Bosi.¹⁰¹ O poeta era filiado ao Partido Liberal e foi eleito deputado provincial em 1849, o que explica o contexto do poema e as advertências que parece fazer a quem no presente desconhecer a determinação e a independência da própria Bahia, associada por sinédoque à Cachoeira.¹⁰²

Fizemos referência anteriormente ao painel de azulejos de Udo Knoff que reproduz a pintura de Parreiras em um posto de gasolina em Cachoeira. Nesse painel, encontram-se também versos, escritos por Flávio José de Paula, em 1937. “De chofre, o Tambor-Mór tomba por terra, exangue... /E, entre vivas à pátria e golfadas de sangue, /Morre como um herói, na redentora liça”.¹⁰³ Paula era professor e diretor de um colégio em Cachoeira, o Liceu Cachoeirano. O poema que faz homenagem ao Tambor foi publicado em 24 de junho, no aniversário dos eventos. E principia com a mesma retórica escravista de cem anos atrás: “A alma augusta da pátria anseia escravizada”. Sobre o Tambor, que não havia morrido em 1822, Paula o descreve, seis anos após a execução da obra de Parreiras, como um efetivo mártir da independência: “Fora seu sangue ardente a oblação meritória/o sacrifício extremo, o holocausto divino”. Quase poderíamos dizer a morte, que não ocorreu no tempo histórico, parece requisitada no

99 Alves, *O 2 de Julho na Bahia*, p. 38.

100 Alves, *O 2 de Julho na Bahia*, p. 41.

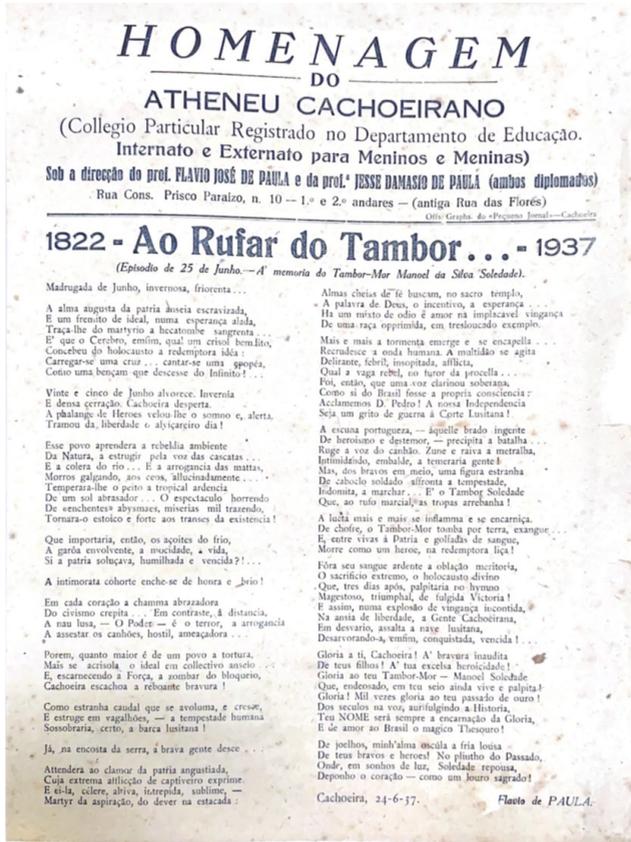
101 Bosi, *Dialética da Colonização*.

102 Alves, *O 2 de Julho na Bahia*, p. 35

103 Flávio José de Paula, *Ao rufar do tambor. Da cruzada pro tambor soledade*, Cachoeira: Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, 1937, 2.

tempo poético das rememorações heroicas que fizeram da morte de um homem negro o “holocausto” de onde poderia emergir a liberdade.

Figura 3
Ao rufar do tambor... da cruzada pro tambor soledade.



Fonte: Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, 1937, Cachoeira, 869.91 P347r,

As relações entre história e literatura foram discutidas por Silviano Santiago em “Para Além da História Social”.¹⁰⁴ As relações entre o texto artístico e o processo social permitem tornar inteligível o primeiro pela análise formal do segundo. A sucessão dos eventos fictícios revela algum princípio estrutural da própria sociedade, como um processo que encontra sua objetivação como forma estética, “visto que o próprio objeto de estudo, a literatura, representava mimeticamente a estrutura da sociedade”,¹⁰⁵ inclusive, ou talvez principalmente, suas contradições. A historicidade da forma estética literária estrutura o ser da poesia como definida por sua própria natureza contraditória. O que parece justamente ser ressaltado por Fredric Jameson em “O Inconsciente Político”.¹⁰⁶

Nesse ensaio, Jameson aponta para o reconhecimento da historicidade da interpretação, entendida como a conversão do significado de uma obra por meio de um “código mestre”. A referência a uma essência ou questão interna, orientada à História, como estrutura ou causa ausente, pode oferecer a perspectiva de uma visão englobante e totalizadora, mas deixa em aberto a questão da representação da própria História. Na medida em que se interroga o que uma análise interpretativa revela e a partir de quais quadros definidores, pode-se restabelecer uma relação de causalidade entre a História e as obras de arte, ou formas de representação.¹⁰⁷

Nesse sentido, coloca-se também a velha questão da ideologia. Em Althusser, a ideologia é “uma estrutura de representações” que permite ao sujeito localizar sua própria experiência ou relação com totalidades definidas ou imaginadas como a “estrutura social ou a lógica coletiva da História”.¹⁰⁸ Aqui, então, vemos a correlação que permite que uma obra, ou um texto, tenham sentido, equilibrando-se entre a experiência

104 Silviano Santiago, “Para Além da História Social” in Silviano Santiago, *Nas Malhas da Letra* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989), pp. 215-234.

