

## **A Mitologia Liberal e a Jornada do Herói em Mauá: O Imperador e o Rei (1999)**

Thiago Henrique Felício<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa “Mauá: O Imperador e o Rei” (Sérgio Rezende, 1999), detendo-se essencialmente em sua narrativa. O filme expressa fortemente o que podemos chamar de romance histórico tradicional, por conta de seu conteúdo dramático, de sua ambientação num passado mítico da história do Brasil, construído a partir de um aparato cenográfico monumental, aos moldes do cinema norte-americano. O objetivo foi o de inseri-lo num contexto da estética cinematográfica do final do século XX, cuja tônica do ressentimento foi uma recorrência, conforme o identificou o professor Ismail Xavier, um dos mais importantes teóricos do cinema brasileiro da atualidade. Por isso, buscamos observar como um personagem – o qual, vale lembrar, já possui uma historiografia que o posiciona enquanto um importante representante de certos ideais liberais – é apropriado e reconstruído no cinema através de arquétipos e padrões de personalidades correspondentes aos já conhecidos estágios da “Jornada do Herói”, formula estabelecida por Christopher Vogler, e que já é à algum tempo uma recorrência em muitos filmes do cinema de mercado. Tais elementos mostram como, no contexto dos anos 1990, certos personagens históricos são eleitos enquanto ícones antirrevolucionários e, assim, colocados como uma alternativa pragmática e, logo, de maior dignidade política frente a outras posturas políticas, tais como o esquerdismo, em geral retratadas como uma forma de ressentimento.

**Palavras-Chave:** Mauá, Herói, Mito.

### **Introdução**

O artigo que ora propomos consiste na análise do filme “Mauá: O Imperador e o Rei” (Sérgio Rezende, 1999). Partimos das considerações de Roland Barthes acerca do efeito de realidade que detalhes aparentemente inúteis teriam na massa narrativa (BARTHES, 1972). Em seguida, consideramos três elementos no filme analisado. Primeiro, a narrativa fílmica, a forma pela qual o filme nos apresenta o mundo do passado. Segundo, também consideramos a historiografia acerca de Visconde de Mauá (1813 e 1889), visando entender o diálogo entre as diferentes formas narrativas. Por último, consideramos a conjuntura estética dos anos 1990, pensando também a relação entre a obra e o seu contexto.

Do ponto de vista estético, chegamos à conclusão de que “Mauá: O Imperador e o Rei” é uma obra de conteúdo dramático, cuja ambientação se dá num passado mítico da história do Brasil, construído a partir de um aparato cenográfico monumental, aos moldes do cinema norte-americano. Essa constatação nos permite classificá-lo no campo das formas fílmicas tradicionais. Constatou-se também que o filme dialoga com uma historiografia que pode ser classificada, da mesma forma, como tradicional, que ajudou a posicionar Mauá

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR), bolsista CAPES, vinculado ao grupo de pesquisa CNPq “Cultura e Poder”, da Universidade Federal do Paraná e ao grupo de pesquisa CNPq “História e Audiovisual”, da Universidade de São Paulo. E-mail: thiagohfelicio@ufpr.br.

enquanto um personagem central no processo histórico Brasileiro na segunda metade do século XIX. Este diálogo entre diferentes formas narrativas nos leva a referirmo-nos ao conceito de *Historiofotia* cunhado pelo historiador Hayden White nos anos finais da década de 1980 no intuito de definir como a representação da história e o nosso pensamento a seu respeito pode ser traduzido em imagens visuais e discurso fílmico (WHITE, 1988: 1193-1199).

Por outro lado, essa apropriação da figura histórica de Mauá através da narrativa fílmica possui relações íntimas ao contexto em que o filme está inserido. Os anos 1990 é um período marcado por uma certa política cultural que está relacionada ao projeto político-econômico neoliberal de governo, iniciado durante o Governo Collor e intensificado com o Governo FHC. Notadamente o filme analisado defende uma perspectiva liberal, por isso, temos defendido que este cinema não vendia apenas simples entretenimento, mas também expunha uma representação específica do passado histórico, cujo sentido tem mais a dizer sobre aqueles que realizam tal prática do que sobre o passado narrado por eles em si. Isso justifica a nossa escolha por uma abordagem cultural segundo o historiador Roger Chartier, que defende a análise da maneira como uma determinada realidade é construída e interpretada através das práticas e representações culturais, sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam (CHARTIER, 2002. a.; CHARTIER, 2002. b.).

## I

No ano de 1968 o filósofo Roland Barthes lança o texto intitulado "O efeito de real", onde examina o papel de certos detalhes que fazem parte da narrativa. Alude a um detalhe retirado de um trecho de "Um coração simples", conto de autoria de Gustave Flaubert, o qual, ao descrever a "sala onde costuma ficar Mme. Aubain, a patroa de Felicité, nos diz que um velho piano suportava, sob um barômetro, uma quantidade piramidal de caixas e cartões" (FLAUBERT apud BARTHES: 1972, p. 35). O exemplo fornecido por Flaubert é utilizado no intuito de mostrar que a utilização de detalhes, que a presença de um elemento, por mais que a princípio possa parecer não haver razão para a sua presença, tem um significado. Significa precisamente que sua presença é incondicional, que ele está presente simplesmente porque está presente. Assim, o detalhe inútil diz: eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido.

