

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

ERICK VINICIUS MATHIAS LEITE

**AOS OLHOS DE TAUNAY: A REPRESENTAÇÃO DE CAMAPUÃ NA  
LITERATURA BRASILEIRA**

CAMPO GRANDE - MS  
2022

ERICK VINICIUS MATHIAS LEITE

**AOS OLHOS DE TAUNAY: A REPRESENTAÇÃO DE CAMAPUÃ NA LITERATURA  
BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de Concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos.

CAMPO GRANDE - MS  
2022

Nome: Leite, Erick Vinicius Mathias

Título: Aos olhos de Taunay: a representação de Camapuã na literatura brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Aprovado em:

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos (UFMS) – Presidente

---

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)

---

Prof. Dr. Altamir Botoso (UEMS)

---

Prof. Dr. Andre Rezende Benatti (UEMS/UFMS) – Suplente

---

Prof. Dr. Ramiro Giroldo (UFMS) – Suplente

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe Deusalina Mathias Machado e minha avó/mãe Oscarlina Mathias Machado, pelo amor, cuidado e atenção que me foram refrigerios durante dois anos de entrega e trabalho na pós-graduação.

Ao meu tio Cirino Mathias Machado, que foi um pai sempre que precisei.

Aos meus irmãos de sangue Euler Gabriel e João Daniel, e minha irmã de criação, Rosália Leal, pela fraternidade e, antes de tudo, pela amizade.

Aos meus amigos Olímpio Martins, Matheus Lopes e Milena Nolasco pelo apoio nas horas mais escuras.

Às minhas amigas e fontes de inspiração Gong Li Cheng, Mariana Miranda, Julia Guzman e Isabela Boaventura, pelo apoio mútuo durante os anos de pesquisa. Não teria conseguido sem vocês.

À Edy Souza, que mesmo do outro lado do oceano me aconselhava nos maiores impasses da vida com seu jeito de mãe-amiga.

À “Los Piroperos”, eternos colegas de graduação e amigos para todas as horas.

À Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos, por suas aulas incríveis e valiosas contribuições ao trabalho enquanto arguidora.

Ao Prof. Dr. André Rezende Benatti, pelos excelentes apontamentos feitos na banca de qualificação.

Ao Prof. Dr. Altamir Botoso, que me mostrou o caminho da pesquisa e caminhou comigo. Sempre exercerá influência em meu trabalho acadêmico.

A todos os professores e colegas do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS).

À CAPES, por me proporcionar bolsa para a execução da pesquisa.

À Biblioteca Pe. Félix Zavattaro (UCDB), por me permitir acessar obras do acervo raro.

À Biblioteca Nacional do Paraguai, por disponibilizar material digital para minha pesquisa e que, por conseguinte, elevou o nível dela.

Em especial, ao meu orientador Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos, que enxergou naquela tarde em que eu defendia meu TCC, algo que nem eu mesmo enxergava, e que acreditou em mim nesses dois anos. Mas, acima de tudo, agradeço pela sua amizade e consideração.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é discutir a obra de Visconde de Taunay sob as óticas da representação e da não ficção e, com isso, debater verdade e invenção na produção do referido autor, tendo como recorte passagens de alguns de seus textos no que tangem ao território de Camapuã (Mato Grosso do Sul). Nossa pesquisa abrange uma gama de obras da produção de Taunay, dentre as do gênero de não ficção valer-nos-emos de trechos presentes nos relatos/diários de viagem *Viagens de Outr'ora* (1921a), *Cartas da Campanha* (1921b) *Visões do Sertão* (1923a), *Scenas de Viagem* (1923b), *Dias de guerra e sertão* (1927), *Marcha das forças* (1928), *Em Matto Grosso invadido* (1929) *Ceas e Terras do Brasil* (1930), da antologia *A cidade do ouro e das ruínas* (1923c), e da biografia *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931). De envergadura ficcional, encontramos referências apenas no romance *Inocência* (2017). Também abordaremos trechos de *Memórias* (2005) e *A retirada da Laguna* (1873) para calcar algumas observações de ordem prática. O autor esteve no sul de Mato Grosso quando participou da coluna que rumava em direção à Guerra do Paraguai na segunda metade do século XIX, e passou por Camapuã ao final da campanha, ocasião que mais tarde figuraria em seus escritos. A produção de Taunay está fortemente relacionada a suas experiências de viagem, tanto nas obras ficcionais quanto nas não-ficcionais, a realidade e a invenção se misturam e se completam. Verifica-se que os lugares representados estão estreitamente ligados à subjetividade do autor e apresentam singularidades da escrita, a que chamamos de “taunayana”. Esse estilo particular do autor, que congrega vieses estéticos e político-literários, está sujeito às armadilhas da memória, além de estar arraigado à tradição dos relatos de viagem e a uma forma de contemplação preconizada pelos românticos. Partindo dos liames da teoria com a fortuna crítica, intencionamos investigar nosso *corpus* e pontuar sua dimensão narrativa em detrimento da verdade postulada nelas. Para tanto, traçamos um percurso analítico que visa a tensionar o conceito de representação, desde a antiguidade clássica, de Aristóteles (2005) e Platão (2000), até pensadores contemporâneos: Walter Benjamin (2012), Antoine Compagnon (1999) e Luiz Costa Lima (1981). Tendo em vista a construção peculiar de sua produção não-ficcional, consultamos os teóricos da informação: Patrick Charaudeau (2006), Muniz Sodré (2009) e Edvaldo Pereira Lima (2012). Com base no levantamento teórico e na análise do nosso *corpus* literário, esperamos contribuir para novas leituras acerca da representação de Camapuã na literatura brasileira.