105 Santiago, “Para Além da História Social”, p. 216.

106 Fredric Jameson, *O Inconsciente Político. A Narrativa como Ato Socialmente Simbólico*, São Paulo: Editora Ática, 1992.

107 Jameson, *O Inconsciente Político*, p. 25.

108 Jameson, *O Inconsciente Político*, p. 27.

histórica e sua localização estrutural. Desse ponto de vista, a História é a “causa ausente”, que só está acessível por meios textuais, necessariamente ideológicos, concretizando a si mesma como uma estrutura de relação entre diferentes níveis de uma totalidade ao mesmo tempo material e simbólica. A representação da história faz parte de sua própria constituição como uma estrutura, posta em movimento pela ação dos agentes. Na medida em que todo texto é político, e que pode ser abordado como um mapa ou máquina interpretativa para a “estrutura de uma determinada fantasia política”,¹⁰⁹ toda a literatura está, para o autor, permeada pelo “inconsciente político”. As contradições estruturantes, manifestadas como grandes discursos, narrativas mestras de classe ou nação, encontram no texto sua versão atualizada historicamente como “parole”,¹¹⁰ para traduzir a oposição entre estrutura e evento, ou história e interpretação textual ou artística. A abordagem proposta nesse caso é efetivamente formal e, apoiada em Lévi-Strauss, busca extrair da interpretação a forma estética de uma contradição social ou histórica.¹¹¹ “Nossa descoberta da eficácia simbólica de um texto deve ser orientada por uma descrição formal que busca apreendê-lo como uma estrutura determinada de contradições ainda mais propriamente formais”.¹¹² Contradições que julgamos presentes nas narrativas – códigos mestre – visuais e textuais que objetivam o sangue do Tambor e sua morte como sacrifício simbólico – e ficcionalizado – da liberdade. Morto no chão, no quadro de Parreira, ou “entre vivas à pátria e golfadas de sangue” no poema de Paula, ambos no mural de azulejos, Soledade pode simbolizar a aurora da liberdade.¹¹³ Trata-se de novo então da articulação contraditória entre escravidão e liberdade.

De modo surpreendente para um marxista, Jameson apela ao reconhecimento de um pensamento selvagem, político e histórico, como um “inconsciente político”, governando por meio das mediações da “causa

109 Jameson, *O Inconsciente Político*, p. 43.

110 Ferdinand de Saussure, *Curso de Linguística Geral*, São Paulo: Cultrix, 1971.

111 Lévi-Strauss, “A Estrutura Dos Mitos”.

112 Jameson, *O Inconsciente Político*, p. 70.

113 Paula, *Ao rufar do tambor*.

ausente”, a produção do significado estético e histórico ele próprio. Ora, em que medida a solução estética, formal, figurada no quadro de Parreiras, materializa ou alegoriza as contradições históricas definidas como a “causa ausente” para o nosso contexto em questão?

O Tambor de Parreiras

O pintor niteroiense Antônio Parreiras nasceu em 1861. Como ele próprio o comenta em sua autobiografia, após muito esforço, e através de padecimentos de pobreza extrema, se matriculou, em 1882, na Academia Imperial de Belas Artes, fundada em 1816 por Jean-Baptiste Debret e outros artistas ligados à chamada “Missão Francesa” e, após a proclamação da República, renomeada como Escola Nacional de Belas Artes.¹¹⁴ Ligado ao Professor Joahann Georg Grimm, Parreiras tornou-se parte de um grupo de artistas vinculados à instituição e identificados como o Grupo Grimm.¹¹⁵ Em 1884, deixa a Escola, seguindo o professor e outros colegas descontentes com os rumos que a Academia vinha tomando, em particular a permanente submissão a modelos, artistas e temas estrangeiros. Em discurso na Academia Fluminense de Letras, muitos anos depois disse: “Em relação à arte no Brasil temos sido impedidos de caminhar sozinhos e ainda hoje não temos uma Arte Nacional”.¹¹⁶ Criticava asperamente, inclusive, a permanente tendência em “copiar” a natureza, o que não deveria ser uma ambição verdadeiramente estética de um artista,¹¹⁷ assim como criticou também asperamente o modernismo e os modernistas,

114 Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago, *Debret e o Brasil: obra completa (1816-1831)*, Rio de Janeiro: Capivara, 2007.

115 Antônio Parreiras, *História de um Pintor contada por ele mesmo*, Niterói: Diário Oficial, 1943; Valéria Salgueiro, *Antônio Parreiras: notas, críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*, Niterói: EDUFF, 2000; Maria de Lourdes Eleutério, *Antônio Parreiras*, São Paulo: Folha de São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2013.

116 Salgueiro, *Antônio Parreiras*, p. 121.

117 Salgueiro, *Antônio Parreiras*, p. 63.

chamados por ele de “futuristas”, que sob o disfarce do “modernismo” “encontraram um ambiente ainda propício criado na mania que temos de imitar tudo”.¹¹⁸ Singular ironia histórica ou estética, os modernistas, que se julgavam reinstalando a nacionalidade estética através da antropofagia e a da adesão às vanguardas europeias, eram acusados por Parreiras de antinacionais.

