



MEMÓRIAS DO IMPÉRIO EM DISPUTA: SENTIDOS NO ESPAÇO URBANO A PARTIR DA ANÁLISE DA ESTÁTUA EQUESTRE DE D. PEDRO I¹

MIRIELLY FERRAÇA²
STANIS DAVID LACOWICZ³

RESUMO: No ano de 1862, foi inaugurada a estátua equestre de D. Pedro I, no Rio de Janeiro, na praça que viria a se chamar Tiradentes. Neste trabalho, a partir de estudos sobre discurso, história e memória, buscaremos analisar o monumento ao Imperador, considerando as condições de produção que (ins)escrevem esse monumento como um *ponto de referência* e ao mesmo tempo como um *ponto de silêncio* (FEDATTO, 2011) na história nacional. Numa disputa por uma territorialidade na memória, elege-se, ao erigir um monumento, a imagem de um herói nacional que deve ser, a partir daquele momento, lembrado, *comemorado*, apagando-se e silenciando discursos dissonantes, que poderiam afetar essa memória. Para pensar nos efeitos de sentidos em tensão, confrontaremos a memória institucional ligada à escultura com a forma pela qual D. Pedro é apresentado na materialidade verbal, nos romances *O Chalaça* (1994), de José Roberto Torero, e *As maluquices do Imperador* (2008), de Paulo Setúbal. Como aporte teórico, destacamos Pêcheux (2008, 1999), Orlandi (2003, 2008), Fedatto (2011) e Robin (2016).

Palavras-chave: Memória; Esquecimento; Monumento; Dom Pedro I; Ficção histórica.

ABSTRACT: In the year of 1862, it was inaugurated the equestrian statue of D. Pedro I, in Rio de Janeiro, in the square that afterwards would be named Tiradentes Square. This article, based on the studies of discourse, history and memory, aims to analyze the monument to the Emperor, considering the production conditions that inscribe that monument as a *reference point* and, at the same time, as a *silent point* (FEDATTO, 2011) in the National history. In a dispute for the territoriality memory, by building a monument it is chosen the image of the national hero that must be, since then, remembered, celebrate, commemorated; in doing so, the dissonant discourses that could affect this memory are erased. In order to think about the meaning effects in tension, we are to confront the institutional memory, linked to the statue, to the way Dom Pedro is depicted in verbal materiality, in the novels *O Chalaça* (1994), by José Roberto Torero, and *As maluquices do Imperador* (2008), by Paulo Setúbal. As theoretical background, we refer to Pêcheux (2008, 1999), Orlandi (2003, 2008), Fedatto (2011) and Robin (2016).

Keywords: Memory; Oblivion; Monument; Dom Pedro I; Historical fiction.

“Num dia de folga da escola, em Lisboa, um homem, em pleno Rossio, apontou para o alto e declarou com estranha familiaridade:
- *São todas iguais.*”

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), Brasil. miriellyferraca@gmail.com

³ Universidade Federal do Paraná, Curitiba (PR), Brasil. stanislac@gmail.com

Não entendi.

O homem repetiu: são todas iguais, em toda a parte. Falava das estátuas. Estirava o braço na direção do monumento a D. Pedro IV. E a estranha criatura declarou então que quem ali estava representado não era o nosso rei. Era, sim, Maximiliano I, 'imperador' do México. Um português anônimo tinha comprado a estátua, que estava em saldo em Paris [...] E reiterou o homem que as estátuas, tal como as narrativas imperiais, não diferiam umas das outras.

- Este rei anda a pé. Mas se estivesse montado você confirmaria que até o cavalo é sempre o mesmo!"

(MIA COUTO, 2015)

Cravados no solo citadino, os monumentos funcionam na tensão entre histórias e História, entre memórias e esquecimentos, entre silenciamentos e enaltecimentos. São monumentos que materializam no espaço urbano a divisão contraditória e desigual de relações de poder e de força, que impõem sob a evidência totalizante da história nacional a exaltação e a imortalização de determinados personagens, determinados fatos. O passado, nos diz Regine Robin (2016, p. 31), não é livre: “nenhuma sociedade o deixa à mercê da própria sorte. Ele é regido, gerido, preservado, explicado, contado, comemorado ou odiado”.

Na epígrafe, a personagem de Mia Couto, em *Mulheres de Cinza* (2015), aponta para a Estátua de D. Pedro IV (D. Pedro I no Brasil), localizada na Praça do Rossio, em Lisboa-Portugal, e afirma que se trata, na verdade, de Maximiliano I, Imperador do México que, segundo o narrador, havia sido fuzilado antes mesmo de assumir o posto. A estátua teria sido, assim, comprada em uma promoção e colocada em Lisboa como homenagem a D. Pedro IV: “São todas iguais, em toda a parte”, diz a personagem, “E reiterou o homem que as estátuas, tal como as narrativas imperiais, não diferiam umas das outras”. A anedota de Mia Couto nos faz pensar nesses monumentos enquanto produções que, de cidade em cidade, de nação a nação, para além da representação, inscrevem na pedra e perpetuam, história adentro, sentidos que, política e imaginariamente, se quer imortalizar. Os homens e os monumentos podem ser vários, as estátuas podem ser equestres, podem ser de marfim, mármore, granito, ferro ou bronze, mas a importância do monumento, enquanto artefato do Estado, está na *história* que ele representa para a fundação imaginária da nação. Nesse sentido, o monumento pátrio, eternizado na pedra, coloca em jogo processos de identificação/interpelação ideológica que constituem o sujeito como cidadão, como aquele que se reconhece e se identifica com o Estado-nação, a pátria da qual faz parte.

