

A GUERRA DO PARAGUAI EM PENA, PINCEL E LENTE: O REGISTRO DO CONFLITO BÉLICO EM NARRATIVAS DO VISCONDE DE TAUNAY, NA PINTURA HISTÓRICA E NA FOTOGRAFIA

THE WAR IN PARAGUAY IN QUILL, BRUSH AND LENS: THE RECORD OF THE WAR CONFLICT IN THE NARRATIVES OF THE VISCOUNT OF TAUNAY, IN HISTORICAL PAINTING AND IN PHOTOGRAPHY

Priscila Célia Giacomassi¹

RESUMO: O Visconde de Taunay participou como soldado e cronista em duas campanhas da Guerra do Paraguai: a do Mato Grosso (1864-1868) e a da Cordilheira (1869-1870). A partir de suas lembranças e anotações, o autor relatou, em um discurso que transita entre o literário e o histórico, os movimentos, feitos heroicos e padecimentos das tropas durante esses dramáticos capítulos de nossa história. Convém ressaltar que essa foi a primeira ação bélica brasileira que contou com registros fotográficos, recurso que tornava mais difícil a manipulação ufanista da pintura histórica, até então a grande responsável pela representação iconográfica do conflito.

PALAVRAS-CHAVE: Visconde de Taunay; Guerra do Paraguai; Literatura; Fotografia; Pintura histórica.

ABSTRACT: Visconde de Taunay participated as a soldier and chronicler in two campaigns of the Paraguayan War: the one in Mato Grosso (1864-1868) and the one in the Cordillera (1869-1870). From his memories and notes, the author reported, in a speech that moves between the literary and the historical, the movements, heroic deeds and sufferings of the troops during these dramatic chapters of our history. It should be noted that this was the first Brazilian military action that had photographic records, resource that hampered patriotic manipulation by historical painting, which until then was largely responsible for the iconographic representation of the conflict.

KEYWORDS: Visconde de Taunay; Paraguayan War; Literature; Photography; Historical Painting.

¹ Doutorado em Estudos Literários (UFPR). Instituto Federal do Paraná. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8823-405X>. E-mail: prigiacomassi@gmail.com



10.23925/2176-4174.v1.2024e67088

Recebido em: 09/05/2024.

Aprovado em: 05/06/2024.

Publicado em: 08/06/2024.

A Retirada da Laguna (1871) e *Juca, o tropeiro* (1874) foram duas das obras produzidas a partir das viagens que Alfredo Taunay, mais tarde, Visconde, empreendeu pelo interior do Brasil, participando ainda muito jovem como cronista, soldado e mesmo como artista viajante na Expedição ao Mato Grosso (1864-1868) durante a Guerra do Paraguai. Essa experiência marcaria definitivamente sua obra. Entre 1890 e 1899 trabalhou em suas *Memórias*, obra de publicação póstuma (1908) que igualmente fornece registros sobre esse episódio, bem como sobre outros relacionados à Campanha da Cordilheira (1869-1870), em que “ao lado do conde d’Eu, genro do imperador, [testemunhou] também de perto as últimas grandes batalhas da guerra contra o Paraguai” (SCHÄFER, 2013, n.p.), entre elas, a Batalha de Campo Grande, mais tarde eternizada na pintura de Pedro Américo. A partir de suas lembranças e anotações, Taunay registrou os movimentos, feitos heroicos e padecimentos das tropas nesse triste e dramático capítulo da história de nosso país.

A Retirada da Laguna foi escrito e lançado primeiro em francês e só depois traduzido para o português. O livro narra um episódio da Guerra do Paraguai que aconteceu entre maio e junho de 1867 na fronteira do Mato Grosso do Sul. Segundo Gaspareto Júnior (2009, n.p.), “[e]ntre os acontecimentos da Guerra do Paraguai,² a retirada de Laguna seria apenas mais um episódio, sem nenhuma importância estratégica, se não fosse o francês Visconde de Taunay”. O próprio autor tem consciência da importância histórica do seu livro, fazendo inclusive uma menção a ele em suas *Memórias*. Taunay aponta que, tanto em *A Retirada* como em outros registros por ele elaborados,

encontram-se todas as informações, já sistematizadas, já escritas ao correr da pena e do capricho, a respeito daquelas forças de Mato Grosso que tanto e tão inutilmente sofreram e de cujas aventuras dramáticas e até trágicas não restaria hoje o

² A Guerra do Paraguai ou Guerra contra o Paraguai é chamada Guerra da Tríplice Aliança na Argentina e no Uruguai e de Guerra Grande no Paraguai.

mais leve sinal, a mais apagada lembrança, se eu as não tivesse – talvez para sempre! – livrado do esquecimento. (TAUNAY, 2005, p.135)

Taunay documentou, portanto, uma circunstância histórica a que hoje não teríamos acesso, não fosse a sua intermediação narrativa. Seria praticamente como se não tivesse acontecido – não pelo menos em todas as nuances possibilitadas pela obra. De fato, sua descrição testemunhal e poética empresta ao episódio um tom épico, só que “épico às avessas” como expõe Rodrigo Gurgel (2011, n.p.).