Parreiras se definiu e era definido principalmente como pintor de paisagens. Na hierarquia dos gêneros artísticos, a paisagem só ganha para a natureza morta, em termos de prestígio estético, restando à pintura histórica, narrativa, o lugar como gênero supremo, e os retratos ocupando posição intermediária.¹¹⁹ Parreiras se insurgia contra esse descrédito da paisagem e dos modos sensíveis, plásticos, da intuição do artista, que permitiam interpretar esteticamente as formas naturais, notadamente as brasileiras, que tanto lhe apaixonavam. E sobre isso recordou, em sua autobiografia, conselho dado por ninguém menos que o Imperador Pedro II, que o encontrou “banido” na Europa: “Não se esqueça jamais do Brasil. Pinte sempre cousas da nossa grande Pátria; a sua natureza é extraordinariamente bela, e a sua história é fonte inesgotável de magníficos assuntos”.¹²⁰ Como Valéria Salgueiro salienta, a paixão de Parreiras pela paisagem, por sua interpretação sensível, pela cor e pelas nuances de luz, densidade e transparência o fazem de certa forma precursor do impressionismo, a despeito de sua ojeriza à imitação estrangeira, ao tempo em que registra ou modula a transição do gosto clássico para romântico e do romântico para o moderno.¹²¹

Na formulação consagrada por Sharon Zukin, *paisagem* é uma expressão que se refere a um conjunto complexo de formações sociais.¹²²

118 Salgueiro, *Antônio Parreiras*, p. 163.

119 Salgueiro, *Antônio Parreiras*; Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, “A paisagem como fato cultural” in Eduardo Yázigi (org.), *Turismo e Paisagem* (São Paulo: Contexto, 2002), pp. 29-64.

120 Parreiras, *História de um pintor*, p.74.

121 Salgueiro, *Antônio Parreiras*, p. 25.

122 Sharon Zukin, *Landscapes of Power. From Detroit to Disney World*, Los Angeles: University of California Press, 1991.

Significa tanto um conjunto de práticas espaciais, materiais e simbólicas, quanto a paisagem material que domina nosso campo de visão e nosso imaginário visual. Rafael Winter Ribeiro ressalta a vinculação da produção visual da paisagem como um elemento das epistemologias ocidentais.¹²³ Simon Schama nos adverte, entretanto, acerca da densidade com que leituras visuais ou tropos literários definem a paisagem como estratos de sentido e significado historicamente depositados e disputados.¹²⁴ Assim, o “gesto organizador do artista” permite “transformar uma topografia inanimada em agentes históricos com vida própria”.¹²⁵ A paisagem como um gênero representacional surge e se consolida, assim, como uma modalidade “historicista”.¹²⁶

Um aspecto determinante e altamente relevante para a construção da paisagem é a relação entre texto e imagem ou a articulação entre formas narrativas e regimes de representação distintos. Isso porque as narrativas sobre Cachoeira e o Recôncavo, assim como as representações sobre as lutas de independência do Brasil na Bahia – a que encontram em Cachoeira e no Recôncavo sua paisagem paradigmática – se apoiam ou desdobram em textos literários e poéticos, como o poema épico de Santos Titara, que discutimos. Nesse caso, e em outros tantos, vemos como a literatura, a história, a poesia e as artes visuais convergem na produção de uma paisagem histórica monumentalizada, o que nos remete ao debate clássico na história da Arte sobre a relação texto e imagem.¹²⁷ Por outro lado, as transformações na modernidade europeia do século XIX induziram novos padrões estéticos: “O tom revolucionário dos artista paisagistas europeus do século XIX revela-se também em seu papel de desconstrução de mitos no mundo artístico, retirando da cena o herói ‘oficial’, colocando em seu

123 Rafael Winter Ribeiro, *Paisagem cultural e patrimônio*, Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007.

124 Simon Schama, *Paisagem e memória*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

125 Ribeiro, *Paisagem cultural e patrimônio*, p. 23.

126 Valéria Salgueiro, “A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República”, *Estudos Históricos*, n. 30 (2002), pp. 3-22.

127 Erwin Panofsky, *Significado Nas Artes Visuais*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

lugar o ser humano comum, sem linhagem, sem origem nobre”.¹²⁸ O que talvez permita entender a eleição de Manoel Soledade por Parreiras.

A partir de 1905, Parreiras se voltou para a pintura histórica realizada sob encomenda dos novos governos estaduais republicanos. O primeiro desses contratos foi assinado com o governo do Pará, em 1905, para a pintura “A Conquista da Amazônia”.¹²⁹ Em 1914, pintou a “Prisão de Tiradentes”, atualmente no Museu Julio de Castilhos, em Porto Alegre; em 1928, a “Prisão de Frei Caneca”; em 1923, o Julgamento de Felipe dos Santos, herói da revolução de 1720 contra a coroa portuguesa, sob encomenda do Governo de Minas Gerais. Em 1927, um surpreendente “Zumbi”, o líder quilombola dos Palmares, que tem aqui sua primeira representação visual, o que sugere o interesse ou simpatia que Parreiras parece sentir pela figura do negro e também do Tambor.¹³⁰

Na retratística clássica, a retórica pictórica prescreve o retrato como uma memória heroica. Um gênero, por excelência, laudatório, patriarcal e afeito à celebração das glórias militares de heróis políticos.¹³¹ O subgênero, retrato histórico, faz figura de heróis masculinos, guerreiros, conquistadores, varões ilustres, buscando representar lugares-comuns de austeridade, força, honra, nobreza, através de clichês. Elementos lexicais dessa retórica visual devem encontrar correspondência propriamente visual nos elementos pictóricos, na composição, na cor. No caso de personagens negros, interpõem-se algumas mediações, inclusive no que se refere aos modos plásticos de representação.¹³²