**Palavras-chave:** Camapuã; Representação; Não ficção; Visconde de Taunay; Escrita taunayana.

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo es discutir la obra del Visconde de Taunay desde la perspectiva de la representación y la no ficción y, con ello, debatir verdad e invención en la producción de ese autor, teniendo como recorte pasajes de algunos de sus textos sobre el territorio Camapuã (Mato Grosso do Sul). Nuestra investigación abarca una gama de obras de la producción de Taunay, entre las del género de no ficción utilizaremos extractos presentes en los informes/diarios de viaje, *Viagens de Outr'ora* (1921a), *Cartas da Campanha* (1921b) *Visões do Sertão* (1923a), *Scenas de Viagem* (1923b), *Dias de guerra e sertão* (1927), *Marcha das forças* (1928), *Em Matto Grosso invadido* (1929) y *Ceos e Terras do Brasil* (1930), en la antología *A cidade do ouro e das ruínas* (1923c), y en la biografía *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931). De ámbito ficcional, encontramos referencias sólo en la novela. *Inocência* (2017). También cubriremos extractos de *Memórias* (2005) y *A retirada da Laguna* (1873) También abordaremos extractos para fundamentar algunas observaciones prácticas. El autor se encontraba en el sur de Mato Grosso cuando participó en la columna que se dirigía a la Guerra del Paraguay en la segunda mitad del siglo XIX, y pasaba por Camapuã al final de la campaña, ocasión que luego aparecería en sus escritos. La producción de Taunay está fuertemente relacionada con sus experiencias de viaje, tanto en obras de ficción como de no ficción, la realidad y la invención se mezclan y se completan. Se verifica que los lugares representados están íntimamente ligados a la subjetividad del autor y presentan singularidades de escritura, lo que denominamos "taunayana". Este particular estilo del autor, que aúna sesgos estéticos y político-literarios, está sujeto a las trampas de la memoria, además de enraizarse en la tradición de los relatos de viaje y en una forma de contemplación propugnada por los románticos. Partiendo de los vínculos de la teoría con la fortuna crítica, pretendemos indagar en nuestro corpus y puntuar su dimensión narrativa en detrimento de la verdad que en ellos se postula. Para ello, trazamos un camino analítico que pretende subrayar el concepto de representación, desde la antigüedad clásica, de Aristóteles (2005) y Platão (2000), a los pensadores contemporáneos:Walter Benjamin (2012), Antoine Compagnon (1999) y Luiz Costa Lima (1981). Ante la peculiar construcción de su producción de no ficción, consultamos a teóricos de la información:Patrick Charaudeau (2006), Muniz Sodré (2009) e Edvaldo Pereira Lima (2012). Con base en el levantamiento teórico y el análisis de nuestro corpus literario, esperamos contribuir con nuevas lecturas sobre la representación de Camapuã en la literatura brasileña.

**Palabras clave:** Camapuã; Representación; No-ficción; Visconde de Taunay; Escrita taunayana.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mapa político de Mato Grosso do Sul.....	10
Figura 2 - Documento Comprobatório.....	67
Figura 3 - El semanario de avisos y conocimientos útiles (nº 690).....	69

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – UM SIMPLES NOME:</b> reminiscências indecisas de Camapuã.....	9
<b>CAPÍTULO I – O LABIRINTO DA MEMÓRIA:</b> desígnios da escrita taunayana.....	17
1.1 As diligências do viajante: experiência e narração.....	18
1.2 O Romantismo e a busca por uma brasilidade.....	29
1.3 A reelaboração da experiência: Taunay pelos (des)caminhos da memória.....	37
1.4 A literatura e os paradigmas da representação.....	43
<b>CAPÍTULO II – AS MARGENS DA PALAVRA:</b> Visconde de Taunay e a retirada da verdade.....	51
2.1 Relatos, diários e (auto)biografias: a produção não-ficcional de Visconde de Taunay.....	53
2.1.1 Não ficção: parâmetros estéticos.....	54
2.1.2 Fato, relato e acontecimento: marcas simbólicas.....	57
2.2 A simples voz da verdade: a narração do acontecimento.....	59
<b>CAPÍTULO III – DO FACTO AO FICTIO:</b> A representação de Camapuã na obra do Visconde de Taunay.....	74
3.1 Monções e varadouros: Camapuã enquanto espaço geográfico.....	76
3.2 Deserto e solidão: Camapuã no romance <i>Inocência</i> (1872).....	83
3.3 Revolta e melancolia: entre mitos e ruínas de Camapuã.....	92
<b>CONCLUSÃO – NUNCA MAIS VOLTARÁ(?):</b> depois da travessia.....	103
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	107
<b>ANEXOS</b> .....	111
ANEXO A - Monumento ao Visconde de Taunay em Aquidauana ao lado da placa dedicatória do mesmo.....	111



ANEXO B - Mapa da expedição segundo os documentos oficiais.....	111
ANEXO C - Combate do dia 8, esquema interpretativo do General J.F Lobo Viana.....	112
ANEXO D - Rio Apa e o forte de Bella Vista, esboço de Visconde de Taunay.....	112
ANEXO E - <i>El semanario de avisos y conocimientos útiles</i> (nº 690).....	113
ANEXO F – Vista de Camapuã (1826) – Desenho de Hércules Florence.....	114
ANEXO G – <i>Inocência</i> (1983, 4min, 5s) .....	114
ANEXO H –Roteiro de expedição .....	115

## INTRODUÇÃO

**Um simples nome:**  
reminiscências indecisas de Camapuã

*O sentimento da propriedade literária não é capaz de provocar obras-primas e que um escritor se as produz, é impulsionado por íntima e misteriosa força que não vê na expansão do estro, senão indeclinável necessidade a que irresistivelmente obedece.*

Visconde de Taunay

A história de Camapuã é quase tão antiga quanto a do Brasil. A tradição conta trânsitos de jesuítas no local onde hoje se encontra a cidade, datados do primeiro século da colonização portuguesa no País (FIPLAN/MS, 1989). Mais tarde, a cidade serviu de paragem aos bandeirantes que rumavam em direção às minas de ouro cuiabanas e, no século XVII, o varadouro de Camapuã já contava com mais de 300 moradores (RODRIGUES, 1979), crescimento possibilitado por sua localidade, visto que era ponto de apoio dos monçoeiros, que por ali passavam durante suas célebres jornadas.

Trazemos abaixo o mapa de Mato Grosso do Sul (figura 1) com a situação geográfica de Camapuã no intuito de guiar o olhar do leitor ao longo do trabalho, pois este terá uma forte relação com o local e as fronteiras do estado.

**Figura 1** – Mapa político de Mato Grosso do Sul



Fonte: IBGE (2021, s/p).

Posteriormente, com o empobrecimento das minas auríferas cuiabanas, o local ficou em completo abandono, restando apenas ruínas que delas surgiria, mais tarde, a atual cidade de Camapuã (Mato Grosso do Sul). Mesmo abandonado, era referência para os viajantes, sobretudo, por conta da trajetória percorrida pelo movimento monçoeiro (LIMA, 2006). Em 1867, a região serviu de apoio para as tropas da

Campanha de Mato Grosso, que integraram a Retirada da Laguna durante a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, da qual fazia parte o Segundo-Tenente Alfredo d'Escragolle Taunay.

Visconde de Taunay, como é conhecido, carioca nascido em 1843, em família aristocrática de descendência francesa, recebeu educação clássica provinda de seus familiares. Seu pai, Félix Emilio Taunay, era diretor da Academia de Belas Artes, e seu avô, Nicolau Antonio Taunay, era pintor paisagista da Escola Francesa (TAUNAY, 2004). Visconde de Taunay, além de exímio romancista e memorialista, foi pintor, professor, engenheiro, historiador, sociólogo e militar. Foi autor de obras consagradas na literatura brasileira e, neste estudo, nos debruçaremos sobre um amplo contorno de sua produção. Em suas andanças pelo Sul do antigo estado unificado, Mato Grosso, esteve em Camapuã em duas ocasiões, contexto este que mais tarde figuraria em seus escritos.