De acordo com a formulação de Barthes, pode-se observar duas razões, duas funções elementares deste realismo. A primeira, refere-se ao que ele denomina de "fim estético da descrição", fim este que remonta uma tradição que data da Antiguidade Clássica, a tradição

do discurso epidítico<sup>2</sup>. Dialogando com a tradição que remonta aos clássicos, o “fim estético da descrição”, por tanto, implica que o objeto da descrição importa menos do que o emprego de imagens e metáforas brilhantes, pois a finalidade é o *belo*, ou seja, a função é estética. Por outro lado, e esta seria a segunda razão para o excesso realista, há também o que Barthes chama de “imperativos realistas”, os quais teriam como função a comprovação a partir de um referente real – um fato historicamente comprovado, por exemplo – “fingindo segui-lo como escravo” (BARTHES: 1972, p. 40). Os “imperativos realistas” implicam que o que está em jogo é a narrativa e a sua relevância em desvendar o mundo real. O que nos remete ao ensaio de Barthes intitulado “O discurso da história” (BARTHES, 1987), escrito em 1967, um ano antes de “O efeito de Real”, por tanto. Nele o autor já questionava o lugar que o “real” ocupa na estrutura narrativa historiográfica. A resposta de Barthes a essa questão é a mesma que pode ser dada no caso da narrativa ficcional, ou seja, a sua função é também a comprovação discursiva.

Estes dois ensaios de Barthes foram escritos no final dos anos 1960 e nos remetem ao debate acerca do estatuto da história enquanto disciplina que se intensificava na época. Algo que estava em jogo era a validade do conhecimento e da escrita da história, uma disputa que, na verdade, vêm sendo travada desde a antiguidade, desde à, pelo menos, os escritos de Platão, e que na metade do século XX ressurgiu, mas com uma nova roupagem, marcada pelo retorno da narrativa justamente após uma época em ela havia adquirido uma reputação negativa, entre os anos 1930 e 1960, o que Lawrence Stone abordou em “O Ressurgimento da Narrativa: Reflexões Sobre uma Nova Velha História”.<sup>3</sup>

Para os limites deste trabalho, deste “giro linguístico” interessa-nos principalmente as reflexões no âmbito da teoria da história que, a partir deste embate, começaram a abordar os audiovisuais como modalidades do discurso historiográfico. Interessa-nos, assim, a formulação de Hayden White acerca do que ele chama de *Historiofotia*, ou seja, a representação da história e de nosso pensamento a seu respeito que pode ser traduzido em imagens visuais e discurso fílmico (WHITE, 1988: 1193-1199). Tal formulação surge nos anos finais de 1980, num diálogo com o historiador Robert Rosenstone, quando na

---

<sup>2</sup> O discurso epidítico, de acordo com Barthes, é um “discurso de aparato, destinado à admiração do auditório (e não mais à persuasão), que continha em germe – quaisquer que fossem as regras rituais de seu emprego: elogio de um herói ou necrologia, a própria ideia de uma finalidade estética da linguagem; na neo-retórica alexandrina (a do século 11, depois de J. C.), houve uma mania pelo ekphrasis, peça brilhante, destacável (tendo, portanto, fim em si mesma, independentemente de qualquer função do conjunto), que tinha por objeto descrever lugares, tempos, pessoas ou obras de arte, tradição que se manteve através da Idade Média” (BARTHES: 1972, p. 38).

<sup>3</sup> Artigo publicado originalmente na revista *Past and Present* no ano de 1979 (ver: STONE, 1991).

investigação acerca das formas que o cinema plasmava a história em filmes constatou-se dois grandes tipos de discursos históricos audiovisuais (ROSENSTONE, 1988). O primeiro podemos chamar tradicional, pois em muitos pontos, se assemelharia à historiografia tradicional, na medida em que apresentaria o passado com a mesma roupagem realista e os valores estéticos do romance do século XIX apontados por Roland Barthes. O segundo, faria o oposto, rejeitaria essa roupagem realista, apresentando a multiplicidade de significados e possibilidades de interpretar os fatos.

O filme que analisamos na sequência é a obra dirigida por Sérgio Rezende e intitulada “Mauá: O Imperador e o Rei”. Trata-se de uma cinebiografia histórica que relata, na seguinte ordem, o trajeto de Irineu Evangelista de Sousa, o menino que supera dificuldades financeiras, que trilha um caminho de empenho e dedicação, para tornar-se Visconde de Mauá (1813 e 1889), um dos principais homens de negócio do Brasil durante o Período Imperial (1822-1889). A opção da história contada neste filme nos fornece alguns indícios com relação ao contexto em que ele se encontra inserido, por isso o selecionamos enquanto material empírico. Notadamente, trata-se de uma obra que acreditamos expressar fortemente a vertente do romance histórico tradicional. Também a história de Visconde de Mauá, na forma como ela nos é contada no filme, se encaixa no que Barthes chama de “imperativo realista”, onde o personagem histórico de Mauá tem como função conferir realismo ao enredo. Ao mesmo tempo sua fórmula estética se assemelha ao “fim estético da descrição”, pois a finalidade de todo seu aparato monumental é o belo, conforme as formulações de Roland Barthes.

## II

Começa o filme e mesmo antes de iniciarem as imagens de “Mauá o Imperador e o Rei” (Sérgio Rezende, 1999) aquele espectador mais habituado ao cinema monumental já começa a perceber em que termos a história que se segue será apresentada. Após os créditos iniciais – rodados tendo como plano de fundo sonoro um som orquestral –, e após as primeiras imagens e o desenrolar da primeira cena, já fica clara a aspiração naturalista. A legenda inicial, por sua vez, contextualiza-nos no local e ano em que se inicia a história: Rio Grande do Sul, 1819. Ali, naquela pequena localidade campesina onde nasceu Irineu, se inicia a trajetória do herói. Ainda garoto, Mauá ficou órfão de pai e, em decorrência disso, dois anos depois sua mãe, ao casar-se novamente, se vê obrigada a deixá-lo sob tutela de seu tio José Batista, na cidade do Rio de Janeiro.