128 Salgueiro, *Antônio Parreiras*, p. 32.

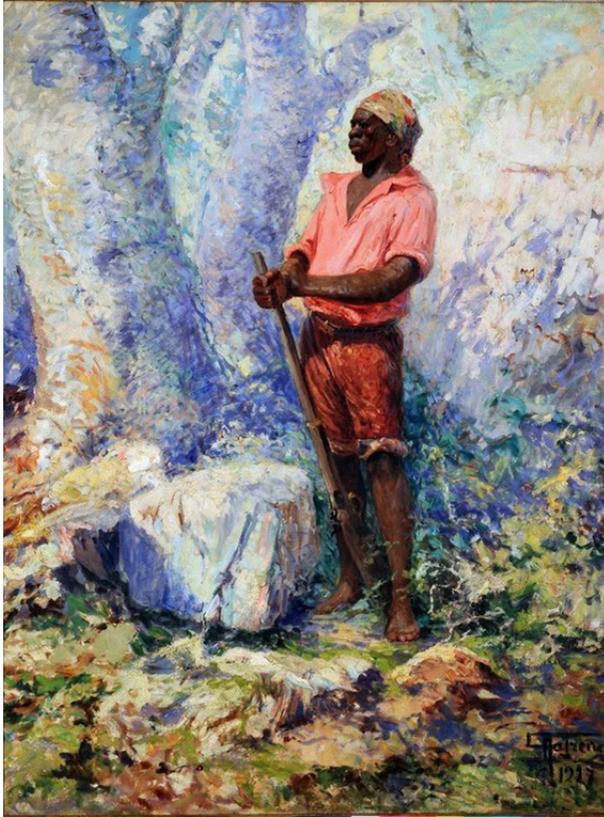
129 Parreiras, *História de um pintor*, p. 89.

130 Cf. também a discussão de Hebe Mattos sobre as representações do herói negro no livro didático.

131 Eduardo Sinkevique, “*Vt vita pictura*: encômio ao Conde Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679)”, *Estudios del Discurso*, v. 9, n. 1 (2023), pp. 1-23, .

132 Viktoria Schmidt-Linsenhoff. “Who Is the Subject? Marie-Guilhelmine Benoist’s *Portrait d’une Nègresse*” in Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Agnes Lugo-Ortiz e Angela Rosenthal (eds.), *Slave Portraiture in the Atlantic World* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), pp. 315-344.

Figura 4
“Zumbi”, Antônio Parreiras, 1927, 115,3 X 87,4 cm, Museu Antônio Parreiras, Niterói.



Fonte: Eleutério, *Antônio Parreiras*.

No caso do “Zumbi”, o modo como o representou, análogo aos modelos convencionais da pose “monárquica” e viril, parece ser uma contestação das narrativas historiográficas e das tradições pictóricas anteriores, que representavam o negro convencionalmente em três modalidades estereotipadas: no trabalho escravo, nos batuques ou no tronco/

pelourinho, como em Debret, Rugendas, Ender e outros¹³³ ou nos modos convencionais e paternalistas da iconografia abolicionista.¹³⁴ Como já se notou, inclusive, Parreiras retratou o líder rebelde armado, o que não parece ser insignificante.¹³⁵ Do ponto de vista formal, observamos a escolha pela orientação vertical da pintura, que ressalta a figura humana, incendiada por tons rosa e vermelho, contra o fundo em tons de azul, difuso e etéreo. A figura de Zumbi, jamais conhecida, ganha aqui representação individualizada, no registro de uma subjetividade ativa e magnética.

Em sua autobiografia, Parreiras faz referência a outros personagens negros, por exemplo o pintor Estevão Silva: “Esse de quem fui amigo inseparável era um negro, alto, forte, corajoso e bom. O diamante negro, chamava-lhe Arthur de Azevedo”.¹³⁶ Esse artista, elogiado com ênfase por Parreiras, amargou as humilhações e violências que circunscrevem a experiência da negritude. Parreiras conta de um concurso na Academia de Belas Artes, onde Estevão era aluno brilhante: “O trabalho de Estevão era o melhor e assim reconheceram em unanimidade seus colegas”.¹³⁷ A premiação era presidida pelo próprio Imperador, e todos tinham certeza da premiação de Estevão, “mas foi outro distinguido pela congregação. Estevão ficou aniquilado A sua cabeça pendeu, seus olhos

133 Ana Maria De Moraes Belluzzo, *O Brasil Dos Viajantes*, São Paulo: Objetiva/Metalivros, 1994; Jean Michel Massing, “The South American Scene” in Jean Michel Massing, *The Image of The Black In Western Art From The “Age Of Discovery” to the Age of Abolition. Europe and the World Beyond* (Cambridge: Harvard University Press, 2011), pp. 143-182.

134 Kleber Amâncio, “A representação visual do negro na primeira república”, *Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social*, 2013; Lília Moritz Schwarcz, “Imagens da Escravidão: o outro do outro (séculos 16 a 19)” in Adriano Pedrosa et. al. (orgs.), *Histórias Afro-Atlânticas*, vol. 2 (São Paulo: MASP, 2018), pp. 524-538.

135 Lúcia Klück Stumpf, “A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras”, Dissertação (Mestrado em História da Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 139, ¶; Ana Maria Marques e Silmara Aparecida Bezerra Silva, “História visual: o masculino em pinturas de Antônio Parreiras”, *Anais Do Encontro Nacional Do Gt-Gênero/Anpuh*, ¶.

136 Parreiras, *História de um pintor*, p. 43.

137 Parreiras, *História de um pintor*, p. 46.

se encheram de lágrimas”.¹³⁸ Quando se seguiram as demais premiações, Estevão foi indicado, não para o primeiro lugar, que julgava merecer: “Quando foi chamado o artista negro atravessou ao salão, se dirigiu até os estrados onde se encontrava o Imperador e “belo oh! Muito belo – aquele negro ergueu arrogantemente a cabeça e forte gritou: – recuso!”. Essa experiência, e outras que certamente tivera, projetou efeitos sobre o modo como compôs a cena do 25 de junho, com o protagonismo inequívoco do Tambor na composição?¹³⁹