Neste trabalho, interessa-nos compreender que sentidos se materializam na estátua equestre de Dom Pedro I do Brasil, localizada na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro-RJ, e que efeitos de sentido o monumento produz no espaço citadino. Consideramos o monumento um *lugar de memória*, conceito de Pierre Nora (1993), concebido pelo autor como lugar em que a “memória se cristaliza e se refugia”. Para Nora (1993), trata-se de uma memória arquivística, um lugar investido de uma *vontade de memória* a partir de um gesto político que trabalha sobre o imaginário social de uma época dada. Zoppi-Fontana, em *Cidadãos modernos* (2014, p. 67), ao trazer o conceito de Pierre Nora para o campo discursivo, considera que essa *vontade de memória* da qual fala o autor não é autônoma, mas “afetada pelos processos históricos que determinam esse mesmo imaginário social sobre o qual

ela se aplica”. Desse modo, ainda que os *lugares de memória* sejam efeito de um gesto político do Estado para controlar memória, história e saberes, esse gesto não está imune ao funcionamento imaginário dos processos históricos-ideológicos de significação. Consideramos, portanto, que outros sentidos se inscrevem no pretenso controle político-ideológico do Estado, ainda que seja pelo não-dito, pelo silêncio.

Destacamos os conceitos *ponto de referência* e *ponto de silêncio*, de Carolina Fedatto (2011), trabalhados em *Um saber nas ruas*, como produtivos para pensarmos no monumento em sua relação com o espaço urbano, considerando-o, nos termos da autora, *duplamente afetado pela temporalidade* e constituído em um processo de silenciamento. A estátua é compreendida como um *ponto de referência* porque o monumento, fruto de um gesto institucionalizado, instaura sentidos imaginários para a origem brasileira enquanto nação, consagrando, desse modo, D. Pedro I como herói, aquele que trouxe a *independência* à ex-colônia portuguesa e fundou a nação. A estátua possui, portanto, papel fundador na construção de um imaginário de nação e, por ser duplamente afetada pela temporalidade (FEDATTO, 2011), produz em sua existência (*imaginário da localização*) a lembrança de outro espaço-tempo (*imaginário de retrospecto*). É também um *ponto de silêncio* no espaço, pois, na tomada de posição de sua constituição discursiva, apaga outros sentidos possíveis para a origem da nação brasileira ou mesmo para seus heróis. Assim, a partir do entrelaçamento do *ponto de referência* e do *ponto de silêncio*, buscamos, no jogo tenso e contraditório entre memória e esquecimento, pensar nos sentidos do monumento pátrio em solo histórico cidadão, na imposição de um discurso oficial que silencia tantos outros.

Ainda, como modo de pensar nos efeitos de sentidos em tensão, tomamos como base os romances *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), de José Roberto Torero (doravante apenas *O Chalaça*), e *As maluquices do Imperador* (2008), de Paulo Setúbal, visto que tais obras apresentam outras perspectivas sobre a personagem histórica Dom Pedro I, possibilitando, desse modo, confrontar a memória institucionalizada sobre o herói brasileiro. Utilizamos como dispositivo teórico-analítico a Análise de Discurso francesa, tomando como base os pressupostos de Michel Pêcheux.

1. LABIRINTOS URBANOS DA MEMÓRIA

O recorte realizado neste trabalho incide sobre a estátua equestre de Dom Pedro I do Brasil, fixada no Rio de Janeiro-RJ, na praça hoje chamada Tiradentes. Intitulado *Independência ou morte*, o desenho-projeto do brasileiro João Maximiano Mafra, de 1855, atualiza o acontecimento histórico de 7 de setembro de 1822 e reafirma os sentidos imaginários para a nação brasileira e seu herói português.

Primeira estátua pública do Brasil, o monumento foi inaugurado em 30 de março de 1862 por D. Pedro II, em uma pomposa celebração pública na Praça chamada, na época, da Constituição. A festa de inauguração estava prevista para

o dia 25 de março, data de comemoração da constituição brasileira de 1824, mas foi adiada por causa das chuvas. O ritual de inauguração da estátua consagra o monumento enquanto artefato do Estado. Segundo Knauss (2010), do alto da varanda do Teatro São João, o imperador D. Pedro II e a família imperial, os representantes políticos das assembleias provinciais e da Câmara Municipal e membros do corpo diplomático celebravam a inauguração do monumento, que seguia com a apresentação das armas pelas tropas militares e o hino da Independência. Vivas à Independência nacional foram repetidos pela população que participava do ato. Ainda, uma cerimônia religiosa, discursos políticos e a tropa em marcha ao som do hino nacional marcaram o caráter cívico do ato, objetos pátrios simbólicos mobilizados para a afirmação da nação brasileira. Se houve protestos ou manifestações contra a estátua ou contra a cerimônia, a história eleita como oficial não conta⁴. Em jornais do período, entretanto, é possível encontrar vozes que destoavam da narrativa que se queria imortalizar.

Tombado como patrimônio cultural em 1978, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – Inepac, do Rio de Janeiro, o monumento cristaliza o imaginário sobre o início da nação brasileira. Na pedra, dois momentos políticos são imortalizados e, segundo Souza (1999), fundidos na mesma imagem. Primeiro, o gesto heroico do grito do Ipiranga: cavalo, uniforme real e braço erguido, num diálogo com textos históricos que descrevem o ato, como, segundo Schiavinatto (2002), o próprio depoimento de D. Pedro I de 1823, os escritos de Mello Moraes ou, ainda, a tríade apontada por Varnhagen em 1854, uma imagem que ressurgia em vários textos e marcava o 7 de setembro como o nascimento da nação: “grito, Ipiranga, figura de D. Pedro que acabou por conformar um cenário, uma ação, um protagonista para o ato que inaugura a nação” (SCHIAVINATTO, 2002, p. 83). Segundo, a Constituição que é erguida ao alto pelo Imperador, empunhada como se fosse uma espada. Assim, o grito de Independência e a Constituição são eternizados no monumento, marcos históricos “museificado[s] em tempo real” (ROBIN, 2016, p. 435), constituindo um *lugar de memória* a céu aberto. Petrificado no centro do espaço urbano, o monumento não só registra a memória, mas a perpetua cotidianamente, na tentativa política de impedir que o cidadão brasileiro esqueça *seu* herói e *sua* história.

Esse registro e reiteração de uma memória oficial promove uma unificação de sentidos para a nação brasileira, forçando a univocidade semântica em torno da figura e evento históricos. Como pontua Robin (2016, p. 436):

O que está em jogo no gesto patrimonial é o controle do memorável, a conjuração do singular, do inconveniente, da surpresa, do indeterminado. Trata-se de impedir o perigo de uma transmissão que seria vaga, não entraria nos parâmetros daquilo que se quer entregar ao tempo e daquilo que se quer expor como memorável a transmitir. Gestão coletiva de uma transmissão programada que poderia ser o maior perigo encontrado pela memória hoje (grifos nossos).