Destas primeiras tomadas vale ressaltar as transições das imagens, as quais contam com sequências que variam entre planos mais fechados e médios, enquadramentos estes

utilizados no intuito de possibilitar a espontaneidade dos gestos e expressões dos personagens diante à câmera, mas que contam também com planos gerais, onde surgem cenários majestosos, como a paisagem marcante do Rio Grande do Sul e a paisagem épica do topo do morro do Corcovado no Rio de Janeiro de 1821, ainda sem o Cristo Redentor, por tanto, que seria inaugurado apenas no ano de 1931 (ver: RUBINSTEIN, 1999).

Estas alternações entre as interpretações emocionantes dos atores e planos mais amplos será um elemento característico da decupagem do filme. Lembrando o trabalho de Roland Barthes sobre o efeito de real, são apenas detalhes, mas que, na soma total, produzem um efeito de ambientação realística ao espectador. Todavia, e no mesmo intuito de ambientação realista, além destes planos alternados, também somam-se outros elementos na construção da narrativa de “Mauá, O Imperador e o Rei”: a trilha sonora, que conta com a composição e orquestração de Cristóvão Bastos e que dialoga com os enquadramentos, exercendo, assim, também um papel fundamental para o entendimento das cenas; a fotografia, dirigida por Antônio Luiz Mendes, notadamente com uma função naturalista, utilizada no filme no intuito mesmo de reforçar a iluminação que também tem essa tonalidade natural; a direção de arte, que contou com uma equipe bastante grande e que foi responsável pelo detalhismo da maquiagem, do figurino e dos demais objetos postos em cena. Enfim, todos estes elementos, detalhes, aos quais poderiam ser adicionados outros tantos, tais como o grande número de locações, se encontram reunidos em “Mauá: O Imperador e o Rei”, não apenas de forma a construir um mundo, mas, também de forma a justificar o fato de este ser um dos filmes brasileiros mais caros dos anos 1990.

Aliás, a questão financeira é também o elemento central da narrativa do filme. O diálogo que ocorre logo na chegada de Irineu no Rio de Janeiro no ano de 1821, deixa isto evidente. Seu tio sentencia uma questão que será a deixa para Mauá dar a temática do filme: “O Rio de Janeiro Irineu! Aqui é o começo do teu caminho. Você vai vencer ou perder?”. Sem vacilar, Irineu responde prontamente: “Eu vou vencer”. Vencer, neste caso, significa “fazer dinheiro”, e está será a tônica da narrativa daqui em diante. Mas essa temática não se dará assim, de forma gratuita. Além de todo o aparato monumental, o diretor, Sérgio Rezende, recorre a uma fórmula que ele já havia utilizado em filmes anteriores, como “Lamarca” (1994), “O homem da capa preta” (1986) ou “O Sonho não Acabou” (1982). Referimo-nos a conhecida *Jornada do Herói* que segundo o filósofo Joseph Campbell (CAMPBELL, 1995), em suma, é um modelo que se pode encontrar já nas histórias mitológicas de um grande número de culturas antigas. Um manual conhecido sobre como estruturar a narrativa e o

roteiro a partir da *Jornada do herói* foi escrito por Christopher Vogler, onde encontramos todos os arquétipos<sup>4</sup> e os estágios<sup>5</sup> necessários para a construção do herói (VOGLER, 2006).

A primeira cena, no Rio Grande do Sul, corresponderia então ao estágio número um da jornada do herói, onde temos um mundo comum, a zona de conforto do herói, ao passo que a morte de seu pai corresponde ao estágio dois, onde o herói é chamado à “aventura” (VOGLER, 2006: p. 91-114) Na sequência, ainda adolescente, Mauá começa a trabalhar no armazém do português Pereira de Almeida, local onde se descobrirá como um homem com grandes talentos para os negócios. Com o tempo Irineu torna-se o empregado de confiança e o principal administrador dos negócios de Pereira. Durante o período em que trabalha no Armazém Irineu tem experiências para seu desenvolvimento pessoal. Um dia quando vai resolver uma dívida de seu patrão, conhece um importante negociante britânico que atua no Brasil, s<sup>r</sup>. Richard Carruthers. Impressionado com a habilidade de negociação de Irineu, Carruthers o convida para iniciar a carreira no ramo de investimento e de comércio internacional – o personagem, no filme, foi seu principal mentor, o que corresponderia ao estágio em que o herói encontra um mentor que o motiva e fornece dons para a aventura (VOGLER, 2006: p. 123-131).

Alguns anos depois Mr. Carruthers resolve voltar para a Inglaterra e confia os seus bens aos cuidados de Irineu, dando-lhe uma porcentagem significativa da empresa que geriam. É apenas a primeira empresa de Mauá. Nesse momento estamos ainda na etapa do filme que Vogler chama de *o caminho de provas*, quando o herói irá passar por diversas provações onde adquire confiança e experiência para dar sequência a sua jornada. Com o tempo, seus negócios fizeram-no o homem mais rico do Brasil de sua época.