No contexto militar, o termo “retirada” significa uma fuga organizada e regular por motivos estratégicos. O que aconteceu foi que as tropas brasileiras chegaram à fronteira com o Paraguai famintas e enfrentando terríveis doenças. Souberam que havia uma fazenda em Laguna – já em território paraguaio – onde poderiam abastecer-se de víveres e suportar as dificuldades do retorno. Foram surpreendidos duplamente: não encontraram mantimento e acabaram vítimas de uma emboscada paraguaia sendo perseguidos por soldados aguerridos mesmo quando já tinham retornado para território brasileiro. O maior inimigo, entretanto, foi certamente o desconhecimento das particularidades geográficas da região pantanosa do Mato Grosso. Mesmo antes de chegarem à fronteira, estas foram responsáveis por mais baixas do que o próprio embate com o exército inimigo. Taunay procura esclarecer, logo no início da narrativa, as razões da estratégia tomada – no caso a investida pelo interior inóspito em vez de pela navegação do rio Paraguai:

Ao Norte, do lado de Mato Grosso, eram as operações infinitamente mais difíceis, não só porque ocorriam a milhares de quilômetros do litoral atlântico, onde se concentram todos os recursos do Brasil, como ainda por causa das inundações do rio Paraguai, que cortando na parte superior do curso terras baixas e planas, transborda anualmente, a submergir então regiões extensíssimas. Consistia o plano de ataque mais natural em subir as águas do Paraguai, do lado da Argentina, até o coração da república inimiga e, do Brasil, descê-las a partir de Cuiabá, a capital mato-grossense que os paraguaios não haviam ocupado. Teria impedido à guerra arrastar-se durante cinco anos consecutivos esta conjugação de esforços simultâneos. Mas era-lhe a realização extraordinariamente difícil, devido às enormes distâncias a transpor. Basta lançar os olhos sobre um mapa da América do Sul e examinar o interior do Brasil, em grande parte desabitado, para que qualquer observador de tal se convença logo. (TAUNAY, 2013, p. 46-47)

Anamaria Filizola chama a atenção para o primeiro problema apontado por Taunay como causa da falência da empreitada no Mato Grosso: “*A leitura do mapa, ou olhar o mapa.*” A princípio isso parece uma obviedade, porém, “é revelador dessa defasagem apontada entre o poder central e as formas de sua manutenção (a defesa do território nacional e a existência de um exército para esse fim) e a inadequação da ação” (FILIZOLA, 1991, p. 105). Se essa região é desconhecida ainda atualmente pela maioria dos brasileiros, imagine-se na época da narrativa, quando se sabia tanto sobre ela quanto sobre o território africano. As novidades que vinham de lá para os grandes centros, especialmente para a capital, eram veiculadas em livros ou jornais da época e recebidos com entusiasmo. Muitos padecimentos tiveram que enfrentar as tropas por conta desse despreparo: as febres palustres, as fortes chuvas, escassez de alimentos e doenças como cólera e beribéri as quais ceifavam à noite soldados que haviam amanhecido sãos.

A ironia trágica da situação é exposta por Filizola (1991, p. 105): os desdobramentos da manobra militar são funestos, porém, “fica difícil priorizar as falhas: a inexistência de tropas locais ou a ‘ignorância’ do mapa”. Como avalia Lúcia Stumpf (2019, p. 208), essa campanha “denominada ‘Forças em operação no sul do Mato Grosso’ lutava apenas contra suas próprias debilidades de comando, em condições agravadas pelas chuvas e epidemias, desde que saiu de São Paulo”. Não é à toa que em seu livro *Maldita Guerra*, Francisco Doratioto (2017, p. 124) chama o plano de atravessar a fronteira (a bela fronteira descrita poeticamente por Taunay) de “missão suicida”. Mary del Priore (2011, p. 12), por sua vez, menciona os rumores “de que a viagem pelo interior do Brasil seria tão longa que, ao chegar à zona de guerra, esta estaria terminada” e umas das principais razões dessa fatalidade era o descompasso entre o planejamento das manobras e a sua execução – duas atividades que não se comunicavam:

As tropas, compostas de 3000 homens, cortaram os campos da zona sul de Goiás, que mais tarde Taunay descreveria em livros. Os planos traçados na Corte não correspondiam às realidades que enfrentavam. O desconhecimento das regiões interioranas era total. Viajava-se por dias nos pantanais com água acima dos joelhos. Os uniformes estavam em farrapos. Violentos aguaceiros não davam descanso. Insetos e répteis, tampouco. Só se alimentavam com frutos do mato. Os “belos dias” haviam

cessado, queixava-se Alfredo, que adoeceu de febres. Salvou-se, graças a ‘um embrulhozinho fino’ de excelente sulfato de quinino enviado por seus pais. (PRIORE, 2011, p. 15)

Em 1874, Alfredo Taunay escreve *Juca, o tropeiro*, um conto igualmente ambientado no cenário de *A Retirada da Laguna* e que ironiza uma série de pressupostos da nacionalidade e da formação político-militar brasileira. Interessante que nesse conto Taunay dá a seu protagonista, um simples tropeiro, uma visão afiada e mordaz da guerra – a qual obviamente reflete e dá mais azo às próprias conjecturas do autor. É assim, por exemplo, que Juca avalia a questão das terríveis baixas dos soldados durante o trajeto: “Para mostrar o que foi aquella travessia, 50 léguas de alagadiços e tremedaes, que era mesmo um Mar de Hespanha, basta dizer que do Coxim sahiram mais de 3,000 homens sadios e ao Tabôco só chegarão pouco mais de dois mil, quasi todos agorentados” (TAUNAY, 1874, p. 217). Um pouco mais para frente na narrativa, Juca novamente apresenta números que espantam: “Mais de mil e seiscentos homens forão ao Apa cheios de vida e talento e, em menos de mez e meio, de lá voltarão só uns setecentos, cobertos de bicharia e esfarrapados que parecia uma tropa de ladrões do mato. Não, aquillo foi de mais!” (p. 221).