⁴ É necessário considerar que a História, enquanto relato oficial dos *fatos*, não é isenta de posições ideológicas, ou seja, a história pode até ser plural, mas, quando institucionalizada por aqueles que detêm o poder de contá-la, torna-se apenas uma/una (fechamento na maioria das vezes tido como inquestionável).

Trata-se do controle político do imaginário, sinalizando uma preocupação com desvios desestabilizadores da ordem, que poderiam indicar outras possibilidades da história e de temporalidades. Controlando a memória, justifica-se o presente e se promove a autoridade de um poder político, reiterando um ideal positivista de história em um encadeamento que elege predecessores e um fechamento que exclui o inconveniente e o disruptivo, como as contradições históricas, as descontinuidades, os fracassos.

O monumento pátrio, enquanto *lugar de memória*, se constitui na relação imaginária de Estado, da nação e do sujeito-cidadão; trata-se de um gesto político que marca no espaço urbano a imortalização de um *discurso fundador* para o país, reiterado ao longo da história. Tal como compreende Eni Orlandi (2003), o *discurso fundador* ressignifica a ordem de sentidos e estabelece uma nova tradição na memória que se projeta na história, produzindo e instituindo um efeito familiar de evidência:

Cria tradição de sentidos projetando-se para frente e para trás, trazendo o novo para o efeito do permanente. Instala-se irrevogavelmente. É talvez esse efeito que o identifica como fundador: a eficácia em produzir o efeito do novo que se **arraiga no entanto na memória permanente (sem limite)** (ORLANDI, 2003, p. 14 – grifos nossos).

Desse modo, o 7 de setembro de 1822 se caracteriza como a incidência de uma nova ordem na filiação da memória e na constituição da nação brasileira, um acontecimento que produz na ruptura uma nova série que se inscreve no interdiscurso. O grito *independência ou morte!*, tal como o grito *on a gagné*, analisado por Pêcheux em *Discurso: estrutura ou acontecimento*, materializa o “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória” (PÊCHEUX, 2008, p. 17). É o grito da independência a formulação que *pega*, inscrevendo-se na história, inaugurando um conjunto de discursividades na memória.

Guimarães (2003), ao analisar o enunciado *Independência ou morte!*, destaca que, além do 7 de setembro, há um outro acontecimento enunciativo na história que não aparece na construção desse imaginário de instalação da nação brasileira. Trata-se da convocação de uma Assembleia Constituinte, em junho de 1822, sendo essa data o início da elaboração de uma constituição brasileira distinta da de Portugal: “A performatividade da convocação da Constituinte instalaria, por si só, os limites formais de uma nação” (p. 28), mas, assinala o autor, não é esse o acontecimento enunciativo e nem o enunciado que funda a nação brasileira, “e sim, como se sabe, a enunciação de *Independência ou morte!* Esta enunciação é vista no imaginário brasileiro como inaugural da nação brasileira” (p. 29). Seguindo a análise de Pêcheux, é *On a gagné*, enunciado no dia 10 de maio de 1981, na França, dentre outros gritos de vitória, o que vai “pegar”. O acontecimento é, então, precedido de um confronto discursivo que tende a “prefigurar discursivamente o acontecimento, a dar-lhe forma e figura, na esperança de apressar sua vinda... ou de impedi-la; todo esse processo vai continuar, marcado pela novidade do dia 10 de maio” (PÊCHEUX, 2008, p. 20).

É na materialidade linguística que se dá o ponto de encontro do real da língua com o real da história, produzindo efeitos para o sujeito e para o funcionamento

discursivo social. O enunciado que *pega* na contingência da história é o *Independência ou morte!*, e materializa o entrelaçar do novo e da memória; um enunciado fundador do Brasil que, enquanto estrutura, significa o acontecimento. Equívoco, esse enunciado é repetido ao longo da história sob uma aparência transparente, na evidência do que independência significa para o país, para a história e para o povo que aqui habita(va). Segundo Guimarães (2003), tanto a convocação da Constituinte quanto o grito do Ipiranga se relacionam ao desejo político dos proprietários portugueses e brasileiros radicados no Brasil de que Dom Pedro não retornasse a Portugal: “o imaginário sobre nossa ‘independência’ interpreta como ‘universal’ para todos os brasileiros o que era específico para uma classe social” (GUIMARÃES, 2003, p. 30). Ou seja, o grito à independência brasileira funciona a partir de um imaginário de liberdade que apaga as condições históricas que colocaram a colônia em oposição a Portugal, satisfazendo os interesses de proprietários que aqui residiam. Uma questão de luta de classes sob a aparência universalizante da história: “a enunciação inaugural da nação brasileira é uma enunciação sobre a sobrevivência dos proprietários de terras” (GUIMARÃES, 2003, p. 30). Desse modo, na construção de um imaginário de nação una, apaga-se a contradição e as relações de força desiguais que constituem esse Estado.

Essa eleição de origem que se quer imortalizar é sempre imaginária. Fundam-se marcos comuns para o reconhecimento da nação, silenciando o processo desigual e contraditório da colonização e da dominação portuguesa. Como afirma Fedatto (2011, p. 85):

a textualização das cidades que passaram pelo processo de colonização, por exemplo, se inaugura em *imaginários de retrospectão* fundados na história dos povos colonizadores. assim, **o desenho urbano pode ser visto como o rastro de uma invenção de passado que deseja sobrepor-se às práticas espaciais dos povos que antes habitavam o território** (grifos nossos).