Nos momentos finais do filme, após toda essa trajetória de conquistas patrimoniais, na qual ressalta-se o espírito empreendedor e a força de vontade que levaram Irineu a se tornar Visconde de Mauá, há um último momento de dificuldade, a falência. Diante da concorrência estrangeira e da perseguição política da aristocracia, representada aqui pela figura sombria do

---

<sup>4</sup> Segundo Christopher Vogler os arquétipos são uma espécie de ferramenta indispensável ao ofício de se contar histórias. Os arquétipos que ocorrem com mais frequência nas histórias, segundo o autor, são: 1. Herói 2. Mentor (velha ou velho sábio) 3. Guardião de limiar 4. Arauto 5. Camaleão 6. Sombra 7. Pícaro. (VOGLER, 2006: p. 32-91).

<sup>5</sup> São doze os estágios da Jornada do Herói descrito por Vogler: “1º os heróis são apresentados no mundo comum, onde 2º recebem um chamado à aventura 3º primeiro, ficam relutantes ou recusam o chamado, mas 4º num encontro com o mentor são encorajados a fazer a 5º travessia do primeiro limiar e entrar no mundo especial, onde 6º encontram testes, aliados e inimigos 7º na aproximação da caverna oculta, cruzam um segundo limiar, 8º onde enfrentam a provação 9º ganham sua recompensa e 10º são perseguidos no caminho de volta ao mundo comum 11º cruzam então o terceiro limiar, experimentam uma ressurreição e são transformados pela experiência 12º chega então o momento do retorno com o elixir, a bênção ou o tesouro que beneficia o mundo comum” (VOGLER, 2006: p. 46).

visconde de Feitosa – claramente, a personificação do arquirrival do nosso herói – os grandes empreendimentos de Mauá se esvaem.

Estamos nos aproximando dos últimos minutos da película. É quando ocorre a cena que traz o diálogo mais importante do filme. Numa audiência o protagonista se dirige ao imperador D. Pedro I e diz: “Vossa majestade eu fico muito grato por me receber neste momento em que todos me voltam as costas”. D. Pedro I não entende o motivo da solicitação de Mauá: “Confesso que estranhei esta audiência. Não consigo imaginar o que o senhor tem a me dizer”. E o Visconde explica “Pois é exatamente aí que está o problema. Não tenho nada a falar a vossa alteza. não tenho nada a lhe dizer... a não ser que... lamento muito”. Neste momento D. Pedro I apenas questiona para dar a deixa para o grande discurso do Visconde: “Lamenta?” e o Visconde de Mauá lança as palavras que o tornam na narrativa, ao final, o grande vencedor: “Lamento. Lamento ter errado durante tanto tempo. Não ter lhe dito antes o que vou lhe dizer agora. Vossa majestade enganou-se comigo. Achou que eu queria ser poderoso e rico apenas por um capricho. Não é verdade. Eu quis ser forte sim, eu quis ser muito forte. Porque desde cedo descobri que só assim poderia sobreviver. Descobri logo que a minha vida, que o meu futuro, estariam ligados ao destino do Brasil. Se o Brasil crescesse, eu cresceria junto. Eu quis ser poderoso para transformar o império, para enfrentar de igual para igual as nações poderosas, o interesse das elites. Várias vezes minha sorte esteve em vossas mãos... no momento decisivo, elas me faltaram. Perdi, mas o que vossa majestade não se dá conta é que o Brasil perdeu ainda mais. Essa derrota vai nos custar séculos majestade”. Aqui Mauá encontra-se superior no debate. D. Pedro I ainda tenta rebater: “Também Prometeu ousou roubar o fogo dos deuses. E como ele acabou? Pelas entranhas devoradas por abutres” e Mauá responde: “Os deuses são cruéis contra aqueles que os desafiam”. D. Pedro I se compraz: “Felizmente o imperador é apenas um ser humano Visconde”. Por fim, Visconde de Mauá sentencia: “Muito culto, que ama a ciência, mas que na condução do Império parece desconhecer Galileu. Vossa majestade acredita que a terra está imóvel, que o sol gira em torno dela. Deseja que o Brasil fique estático. Eu lutei pra que tudo se movesse, os homens, as ideias, a economia. Perdi. Mesmo assim o Brasil se mexeu majestade porque é a lei natural das coisas”. D. Pedro I apenas ironiza: “Achei muito interessante a sua palestra Visconde. Adoraria continuar esta conversa tão estimulante. Quem sabe o senhor queira voltar outro dia?”. Ao que Mauá responde e sai: “Acho difícil majestade. Estarei muito ocupado, reconstruindo minha vida”.

Esta cena é a que consideramos mais importante. É onde encontramos a morte e ressurreição do nosso herói, Mauá, que após passar pelo grande desafio final, “morre”, ou seja, abre falência - a morte na jornada do herói não significa necessariamente a morte física, mas geralmente uma morte simbólica de, por exemplo, conceitos errados arraigados na mente do herói e a ressurreição representa o aprendizado de novos conceitos, transformando-o em um novo homem. Ao final Mauá sabe que precisará reconstruir sua vida. Mas agora irá retornar ao seu mundo comum com a recompensa de ter se tornado senhor dos dois mundos, passando por crises por ter que voltar a uma rotina comum após passar por uma grande experiência. É o *gran finale*, fase correspondente a última etapa da jornada do herói (VOGLER, 2006: p. 211-225).