Nesse cenário, Juca entende que o temor ao exército inimigo não faz frente a todas as demais dificuldades enfrentadas pelas tropas: “Inimigo era o menos, e Juca Ventura fez pagar caro a muito castelhano de blusa vermelha o incommodo de vir os procurar tão longe” (p. 219). Como bom “filho da pátria”, imbuído de virtudes dignas de um herói, Juca “não foge à luta”. Não evitou o confronto como o inimigo e dedicou a ele o melhor de sua valentia. Porém, o pior mesmo estava bem aqui, na “pátria amada”: “mas o cholera, mas a fome, mas o fogo na macega do campo, as chuvas, os aguaceiros, o sol de rachar, os rios todos cheios, a falta de caminhos, cruz! era de quebrantar a coragem de um Roldão” (p. 219).

As crueldades advindas dessas circunstâncias tinham o poder de esvaziar qualquer valentia dos soldados por mais destemidos que fossem. Nessa linha, Filizola enumera as causas “internas” que levaram a esse trágico espetáculo. Conforme vão sendo expostas, de maneira mais ou menos explícita no texto de Taunay, os problemas relacionados à manobra da retirada podem ser assim sumariados:

a inexequibilidade da estratégia proposta em função da distância e do feitio do terreno; o desconhecimento da região; o

despreparo da tropa; o temperamento inconstante do comandante; a falta de recursos médicos para os feridos e as abandonadas vítimas do cólera; inexistência de socorro de uma retaguarda solicitada e esperada, enfim, a falência da empreitada. Nesse contexto, a bravura é sobreviver, não desertar, não enlouquecer. Qual o inimigo? Onde? (FILIZOLA, 1991, p. 107)

A *Retirada da Laguna* não é, na acepção do termo, um romance histórico, mas compartilha com o gênero a característica de construir personagens, ações e contextos que acabam exprimindo o espírito de uma época, partindo do particular para o universal. Nesse caso, o universal é, na verdade, o “nacional”, sentimento que ironicamente a guerra se incumbia de forjar. Referindo-se especificamente ao gênero do romance histórico, Marilene Weinhardt (1994, p. 51) aponta que a ele

não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram. [...] focalizando os detalhes do cotidiano que parecem insignificantes.

Cada avanço ou recuo das tropas, cada sucesso ou derrocada traduz alegrias e sofrimentos ao mesmo tempo individuais e coletivos que são também constituintes do nacionalismo brasileiro traduzido por Taunay como a exaltação de um espírito patriota que, aliás, é o fio que conduz toda narrativa. Para isso, vale-se o narrador de algumas estratégias como, por exemplo, o elogio às virtudes dos filhos da pátria quando em combate: “Pudemos frequentemente constatar que as mais longas marchas não conseguem abater a energia do soldado brasileiro” (TAUNAY, 2013, p. 63). Em outro momento, ao descrever a bravura e desprendimento dos soldados vitimados pela cólera e deixados à própria sorte perante as terríveis provações impostas pela geografia inóspita, pelo terror da guerra e pela doença, Taunay exalta suas qualidades, em especial “este desprendimento fácil da vida, próprio dos brasileiros e que deles, tão depressa, faz excelentes soldados” (p. 136).

É importante ressaltar que a Guerra do Paraguai teve um grande impacto na percepção do país enquanto nação. Para o historiador Jérri Marin (2016, p. 175), os eventos a ela relacionados “tiveram uma amplitude no imaginário brasileiro que a

Independência e a Proclamação da República não alcançaram, pois mobilizaram diferentes setores da sociedade e difundiram o patriotismo em todas as regiões do país”. Um dos fatos responsáveis por essa repercussão foi que pela primeira vez um conflito bélico no Brasil contaria com registros fotográficos – e isso teve importantes desdobramentos na maneira de representar, interpretar e perceber esse momento histórico. Vale lembrar que D. Pedro II foi um entusiasta da fotografia. Lilia Schwarcz (2017, p. 345) destaca que o imperador “não só foi um grande incentivador dessa técnica, como se tornou, ele próprio, um fotógrafo precoce: o primeiro fotógrafo brasileiro, o primeiro soberano-fotógrafo do mundo” fazendo da fotografia “o grande instrumento de divulgação de sua imagem: moderna como queria que fosse o reino”.

Por outro lado, ao contrário da pintura, a fotografia não granjeou a mesma atenção e investimento nesse período. André Toral, antropólogo, quadrinista e pesquisador da iconografia relativa à Guerra do Paraguai expõe essa situação um tanto contraditória: “Surpreendentemente, mesmo no Brasil, onde o imperador era fotógrafo amador e colecionador, a fotografia recebeu pouco apoio oficial” (TORAL, 2001, p. 81). Com efeito, Toral enfatiza que esse é o momento “o período em que a pintura é atropelada pela fotografia” (DORATIOTO; TORAL, 2014). Essa afirmação pode ser explicada pelo fato de que, “[e]nquanto a pintura favorece a realização de desejos políticos através da construção de uma imagem, a fotografia é anárquica, pois refuta a imposição de segundos sentidos da imagem” (DORATIOTO; TORAL, 2014).