Nesse sentido, na *invenção* de um passado glorioso, o monumento, como pontua Carolina Fedatto (2011), *sobrepeõe-se às práticas espaciais de povos que antes habitavam o território brasileiro*. Assim, quem ocupa o centro da praça é o herói português, não sem imponência. O monumento de D. Pedro I possui 15,7 metros de altura: 3,30 metros de base de cantaria, mais 6,40 metros de pedestal, na qual se encontram as figuras indígenas, e mais 6 metros de estátua equestre. O Estado governa espaço e saberes: a memória da origem da nação brasileira é fixada na praça pública, no centro da cidade, num lugar de passagem, circulação e convivência diária. As tradições nacionais são inscritas no cotidiano e se materializam no espaço urbano: bandeiras hasteadas, praças e prédios históricos, monumentos, nome de ruas e avenidas, igrejas e escolas; é na própria divisão cidadina que o Estado governa instituições, sentidos e saberes. As fundações da cidade se calcam na história do colonizador, para cuja legitimidade se moldam as imagens de um passado que, vinculando-se a uma linearidade temporal eurocêntrica, apaga o outro. Age-se sobre espaço, história e memória. Os monumentos representam o poder do Estado de agir sobre a memória da nação, instituindo sentidos que devem não só ser lembrados, mas *comemorados*, a exemplo do feriado de 7 de setembro. Festeja-se a colonização portuguesa. Apaga-se o lugar do indígena, silencia-se a

existência anterior de outros povos. Onde havia aldeias, cidades são edificadas, praças criadas e monumentos que celebram o colonizador, erguidos e idolatrados.

Segundo Knauss (2010), há uma estrutura narrativa que define a composição geral do monumento. De base quadrangular, a estátua possui um aspecto octogonal devido aos cantos chanfrados, é organizada a partir de um gradil de proteção, uma base de cantaria, um pedestal e a estátua do Imperador em cima de seu cavalo. O gradil de proteção, que cerca a escultura, compõe um octógono, em cujas colunas são inscritas datas históricas eleitas como principais marcos para a Independência e a afirmação do Estado nacional. Trata-se de eventos que enaltecem o heroísmo do Imperador e a sua dedicação ao país: 12 de outubro de 1798, nascimento; 6 de novembro de 1817, casamento com Dona Leopoldina; 9 de janeiro de 1822, Dia do Fico; 13 de maio de 1822, data em que foi nomeado “Defensor Perpétuo do Brasil”; 12 de outubro de 1822, aclamação como Imperador do Brasil; 1 de dezembro de 1822, coroação; 25 de março de 1824, ratificação da primeira Constituição brasileira; 17 de outubro de 1829, casamento com Dona Amélia. Vale lembrar: os casamentos da realeza não eram eventos de cunho privado, mas atividades oficiais, articuladas para fortalecer alianças políticas entre reinos e preservar a imagem do soberano segundo regras sociais e religiosas. Estas datas constituem, portanto, não apenas uma linha temporal que define a história do Brasil, mas uma cronologia que destaca os feitos e a vida de um herói nacional. Nesse processo, a história da nação e o indivíduo são confundidos, em um movimento pelo qual a personagem histórica é elevada a líder e representante. Aquelas datas são construídas enquanto marcos históricos, momentos consagrados pela perspectiva histórica que se deseja contar e enaltecer. Quantos fatos sobre o próprio Dom Pedro I são apagados? Quais outras datas que marcam a história da nação são silenciadas? Apesar de a linha temporal apresentar-se como única, verídica e comprovável, a cronologia histórica destacada na estátua também significa a partir de uma posição sujeito inscrita em uma (ou mais) formação discursiva (e ideológica). Eleger um herói e destacar seus feitos passados é, a partir de uma posição histórico-ideológica, inventar (um)a (es)(his)tória.

O pedestal é contornado pelos brasões das vinte províncias imperiais e em cima está a estátua equestre de Dom Pedro I em trajes militares sem as insígnias monárquicas. Na parte inferior da estátua equestre, em cada uma das faces laterais do pedestal de granito, há esculturas de índios e animais em bronze que representam os principais rios brasileiros: Amazonas, Madeira, Paraná e São Francisco. Essa presença-ausência do indígena no monumento funciona, paradoxalmente, na produção de sua invisibilidade. Os indígenas na escultura surgem enquanto símbolos, representação da fauna e da flora brasileira, esculpidos entre plantas e animais (Jacaré, papagaio, tamanduá-bandeira, tartaruga, etc.), portando armas (arco e flecha, lança); assim, índios e natureza são colocados em relação de correspondência, pertencentes ao mesmo plano. Tais esculturas cravadas abaixo da estátua significam na relação estabelecida entre elas e o herói português com a Constituição comemorada. Ao conectar D. Pedro diretamente com as figuras indígenas, habitantes originários da região, apaga-se todo o processo de colonização; a imagem enalticida é a do europeu e suas leis, como

aquele que promove a civilização, a superação do primitivo, pelo que ele teria como direito reger e governar a natureza que aqui existe: “por serem relegados ao ambiente natural é que o território e os povos do novo mundo puderam ser civilizados” (FEDATTO, 2011, p. 163). Em cima do natural, as leis, a farda, a civilização. Carolina Fedatto (2011, p. 99) chama a atenção para o fato de que os primeiros historiadores brasileiros, em suas descrições da paisagem colonial, “fundaram a imagem de uma natureza virgem de terras desabitadas”, prontas para serem colonizadas. “Os portugueses descobriram o Brasil”. Daí se infere que nossos antepassados são os portugueses e o Brasil era apenas uma extensão de terra” (ORLANDI, 2008, p. 66). Segundo Orlandi (2008), “há uma ruptura histórica pela qual se passa do índio para o brasileiro, através de um ‘salto’”; essa ruptura é fomentada pelos discursos e narrativas fundacionais, pelos monumentos, que promovem a edição das imagens do passado, dando-lhes a ilusão de coerência e linearidade.

A estátua, enquanto arquivo urbano pátrio, funciona para a construção imaginária de um início para o Brasil enquanto nação e, ao instituir esse imaginário, apaga não só os indígenas enquanto povos que já habitavam as terras colonizadas, mas também silencia os negros, as mãos trabalhadoras que construíram a nação, a base que sustentava o sistema de produção. Para Orlandi (2008, p. 67), há uma insistência que atravessa os séculos em afirmar a unicidade de nossa cultura, diluindo as diferenças:

O ‘outro’ que elegemos como contraponto de nossa identidade é o europeu: como nosso antepassado e como imigrante. Há mais um ‘outro’, de outra história que, como diz o senso comum, ‘entrou pela porta da cozinha’: o negro, no processo de escravidão (ORLANDI, 2008, p. 67).