Assim posto, objetivamos pontuar e analisar a representação de Camapuã na obra de Visconde de Taunay em passagens que levantamos ao longo de nossa pesquisa incorporadas em toda sua produção, tanto ficcional quanto não-ficcional. Ao todo são onze obras, que incluem os relatos/diários de viagem *Viagens de Outr'ora* (1921), *Cartas da Campanha* (1921b) *Visões do Sertão* (1923a), *Scenas de Viagem* (1923b), *Dias de guerra e sertão* (1927), *Marcha das forças* (1928) e *Em Matto Grosso invadido* (1929) e *Céos e Terras do Brasil* (1930), a antologia *A cidade do ouro e das ruínas* (1923c), a biografia *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931) e o romance *Inocência* (2017), este último, o único dentre o nosso *corpus* com envergadura ficcional. Um movimento semelhante ao nosso trabalho foi realizado pelo pesquisador sul-mato-grossense Otávio Gonçalves Gomes em seu *Mato Grosso do Sul na Obra do Visconde de Taunay* (1990). A obra em questão serviu de fio condutor para nossa pesquisa, nela o autor pontua determinadas localizações na obra de Visconde de Taunay, contudo, não se detém analiticamente nelas.

A presença de Camapuã na obra de Gomes (1990) se resume a três páginas e poucas citações. Nossa pesquisa visa a expandir essa proposta tanto em abrangência quanto em profundidade. Nossas proposições incluem encontrar essas passagens, tendo um recorte amplo da obra de Visconde de Taunay e, não obstante, investigá-las com ímpeto científico, tendo em conta que a escrita taunayana congrega vieses estéticos e político-literários, além de estar arraigada à tradição dos relatos de viagem

e à forma de contemplação preconizada pelos românticos do século XIX. Acreditamos que o movimento efetuado por nós suscitará outras profícuas análises semelhantes a respeito de outras localizações presentes na obra de Visconde de Taunay, como Coxim, Nioaque, Bela Vista, Miranda, entre outras.

Dentre a pequena fortuna crítica a respeito da representação de Camapuã na obra de Taunay, destacam-se as contribuições de Vanuza Ribeiro Lima, em *Desenvolvimento Local em Camapuã: Monções, Território, História e Identidade* (2006), *Camapuã, Sua Terra, Sua Gente* (2008), de Maurício Dualibi, e a já mencionada obra de Otávio Gonçalves Gomes. Todas essas obras restringem as passagens por Camapuã a mero relato documental, sem aplicar cunho analítico. Já as narrativas de Visconde de Taunay foram tema de vários estudos científicos, como o de Sérgio Medeiros, em *A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguai* (2015), contudo, um recorte específico das passagens no que concernem à Camapuã, aliada a uma análise científica, é uma abordagem inédita, que não foi contemplada em nenhuma pesquisa.

De modo geral, a fortuna crítica relativa à produção de Visconde de Taunay tem se debruçado em suas obras mais conhecidas, *Inocência* (1872) e *A Retirada da Laguna* (1871), enquanto nossa pesquisa tem o intuito de levantar passagens de toda a produção do autor, incluindo obras não muito exploradas pela crítica, como *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931) e *Visões do Sertão* (1923a). Com base na seleção e na análise do *corpus*, contribuiremos para a fortuna crítica no que tange à produção de Taunay, ademais de suscitar outros estudos relacionados à literatura produzida em e sobre Camapuã.

Nos é caro pontuar termos que manejaremos ao longo deste trabalho e que suscitam algum esclarecimento. Primeiramente, quanto à referência ao estado de Mato Grosso do Sul. O trajeto de Visconde de Taunay se efetudara antes de 1975, ou seja, quando o estado ainda era unificado. Sendo assim, nossas referências a este em relação à produção do autor serão descritas como “sul de Mato Grosso”, enquanto o substantivo gentílico referente trataremos como “(sul-)mato-grossense”, para que não desponte anacronismos em nossa redação. Também, quanto aos gêneros referentes à produção não-ficcional do autor que compõem nosso *corpus*, versaremos os termos “diários/relatos de viagem”, “antologia” e “(auto)biografia” apenas em sentido prático, sem nos ater às suas nuances com profundidade, visto que um debate

sobre as especificidades de cada um tangenciaria o trabalho para uma outra abordagem, que não é do nosso interesse no momento. Principalmente, em se tratando da produção do Visconde de Taunay a fronteira entre esses gêneros é imprecisa e frequentemente o autor os mescla em uma mesma obra, como mostraremos adiante. Trazemos definições de dicionários a fim de cumprir essa premissa objetiva e distinguir os gêneros superficialmente.

Seguindo a tradição da fortuna crítica, consideraremos “relatos” e “diários” de viagem enquanto sinônimos (cf. MARETTI, 1996; CASTRILLON-MENDES, 2007) ao tratar daquelas obras que, segundo Massaud Moisés (2013, p.123-124): “Obediente ao calendário, ao presente fugaz de cada dia, o diário pode ser de vários tipos, conforme a ênfase recaia nos acontecimentos ou nas reflexões que suscitam [...] Diário político, diário de viagem, diário íntimo constituem as principais modalidades.” Para o crítico, a despeito de um livro de memórias, um diário se filia à cronologia. Este gênero conforma a maior parte de nosso *corpus*, nos quais podemos observar a relação da experiência de Taunay enquanto viajante e a datação presente. Deste grupo fazem parte de nossa pesquisa as obras *A retirada da Laguna* (1873), *Viagens de Outr’ora* (1921), *Cartas da Campanha* (1921b) *Visões do Sertão* (1923a), *Scenas de Viagem* (1923b), *Marcha das forças* (1928) e *Em Matto Grosso invadido* (1929) e *Céos e terras do Brasil* (1930).

Do grupo acima, só destoam as obras *A cidade do ouro e das ruínas* (1923c), *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931) e *Memórias* (2005), contudo, igualmente concernem ao gênero de não ficção e nos servirão para análise de maneira análoga às anteriores. A primeira nos referiremos enquanto “antologia” por tratar-se de “coleção de textos em prosa ou verso” (HOUAISS; VILLAS, 2009, p.149), algumas obras que compõe o grupo dos relatos de viagem também são antologias, por originalmente se tratarem de publicações avulsas em revistas e jornais que mais tarde foram reunidas em coletâneas. Fazemos a diferenciação dessa última por não estar relacionada ao princípio da experiência de viagem do autor e se aproximar do trabalho historiográfico.

O segundo enquadra-se no gênero “biografia”, ou seja, uma “obra que narra, na totalidade ou em parte, a vida de figuras ilustres” (MOISÉS, 2013, p.57), neste caso, o estudo do autor a respeito da vida do almirante barão Augusto Leverger. Enquanto a nomenclatura “autobiografia” atribuímos às *Memórias* (2005) de Visconde

de Taunay, pois “trata-se de uma biografia, ou história de uma vida que o próprio autor elabora” (MOISÉS, p.47). Neste caso, há uma ampla discussão a respeito das fronteiras com os gêneros “confissões” e “memórias”, que, conforme mencionamos, não será abordada. Apesar do nome da obra, a trataremos enquanto uma autobiografia pois há a obediência cronológica – fator que diferencia dos outros gêneros mencionados anteriormente – ademais, do crítico Massaud Moisés assim a considerar (cf. MOISÉS, p.48).