Toral ainda menciona Barthes ao destacar que quanto mais traumática for uma foto, mais difícil se torna inserir um sentido a ela, manipular a informação que ela traz. Sabemos obviamente que um registro fotográfico pode ser manipulado e pode ser também uma construção, uma invenção. No advento da Guerra do Paraguai, entretanto, podemos concordar com Toral: ela atropela a pintura. É mais fácil atribuir sentido à guerra a partir de pinturas históricas que visam a solidificar um espírito patriota no país representado; também criar heróis; demonizar os inimigos... Porém, fica difícil fazer isso diante de registros fotográficos como os de Esteban Garcia, *Montón de cadáveres paraguayos*, o qual “retratou precisamente corpos ressecados de soldados mal cobertos por panos, provavelmente vítimas insepultas dos combates de 24 de maio de 1866”: (TORAL, 2001, p. 91).

Figura 1: Montón de cadáveres paraguayos, Esteban Garcia.



Fonte: <http://g1.globo.com/mundo/fotos/2014/12/fotos-veja-imagens-historicas-da-guerra-do-paraguai.html>. Acesso em: 10 out. 2021.

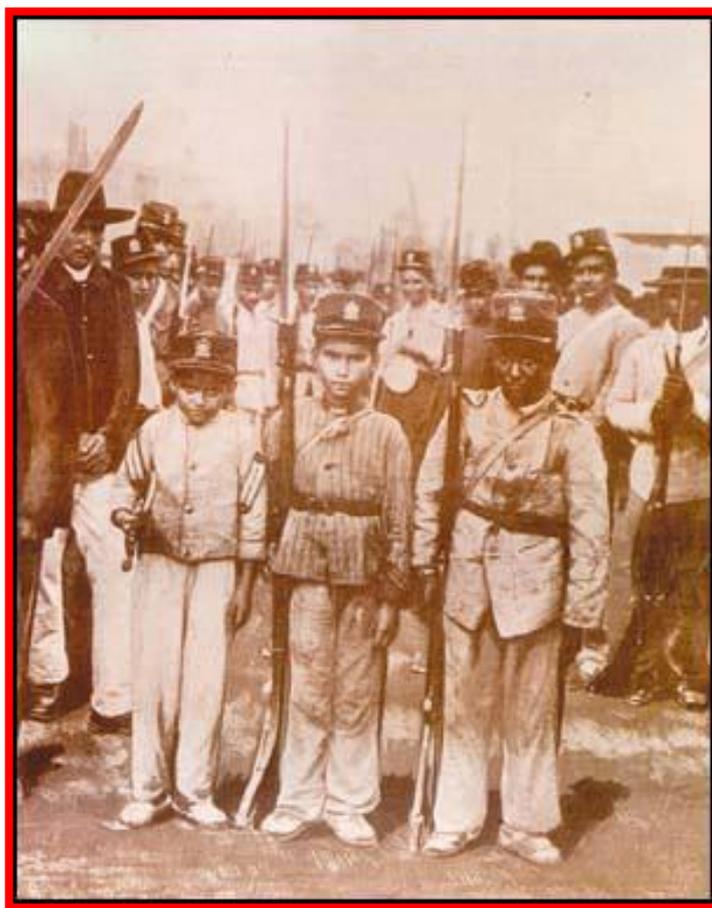
Em seu livro *Imagens em desordem*, Toral comenta que essa é provavelmente a fotografia mais impressionante da guerra como um todo. Segundo o antropólogo, “[e]sta foto e a que mostra as crianças paraguaias sobreviventes dos combates de Lomas Valentinas e Acosta-ñu, de autoria desconhecida, são, sem dúvida, os registros fotográficos mais dramáticos da violência da guerra” (TORAL, 2001, p. 91). As crianças paraguaias, soldados compulsórios em Acosta-ñu, semelhantemente encontram trágica representação nas lembranças do Visconde de Taunay, conforme relata em suas *Memórias*:

Não poucos infantes buscavam defender-se com a espingarda, mas era resistência momentânea; alguns atiravam fora a arma e, ocultando o rosto entre os braços, abaixavam a cabeça e esticavam o pescoço à espera do golpe das pesadas espadas, apressados em dar tudo por acabado e buscando na morte a pronta solução a tantas desgraças e tão seguidos sofrimentos. (TAUNAY, 2005, p. 472-473).

O episódio do massacre de cerca de 500 meninos paraguaios pelas tropas aliadas comandadas pelo Conde d’Eu na Batalha de Acosta Ñu em 1869 foi tão

traumático que o Dia das Crianças no país é comemorado até hoje em 16 de agosto, como um memorial pela data do terrível confronto – a qual ficou “conhecida historicamente como o maior infanticídio da América Latina” (UFMG, 2019, n.p.).

Figura 2: Crianças paraguaias sobreviventes dos combates de Lomas Valentinas e Acosta-ñu.



Fonte: <https://mamapress.files.wordpress.com/2015/08/nino-paraguaio.jpg>. Acesso em: 10 out. 2021.