Percebe-se nessa construção da identidade o privilégio concedido a uma raiz única, perfazendo uma homogeneização da origem. Os indígenas que compõem parte do monumento não fazem parte do cotidiano urbano do século XIX, aparecendo no monumento apenas com símbolo, caro às manifestações românticas e nativistas do período. Vale lembrar que em 1857 era lançado *O Guarani*, de José de Alencar, no qual o indígena é mobilizado como herói representativo da formação do povo brasileiro; um herói também romantizado. Os negros, entretanto, faziam parte da realidade cotidiana e eram um lembrete vivo das incongruências de um país que se queria moderno, liberal, enquanto mantinha a escravidão na base do funcionamento de sua economia.

Nesse sentido, a estátua equestre de D. Pedro I, em sua ilusão de representatividade totalizante, do povo brasileiro e da nação, engendra uma violência discursiva que reitera a violência da colonização e dos encontros culturais. A personagem histórica, reinscrita no monumento, se alia à positividade de um ideal de liberdade, no qual a Constituição aparece como elemento que marca uma ruptura com o passado, com as monarquias absolutistas, apresentando o início de uma nação moderna. Por baixo desse discurso manifesto, entretanto, subjaz a postura paternalista dessa construção, por meio da valorização do processo civilizatório pela ótica de um salvacionismo, manifesto também na ideia

da liberdade que não é conquistada pelo povo, mas concedida pelo herói, reiteração da ilusão romântica de uma pretensa vontade individual como combustível das mudanças históricas.

Como apresenta Orlandi (2008), a violência promovida nesses atos discursivos, como o da estátua equestre, ocorre para além daquilo que é evidente e manifesto:

Assim, também não é só pela violência física ou verbal que se encontram os meios de se obter a submissão. Há uma violência mais insidiosa e eficaz: a do silêncio. E o poder, além de silenciar, também se exerce acompanhado desse silêncio. Este, por sua vez, numa sociedade como a nossa, se legitima em função do amor à pátria e da crença na responsabilidade do cidadão (ORLANDI, 2008, p. 65).

Abaixo da estátua, na face principal, os dizeres: “A D. Pedro I, gratidão dos brasileiros”. No plural, o artigo definido acompanhado do substantivo *brasileiros* cria a imagem de totalidade, um todo completo para o povo que homenagearia Dom Pedro I. Totalizante e opaca, a expressão que assina o presente ao imperador homogeneiza o povo brasileiro, apagando divisões, disjunções, exclusões. Quem é considerado brasileiro no século XIX? Novamente o apagamento de indígenas e negros, quer por englobá-los como iguais aos europeus políticos e proprietários, apagando diferenças sociais e culturais, quer por excluí-los completamente da nomeação, desconsiderando-os enquanto pertencentes à nação brasileira. Ainda, quem é que pode ler o que a língua portuguesa escreve ao pé do monumento naquele período? Contradição duplamente inscrita na língua.

No agradecimento, os interesses políticos ficam dissolvidos. Sob a homogeneização da expressão “os brasileiros” esconde-se quem, de fato, construiu o monumento. Em discurso proferido na Câmara Municipal, em 13 de maio de 1825, publicado no jornal *Diário Fluminense* no dia posterior, materializa-se a *vontade política* de erguer o monumento: “que a muito leal e poderosa pessoa de V. M. I. se inaugurasse um monumento público que, fazendo recordar a presente e futuras gerações à memória dos altos feitos de V. M., possa ao mesmo tempo servir de eterno padrão da sua sensibilidade e de sua gratidão”. A execução do projeto foi suspensa após a abdicação de Dom Pedro I e retomada apenas em 1854, sendo escolhidos, em 1855, três projetos finalistas para o monumento. O desenho *Independência ou morte*, do brasileiro João Maximiano Mafra, professor de Pintura Histórica na Academia de Belas Artes - AIBA, principal centro da criação artística do Brasil no século XIX, escolhido em primeiro lugar, foi desenvolvido em Paris por Louis Rochet, que também participou do concurso, tendo ficado em terceiro lugar.

Assim, a expressão homogeneizadora “os brasileiros” funciona na construção imaginária de um povo uno e, ao instaurar um “nós” nacional, apaga “todo indício de divisão interna”, unificando “vozes dissonantes numa só voz” (ZOPPI-FONTANA, 2014, p. 67). Na homenagem e no agradecimento a Dom Pedro I inscrito na pedra, a expressão de “uma voz única como metonímia de uma vontade única; um corpo imaginário uno como metáfora de um sujeito coletivo” (ZOPPI-FONTANA, 2014, p. 68), numa ilusória relação de interlocução do povo com seu

líder que apaga o conflito social do qual fazem parte, apaga a contradição histórica, política e ideológica na qual se inscrevem. A *vontade de memória* do Estado, que constitui o monumento de Dom Pedro I em *lugar de memória* (NORA, 1993), funciona na (e a partir da) contradição dos processos históricos e ideológicos de significação. É, desse modo, em meio a relações de força que disputam o controle dos sentidos que se dá a eleição de um herói nacional e a instituição de um *discurso fundador*. É na praça da Constituição, hoje Praça Tiradentes, que, segundo versões, o inconfidente mineiro teria sido enforcado e esquartejado em 1792. Há uma tensão na história que joga com esses dois heróis.

Apesar de o discurso fundador nacional se impor com força na História, outros sentidos circulam(vam) durante o cenário da inauguração do monumento. No jornal *Diário do Rio de Janeiro*, o jornalista Teophilo Benedicto Ottoni dizia que Dom Pedro I não era digno de homenagem; além de questionar que a Independência não havia sido realizada apenas por uma pessoa: “sublinhava o fato de que a Constituição foi obra outorgada e não uma construção da Assembleia Constituinte, e levantava a hipótese de que o processo de abdição foi antes um ato popular liderado pelo partido liberal” (KNAUSS, 2010). Além disso, segundo Knauss, Ottoni destacava a importância de José Bonifácio no processo da Independência e defendia a dissociação entre Tiradentes e o Imperador.