### III

O filme de Sergio Rezende retrata Mauá como responsável por uma série de iniciativas modernizadoras para economia brasileira. Ao elaborar uma correlação com a literatura disponível sobre o contexto ao qual ele se refere, o período colonial e, de forma mais específica, a figura de Mauá, constatamos que há uma perspectiva tradicional, já consagrada por um bom número de pesquisas que se ocuparam do tema. Uma perspectiva que emerge ao longo do século XX e que pode ser verificada nas mais importantes biografias de Mauá. Pode-se ver com clareza a preocupação em restituir e difundir os feitos deste personagem já na primeira biografia de Mauá, escrita no intuito de resgatar os feitos de Mauá, de contornar “o esquecimento em que estava caindo o seu nome” naquela época, conforme as palavras do autor, foca em sua trajetória de vida, em suas relações íntimas, no “contraste entre a situação de fortuna e a vida modesta de Mauá” (FARIA, 1926). Vemos que o mesmo herói liberal pode ser encontrado nos livros redigidos por Lídia Besouchet (BESOUCHET, 1944; BESOUCHET, 1977; BESOUCHET, 1978). O mesmo se pode dizer do trabalho da autora estadunidense Anyda Marchant (MARCHANT, 1965), também conhecida por suas publicações com o pseudônimo Sarah Aldridge, e de sua importante obra sobre Mauá publicada em Inglês no ano de 1965 nos Estados Unidos. O jornalista Jorge Caldeira, é autor de uma das biografias mais recentes (CALDEIRA, 1995).

Via de regra, o foco recai sobre a figura romântica de Mauá como o maior empresário na época do Império, pioneiro em diferentes ramos econômicos, da Indústria à construção de ferrovias e em demais setores. O investimento na figura pública de Mauá como o industrial liberal que se destacava num país essencialmente agrícola e conservador é saliente. Mesmo na



clássica releitura marxista sobre a história econômica do Brasil elaborada por Caio Prado Júnior. Num breve trecho da obra *História Econômica do Brasil*, Prado Jr se refere diretamente ao nome de Mauá, para posicioná-lo na contramão de um Império retrogrado:

O Império, em suas sucessivas crises do governo, nunca assistira a nada que a isto se assemelhasse; naquele tempo, um dos homens mais capazes e empreendedores que o Brasil jamais produziu, Mauá, fora posto no índice da nação somente porque, como deputado, ousara defender no Parlamento interesses privados. (PRADO JR, 2006: p. 154).

Na releitura nacional-desenvolvimentista elaborada por Celso Furtado a partir da década de 1960, verificamos uma das facetas mais reverenciadas de Mauá, a faceta do antiescravista. Furtado se refere ao Barão como um dos espíritos mais lúcidos do período imperial, justamente por suas opiniões contra a instituição da escravidão. Ao mesmo tempo, o classifica como “um homem de visão e de experiência por este conseguir enxergar o regime de semi-servidão dos asiáticos como melhor alternativa ao tráfico de escravos durante o último quarto do século XIX” (FURTADO, 1976: p. 123).

A semelhança da historiografia com o filme se justifica pois a biografia escrita por Alberto de Faria, assim como a autobiografia de Mauá, lançada no ano de 1933, prefaciada por um bisneto do Visconde, Claudio Ganns, constam dentre àquelas obras das quais Vaz de Carvalho, o produtor e um dos roteiristas do filme “Mauá: O Imperador e o Rei”, informa ter baseado sua história. No entanto, o que podemos aprender a partir desta reflexão é que, se por um lado, tanto a imagem fílmica quanto a palavra escrita tem distintos poderes de representação, por outro lado, observamos o que Hayden White chamou de *Historiofotia* e que Robert Rosenstone, mais recentemente, definiu enquanto narrativa fílmica da história, onde o filme pode ser considerado como um tipo de narrativa histórica, ou, mais ainda, onde o filme pode oferecer uma reflexão histórica comparável ao da historiografia (ROSENSTONE, 2010. P. 21; WHITE, 1988: 1193-1199).

Não iremos aqui, para o bem dos limites destas páginas, concentra-se em desconstruir “Mauá, o herói liberal”. Apenas deixamos o registro de que esta figura quase mítica tem sido problematizado mais recentemente, quando alguns historiadores têm investindo na apresentação de fontes para desmitificar este que seria apenas mais um mito capitalista. Algumas pesquisas, por exemplo, mostram que a firma Inglesa *Carruthers & Co.*, entre os anos 1822-1854, período em que Mauá era um dos responsáveis legais, atuava não somente no comércio de “fazendas por atacado” como também no “lucrativo tráfico negreiro” (RIBEIRO, 2006). Outras pesquisas demonstram que não havia de fato uma

incompatibilidade entre os interesses do Imperador e da antiga aristocracia com os interesses de Mauá (GUIMARÃES, 2002). Nossa perspectiva é de que o filme até aqui analisado tem mais a dizer sobre o contexto em que ele está inserido do que sobre a história de Mauá, tal como teria ocorrido no século XIX. Tendo em vista os avanços no campo da relação de história e cinema, o que procuramos, junto com Hayden White e Rosenstone, é fugir de uma perspectiva que se contente apenas com a comparação entre o filme e os textos historiográficos sobre a época que eles retratam. Além desse trabalho, sabemos que é preciso investigar o significado do filme e o seu valor representativo. Conforme perguntou Roger Chartier: “em que medida os apetites de poder, os fantasmas ou os medos de alguns promovem uma mentalidade ou representações dominantes?”