Em 1928, Parreiras se deslocou até a Bahia, onde permaneceu por alguns meses, para estudos *in loco*, realizados como subsídios para os “Primeiros Passos”. Convém recapitular o contexto. Em 1826, Pedro I aprovou a criação de um monumento que homenageasse os eventos heroicos do 25 de junho baiano. Em 1923, quase um século depois, a Câmara dos Deputados do Estado da Bahia aprovou o gasto de 50 contos de réis para um monumento que celebrasse o 25 de junho em Cachoeira. Alberto Rabello, autor do projeto, aproveitou a comemoração do centenário da independência para cobrar “o resgate dessa dívida de honra, que vae já tomando lastimáveis proporções de ingratidão e injustiça”.¹⁴⁰ Nessa mesma ocasião, fez referência a um contrato firmado na Secretaria do Interior para a execução da obra, firmado no dia 24 de outubro de 1928, entre a Secretaria do Interior, Justiça e Instrução, representado pela pessoa de Francisco Prisco de Souza Paraizo, e o pintor Antônio Diogo da Silva Parreiras. O governador do estado na época era Vital Soares, que havia sido indicado a vice candidato na chapa de Júlio Prestes, posição a que depois renunciou.¹⁴¹

O quadro sintetiza, em uma única cena, os acontecimentos do dia 25 de junho de 1822, que ocorreram em diversos momentos do dia. Parreiras toma a praça em frente casa de Câmara como um palco onde a

138 Parreiras, *História de um pintor*, p. 46.

139 José Roberto Teixeira Leite, *Pintores Negros do Oitocentos*, São Paulo: MWM Motores Diesel/Industria Freios Knorr Ltda, 1988, pp. 63-64.

140 Hugo Guarilha, “25 de Junho em Cachoeira (parte III)”, *Recôncavo*, [📄](#).

141 Tavares, *História da Bahia*.

cena assincrônica – paradigmática – dos eventos históricos pode se desenvolver, materializando plasticamente, de um modo “total” ou sincrônico, o que decorre de modo diacrônico na narrativa histórica. Como apontado, uma dificuldade comum ao gênero da pintura histórica é condensar em um único momento, os episódios que transcorrem em vários momentos. Ou, de outra forma, é necessário escolher o instante que melhor represente o episódio. A obra, entretanto, é construída *a posteriori*, não obviamente como um instantâneo fotográfico. Ou seja, o “realismo” é intensa e meticulosamente construído por meios técnicos e artísticos, e a imagem parecerá mais verdadeira, mais real, quanto mais coincidir com a narrativa oficial conhecida por todos. A pintura será mais realista quanto mais dessa narrativa for imediatamente reconhecível, ainda que para isso o artista subverta a cronologia da história e condense no mesmo instante momentos reconhecidamente distintos.

Como coloca Fábio Cerdera, o artista “produtor de paisagens” necessita com frequência lidar com um problema concreto: a “organização no texto planar de uma grande quantidade de elementos figurativos constituídos por uma infinidade de possíveis relações entre os chamados formantes plásticos”.¹⁴² Do ponto de vista de uma semiótica plástica, entretanto, uma pintura, como qualquer obra de arte, pode ser encarada como um texto com dois planos: “um plano de expressão (PE) e um plano de conteúdo (PC). O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético”.¹⁴³ Como proceder a tradução entre os dois regimes de representação?

Peter Burke salienta, com propriedade, que em pinturas narrativas o artista usa o espaço para “substituir ou representar” o tempo. Dessa

142 Fábio Pereira Cerdera, *O horizonte da nação: uma análise semiótica da pintura histórica de Antônio Parreiras*, Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Universidade Federal Fluminense, Niterói, pp. 231-244, [↗](#).

143 Cerdera, *O horizonte da nação*, p. 38.

forma, necessita construir uma representação instantânea de eventos sucessivos, notavelmente produzindo uma síntese visual, clímax narrativo ou desfecho histórico-heroico. Ora, o “problema está na representação de um processo”.¹⁴⁴ Em muitos casos, o efeito estético, composicional ou plástico, e o efeito pedagógico-performativo, exigem determinadas liberdades com relação ao realismo ou mimese. Tal como vemos exatamente nos “Primeiros Passos”, quando não só o espaço da praça e a posição do Rio Paraguassu estão alterados, como também eventos diferentes aparecem condensados em uma mesma cena, que têm a morte do Tambor Soledade como epicentro de onde se irradiam as linhas visuais carregadas de emotividade e colorido diáfano. Do corpo agonizante até a sacada da Casa de Câmara, onde o procurador do senado da Câmara, Manoel Teixeira de Freitas, lança o estandarte após a aclamação.

Ora, como vimos, a leitura do termo de vereação, a pergunta ao “povo e a tropa” e a chegada do coronel agregado Rodrigo Antonio Falcão Brandão, ocorreram antes do *Te Deum* pela manhã do dia 25, e só após o retorno da igreja matriz ocorre a procissão teatral e a escuna e/ou os portugueses particulares, nas diferentes versões, iniciaram os disparos. Parreiras, entretanto, reuniu no quadro, tanto a aclamação quanto a reação da escuna portuguesa e seu resultado mais simbólico, o alvejamento de Manoel da Silva Soledade.

Como distingue de outra parte Cerdera, ao contar uma história, a pintura narrativa pode fazê-lo de modos diferentes, concebendo-a temporalmente em diferentes modalidades. Por exemplo, uma pintura em que a narrativa é temporalmente condensada na imagem por catálise, ou pressuposição, a partir da intertextualidade com um enunciado anterior já conhecido. E esse enunciado, que como vimos se construiu historicamente, quer dizer nas fontes e na memória performada intencionalmente pelos próprios agentes, ganhou forma plástica no quadro de Parreira, que seguiu

144 Peter Burke, *Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidências históricas*, São Paulo: Editora UNESP, 2016, p. 213.

reproduzindo os seus efeitos de sentido, através de sua agência própria que tem na tensão entre escravidão e liberdade, sua “causa ausente”.¹⁴⁵

O edital que dava título à obra – “O Primeiro Passo para a Independência da Bahia” – se encontrava cheio de exigências, como, por exemplo, a visita pessoal ao local do evento, que deveria ser retratado o mais fidedignamente possível. O artista deveria esforçar-se para ler toda a documentação disponível, o que não está bem claro que Parreiras fez e como o fez. O que se sabe de fato, de acordo ao seu próprio depoimento, é que contou com a colaboração de Bernardino José de Souza, secretário perpétuo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, “narrador entusiasmado pelas lutas na Bahia”.¹⁴⁶ Talvez seduzido pelo que lera nos documentos, ou pelas narrativas enfáticas do Doutor Bernardino, talvez como parte de um programa pessoal de dignificação do negro, Antônio Parreiras colocou no primeiro plano da obra a imagem de um soldado negro tombado.