Se a estátua de D. Pedro se apresenta como um discurso homogeneizador das imagens da história, guiando a construção de sentidos a serem lidos para estabelecer uma visão fechada dos acontecimentos, o discurso literário tende, por outro lado, a compor-se numa posição de certo modo antitética com o discurso histórico, ao menos na maneira como encara a si próprio enquanto material de linguagem. Isso diz respeito ao que Iser considera como um dos atos de fingir que compõem o fictício e que distingue a obra literária de outros discursos: o *desnudamento de sua ficcionalidade* (ISER, 1996b). Assim, ao se reconhecer o fingimento constitutivo da obra literária, percebida como um discurso encenado (o que ocorre por meio de convenções historicamente determinadas e variáveis), é estabelecido com o leitor um pacto, segundo o qual o universo narrado deve ser visto “como se” fosse o mundo real, embora se compreenda que não o é. Pelo “como se”, coloca-se o mundo ficcional entre “parênteses”, suspendendo os critérios naturais pelos quais ele seria avaliado. O mundo do texto provoca, logo, um efeito ambivalente (ressaltado na ficção histórica por seu substrato historiográfico), uma vez que os atos de seleção e combinação revelariam a equivocidade entre o “mundo do texto” e o “contexto” (ISER, 1996b); evidencia-se o mundo ficcional em seu caráter fragmentário, de montagem, e não representação de um universo prévio ou exterior. Assim, o texto se assume ficcional, exibindo o jogo que subjaz a todo discurso.

A literatura, na tensão com o histórico, joga com múltiplas perspectivas internas ao texto, a serem ocupadas pelo leitor, que, ademais, produzirá gestos de interpretação, em posição ativa na construção de sentidos (ISER, 1996a). Desse modo, trazemos a ficção histórica enquanto caminho de problematização das versões oficiais da história e mesmo de concepções de sujeito e linguagem que subjazem a tais discursos que se voltam de alguma maneira aos eventos e personagens históricos. Em especial, evocamos os romances *As maluquices do*

Imperador (2008), de Paulo Setúbal, publicado em 1927, e *O Chalaça* (1994), de José Roberto Torero, enquanto obras em que se pode perceber, por meio da reencenação da história de D. Pedro, a tensão com os sentidos mobilizados por sua estátua equestre.

O romance *As maluquices do Imperador*, apresenta a história de D. Pedro pelo ponto de vista de um narrador onisciente, êmulo de um cronista histórico, alguém que narra com a vantagem da distância no tempo e com uma postura de autoridade sobre o que diz. De forma linear, engloba desde a chegada da família real ao Brasil, em 1808, transferência da Corte motivada pelas invasões napoleônicas em terras lusitanas, até a morte de D. Pedro, em 1834. Nos capítulos iniciais, ao narrar a juventude do então príncipe, ele é apresentado com as tintas e ambiguidades de uma típica personagem romântica; se por um lado era belo, com espírito aventureiro e emotivo, por outro era também tolo e inconsequente: “aquele belo príncipe de dezessete anos, moreno, olhos muito negros e muito românticos, aquele moço garboso, aquele moço doidivas e estúrdio, que enche a corte com seus estouvamentos” (SETÚBAL, 2008, p. 33). Se não chegamos a ter uma crítica incisiva sobre a personagem histórica, temos, por outro lado, ao menos a subversão da imagem heroica ao nos mostrar outras camadas possíveis dessa figura. Essa configuração de D. Pedro também se relaciona ao seu caráter donjuanesco, sua infidelidade e desejo insaciável pelas mulheres: “Todo mundo sabia que D. Pedro era um atrevido. Um grandíssimo maroto que não respeitava sequer as famílias” (SETÚBAL, 2008, p. 77); “O príncipe foi sempre, em toda a sua existência, um louco por mulheres. Foi o seu fraco. O traço culminante do seu caráter. D. Pedro amou furiosamente na vida. [...] E amou com todos os desbragamentos da sua índole de fogo” (SETÚBAL, 2008, p. 78). A subversão da imagem idealizada e heroica de D. Pedro se dá também pelo contraste com a referência positiva a seu filho, que viria a ser D. Pedro II, “o monarca republicano, o mais culminante dos brasileiros” (SETÚBAL, 2008, p. 125).

Ao final do romance, no entanto, as *Maluquices* de D. Pedro passam a ter um caráter positivo, em vista da atuação de D. Pedro na Guerra civil portuguesa (1828-1834), sendo ali apresentado como um cavalheiro, heroico e destemido: “Ainda não se viu maior chama, nem mais fêvido entusiasmo, nem paixão mais louca. Nem houve ainda maior alegria nas canseiras, nem maior intrepidez nos fracassos. D. Pedro foi grande, foi grandíssimo, nessa hora incerta do Porto” (SETÚBAL, 2008, p. 212). Esse momento de exaltação no final do romance não apaga, entretanto, as distintas camadas e facetas da personagem que foram sendo disseminadas ao longo dos capítulos anteriores.

Segundo aponta Esteves (2010, p 07), apesar do tom oficialista dos romances de Setúbal, “a popularização e até mesmo a banalização da vida privada do primeiro imperador do Brasil ajudavam a dessacralizar os protagonistas da história oficial, humanizando-os e trazendo para mais perto da população”. Dessa maneira, ao apresentar os desejos, dilemas, e a intimidade de D. Pedro, constrói uma visão outra da história oficial, articulando por meio da presentificação aquilo que se oculta ou escapa ao discurso histórico, o indizível das falhas e fantasmas dos sonhos não realizados de uma época. Enquanto romance histórico, *As*

maluquices do Imperador tende a um tradicionalismo, perceptível na manutenção do dado histórico, objetivando certa fidelidade ao documento. Ainda que siga uma temporalidade linear, a construção do romance como um conjunto de crônicas históricas tende a romper com essa linearidade; cada capítulo, por exemplo, constrói-se como um recorte que focaliza alguma personagem ou acontecimento relacionado à vida de D. Pedro, por vezes apenas tangendo a história dos grandes acontecimentos, por vezes repetindo eventos ao narrar histórias em algum ponto concomitantes. Com isso, abrem-se vazios e se induzem oscilações na imagem de D. Pedro como herói nacional, apresentando-o em suas facetas mais baixas e humanas, ou furtando-se a tratar de eventos como a Proclamação da Independência, apenas mencionada e dada como de conhecimento prévio do leitor.