#### IV

A opção da história contada no filme de Mauá nos fornece alguns indícios com relação ao contexto em que ele se encontra inserido. Temos uma recorrência a uma historiografia tradicional que traz os elementos necessários para a formulação de um herói liberal. Este elemento é muito próximo ao que Barthes chama de imperativo realista. Por outro lado, ao atentarmos para a especificidade do filme, a sua forma de nos contar a história, percebemos uma riqueza de elementos audiovisuais, pensado nos detalhes mais mínimos, o que nos remete também a significância dos detalhes aparentemente inúteis, mas que remetem também ao que Ismail Xavier chamou de decupagem clássica da representação naturalista.<sup>6</sup> O filme foi inspirado na história do Brasil pautando-se pela reprodução de uma leitura oficial e conservadora, recorrendo a um naturalismo, caro ao cinema hollywoodiano, o que nos permitiria classificá-lo no quadro que Robert Rosenstone chamou de “romances históricos cinematográficos tradicionais”, cuja especificidade estética refere-se ao fato de que se assemelharia à historiografia tradicional, pois ambos, igualmente, nos apresentam o passado com essa roupagem realista e tem por base os valores estéticos do romance do século XIX (ROSENSTONE, 2010). A maneira como essa leitura é expressada na narrativa fílmica nos permite concluir que a história é utilizada no intuito de conferir realismo ao filme. Ora, este o excesso realista e o naturalismo em “Mauá: O imperador e o Rei”, tem a função de não aparentar que algo no filme seja ideológico. De dizer que o que está sendo apresentado ao espectador é apenas a realidade, a verdade, pura e simples.

---

<sup>6</sup> Para Xavier, “o que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (XAVIER, 2005, p.32).

Um sentido que podemos observar, tendo em vista estes mecanismos que elegem o personagem histórico do Visconde de Mauá como um herói na narrativa fílmica, é o de que certos personagens históricos, mais alinhados a ideologia política hegemônica dos anos 1990, como a figura liberal de Mauá, um sujeito pragmático, são eleitos enquanto ícones antirrevolucionários e, assim, colocados como uma alternativa de dignidade política ao “esquerdismo ressentido”. Principalmente se levarmos em conta o contexto estético dos anos 1990, marcado pelas figuras ressentidas, conforme demonstra Ismail Xavier. Para o autor há um esvaziamento do sentido político na representação das ações individuais de grupos ou figuras políticas, como ocorre em “Ação Entre Amigos” (Beta Brant, 1998), onde o sentido político da luta pela redemocratização é esvaziado em favor de um sentido que tem mais a ver com a vingança pessoal (XAVIER, 2000: p. 85).

O trabalho de Ismail Xavier traz um panorama do cinema brasileiro produzido nos anos 1990 que é, certamente, um dos trabalhos mais relevantes produzidos sobre este período. Sua constatação acerca da recorrência do ressentimento, passa pela leitura de um grande número de longa metragens nacionais e, ao mesmo tempo, recorre a um quadro teórico que pode ser considerado aquele que melhor identifica o declínio do sentido político e, por conseguinte, o declínio mesmo da política no cinema nacional. Xavier se refere ao texto de Friedrich Nietzsche intitulado “Genealogia da moral: uma polêmica” (NIETZSCHE, 1998), mais especificamente as passagens “em que Nietzsche se ocupa diretamente do que mais tarde Max Scheler iria denominar “fenomenologia do ressentimento”<sup>7</sup>, conceito este que se constitui enquanto elemento chave de sua análise acerca das figuras do ressentimento no cinema brasileiro anos 1990.<sup>8</sup>

Este auto envenenamento-psicológico, o ressentimento, se pode ser observado numa gama bastante ampla do cinema nacional recente. Xavier parte do filme de Hector Babenco, intitulado “Coração iluminado”(1998), cuja trama gira em torno de uma experiência de

---

<sup>7</sup> Xavier se refere as “definições do próprio Max Scheler que também envolvem o terreno de uma “sociologia do ressentimento”. Um terceiro trabalho ainda é referenciado por Xavier e diz respeito ao que “Fredric Jameson observa em seu capítulo “Authentic ressentiment” de seu livro “The political unconscious: narrative as a socially symbolic act” (JAMESON, 1981). Por último, Xavier se refere ainda ao que René Girard comenta sobre Nietzsche e Scheler quando, em “Mensonge romantique et vérité romanesque” que apresenta a noção de “desejo mimético” que envolve a questão do ressentimento e a inscreve em outro quadro teórico pautado pela idolatria e pela inveja (XAVIER, 2000: p. 81).

<sup>8</sup> Tal conceito refere-se, em suma, aos casos em que se identifica um processo “auto envenenamento psicológico” que pode gerar o anseio pela busca de algum tipo de vingança, conforme os termos Xavier, Scheler define como “fenomenologia do ressentimento” “a caracterização de um processo de “auto envenenamento psicológico” que pode se associar à procura da vingança que, por impotência, sentimento de inferioridade, se adia e, finalmente, se descola os motivos iniciais e pode perder seu alvo, gerando excessiva suscetibilidade, agressividade indeterminada” (XAVIER, 2000: p. 81-82).

retorno vivida por um protagonista na época do retorno ao seu país de origem. O ressentimento se dá pela fixação pelas coisas vividas pelo protagonista em seu passado, onde “há um potencial dramático ligado a projetos de vingança adiados, remoídos” e que, no cinema, encontram “uma variedade de manifestações que tornam a figura do ressentimento um dado notável que vale explorar. Quase um diagnóstico nacional (ou continental)” (XAVIER, 2000: p. 79).