Parreiras descreveu, em sua autobiografia, sua visita a Bahia e o significado de seu trabalho: “O meu quadro veio restabelecer a verdade sobre a independência do Brasil cuja primazia se quer atribuir a Pedro I. O primeiro passo para independência no Brasil foi dado na pequena cidade de Cachoeira na Bahia”.¹⁴⁷ E descreveu mais uma vez a cena, já descrita acima por tantos outros da consulta ao povo e a tropa e o desfraldamento da bandeira, já descrita acima. Por fim, se ateu ao evento principal, sem explicar por que lhe deu tanta ênfase. Por que decidiu pintar a morte do Tambor? E não a leitura do termo de vereação ou o desfraldar da bandeira, ou a procissão após o *Te Deum*, ou ainda, de modo mais heroico, a tomada da canhoneira lusa? Porque preferiu pintar com tanto destaque a cena que retrata: “Uma escuna portuguesa que estava ancorada no Rio Paraguassu,

145 Guarilha, *25 de Junho em Cachoeira*, p. 9.

146 Hoje em dia, Bernardino de Souza dá nome a uma medalha que homenageia personalidades baianas. No site do IHGB é descrito como “sergipano, etnógrafo, que foi professor de Geografia e História, além de diretor da Faculdade de Direito da Bahia”. Após a revolução de 30 foi nomeado pelo interventor Artur Neiva, Secretário de Justiça.

147 Parreiras, *História de um pintor*, p. 140.

começou a descarregar suas peças. Pouco durou a ofensiva. Foi a escuna tomada de assalto pelos patriotas. Uma bala, porém, havia ferido mortalmente o tambor-mór (negro) Manuel Soledade. ‘Foi disse o Sr. Bernardino de Souza, secretario Perpetuo do Instituto Histórico da Bahia, o primeiro sangue cachoeirano derramado em holocausto a liberdade’.¹⁴⁸

No caso em discussão, interpelamos os significados do texto e das convenções históricas na produção de uma imagem e de sua circulação como síntese visual de discursos sobre a identidade e a memória locais. Como diz Cerdera: “É nesse sentido que a coerção exercida pelas fontes históricas sobre a pintura de história de Antônio Parreiras não é uma causa determinante de sua produção, mas faz parte de uma rede isotópica que sua pintura simultaneamente reitera e ressemantiza, no intuito de atingir o máximo de coerência discursiva, de afinar-se ao discurso oficial dos Institutos Históricos”.¹⁴⁹ Burke salienta os problemas particulares colocados pelo estudo de paisagens representadas em imagens. Por exemplo, a rejeição do significado ou de sentido literal, mimético do real, encontrado em paisagens e a eleição da “fruição” estética, formal, ligada a uso das cores e “sensações visuais”, como realizado de modo pleno no impressionismo, ou no próprio Parreiras com seus fundos etéreos e de difusa transparência.¹⁵⁰

Ora, em “Primeiros passos”, haveria um “sentido de participação, de expansão, de igualdade, de liberdade”, construindo “o tema abstrato da identidade nacional” por meios pictóricos e visuais. Como já apontado na composição do quadro, observamos uma clara “articulação gradativa e ascendente que narra a performance da independência” de modo sequencialmente sincrônico, se podemos dizer assim. O realismo da imagem se presta assim a “manutenção do simulacro de verdade histórica”, traço essencial da pintura histórica de Parreiras.¹⁵¹

148 Parreiras, *História de um pintor*, p. 140.

149 Cerdera, *O horizonte da nação*, p. 194.

150 Panofsky, *Significado nas artes visuais*, p. 34.

151 Cerdera, *O horizonte da nação*, pp. 193-192.

Conclusão: a história como signo dinâmico

Na primeira seção deste artigo, discutimos as celebrações em torno das lutas de independência do Brasil na Bahia, que produzem a memória de um modo muito material, ao mesmo tempo imbuído de sentido performativo e pedagógico. Discutimos como as celebrações se iniciam logo imediatamente após as lutas. E salientamos as contradições e disputas em torno das celebrações. De parte do Estado e de setores associados ao legado “europeu”, o esforço “para ensinar o povo a ser povo”. De outro, o próprio povo, ou setores sociais racializados e empobrecidos, produzindo e performando suas próprias celebrações, o que faz dessa mobilização da memória um empreendimento em tenso desequilíbrio.

Em seguida, revisitamos muito brevemente as principais interpretações historiográficas sobre as lutas da independência – e, em particular, o 25 de junho. As leituras sustentadas por Luís Henrique Dias Tavares, João Reis e Sergio Guerra Filho põem em relevo as contradições estruturantes que definem o cenário histórico, sociológico e político das lutas. Esse cenário estaria marcado por contradições em três ordens. Em primeiro lugar, uma contradição, ou várias enfeixadas, sobre a natureza do projeto de independência nacional e as vacilações da classe dominante na Bahia. Em segundo lugar, uma contradição abrigada na própria definição de “povo”, entidade abstrata, que descreve sujeitos e processos muito concretos, marcados pela heterogeneidade e subalternidade. E, por fim, a terceira contradição, definida pelo antagonismo estrutural entre pretos e brancos, sob as distintas denominações em que essa oposição se manifesta. Essa terceira contradição é justamente estrutural para o campo de possibilidades histórica que se abre, porque reflete ou põe em tela a correlação histórica e estrutural entre escravidão e liberdade e deixa claro os sentidos históricos para a liberdade, que se revestem de significados distintos para brancos e negros. Ora, tal contradição, ou articulação, seria a “causa ausente” como princípio estrutural homólogo de produção de

sentido (significado e direção) do processo histórico em sua dimensão representada.