Ironicamente, a batalha, ou o massacre de Acosta-ñu, ficou conhecido pelo lado brasileiro como a *Batalha do Campo Grande*, a qual foi pintada por Pedro Américo em tela de grandes dimensões (332 cm x 530 cm). De forma extremamente idealizada, o registro traz para a centralidade, e, portanto, para o protagonismo da ação, o comandante das tropas Conde d’Eu, genro do imperador D. Pedro II. Stumpf (2019, p. 380) analisa que na tela a “hierarquização da cena, recurso retórico das pinturas de batalha, dá destaque ao comandante em chefe no momento em que precisa ser

contido por excesso de valentia. O primeiro plano é reservado aos inimigos, mortos e feridos”.

Figura 3: *Batalha de Campo Grande, Pedro Américo.*



Fonte: PEDRO AMÉRICO: *Batalha de Campo Grande*, 1871. Óleo sobre tela, 332 x 530 cm. Petrópolis, Museu Imperial, RJ. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Batalha_de_Campo_Grande_-_1871.jpg. Acesso em: 8 jun. 2024.

Ao centro da imagem, o Conde d’Eu, aparece sendo impedido de realizar uma manobra ousada que o colocaria em risco. À esquerda, o então Capitão de Engenheiros Alfredo Taunay, que, testemunha ocular do conflito, iria até mais tarde comentar a pintura de Pedro Américo: “inverossímil, sem dúvida, nas posições forçadas, impossíveis até dos cavalos representados, mas onde o risco foi, na realidade, muito grande para os que lá figuram” (TAUNAY, 2005, p. 472). Também não havia no local da batalha frade algum, o qual aparece representado na cena em primeiro plano à esquerda. Taunay inclusive manteve contato com Américo, enviando-lhe, a pedido do pintor, fotografias suas que servissem de modelo para a elaboração do quadro.

Figura 4: Conde d'Eu na *Batalha de Campo Grande*, Pedro Américo.



Fonte: PEDRO AMÉRICO: *Batalha de Campo Grande*, 1871. Detalhe. Museu Imperial, RJ. <https://web.facebook.com/photo?fbid=2428480960815440&set=pcb.2428490354147834>. Acesso em: 8 jun. 2024.

O escritor, porém, ficou muito desgostoso com a forma como foi representado na tela: não lhe agradava uma imagem que ficasse lembrada para a posteridade como a de alguém assustado. Porém, registro mais desafortunado estava reservado aos inimigos paraguaios, representados pelo pintor como soldados bárbaros e nus. Em suas *Memórias*, ao escrever sobre sua participação na Batalha do Campo Grande, o Visconde de Taunay (2005, p. 472) produz uma descrição que não consegue “esteticizar” o combate: “Enorme foi a carnificina, do lado de lá”. O relato da batalha sangrenta feito por Taunay está mais para os registros fotográficos de Esteban Garcia do que para o momento heroico eternizado na tela de Pedro Américo: “Parece-me ainda estar vendo como as lanças se abaixavam, fulgurantes, vertiginosas, atirando alto ao ar, como que simples novelos de algodão, os corpos que iam ferindo e que, no geral, caíam agachados, acorados e, mais que isto, enrolados sobre si mesmos” (TAUNAY, 2005, p. 472).

Também é de Pedro Américo o quadro *Batalha do Avaí*, que assim como *Batalha de Campo Grande*, tem a magnitude dos eventos representados, assim como concebidos pelo pintor, reforçada pelas dimensões do suporte, neste caso, 600.00 cm x 1100.00 cm:

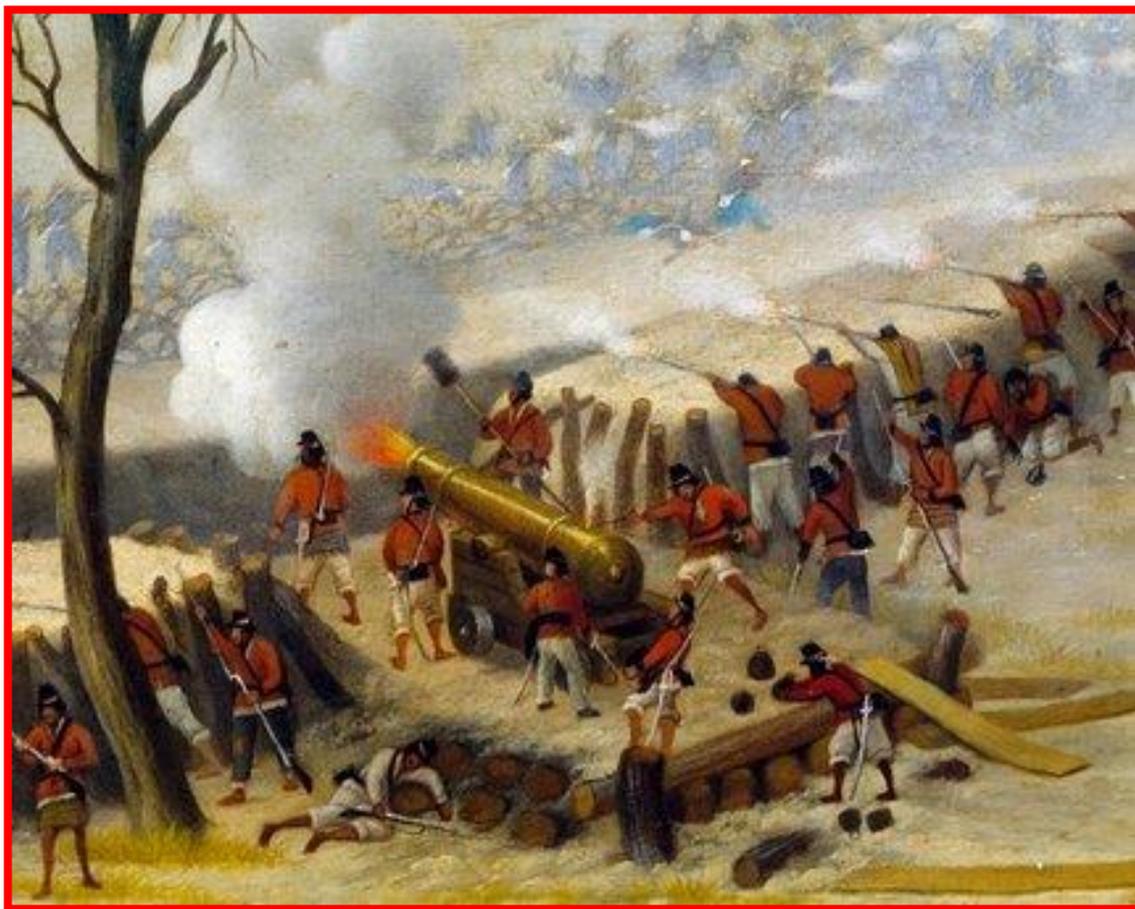
FIGURA 5: *Batalha do Avaí*, Pedro Américo.