A tradição científica se habituou a tratar a persona do romancista como Alfredo Taunay. Podemos pontuar essa inscrição onomástica nas principais pesquisas a respeito do autor, a exemplo de Olga-Maria Castrillon Mendes (2007) e de Maria Lídia Lichtscheidl Maretti (1996). Contudo, tendo em vista que nossa pesquisa está inscrita em uma microrregião, preferimos seguir a tradição e tratá-lo pela titulação nobiliárquica outorgada pelo Imperador D. Pedro II, Visconde de Taunay, pois este integra sobremaneira o imaginário popular sul-mato-grossense. Apesar disso, nossa pesquisa contempla aspectos locais da realidade cultural de Mato Grosso do Sul em diálogo com a teoria de cunho multinacional. Assim, o regional e o universal andam consoantes e proporcionam a difusão do saber local no espaço (inter)nacional.

Outro termo caro ao nosso vocabulário é a expressão “taunayano” que, no âmbito dos estudos de linguagens, se inaugura em nossa trajetória de pesquisa. Temos como mote a tradição da crítica ao adjetivar o nome de autores, a fim de caracterizar determinado texto (por exemplo: machadiano, rosiano, e manoelino, relativos a Machado de Assis, Guimarães Rosa e Manoel de Barros). O termo não nos serve somente como classe de palavra, mas como chave de ignição de nossas investigações. Acreditamos que o estilo de Visconde de Taunay, a escrita taunayana, congrega diversas peculiaridades que desvelamos ao longo de nosso trabalho, e que a adjetivação necessariamente as abarca e implica em uma construção igual ou semelhante ao do autor.

Em nosso primeiro capítulo, intitulado “O labirinto da memória: desígnios da escrita taunayana”, visamos pontuar e discorrer a respeito da semântica imbricada no estilo de Visconde de Taunay, ou seja, os elementos que compõem a matéria escrita. Para nós, há quatro elementos essenciais: o evento traumático, a prerrogativa estético-ideológica, a memória e a linguagem. Tensionamos as teorias da representação – Aristóteles (2005), Platão (2005), Walter Benjamin (2012), Luiz Costa

Lima (2006), entre outros – de modo a explicar os desvios que a verdade, reiterada pelo autor, percorre até culminar em uma representação. Para calcar nossas colocações, utilizaremos trechos da autobiografia do autor, *Memórias* (2005), como um *corpus* secundário, tendo em vista que a premissa que o guia também se executa em nosso *corpus* definitivo. A memória é o principal combustível das narrativas de Visconde de Taunay, apesar de despontarem de experiências empíricas, o trabalho mnemônico é por essência labiríntico, onde a verdade e a imaginação se encontram e se perdem, portanto, qualquer obra fundada na memória está fadada ao interregno do fato e da ficção.

No capítulo segundo, “As margens das palavras: Visconde de Taunay e a retirada da verdade”, buscamos elucidar as construções narrativas de que o autor se vale para tecer a verossimilhança de seu discurso. Nosso *corpus* é, majoritariamente, composto de obras sem envergadura ficcional, o que nos leva a interpretá-lo por outra abordagem teórica. Para compreender essa parte da produção, elegemos teóricos da informação – em especial Patrick Charaudeau (2006) e Muniz Sodré (2009) –, tendo em vista que o discurso veiculado pelos diários e pelos relatos de viagem articulam construções díspares da ficção. O discurso do acontecimento associado à inclinação literária dos textos nos leva a associar essa parte da produção ao conceito de não ficção, o qual aponta caminhos lúcidos para nossa análise.

Semelhante ao primeiro capítulo, elegemos *A retirada da Laguna* (1873) como *corpus* secundário para que alguns trechos e conteúdo paratextual nos sirvam de exemplos de colocações práticas. De igual modo, acreditamos que as mesmas lentes que usamos para analisar essa obra de Visconde de Taunay nos servirá adiante. Apesar do ímpeto verídico que o autor reitera, tanto o discurso jornalístico quanto o literário estão presos às margens da palavra, uma instância afastada simbolicamente da vida, ou seja, são, antes de tudo, representação e pertencem ao campo da verossimilhança, enquanto a verdade pertence ao plano empírico.

Por último, em nosso terceiro capítulo, “Do *facto* ao *fictio*: a representação de Camapuã na obra do Visconde de Taunay”, tencionamos convergir as teorias da representação e da não ficção, a fim de analisar o *corpus* definitivo desta pesquisa. “[Camapoam] que prestígio ainda cerca esse simples nome, evocação de reminiscências bastante indecisas [...] Não sabemos que razões tinha Ayres do Casal, quando diz que não há sítio tão azado e vantajoso para uma cidade populosa”



(TAUNAY, 1931, p. 51). A existência de Camapuã sempre foi uma incógnita para o autor, motivo de contínua indagação, principalmente, diante do comentário de Ayres do Casal. O autor chega a discordar da opinião do geógrafo e afirmar que “a antiga opulência da Camapuã nunca mais voltará” (TAUNAY, 2005, p. 359).

Contrariando as colocações de Taunay, a cidade “renasceu das próprias cinzas. É considerada a povoação mais antiga de Mato Grosso do Sul (RODRIGUES, 1978, p. 81). Desde o primeiro trânsito de jesuítas em 1593 (FIPLAN/MS, 1989), por duas vezes na história, Camapuã entrou em completa decadência e abandono, contudo, em todas as vezes renasceu das próprias ruínas. Essa resistência mítica de Camapuã não pode ser explicada pela história, restando à poesia esse esclarecimento. É essa sobrevida que move os questionamentos de Taunay e nos inspira nesta pesquisa. Portanto, tencionamos pontuar em nosso trabalho de que maneira essa existência se torna inspiração e mote para a representação na literatura brasileira.

## CAPÍTULO I

### **O Labirinto da Memória: desígnios da escrita taunayana**

*O labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior escondido no qual reside o mais misterioso da pessoa humana [...] é ali nesta cripta, que se reencontra a unidade perdida do ser que se dispersara na multidão dos desejos.*

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant

Um traço caro à produção de Visconde de Taunay é a experiência empírica alimentar a narrativa, o autor reitera em suas *Memórias*: “Tudo, com efeito, expus com a maior fidelidade” (TAUNAY, 2005, p. 233), até sua produção declaradamente ficcional tem fundamento em suas viagens (TAUNAY, 2005). Mas em que medida podemos considerar essas declarações como verdadeiras? Este capítulo se incumbem de levantar e debater a suposta verdade reiterada na produção do autor e balizá-la com a noção de ficção.