As obras de Setúbal, segundo o historiador Antonio Celso Ferreira (2002), participam de um conjunto de manifestações artísticas interessadas na construção de uma “comunidade imaginada” paulista, a fim de associar o estado com a Proclamação da Independência. Assim como o monumento equestre, ele também se apresenta com objetivos de rememoração, de estabelecimento, pela escrita, de uma memória sobre a história. Há um ímpeto, inclusive pedagógico, de popularização da história e de fixação de certas imagens, as quais, no entanto, são relativizadas pela própria conformação da obra literária, sua relativa abertura para a construção de sentidos e o modo como articula real e imaginário: “O mundo do texto permite portanto que por ele sejam vistos os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence, razão pela qual constantemente pode ele ser visto de forma diversa do que é” (ISER, 1996b, p. 28). Assim, o *como se* da literatura evidencia a equívocidade das imagens, mesmo no campo da História. Da mesma forma, o distanciamento temporal entre narração e narrado, entre ambos e a leitura, associado à situação dos leitores em diferentes épocas, contribui para a constituição da obra literária em uma relação de tensão e diálogo com o monumento.

O romance *O Chalaça*, por sua vez, explora de maneira mais explícita, e mesmo autoconsciente, o problema da referência e das perspectivas mobilizadas internamente em um texto narrativo, bem como as distintas visões sobre os acontecimentos. Aqui, quem narra é Francisco Gomes da Silva, amigo, secretário e alcoviteiro de D. Pedro. O romance, portanto, finge ser o verdadeiro diário da personagem histórica, que teria sido encontrado por um pesquisador, o qual aparece na obra por meio de um prefácio (também ficcional) e notas de rodapé ao longo do texto. Ao assinar o texto introdutório como “o autor”, induz-se a que, em um nível de leitura, ele seja relacionado ao próprio José Roberto Torero, sua imagem reconfigurada pela ficção. Na constituição do romance, o diário é intercalado por um livro de memórias do Chalaça, apropriação de outro gênero discursivo que modaliza a voz narrativa, induzindo outra maneira de abordar os acontecimentos históricos. Pelo olhar do Chalaça, a história é narrada por dentro, ensejando a carnavalização dos discursos oficiais.

Nesse jogo de máscaras e níveis narrativos, em que acontecimentos da história, personagens e sentidos se duplicam, são ocultados ou exagerados, temos, por exemplo, a reconstrução dos eventos da Proclamação da Independência e da escritura da primeira constituição brasileira. Sobre o primeiro evento, narra-

se que, ao voltar de Santos para São Paulo, D. Pedro havia sido acometido de diarreia, tendo de parar várias vezes para defecar: “O fato é que, tão logo raiou a manhã, constatou-se que metade da nossa comitiva padecia das desconfortáveis contrações e agulhoadas intestinais, cujo resultado é a evacuação constante de uma matéria fecal mais líquida do que sólida” (TORERO, 1994, p. 106-107). A carnavalização se percebe nesse fragmento tanto pela referência ao escatológico, ao corpo grotesco, como afirma Bakhtin (1987), o corpo em sua abertura para o mundo, quanto pelo gesto paródico em torno do discurso historiográfico, a referência ao trivial com um estilo ornamentado. Conforme narra o Chalaça, numa dessas paradas, chega um correio do Rio de Janeiro anunciando a D. Pedro que as Cortes portuguesas, que então ditavam as regras em Portugal, o haviam destituído do posto de príncipe regente e haveria retaliação armada caso ele desobedecesse. Assim, o Chalaça comenta que, “Conhecendo o espírito indômito do príncipe D. Pedro como eu conhecia, não era difícil prever a resposta que ele daria a esse puxão de orelha das Cortes; o que era difícil de prever era quando e como ele se manifestaria” (TORERO, 1994, p. 109). O Chalaça narra que, subitamente, D. Pedro manda os soldados arrancarem dos uniformes os laços das armas portuguesas, “montou em seu asno branco, desembainhou a espada e foi para o meio do agrupamento” (TORERO, 1994, p. 110). Sabendo que seu amo “estava tomado e que o seu pensamento não andava no mesmo passo que as suas emoções”, o Chalaça desembainha a própria espada e, junto da comitiva, segue D. Pedro, que se anima e proclama as célebres frases “Viva a independência e a separação do Brasil!”, seguido do “Independência ou morte!” (TORERO, 1994, p. 110). A ironia se evidencia no exagero do narrador ao celebrar que o príncipe havia escolhido aquele “recanto bucólico” para efetivar a separação com Portugal, bem como na confissão de que a preocupação era ninguém saber de fato como reagir aos gestos de D. Pedro.

A Independência é proclamada, portanto, num clima de susto cômico e por uma personagem cujas ações, em vista do corpo abatido pelo problema intestinal, não surgiam como idealizadas, articuladas com a vontade e a noção de dever frente a um povo; no máximo, seria uma resposta ao que teria entendido como uma afronta pessoal. Vale mencionar que, antes de narrar o acontecimento, o Chalaça expõe sua teoria filosófica satírica sobre qual seria a melhor conduta no momento da defecação, ressaltando a inversão carnavalesca de sua visão sobre a Independência, aproximando os temas baixos aos sérios. Sobre o processo de escritura e outorga da Constituição, no romance de Torero, além de se mencionarem os acontecimentos em torno do fechamento da Assembleia e da centralização das decisões nas mãos do Imperador, o Chalaça narra que havia ficado a cargo dele montar a nova Constituição. Com isso, a partir de recortes de constituições europeias, ele constrói o novo texto, enquanto D. Pedro se divertia com a amante, Domitila de Castro. Nota-se um grande contraste com os sentidos propostos pela estátua equestre; sobretudo, a ironia é ressaltada quando se verifica em textos históricos que realmente Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, teve participação na escritura daquela primeira Constituição Brasileira.