Fonte: PEDRO AMÉRICO: *Batalha do Avaí*, 1877. Óleo sobre tela. 600cm x 1100cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ. https://m.media-amazon.com/images/I/71Wd6iRzA5L._AC_SL1500_.jpg. Acesso em: 8 jun. 2024.

A obra reveste-se, dessa forma, de força simbólica enquanto expressão do ideal patriótico brasileiro. Ela fala através das dimensões bem como através dos detalhes. Segundo Stumpf (2019, p. 387), “Américo era consciente de seu papel de construtor de memórias e símbolos nacionais quando pintou as duas telas sobre a Guerra do Paraguai”. Em *Batalha do Avaí*, novamente aspectos idealizadamente positivos aparecem associados ao exército brasileiro. Já na obra *Trincheira de Curupaiti*, do pintor argentino Candido Lopez, são os soldados “inimigos” que adquirem protagonismo. Estão devidamente uniformizados e em posição estrategicamente melhor do que a das tropas brasileiras – as quais estão sob sua mira:

Figura 6: Detalhe de *Trincheira de Curupaiti*, Candido Lopez.



Fonte: CANDIDO LOPEZ, *Trincheira de Curupaiti*. Detalhe. Museu Histórico Nacional da Argentina. Detalhe. <https://pt.wahooart.com/@/9DGECZ-Candido-Lopez-Artilharia-paraguaia>. Acesso em: 8 jun. 2024.

Segundo Toral, a “pintura era a vontade de dar um sentido [patriótico] para a guerra, tanto no caso, por exemplo, das imagens produzidas pelo pintor argentino Candido López, como pelos pintores brasileiros acadêmicos”, (DORATIOTO; TORAL, 2014) nesse caso, Pedro Américo.³ Assim, o patriotismo que um conflito bélico tem poder de fomentar lança suas bases, entre outros aspectos, através de sua representação por registros escritos e icnográficos. É possível “inventar uma nação” através da manipulação dos acontecimentos expressos em registros oficiais – ou liberdade artística, como defendem, por vezes, os autores. Toral faz algumas indagações sobre esses tipos de representação da guerra que servem, obviamente,

³ “No Brasil, tivemos apenas três artistas contemporâneos à guerra que produziram pinturas históricas sobre o tema: Vitor Meireles, Pedro Américo e Domingos Teodoro de Ramos. Na Argentina, basicamente Cándido López. No Paraguai, Saturio Ríos e Aurelio García não deixaram senão alguns poucos retratos antes de serem tragados pela guerra.” (TORAL, 2001, p. 119).

aos interesses de quem as produz: “Quem projeta essas imagens? Com qual interesse? Como se constrói a história através de imagens?” (DORATIOTO; TORAL, 2014). Obviamente, cada país vai manipular fatos e suas respectivas representações de acordo com o que lhe for mais conveniente no momento político vivido. Por isso é fácil compreender que, além do conflito bélico envolvendo os quatro países, houve nesse período uma verdadeira “guerra de imagens”. As representações mais fidedignas do conflito, em especial as fotográficas, constituíam um entrave no processo de manipulação ideológica:

As imagens da guerra não permitiam ufanismo, mesmo as de sua fase inicial. Vendo o inimigo prisioneiro, ou em pilhas de cadáveres, só se conseguia sentir pena. Longe de estimularem os espíritos guerreiros, as fotos faziam desejar a paz. As fotos de crianças e cadáveres paraguaios [...] também inauguraram a possibilidade de sua utilização como propaganda de guerra. Os registros da Guerra do Paraguai, mesmo aqueles que foram utilizados em propaganda anti-López, iam muito além dos seus fins ideológicos imediatos. Denunciavam a estupidez da guerra. (TORAL, 2001, p. 96)