Nosso objetivo é colocar em pauta a verdade postulada pelo autor e questioná-la a partir das teorias da representação. Para tanto, o “labirinto” conforma uma metáfora central de nossas colocações. Acreditamos que, ainda que a escrita seja fundada em uma experiência empírica, “verdadeira”, ela passa por diversos desvios que vão culminar em uma matéria ficcional. Neste estudo, consideramos a definição de “ficção” bem como postulada por Yves Reuter (2002), ou seja, “a história e o mundo construído pelo texto existentes apenas por suas palavras, suas frases, sua organização, e etc.” (REUTER, 2002, p.17). O termo vem do latim *factio* (MOISÉS, 2013) e implica diretamente em uma invenção ou elaboração da imaginação. Um universo feito de palavras possui uma dimensão ontologicamente díspar da vida, sendo assim, ainda que tenham um fundamento empírico, as *Memórias* (2005), de Visconde de Taunay, pela ótica da representação, ressoam como se fossem inventadas.

A fim de elaborar o termo inaugurado por nós, “escrita taunayana”, levantamos quatro questões essenciais: a narrativa turvada pelo evento traumático, a premissa estético-ideológica, as armadilhas da memória e a própria linguagem literária. Em cada tópico discorreremos a respeito desses entraves e explicaremos como estes se efetivam na produção do autor. Para isso, com fim didático, elegemos a autobiografia do autor como *corpus* secundário para ilustrar nossas proposições. Acreditamos que a premissa essencial da escrita taunayana seja a experiência verídica turvada pelo labirinto da memória que culmina em representação, por isso, analisaremos trechos da autobiografia *Memórias* (2005), para pontuar e questionar este cunho verídico e adiante analisar o *corpus* definitivo deste trabalho com a mesma perspectiva.

## 1.1. As diligências do viajante: experiência e narração

*Contar algo significa ter algo especial para dizer.*

Theodor W. Adorno

A memória é lacunar, labiríntica, sempre mutável, e conforma a principal substância que sustenta a escrita taunayana, portanto, para compreendermos a representação na obra do Visconde de Taunay, discorreremos primeiramente a respeito da fonte de onde emergem todas as memórias: a experiência. Para tanto, neste tópico, valer-nos-emos, da proposição acerca do narrador postulada por Walter Benjamin em seu ensaio “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (2012), e a de Theodor W. Adorno em “A posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), balizando as informações oferecidas por Olga Maria Castrillon Mendes em seu *Taunay viajante: construção imagética de Mato Grosso* (2007), ademais da própria biografia do autor, bem como abordaremos ao longo de todo este capítulo.

Nessa direção, é válido elencar as ponderações de Jaime Ginzburg (2001, p. 203) a respeito do ensaio de Benjamin, a começar pela imprecisão da tradução deste texto: “As traduções brasileiras desses ensaios, utilizando o termo ‘narrador’ [...] Pelo contrário, o ‘narrador’ em Benjamin prioriza o contador de histórias da tradição oral”. Portanto, como aponta o crítico, o narrador mencionado por Benjamin (2012) não é uma categoria da teoria da narrativa, não obstante, trata-se do “contador de histórias”, não somente de prosa e de material escrito, como também envolve toda a dinâmica da narração, desde a oralidade até outros modelos que incluem o ato de narrar (GINZBURG, 2001). Assim posto, usaremos as duas nomenclaturas, narrador e contador de histórias, como sinônimas.

Para Benjamin (2012, p. 197), “é a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”. O filósofo afirma que a experiência da narração se encontra em decadência pelo distanciamento que os narradores da atualidade têm da experiência narrativa, seja ela empírica, através das viagens, ou adquirida pela tradição oral. Para o estudioso, “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (BENJAMIN, 2012, p. 201). Por isso, seguindo a assertiva

de Benjamin, acreditamos que a narrativa de Taunay retoma essa qualidade perdida, pois está fundada nas suas experiências ou foi extraída de causos, relatos e histórias orais que presenciou, como mostraremos a seguir.

Dois arquétipos de contadores de história/narradores são apontados por Benjamin (2012) no ensaio: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro modelo se caracteriza por aquele mestre que conhece muito das histórias de seu país sem sair dele, e o segundo modelo delineia o tipo de narrador viajante e que, em razão disso, tem muito o que contar. O filósofo salienta que a baixa das “ações de experiência” se deve ao distanciamento dos autores modernos desses dois modelos, ou seja, das narrativas orais e das viagens, para ele, a “extensão real do reino narrativo, em todo seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levamos em conta a interpretação desses dois tipos arcaicos [...] os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar” (BENJAMIN, 2012, p. 199).

A obra de Nikolai Leskov é enaltecida por Benjamin por congregar estes dois arquétipos. A experiência empírica do autor foi obtida nas viagens que realizou pela Rússia a serviço de uma firma inglesa, “de todos os empregos possíveis, o mais útil para sua produção literária” (BENJAMIN, 2012, p. 199), tendo conhecido diversos lugares pela Rússia, também incorporava as histórias que ouvia em suas andanças. Desse modo, podemos estabelecer um paralelo com o narrador apontado pelo filósofo e o nosso: ambos se valem das experiências de viagens como fio condutor de suas narrativas. Os arrojos das viagens encontram na literatura sua manifestação mais plena, tanto em Leskov quanto em Taunay.

Em 1864, ao término da escola militar, Alfredo d’Escragolle Taunay recebe a patente de segundo-tenente de artilharia. No ano seguinte, as notícias das invasões paraguaias na província de Mato Grosso já chegavam ao sudeste do país. Aos 22 anos, Taunay é convocado para a guerra, na qual comporia uma coluna que atravessaria os sertões (sul-)mato-grossenses para enfrentar os inimigos na zona do Apa, na chamada Campanha de Mato Grosso (TAUNAY, 2004). Essa viagem marca o início de sua trajetória como homem e como escritor.

A viagem é o motor propulsor da literatura produzida por Taunay. Atentando a esse traço de vivência na produção do autor, elencamos as proposições de Castrillon Mendes (2007, p. 21), nas quais afirma que “a viagem funcionou como instrumento de transformação do jovem militar em escritor”. Sua experiência *in loco* pelos sertões lhe

garantiram uma descrição meticulosa em sua obra. Quando esteve no sul de Mato Grosso, inventariava, em suas cadernetas, através de escritos ou desenhos, costumes e paisagens, expressões e termos linguísticos da época e, com tudo isso, transfigurou sua experiência em literatura, bem como afirma o estudioso José Couto Vieira Pontes (1981, p. 84):

Participando, assim, da Campanha de Mato Grosso, durante a Guerra da Tríplice Aliança, Alfredo d'Escragno Taunay conheceu a região sul-mato-grossense, sua paisagem, seus pequenos povoados, seus indígenas, reunindo dados e impressões para a elaboração de muitas de suas obras.