Desse modo, podemos constatar, pela leitura desses romances, que a literatura, seja pelo modo como joga com as vozes e perspectivas, seja pelo movimento dialógico que estabelece com outras obras e discursos, faz possível um potencial desestabilizador da univocidade de sentidos. O literário, o fictício enquanto um ato de mobilização e concretização de um imaginário que se (re) constrói no processo de leitura (ISER, 1996b), joga e se constitui na equívocidade, na não correspondência das imagens consigo próprias, evocando e demarcando a essência metafórica da linguagem. A literatura evidencia os lugares em que os sentidos deslizam e onde, por mais que haja uma força hegemônica, eles falham.

2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imagem esculpida no encontro da história com a memória, a estátua materializa o cenário, o grito, a personagem e a ação que fundam a nação, um *lugar de memória* que funciona discursivamente como legitimação da História. Mas assim como todo discurso em que se quer o controle, a memória, mesmo petrificada no solo citadino, falha, escapa. Finalizamos com Pêcheux (1999, p. 50):

A certeza que aparece, em todo caso, no fim desse debate é que uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos.

Embora o Estado queira com todas as suas forças reter a história sobre a origem heroica brasileira, esse pretense controle falha. A Praça Tiradentes, onde se encontra a estátua, é um marco conhecido, lugar de encontros e manifestações, entretanto, curiosamente, é comum os habitantes não saberem que a estátua que habita a praça Tiradentes é de D. Pedro I, ou ainda atribuir outras representações para o monumento. A memória, como nos diz Pêcheux, não é plena, mas recoberta de divisões, conflitos. Assim, a paráfrase na repetição do mesmo e a polissemia que reivindica transformação funcionam em conjunto, em tensão. Há uma memória oficial que se impõe, há outras que pretendem abalar essa homogeneidade.

A Literatura se torna, assim, experiência que toca a memória oficial, possibilitando a sua dessacralização. Os romances aqui analisados entram em diálogo com o discurso fundador, com a imagem de D. Pedro como figura nas bases da criação do país, reencenando a ele e a seus atos inaugurais. Entretanto, o texto ficcional, ao constituir-se como um jogo de múltiplas perspectivas, como uma estrutura em aberto a ser preenchida e reorganizada pelo leitor, permitirá uma relação distinta com o seu público. Assim, ocorrerão formas distintas de engajamento dos interlocutores com o monumento em praça pública e com a obra literária, enquanto mantenedores de uma memória e constituintes de um arquivo imaginário histórico. Na literatura, há espaços a serem ocupados pelo leitor, que no monumento são, de certo modo, interditados (o gradil de proteção reforça essa

fronteira que não se deve transpor). Na relação com a memória, monumento e literatura também reagem de maneira distinta à questão do tempo: enquanto aquele fecha uma cronologia unificadora e linear de eventos a serem comemorados, concentrando e homogeneizando distintos acontecimentos, a literatura explora as distensões, os eventos e perspectivas em disputa, as tensões de sentidos entre os vários olhares que moldam a imagem multiforme pela qual a personagem e os acontecimentos históricos passam a habitar o imaginário, destacando ou permitindo os caminhos para se ver o que foi esquecido ou excluído. O urbano, por sua vez, envolto na historicidade do próprio monumento em sua relação com o povo, demonstra como se escapa ao controle a relação do público com a estátua, como há textualidades espaciais e temporais que se sobrepõem e mobilizam o potencial semântico desse objeto, processos de significação que refundem e redesenham a textualidade do espaço e sua história.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Jose de. *O Guarani*. Apresentação e notas Eduardo Vieira Martins; ilustrações Luciana Rocha. 2. ed. Cotia-SP: Ateliê, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- COUTO, Mía. *Mulheres de Cinza: as areias do imperador: uma trilogia moçambicana*, livro 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ESTEVES, Antonio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. (1975-2000). São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- FEDATTO, Carolina Padilha. *Um saber nas ruas: o discurso histórico sobre a cidade brasileira*. 2011. Tese (doutorado em Linguística) – IEL, UNICAMP, Campinas.
- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- GUIMARÃES, Eduardo. Independência ou morte. In: *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Eni P. Orlandi (org). 3. ed. Campinas: Pontes, 2003.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*, vol. 1. trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996a
- ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b
- KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>. Acesso em: 16/04/2019.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. trad. Yara Aun Khoury. Revista Projeto História n. 10. p. 12-13Puc: São Paulo, 1993.

- ORLANDI, Eni P. Vão surgindo sentidos. In: *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Eni P. Orlandi (org). 3. ed. Campinas: Pontes, 2003.
- ORLANDI, Eni P. *Terra à vista - Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre (org.). *Papel da Memória*. trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. trad. Eni P. Orlandi. 2. ed. Campinas: Pontes, 2008.
- ROBIN, Régine. *A memória saturada*. trad. Cristiane Dias, Greciely Costa. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- RODRIGUEZ-ALCALÁ, Carolina. *Discurso e cidade: a linguagem e a construção da 'evidência do mundo'*. In: *Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre – uma homenagem a Eni Orlandi*. Rodrigues, Eduardo Alves; Santos, Gabriel Leopoldino dos; Castello Branco, Luiza Katia Andrade (Orgs). Campinas: Editora RG, 2011.
- RODRIGUEZ-ALCALÁ, Carolina. *Memória e movimento no espaço da cidade: para uma abordagem discursiva das ambiências urbanas*. In: *Revista RUA [online]*. Edição Especial, p. 259-293, 2014. Consultada no Portal Labeurb. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>. Acesso em 16/04/2019.
- SCHIAVINATTO, Iara Lis. A praça pública e a liturgia política. *Cad. Cedes*, Campinas, v. 22, n. 58, p. 81-99, dezembro/2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v22n58/v22n58a06.pdf>. Acesso em: 16/04/2019.
- SETÚBAL, P. *As maluquices do Imperador*. São Paulo: Geração editorial, 2008.
- SOUZA, Iara Lis Schiavinatto Carvalho. *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- TORERO, José Roberto. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ZOPPI-FONTANA, Mônica. *Cidadãos modernos: discurso e representação política*. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

Recebido: 26/11/2018
Aceito: 18/02/2019
Publicado: 21/05/2019