Em seguida, revisitamos as principais fontes históricas para a reconstrução da cena do 25 de junho. As distintas versões apresentam detalhes diferentes no que se refere ao início do conflito. Em particular, há diferentes versões sobre a participação de Soledade. Alguns não o citam, como Rebouças ou Titara, outros referem que foi ferido, como Milton, enquanto outros sustentam que o Tambor teria sido a primeira vítima fatal, mártir oferecido em “holocausto” pela liberdade da Bahia. Essa versão final se consagrou ao longo de todo o século XX. Principalmente após o quadro de Antonio Parreiras de 1931, o Tambor foi reverenciado como tendo sido morto em combate, como o próprio Parreiras descreve, emocionado, em sua autobiografia. Ora, o que ocorre é que – sabemos hoje graças ao trabalho de Igor Moreira – que Manoel da Silva não apenas não morreu, mas viveu mais cinquenta anos após os eventos e se tornou uma figura respeitável em Cachoeira, envolvido diretamente com as celebrações do 25 de junho, data na qual ele próprio teria morrido. Mas, ora, como diz Trouillot “o que se não a própria historicidade torna algumas narrativas, em detrimento de outras, poderosas o bastante para se tornarem a história aceita”?¹⁵²

Na quarta seção, discutimos a fortuna poética ligada ao 25 de Junho, em particular o longo poema épico de Ladislau dos Santos Titara, este também um ator dos eventos, soldado-poeta. Além de Titara, consideramos outra amostra dessa produção, baseados particularmente no trabalho de Lizir Arcanjo Alves. Tanto do ponto de vista da instituição letrada de uma memória heroica e poética, quanto no que se refere à poética popular, a poesia, em suas modalidades épicas ou quase-épicas, compõe efetivamente a trama narrativa da memória da luta, o que coloca claramente questões ligadas à verossimilhança e às analogias estruturais entre a História e as formas de sua representação. Os tropos do heroísmo, do martírio, do sangue, e principalmente da escravidão e da liberdade, são centrais na estrutura dessa (de)codificação, que pode ser lida como

152 Trouillot, *Silenciando o passado*, p. 26.

a produção de uma interpretação ideológica socialmente enraizada, ou articulada como a relação entre a estrutura interpretativa de natureza poética, vale dizer formal, e o próprio processo histórico. Dito de outra forma, entre uma totalidade estrutural (sincrônica) e sua forma textual de representação, que deve ser histórica (diacrônica). É essa tensão que o quadro de Parreiras justamente tematiza. Então temos, como dissemos ao início, duas articulações superpostas, escravidão e liberdade, no plano de um conteúdo histórico, e sincronia e diacronia, no plano formal.

Por fim, na quinta seção, discutimos o quadro de Antonio Parreiras em relação à sua obra e ao contexto histórico, estruturado de modo contraditório e em relação às próprias interpretações subjacentes fundamentais que sugerem abordagens de natureza semântica ou conteudista que, nesse sentido, se dirigem para a história, ou melhor dizendo, nesse caso, para as fontes, como o substrato material (textual) que configura um conteúdo ou sentido, como “causa ausente”. Ou voltamo-nos, alternativamente, para abordagens semióticas de cunho mais formalizante, que enfatizam as correlações estruturais internas entre os planos semióticos e a própria matéria pictórica enfeixados sob determinada forma que teria em si mesma o seu sentido. A correlação entre os substratos objetivos das fontes históricas e as preocupações estético-formais de Parreiras são suficientes para explicar a centralidade que ocupa o Tambor no quadro? Como forma e conteúdo convergem na produção de uma imagem de um homem negro agonizante no centro das representações, no epicentro da matriz visual principal para a memória das lutas por liberdade na Bahia escravista do oitocentos?

A história da historicização da narrativa do 25 de junho parece contradizer Halbwachs, para quem “um acontecimento não toma lugar na série dos fatos históricos senão algum tempo depois que se produziu”.¹⁵³ O mais importante, todavia, é que entre a história aprendida e a história vivida como “nossa memória”, reconhecemos o fato óbvio de que a História não é todo o passado, e de que há uma diferença de fundo, ontológica, entre uma história escrita e uma história viva, entre a memória

153 Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, São Paulo: Centauro, 2006, p. 57.

de grupos sociais particulares, ou sujeitos coletivos, e a história escrita, por exemplo, da nação. Por outro lado, a lembrança é uma reconstrução do passado com dados do presente e não há, por suposto, memória no vazio absoluto. A distinção entre história e memória parece ser, assim, uma oposição entre objetividade, “universal” e objetivamente fixada nas fontes e documentos, e a experiência, particular e sempre dependente de “imagens do inconsciente” (ou de um “inconsciente político”).¹⁵⁴

Entretanto, como sabemos, a história é sempre produzida em um contexto histórico, o que faculta inclusive a distinção onto-epistemológica entre a história como processo, ou sobre o que ocorreu, o efetivamente material processo sócio-histórico, e o que se diz ter ocorrido, ou seja, o conhecimento narrativo do processo, que, nesse caso, como é óbvio, é algo produzido por agentes em posições estruturais, por atores que são elemento co-constitutivo dos próprios contextos históricos, e por sujeitos, vozes conscientes. Qualquer narrativa histórica é um conjunto de silêncios e o poder é constitutivo da história, na produção tantos dos fatos, eventos significativos, quanto de sua fixação em fontes documentais.¹⁵⁵ A suposição (ocidental) de que a história tem um sentido linear/cumulativo sugere equivocadamente que é possível isolar o passado e as formas narrativas sobre o passado da intenção de fundar, por meio da historicidade, e de sua estrutura narrativa, uma “autoridade moral”. Entretanto, não existe passado independente do presente, na medida em que o passado é recordado por um sujeito coletivo e, mais do que isso, o passado construído é constitutivo da coletividade.