O material que coletou e as experiências que passou vão ser transfiguradas em literatura, adiante. Por isso, a condição de viajante é premissa incontornável ao analisar a obra de Visconde de Taunay, visto que grande parte de sua produção vai ter nesse princípio o ponto de ignição. Castrillon Mendes (2007) ainda tece importantes assertivas a respeito das diligências de Taunay enquanto integrante da Campanha de Mato Grosso, e com estas podemos traçar um paralelo com a noção de narrador de Benjamin (2012). Desse modo assevera a crítica:

Assim, sem um projeto de viagem (principalmente a que fez a Mato Grosso), movido pelo cumprimento do dever, pela aventura, pela busca do conhecimento e, possivelmente, pelo desejo de fama, Alfredo Taunay foi um viajante singular, pois além de cumprir o papel do viajante vinculado à tradição da viagem, constituiu-se um esteta. Numa elaboração constante do olhar, afirmou os temas locais particularizados de modo fundamental para a expressão do Brasil. Como relator da Comissão de Engenheiros fez o papel de diarista, colheu informações e anotou impressões da viagem e da guerra, exercício que lhe oportunizou a produção de toda sua literatura (CASTRILLON-MENDES, 2007, p. 22).

Tendo em vista as elucubrações de Castrillon-Mendes (2007), reconhecemos Visconde de Taunay como aquele que reúne em sua produção as características de um profícuo narrador, segundo os parâmetros de Benjamin (2012), aquele que transforma sua experiência em narrativa, conforme o arquétipo do narrador marinho, visto que sua experiência pelo ambiente rural e os cenários de guerra foram transformados em matéria literária. Taunay também traz, em sua obra, elementos do segundo modelo de contador de histórias: o camponês, aquele que reproduz a tradição oral que recebeu.

Em seu romance mais conhecido, *Inocência* (1872), além de se apropriar do linguajar do sertanejo da época, também incorpora mitos e causos, os quais ouviu a partir de narrativas. É possível identificá-los graças ao seu trabalho de relator,

materializado nas notas de rodapé de seus livros. Para ilustrar nossas proposições, trazemos, a seguir, um trecho do romance, no qual ele cria uma comparação entre dois personagens e os “minhocões”, que de acordo com a nota do autor, seriam “animais fantásticos do sertão que, segundo a credence, dão gritos muito fortes. Acreditam que sejam monstruosos [sic] sucturis” (TAUNAY, 2017, p.165). O trecho em questão se encontra descrito a seguir:

Meteu-se no mato perto da minha roca, onde eu trabalhava com os meus cativos, e lá fazia um barulhão a quebrar galhos e romper o cipoal como se fosse anta; de repente ouvi uma gritaria muito grande; era o tal Meyer com o camarada José Pinho a berrar como dois *minhocões* (TAUNAY, 2017, p.165, grifo nosso).

A lenda dos minhocões compõe o imaginário popular da época, por isso, podemos perceber que Taunay incorpora em sua matéria literária o universo oral do qual teve contato durante suas campanhas militares, retomando assim o arquétipo do “camponês” pontuado por Benjamin (2012). Vale ressaltar, que retirar um exemplo de um romance nos coloca em um impasse com a visada teórica de Walter Benjamin (2012), pois ele faz uma crítica ao gênero, por isso, buscaremos balizar a perspectiva do filósofo com o nosso arcabouço teórico, tendo em vista que o romance *Inocência* (2017) conforma o *corpus* definitivo dessa pesquisa. Apesar disso, esse entrave fomenta ainda mais o nosso debate mais adiante.

Segundo Benjamin (2012, p. 201) “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno”. Para Benjamin, a problemática se instaura com *Dom Quixote*, no século XVII, ainda que o gênero tenha origens mais remotas, o romance só foi encontrar sua representação máxima na burguesia do século XVIII, o que coloca Taunay no bojo da discussão, pois, concomitantemente à consolidação da burguesia como classe dominante e a consagração do romance como gênero literário, consolida-se o Romantismo, do qual nosso autor faz parte e que nos ocuparemos em problematizar posteriormente.

O individualismo promulgado pela burguesia do século XIX se materializa nos romances de forma que esses trazem em seu cerne o princípio do indivíduo isolado (CADEMARTORI, 2004). A tragédia da solidão diante dos percalços do mundo marcou esta época como “mal do século”. Para John Sutherland (2017, p. 95), “o individualismo haveria de se tornar um elemento chave na forma do romance, e é por

isso que tantos deles têm nomes como títulos”. Portanto, ler um romance é por essência mergulhar na natureza subjetiva de um indivíduo, o que se opõe à concepção de narrador pontuada por Benjamin, que traz uma dimensão universal em detrimento de um universo particular.

Sutherland (2017, p. 98) afirma ainda que “a ascensão do romance ocorreu na mesma época e no mesmo lugar em que ascendia o capitalismo. Por mais diferentes que as duas coisas pareçam ser, elas têm uma íntima conexão”. A ordem mecanicista do capitalismo turva a essência universal das narrativas de outr’ora. Por um lado, a tradição das histórias orais carregava uma premissa coletiva, de estar sentado com alguém ouvindo as narrativas enquanto se fiava ou tecia, ou declamar um poema em voz alta para um público, por outro lado, a leitura de um romance é um ato propriamente solitário. Sobre isso comenta Ginzburg (2001, p. 2003):

A imagem de uma sociedade artesanal, gregária e comunitária se articula com a narração oral, tendo como modelo o conto de fadas. A sociedade capitalista, individualista e desumanizadora, desfez o caráter socialmente integrador do ato de narrar, segundo a perspectiva de Benjamin.

A ascensão do romance surge do seio da poesia épica, a qual tem raízes na tradição oral (BENJAMIN, 2012), entretanto, o herói épico tem uma dimensão coletiva, representa o seu povo, enquanto o personagem do romance está em uma esfera de conflito com o mundo. Os poemas épicos são compilados dessas narrativas, enlaçados pelo tecido da ficção, portanto, possuem dezenas de camadas narrativas por trás, pois a premissa básica das narrativas orais é a repetição: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 2012, p. 205). Cada vez que uma história é (re)contada algo é adicionado ou modificado, parte do processo de “ouvir, reelaborar e recontar”, assim, uma história que surgiu num contexto oral carrega uma profundidade de experiência incomensurável, pois as camadas sucessivas de narração não podem ser depreendidas.

Benjamin (2012) ainda pontua uma natureza prática das narrativas: o aconselhamento. As histórias dos marinheiros e dos camponeses têm por essência uma relação de causa e efeito, de modo a tornar aquela vivência útil para que alguém possa usufruir, ou seja, um ensinamento. Benjamin (2012, p. 200) reitera ainda: “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”. Por isso, elenca os fabulistas como autênticos narradores de propriedade,



pois as fábulas carregam no seu cerne o princípio do aconselhamento em seus ensinamentos morais: “O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas” (BENJAMIN, 2012, p. 215).

Os valores morais em um romance são flutuantes, ademais de serem carregados de personagens imorais, dissimulados e degradantes. Ainda que se tente aplicar em um romance algum teor de sabedoria, como comenta Benjamin (2012), desembocaria em um “romance de formação”, um subgênero da forma romanesca, mas que em sua essência carrega a mesma premissa individualista do primeiro, esse crivo subjetivo turva a essência universal do aconselhamento:

Ao integrar o processo social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com a realidade. No romance de formação é essa insuficiência que está na base da ação (2012, p. 202).