O ressentimento é um dado de grande recorrência. Mas, mais do que um eixo temático, ou uma fórmula cinematográfica de sucesso entre o público, tais figuras tem uma implicação importante. Elas tendem a esvaziar o significado político das ações dos personagens. Se quisermos observar este declínio da política, basta recorrermos ao enredo que, para Xavier, marca um momento, o filme “Eles não usam Black-tie”, onde se pode ser observado claramente a passagem onde a ação política sede lugar às questões de ordem pessoais:

Se tomarmos o fato de *Eles não usam Black-tie* ser um dos raros filmes brasileiros de ficção a tematizar a vida de operários e um assunto como a greve. Pode-se tomá-lo como uma espécie de filme marco dotado de um tom profético à revelia. Pois a cena final é de homenagem a uma geração que traz consigo a tradição da consciência de classe, mas a personagem que iria se fazer mais frequente nas telas seria a afinada a esse filho que pega o ônibus para viver a sua própria desventura na solidão, longe da cultura militante dos pais. Foi ele quem teve sucessores a partir da década de 80, não Bráulio ou mesmo Otávio. Os filmes de ficção preocupados com a militância operária entram em recesso e a dramaturgia do polo industrial em torno de São Paulo se ocupou mais, em sua crítica social, de outros aspectos da vivência, seja do operário, seja de outras figuras do trabalho na periferia, como em *Anjos de Arrabalde*, de Carlos Reichembach, e em *Beijo (91)*, de Walter Luiz Rogério, onde as questões da vida afetiva e os ressentimentos vieram a primeiro plano. (XAVIER, 2000: p. 84).

No caso do filme que analisamos, “Mauá: O Imperador e o Rei”, não encontramos uma figura ressentida. Ao contrário. Como vimos, o protagonista é um sujeito pragmático, que supera dificuldades ao longo de sua vida, o que o coloca como que numa contramão das figuras ressentidas. Mas o que isso quer dizer? Ou melhor ainda, talvez seja mais interesse perguntar: o que isso quer dizer tendo em vista o contexto político brasileiro do período em que o filme foi produzido e apresentado ao público? Na década de 1990 tínhamos um governo federal apegado aos valores liberais, que vinha aplicando uma política econômica neoliberal, a qual fora iniciada em 1990, a partir do governo Collor e continuada no governo seguinte

com Fernando Henrique Cardoso<sup>9</sup>. Nos parece que fica evidente que o filme é ideologicamente alinhado a perspectiva liberal.

O que “Mauá: O Imperador e o Rei” mostra é como um sujeito capitalista atinge o sucesso através de uma postura mais pragmática, o que nos diz muito num contexto estético em que a maior parte dos filmes tendem a retratar toda ação política contra-hegemonia como uma ação ressentida. Seria essa perspectiva que une a “mitologia” liberal – onde um sujeito capitalista, como, Mauá, é erigido enquanto um verdadeiro “super-herói” – a uma visão conservadora sobre da história do Brasil a ideologia dominante no cinema nacional durante os anos 1990? A perspectiva econômica inerente ao perfil empreendedor de Mauá nos parece evidente se retomarmos a narrativa fílmica, na cena onde temos o discurso inflamado do lançamento do Código Comercial no parlamento, dirigido a elite política e ao próprio Imperador D. Pedro II, dizendo:

[...] tenho a obrigação de enumerar os princípios que me nortearam em sua formulação. Creio na liberdade de mercado. Creio no lucro como veículo de distribuição de bem estar social e como propulsor da criação de novas riquezas. Creio na presença do Estado como emissor de regras e normas, nunca como concorrente. E acredito também que os homens sérios deste país tem agora uma obrigação: transformar os recursos do nefasto trafico de africanos, que em boa hora sua majestade pôs fim, em capitais produtivos capaz de transformar nosso país.

O que sabemos é que o filme sobre Mauá aqui analisado de forma breve nos fornece pistas, através da maneira como os heróis são erigidos e edificados através das inúmeras possibilidades que os cineastas têm durante a elaboração de seus filmes, mas que não necessariamente diverge da maneira como este personagem é construído enquanto heróis nas narrativas mais tradicionais.

### **Considerações Finais**

---

<sup>9</sup> A conjuntura mencionada refere-se ao final do século XX, quando chegou a ser proposta a tese de que a história teria chegado ao seu fim (FUKUYAMA, 1992), com a queda do muro de Berlim, a dissolução da URSS e a ascensão de uma economia mundializada<sup>o</sup>. Com isso, a sociedade brasileira, por sua vez, enfrentou um período de importantes transformações<sup>o</sup>. Sob a égide da globalização, foi posto em prática este projeto político-econômico neoliberal de governo marcado pelo processo de abertura econômica, de liberalização e de privatização da economia. Collor assume seu mandato dia 1º de janeiro de 1990 e sua primeira atitude como Presidente da República, fazendo jus a sua figura eleitoreira de caçador de marajás, foi transformar o Ministério da Cultura numa secretaria de governo. Em seguida, também exterminou as instituições públicas que eram responsáveis pela regulamentação da política cultural do cinema até aquele momento, também conhecidas como “o tripé do cinema nacional”, a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FBC). A Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, foram criadas no intuito de suplantarem o antigo arranjo da indústria cinematográfica e de reorganizar a produção dentro deste parâmetro de liberdade econômica. São baseadas nos princípios de renúncia fiscal, ou seja, o Estado deixa de arrecadar uma quantia de impostos das empresas que, por sua vez, irão, elas mesmas, arcar diretamente com a produção dos filmes (ORICCHIO, 2003; IKEDA, 2012; GATTI, 2005).

Partimos da prerrogativa – esta pautada nos avanços propiciados por diferentes estudos, do campo de História e Cinema e da teoria do cinema – de que assistimos nos anos noventa a convivência de dois tipos de estéticas cinematográficas, duas formas que se opõem e que, ao mesmo tempo, se ocupam de narrar o passado histórico nacional. Propomos então o filme como fonte para, e aí está a nossa problemática em seu sentido mais pontual, analisarmos em que termos um filme narra o passado, quais as possibilidades destes dois tipos de narrativas de plasmar a história em filmes, em que elas se diferenciam e em que elas se assemelham ao narrar o passado. Por outro lado, observando a recorrência nos filmes, o caminho tem se mostrado ser o de ir em direção à análise dos mitos nacionais e dos heróis populares, tema que seria a chave para nossa análise fílmica.