O processo de despersonalização encetado pela guerra é repentinamente freado por imagens que individualizam o oponente: “A visão do ‘inimigo’, subitamente transformado em ser humano, tocava até os mais duros defensores da guerra. O *carte-de-visite* se transformou em documento histórico, em testemunho e denúncia” (TORAL, 2001, p. 95). Nessa linha, Todorov (2017, p. 266), referindo-se ao contexto da Segunda Guerra, sublinha que “é mais fácil lançar uma bomba de um avião, que mata 10 mil pessoas do que atirar à queima-roupa em uma única criança; e temos tendência de criminalizar mais o segundo ato que o primeiro”. O contato visual personaliza o inimigo, pois “[s]omente um ser individual pode olhar-nos [...]; fugindo de seu olhar podemos mais facilmente ignorar sua pessoa” (TODOROV, 2017, p. 264).

“A guerra”, afirma Heráclito, “é mãe e rainha de todas as coisas; alguns transforma em deuses, outros, em homens; de alguns faz escravos, de outros, homens livres” (Apud NOVO, 2021, n.p.). Nessa mesma chave, ao refletir sobre a necessidade de se fazer escolhas morais em situações de extrema violência, Todorov (2017, p. 65) entende que o sofrimento “é ambivalente: melhora alguns e degrada outros”. A guerra, portanto, é mestra da degradação e ao mesmo tempo pode despertar sentimentos de irmandade e empatia pelo sofrimento compartilhado. Isso

porque nas frentes de batalhas, lutando pela pátria e pela própria vida, as diferenças tendem a se esvanecer. Brancos, negros e indígenas; homens livres e escravos; comandantes e soldados; sertanejos e homens provenientes dos grandes centros urbanos; militares das mais diferentes partes do país... na guerra todas essas barreiras praticamente intransponíveis acabam perdendo totalmente o sentido. A vida se esvai de maneira semelhante quando a peste ou a bala atinge qualquer uma dessas pessoas.

Ironicamente, portanto, é no campo de batalha que os “brasileiros” começaram a se conhecer como bem pontua o historiador José Murilo de Carvalho que “chegou a afirmar que nas trincheiras paraguaias, pela primeira vez, um paraense pôde conhecer um gaúcho, e assim por diante, o que ajudaria a cimentar o sentimento nacional” (Apud ELIAS 2013, p. 36-37). Filizola (1991, p. 99) corrobora a ideia dessa nova dinâmica das relações proporcionada pela guerra, a qual “parece ser um acontecimento que concretiza o exemplo da comunidade política imaginada, limitada e soberana, unindo brasileiros de norte a sul, deslocando tropas para fronteiras só conhecidas nos desenhos dos mapas. Possibilitando o confronto entre o real e o imaginário”. Essa mesma questão é retomada por Maria Lídia Maretti (2006, p. 81-82):

Como se pode claramente perceber, funda-se com a guerra um nacionalismo “responsável”, comungado por todos, a partir do campo de batalha, espaço em que o sentimento se desenvolve e a partir do qual se estabelece uma “vasta comunicação interprovincial”. As tarefas de enfrentamento do inimigo se resumem a duas possibilidades essenciais: o livro ou a espada. E Taunay desempenhou as duas!

Com efeito, a autora lembra que é no final do século XVIII que a noção de nação e nacionalismo se intensifica “enquanto *artefato cultural fundado na história e na natureza*” (MARETTI, 2006, p. 98). O fato de Taunay ter assumido a função de soldado-viajante provoca uma alteração do paradigma romântico com relação à concepção idealizada da natureza. Inevitavelmente, uma nova perspectiva é forjada, uma vez que “o olhar não pode se furtar a ver uma nova realidade, *que ainda sobrevive com a natureza-mãe (ou a natureza-espetáculo)*, mas que, apesar disso ou por causa disso, foi a grande inimiga a ser enfrentada durante o trabalho da força expedicionária de Mato Grosso” (MARETTI, 2006, p. 88). É possível, então, entender as razões que

levam alguns críticos a classificarem-no como um autor de transição entre o Romantismo e o Realismo, uma vez que em algumas de suas obras a “natureza não corresponde mais ao sentimento benfazejo de ver o mundo, apesar da tentativa de correspondência com os símbolos da nação” (MARETTI, 2006, p. 88). Nesse cenário as tropas tinham de fato muitas razões práticas para se sentirem temerosas e desassistidas, especialmente com relação ao seu total despreparo para assimilar as particularidades do sertão o qual se revelaria um ambiente completamente inóspito.

Considerações finais

A obra de Taunay é marcada por contrastes ou, digamos, questões “fronteiriças”, em particular no que diz respeito aos limites entre ficção e documentário e o que é tido como um aspecto de transição de estilo entre Romantismo e Realismo. Naira Nascimento (2002, p. 18) chama a atenção para o fato de que a produção de Taunay é “marcada simultaneamente pelo registro documental e pelo apelo estético. [...] Algumas das narrativas são temperadas por procedimentos ficcionais, ao passo que a produção ficcional patenteia o caráter documental”. A autora igualmente ressalta o caráter de difícil categorização do autor em especial pelo que ela chama de “esfumaçamento de fronteiras que se verifica em grande parte de sua obra, onde os discursos memorialísticos, ficcional, o da crônica ou o do relato interagem” (NASCIMENTO, 2002, p. 18).