Outro gênero que, segundo Benjamin (2012), revela o depauperamento da narrativa, ao lado do romance, é o conto (*short story*), visto que “O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado’. Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa” (BENJAMIN, 2012, p. 206). O imediatismo da sociedade burguesa progrediria e culminaria no *short story*, tal necessidade surge com a difusão da informação jornalística.

As premissas da informação jornalística são opostas ao conceito das histórias dos contadores. Primeiramente, são carregadas de explicações, “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 2012, p.203). A suspensão dos fatos, as origens incertas e os eventos fantásticos corroboram para as histórias orais gerarem profundidade semântica, para que essas sejam carregadas de novas histórias assim que forem recontadas. É essa essência lacunar que a informação não dispõe, não há espaço para a imaginação agir. Em segundo lugar, a informação congrega seu valor na novidade dos fatos, o que a torna efêmera, enquanto as narrativas conservam suas forças ao longo de vários anos, séculos e até milênios, pois elas não explicam nada, a dúvida, o mistério, a lacuna são as substâncias de suas sobrevidas.

Por essência, as histórias dos marujos e dos camponeses têm uma origem distante, um saber de terras estranhas, ou de um passado imemorial. Para uma sociedade imediatista, fatos que não concernem às proximidades de sua localidade

não eram úteis. Benjamin (2012, p. 202) dá o exemplo de uma frase do fundador do jornal *Le Figaro*: “‘Para meus leitores’, costumava dizer, ‘o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madrid’”. Portanto, ainda que um leitor de jornal receba diariamente notícias mundiais, a necessidade da novidade, da explicação e do interesse proximal turvam a essência das histórias surpreendentes.

O senso prático apontado por nós anteriormente está diretamente associado ao que Benjamin (2012) chama de “experiência”. Para o filósofo, esta é a vivência à qual se consegue atribuir sentido, pois tem algo a dizer, um saber, uma moral, é dotada de significado, e por tradição estava relacionado ao aconselhamento, passado de geração em geração, externado pela palavra. Contudo, essa essência se perde na sociedade capitalista: “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica” (BENJAMIN, 1987, p.115), a necessidade do imediato e o anseio pelo lucro, apesar dos avanços técnicos que a produção em massa implica, desponta uma inerente queda na experiência na concepção benjaminiano, o filósofo vai lustrar em uma parábola em seu “Experiência e pobreza” (1987) como a experiência era transmitida outrora:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho (BENJAMIN, 1987, p.114).

Na ilustração podemos perceber o sentido gregário da experiência representada pelo “velho”, a qual estava relacionada a valores, sabedoria, era o maior valor a ser transmitido à próxima geração. Contudo, uma visão capitalista das relações, representada pelos filhos, turva essa essência. Se ora os filhos tivessem compreendido as palavras do pai, poderiam ter lucrado com a venda das uvas, contudo a iminência da riqueza ofusca o sentido por trás das palavras. Com isso, Benjamin (1987) percebe que a sociedade contemporânea orbita nos anseios imediatos do capital, por isso, qualquer obra inserida no processo de produção em massa é pobre de experiência, pois foi igualmente pensada para atender a demanda de uma sociedade “miserável”.

Na mesma esteira, Benjamin (2012) afirma que nem toda experiência pode se transforma-se em aconselhamento. A exemplo pontua a condição dos soldados que

passaram por um evento traumático no campo de batalha: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos e sim mais pobres de experiência comunicável”. De consciência cindida, os soldados não conseguiam lidar com o que vivenciaram e processar o que aconteceu, sendo assim, ainda que carregassem muita vivência, não conseguiam transformá-la em experiência. Com isso, a “experiência” de guerra vai acarretar em outros desvios no labirinto da memória, já que o trauma não pode ser representado de maneira plena.

Visconde de Taunay (2005, p. 447) menciona as “dores inenarráveis” dos cenários de guerra, uma declaração que vai de encontro com a assertiva de Benjamin (2012), a respeito da impossibilidade da narração após um evento traumático. Ao contrário do exemplo do filósofo, o autor vivência as calamidades da guerra e retorna do campo de batalha com *experiência*, que vai ser transposta em material literário mais adiante, como já pontuamos. Como então, entender a produção de Taunay diante da visada benjaminiana, já que o próprio ator mencionou que algumas coisas são impassíveis de narração?

E outro crítico da Escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno, aponta-nos uma direção. Para Adorno (2003), as tragédias das Guerras Mundiais transformaram a atividade da narração em sua forma, “não se pode mais narrar” (ADORNO, 2003, p. 55), diante dos horrores da guerra é impossível narrar suas experiências como outrora. Para que esta experiência traumática se torne narrável é necessário a transformação da forma, ou seja, o preceito da objetividade cede espaço à subjetividade:

O romance precisaria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato [...] O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma, contínua, que só a postura do narrador permite (ADORNO, 2003, p. 56).

Nenhuma matéria é pura do ponto de vista do narrador, porque a experiência linear foi desintegrada pelo labirinto da memória, nesse sentido, a concepção clássica de “mímesis”, de imitação no sentido plástico de totalidade na apreensão da realidade não pode ser sustentada por um narrador de consciência cindida pelo evento traumático. Aproximar a narração da fatalidade desembocaria, segundo Adorno (2003), em um romance autobiográfico, uma tentativa de subverter a crise da objetividade, mas para o crítico negar a subjetividade é uma ilusão, o olhar sempre se impõe, e um recorte dos fatos é inegável. Desse modo assevera o filósofo:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo (ADORNO, 2003, p. 57).

Como aponta Adorno (2003), se o romance reproduzir a realidade tal qual os nossos sentidos apreendem, ele na verdade está reproduzindo a ilusão, o engodo, a superfície, pois o que apreendemos da realidade é lacunar e subjetivo, o que os olhos captam não são suficientes para compreender o evento traumático porque este se transformou em experiência apr(e)endida pela memória e passível de ser representada. Portanto, um relato “realista”, objetivo e totalizante é improvável segundo as proposições de Adorno, o que coloca os relatos de viagem e a autobiografia de Visconde de Taunay em cheque e as posiciona na direção das nuances da ficção.

Em sua autobiografia, a verdade dos fatos é reiterada a todo momento pelo autor: “Tudo, com efeito, expus com a maior fidelidade” (TAUNAY, 2005, p. 233). Afonso de E. Taunay ratifica a estima de neutralidade na obra do pai: “E nesta ocasião, a extrema generosidade o arrastou a uma extensão de conceitos, sobre outro escriptor, perigosa para a sua reputação de imparcialidade e segurança de visão” (TAUNAY, s/d, p. 6). Tendo em vista as declarações de Visconde de Taunay e Afonso de E. Taunay, aliada ao fato de que os relatos de viagem e as (auto)biografias não possuem cunho ficcional, ademais de suas descrições serem reconhecidas pela crítica como bastante críveis, em que medida podemos considerar as narrativas de Taunay como “verdadeiras”?