Mas de que coletividade ou de que sujeito estamos falando quando nos referimos às narrativas – historiográficas, poéticas, visuais – sobre o 25 de Junho e o Tambor Soledade? O modo como a historiografia desfolha o contexto originário, como uma cena primeva eivada de contradições estruturantes, sugere uma resposta. O modo como a poética e a poética visual, como estruturas semióticas, operam o equilíbrio tenso e disjuntivo

154 Halbwachs, *A memória coletiva*, pp. 80-81.

155 Trouillot, *Silenciando o Passado*, p. 61.

entre sincronia (totalidade) e diacronia (singularidade) parece sugerir outra resposta. Contradições históricas singularizantes, narrativas históricas totalizantes.

Ricoeur explora longamente tanto as dimensões filosóficas da História, como tempo transcorrido, como as narrativas históricas e suas onto-epistemologias correlatas.¹⁵⁶ No centro da discussão, problematiza-se a ideia de história como re-presentação (*eikon*) em sua estranha duplicidade como *phantasma* e *phantasia*: “o fenômeno mnemônico consiste na presença do espírito de uma coisa ausente que, além disso, não mais é, porém foi”.¹⁵⁷ Lembrar é, assim, re-presentar. Na narrativa histórica, em qualquer narrativa, a linearidade diacrônica, por definição parcial e limitada, condensa um campo de possibilidades. A representação visual, por definição semiótica, totalizante e sincrônica, produz os próprios parâmetros de sua interpretação como um objeto estético auto coerente. Ora, nesse caso o “efeito-poder da representação é a própria representação”,¹⁵⁸ como parecem discutir e documentar com densidade Lima Jr., Schwarcz e Stumpf para as representações sobre a independência do Brasil,¹⁵⁹ e como também parecem refletir intervenções no próprio campo das artes visuais contemporâneas, como na exposição “Atos de Revolta – Outros Imaginários sobre a Independência”.¹⁶⁰ Ora, de modo talvez inesperado, Charles Peirce parece dizer o que de modo diferente sugere Trouillot. Ou como diz o primeiro, “o mundo real não pode ser distinguido do mundo fictício por nenhuma descrição [...] Ora, a realidade é completamente dinâmica, não qualitativa. Consiste em forças. Nada senão um

156 Paul Ricoeur, *A Memória, a História, o Esquecimento*, Campinas: Editora da UNICAMP. 2020.

157 Ricoeur, *A Memória*, p. 199.

158 Ricoeur, *A Memória*, p. 278.

159 Carlos Lima Jr., Lília M. Schwarcz e Lucia K. Stumpf, *O Sequestro da Independência – Uma História da Construção do Mito de Sete de Setembro*, São Paulo: Companhia das Letras. 2022.

160 Juliana Travassos & Pablo Lafuente. *Atos de Revolta – Outros Imaginários sobre a Independência*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2022.

signo dinâmico pode distingui-la da ficção”.¹⁶¹ Sustentando formalmente, na semiótica, o que o historiador haitiano sugere em termos ontológicos.

Recebido 9 fev. 2024

Aprovado 17 nov. 2024

doi: 10.9771/aa.v0i70.59486

161 Charles S. Peirce, *Semiótica*, São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 91.

Neste ensaio, propomos interpelar um conjunto de fontes, registros, narrativas e imagens que se constituem reciprocamente para estabilizar o significado de uma personagem histórica, o “tambor” Manoel Soledade. Interpelamos criticamente o modo como a historicização da personagem se deu por meio de cruzamentos, aproximações, releituras e traduções que reordenaram material discursivo e visual que hoje se apresenta como uma narrativa coerente capaz de produzir efeitos determinados na história e como história. Essa interpelação crítica implica, em segundo lugar, a consideração teórica de fundo para a relação entre sincronia e diacronia na definição de uma legibilidade para fatos e personagens históricos ou, dito de outra forma, para a disjunção entre eixos sintáticos e semânticos, constitutivos do sentido. Dessa forma, nos voltamos para a estrutura da articulação entre texto, imagem, memória e poesia na constituição de uma ficção histórica.

Manoel Tambor Soledade | Independência da Bahia | Inconsciente político | Memória | Antônio Parreiras

TAMBOR SOLEDADE AND THE “ABSENT CAUSE”: BLOOD, SLAVERY AND FREEDOM

Abstract: In this essay we propose to interrogate a set of sources, records, narratives and images that reciprocally constitute determined articulations to stabilize the meaning of a historical character, the “drum” Manoel Soledade. We critically question the way in which the historicization of the character occurred through crossings, approximations, re-readings and translations that reordered discursive and visual material that today presents itself as a coherent narrative capable of producing determined effects in history and as History. This critical interpelation implies, secondly, the theoretical consideration of the relationship between synchrony and diachrony in the definition of legibility for historical facts and characters or, in other words, for the disjunction between syntactic and semantic axes, constitutive of meaning. Thus, it is to the structure of the articulation between text, image, memory and poetry in the constitution of historical fiction that we turn.

Manoel Tambor Soledade | Independence of Bahia | Political unconscious | Memory | Antônio Parreiras