Esse terreno não muito delimitado no campo das letras, acaba cobrando um preço cuja fatura vai para as obras, como aponta a autora: “Com a separação dos estudos históricos dos literários, cada um à procura da sua cientificidade, a narrativa de Taunay, pelo seu compromisso de relato, afasta-se da literatura, e, pelo seu caráter narrativo e algumas vezes até fabulativo, torna-se objeto de desconfiança para os historiadores” (NASCIMENTO, 2002, p. 19). “No limite”, enfatiza Louis Marin, “não existe um documento-verdade [uma vez que] qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro [e] falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem”. É preciso desconstruir a pretensa infalibilidade dessas narrativas começando por “demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos” (Apud SCHLICHTA, 2006, p. 38).

A interface entre as diversas manifestações culturais e a história exige dos especialistas abertura cada vez maior ao aprendizado bem como generosidade em compartilhar conhecimentos de sua própria alçada. Faz-se necessário, portanto, atravessar fronteiras entre essas áreas em busca de uma melhor compreensão de nossa gênese como povo e nação assim como forjada por fontes como a literatura e os registros iconográficos, neste caso, a pintura histórica e a fotografia.

Referências bibliográficas

AMÉRICO, Pedro. *Batalha de Campo Grande*, 1871. Óleo sobre tela, 332 x 530 cm. Petrópolis, Museu Imperial, RJ.

AMÉRICO, Pedro. *Batalha do Avaí*, 1877. Óleo sobre tela. 600cm x 1100cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita Guerra*. Nova História da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DORATIOTO, Francisco; TORAL, André Amaral de. *História: As causas da Guerra do Paraguai* - PGM 11. Entrevista concedida a Ederson Granetto no programa Estúdio Univesp. São Paulo: UnivespTV, 10 nov. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5Yxrh9MX8Q>. Acesso em 4 nov. 2016.

ELIAS, Rodrigo. Brava Gente. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Dossiê Guerra do Paraguai. Ano 9. Nº 97. Rio de Janeiro: SABIN, outubro 2013.

FILIZOLA, Anamaria. A Retirada da Laguna: Nacionalismo, Modernidade e Memória. *História, Questões e Debates*. Curitiba, n.22/23, p. 91-112, jun/dez 1991.

GASPARETO JÚNIOR, Antônio. *História Brasileira*. Retirada da Laguna. 22/12/2009, n.p. Disponível em: <http://www.historiabrasileira.com/guerra-do-paraguai/retirada-de-laguna/>. Acesso em: 2 nov. 2015.

GURGEL, Rodrigo. “A Retirada da Laguna” – Épico às Avestas. 18 de agosto de 2011, n.p. Disponível em: <http://rodrigogurgel.com.br/2011/08/a-retirada-da-laguna-epico-as-avessas/>. Acesso em: 2 nov. 2015.

LOPEZ, Candido. 1893. *Artilharia do Paraguaia*, Museu Histórico Nacional da Argentina.

MARIN, Jérri Roberto. Monumento ou “mentira histórica”? As diferentes apropriações do local onde foram enterrados o Guia Lopes, Camisão e Juvencio e a construção do Cemitério dos Heróis da Retirada Da Laguna. *Revista de História Regional* 21(1):

170-195, 2016, p. 175. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr>
Acesso em 21 nov. 2020.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: UNESP, 2006.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. *A Retirada da Laguna: imagens sobrepostas do Brasil oitocentista*. 169 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

NOVO, Benigno Núñez. *Por que a ciência é importante?* Empório do Direito. 19/6/2021. Disponível em: <http://emporiododireito.com.br/leitura/por-que-a-ciencia-e-importante>. Acesso em: 1 jul. 2021.

PRIORE, Mary del. *Visconde de Taunay: Cadeira 13, ocupante 1 (fundador)*. Série Essencial. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

SCHÄFER, Gabriel. Taunay e a frustrante ação militar brasileira em território paraguaio - A Retirada da Laguna. *Estudios Historicos* - CDHRPYB - Año V - Julio 2013 - Nº 10 - ISSN: 1688 – 5317. Uruguay, n.p. Disponível em: <https://estudioshistoricos.org/edicion10/eh1007.pdf> Acesso em: 17 jul. 2021.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. 296 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador - D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

STUMPF, Lúcia Klück. *Fragmentos de Guerra: Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)*. 462 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

TAUNAY, Visconde de. *A retirada da Laguna*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

TAUNAY, Visconde de. Juca, o tropeiro. In: _____. *Historias Brasileiras*. Rio de Janeiro: Garnier, 1874.

TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Diante do Extremo*. São Paulo: Unesp, 2017.

TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas, FFLCH, USP, 2001.

UFMG. Extermínio de crianças na Guerra do Paraguai é pano de fundo de romance. *Portal de Informações*. Universidade Federal de Minas Gerais. 4 de junho 2019. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/exterminio-de-criancas-na-guerra-do-paraguai-e-pano-de-fundo-de-romance>. Acesso em: 5 jun. 2021.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o Romance Histórico. *Letras*, Curitiba, Editora da UFPR, n.43, p. 11-23, 1994.