Analisamos então um episódio da história do Brasil a partir de uma narrativa fílmica. Percebemos a recorrência às estruturas míticas, que alguns filmes relatam uma narrativa onde se pode observar várias características do inerentes às figuras míticas e aos heróis, tal como já temos definidos e sistematizados por Joseph Campbell e também por Christopher Vloger, o que nos permite afirmar que em grande medida o cinema dos anos 90 esteve a procura de um Herói Nacional. O que, por outro lado, também teria implicações com relação à uma ideologia dominante. Arriscaríamos dizer que estes personagens parecem querer dizer é que se você não conseguiu algo a culpa é exclusivamente sua, porque você não se esforçou o suficiente.

Podemos afirmar também que a obra analisada é inspirada na história do Brasil pautando-se pela reprodução de uma leitura oficial e conservadora. O exemplo de “Mauá, O Imperador e o Rei” nos permite concluir que a história é utilizada no intuito de conferir realismo ao filme. Ora, este excesso realista tem por função não aparentar que algo no filme seja ideológico, dizer, sem dizer, ao espectador que o que está sendo apresentado é apenas a realidade, a verdade, pura e simples.

Concluimos que o excesso realista em “Mauá: O Imperador e o Rei” têm a função de não aparentar que algo no filme seja ideológico. No entanto, percebemos que ele é sim ideológico. Defende uma perspectiva liberal, num contexto em que tínhamos um governo neoliberal – iniciado em 1990, com o governo Collor e continuado no governo seguinte com Fernando Henrique Cardoso. Mostra como um sujeito capitalista atinge seu sucesso através de uma postura mais pragmática, num contexto estético em que a maior parte dos filmes tendem a retratar toda ação política contra-hegemonia como uma ação ressentida. Percebemos, assim, que a escolha de Mauá pelos produtores do filme e o próprio filme em si, tem mais a dizer sobre o contexto em que ele está inserido do que sobre a história do Brasil Imperial em si.

## Referências

- ARRUDA, José Jobson de A. **O Trágico 5º Centenário do Descobrimento do Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972 (35-44).
- \_\_\_\_\_. O discurso da história. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987. 121-30.
- BESOUCHET, Lúcia. **Correspondência política de Mauá no Rio da Prata (1850 - 1885)**. São Paulo: Nacional, 1977.
- \_\_\_\_\_. **O Pensamento Vivo de Mauá**. São Paulo: Martins, 1944.
- \_\_\_\_\_. Mauá e seu tempo. Rio de Janeiro. Nova fronteira, 1978. BIANCHI, Roberto (Org.). **Mauá, empresário & político**. São Paulo: Bianchi, 1987.
- CALDEIRA, Jorge. **Mauá: empresário do Império**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002. a.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 1995.
- \_\_\_\_\_. **A história cultural: entre práticas e representações**. Alges, Portugal: DIFEL, 2002. b.
- FARIA, Alberto de. **Mauá. Irenéu Evangelista de Souza, Barão e Visconde de Mauá**. São Paulo: Nacional, 1933.
- FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992
- FURTADO, Celso. **A Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976.
- GARDNIER, Ruy. (Org.). **Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, v. 1, p. 61-62.
- IKEDA, Marcelo. **Uma Análise das Leis de Incentivo Fiscal Para o Cinema Brasileiro sob a Ótica da Captação de Recursos Incentivados**. In: **Anais do III Seminário Internacional de Políticas Culturais**. Casa Rui Barbosa/RJ – set/2012.
- JAMESON, Frederic. **The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act**. New York: Cornell University Press, 1981 .
- GUIMARÃES, Carlos Gabriel. **O Banco Maua & Cia (1854-1878): Um Banco no Brasil do Século XIX**. In: MARANHÃO, Ricardo; SZMRECSÁNYI, Tamás. **História de Empresas e Desenvolvimento Econômico**. São Paulo: Edusp, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo, Cosacnaify, 2006.
- MAUÁ, Visconde de. **Autobiografia**. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1942.

MARCHANT, Anyda. **Viscount Mauá and the Empire of Brazil: a biography of Irineu Evangelista de Souza; 1813-1889.** Berkeley; Los Angeles: University of California, 1965.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema Brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo.** Campinas: Papirus, 2008.

PRADO JUNIOR, Caio. **História Econômica do Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 2006

ROSENSTONE, A. Robert. **History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History on Film.** The American Historical Review, n.93, dez. 1988, p.1173-85.

\_\_\_\_\_. **A história nos filmes, os filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RUBINSTEIN, Mauro. **O Cristo do Rio.** Rio de Janeiro: M. Rubinstein, 1999.

SILVA, Helenice Rodrigues da. **"Rememoração"/comemoração: as utilizações sociais da memória.** Rev. Bras. Hist. vol.22 no.44 São Paulo, 2002.

STONE, Lawrence. **O ressurgimento da narrativa.** Revista de História, vol. 2-3, 1991.

WHITE, Hayden. **Historiography and Historiophoty.** The American Historical Review, v. 93, nº 5, dec/1988.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

XAVIER, Ismail. O cinema Brasileiro dos anos 90. **Praga - estudos marxistas.** São Paulo, v. 9, p. 97-138, 2000.

\_\_\_\_\_. Figuras de ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. RAMOS, Fernão Pessoa [et al.] (Org.). **Estudos de Cinema 2000 - SOCINE I.** Porto Alegre: Sulina, 2000.