O impasse que se coloca é o da impossibilidade de uma narração “fiel” e “imparcial”. Tomando a visada de Adorno (2003) e ilustrando nossas colocações, exporemos um trecho da autobiografia de Visconde de Taunay, *Memórias* (2005), e faremos uma breve análise, ainda que uma análise mais detalhada das passagens da produção do referido autor será realizada por nós mais adiante neste trabalho. O trecho a seguir trata de uma lembrança do final da Batalha de Campo Grande, o último grande confronto da Guerra do Paraguai:

Só nessas palavras de cunho bem oficial, que quadro dos horrores da guerra! Aqueles mal-aventurados, caídos no cumprimento do áspero dever, vendo o incêndio vir ao encontro dos pobres corpos exangues ou com membros quebrados, cercá-los de todos os lados, empolgá-los, abafá-los em rolos de espesso fumo, sufocá-los, já martirizados por medonha sede, ou então queimá-los aos poucos em vida! Quantas dores inenarráveis, desconhecidas

até chegar o apaziguamento da morte, o nirvana, nesses tremendos e derradeiros transes, tão suspirado como fecho de todas as dores físicas e morais. Vi – ninguém mo contou – um paraguaiozinho gritar para um companheiro ferido também, mas de pé: “Amigo, mate-me por favor!” E o outro, acudindo à cruel imploração, desfechou-lhe um tiro à queima-roupa (TAUNAY, 2005, p. 477).

O crivo subjetivo é inegável diante das calamidades presenciadas, o primeiro detalhe se manifesta na presença do ponto de exclamação ao final da primeira frase, é o que Henrich Lausberg (1967, p.259) chama de *exclamatio*, que é uma figura amplificante, um artifício retórico que ao lado da pontuação (!) intensifica determinada sentença do discurso. De modo geral, as seis primeiras linhas acusam uma condição de espanto do narrador ao descrever as cenas degradantes, e não uma suposta sobriedade apontada por Afonso de Taunay. As figuras amplificantes são patentes na retórica de Taunay, e adiante traremos mais exemplos dessa estratégia na sua produção.

Outro detalhe que delinea a subjetividade na narração é o fato desta ser interrompida para apresentar uma breve reflexão sobre a morte, logo após a pontuação mencionada, que se estende por mais três linhas, e retorna para os eventos no campo de batalha, no restante do trecho. Ao longo das *Memórias* (2005), a narração é atravessada pela subjetividade, que direciona a uma reflexão secundária aos fatos em questão, como no exemplo levantado por nós, o que atesta a desintegração da realidade linear e da objetividade dos fatos, defendida por Adorno (2003), característico das narrações de pós-guerra.

A experiência empírica de Visconde de Taunay adquirida em suas campanhas militares funda suas narrativas, desde sua produção não ficcional até seus romances e contos. Esse aspecto é reconhecido por Benjamin (2012) como um princípio de qualidade narrativa que está se esvaindo na contemporaneidade. Os narradores arcaicos, marujos e camponeses transfiguravam suas experiências de viagens e histórias orais em matéria de narrativa. Taunay congrega esses dois arquétipos em sua produção, retomando a propriedade das narrativas conforme as ponderações de Benjamin (2012), apesar de produzir contos e romances, gêneros que marcam a derrocada da experiência da narrativa.

Ainda que nosso *corpus* reúna em sua premissa narrativas não ficcionais, as nuances da ficção são inegáveis no labirinto da memória, principalmente diante das assertivas de Adorno (2003). A experiência traumática turva a objetividade dos fatos

em uma narrativa de acontecimentos bélicos, o que coloca a produção de Taunay mais a fundo no terreno da ficção. A verdade, reiterada pelo autor em suas *Memórias* (2005), é questionada pelos desvios na narrativa, decorrentes da desintegração da realidade direta em razão do evento traumático. Essa narração desarticulada contesta as assertivas de promulgação de verdade dos fatos.

Embora a narrativa taunayana reúna as propriedades de uma narrativa de qualidade e estas sejam fundadas em uma verdade empírica, a transfiguração desse material sofre inerentes desvios ao ser transposto em escrita literária. A desarticulação da realidade objetiva decorrente do episódio traumático é o primeiro elemento a tecer os fios da ficção em *Memórias* (2005), como pontuado acima. Ademais das experiências no campo de batalha tangenciadas pelo crivo subjetivo, outros elementos que contemplam a narrativa taunayana devem ser apontados diante do impasse que colocamos: o da (in)veracidade dos fatos e do caráter fictício inegável. Para fomentar ainda mais esse debate, no tópico seguinte, abordaremos outro fator que compõe a escrita de Visconde de Taunay: a premissa estético-ideológica.

## 1.2. O Romantismo e a busca por uma brasilidade

*Mas o Romantismo mudou para sempre os modos com que a literatura era escrita e lida. Legou aos escritores que vieram depois, e que quiseram usá-lo, um novo poder. Não astros fulgentes, mas astros ardentes.*

John Sutherland

As nuances da história e as influências sociais são materializadas na escrita, de forma que a linguagem diz muito a respeito do tempo e do espaço em que existe, por isso, é caro à historiografia dividir a produção literária por lugar e período. Do mesmo modo, ao seguir as trilhas da escrita taunayana, é importante pontuar o fator estético-ideológico, sua posição de narrador no século XIX, no Brasil, revela muitos dos vieses que sua escrita toma. Por essas duas informações, intuímos, *a priori*, que se trata de um período convencionalizado pelo Romantismo, cuja linguagem é carregada de idealização, e cujo contexto histórico se desenrola em terras recém-independentes, portanto, havia uma busca por uma definição de identidade nacional.

Para John Sutherland (2017, p. 15) “Quando lemos Byron, outros românticos, precisamos sintonizar as posições ideológicas (a ‘causa’) que eles adotam, advogam, sondam, combatem ou questionam”. À vista disso, neste tópico, desnudaremos a “causa” que guia Visconde de Taunay e qual correspondência estética esse direcionamento configura, já que sua linguagem é carregada de ideologia. Romântico brasileiro, essa simples informação carrega uma profundidade de significação, da qual nos incumbiremos de destrinchar, de modo a pontuar a dimensão estético-ideológica que a escrita taunayana congrega. Para isso, apoiar-nos-emos, especialmente, nas contribuições de Luís Costa Lima, em *Implicações da brasilidade* (2005), e mais uma vez nas ponderações de Castrillon-Mendes (2007).

Sutherland (2017, p. 114) afirma que ideologia é “o conjunto das crenças pelas quais pessoas e povos vivem sua vida [...] a ideologia pode mudar o mundo. O Romantismo tem esse impulso em sua essência”. Para o crítico, o Romantismo foi o primeiro movimento a trazer uma premissa ideológica em sua essência. Como se anuncia na epígrafe deste tópico, os românticos queriam mudança, revolução, e tal ímpeto transformador foi tão intenso que marcou para sempre a história da literatura, e todos os “ismos” que o sucederam buscavam retomar esse impulso rebelde (MOISÉS, 2013, p. 421).

O movimento irrompe com as revoluções burguesas no final do século XVIII. A Revolução Industrial marca a ascensão da burguesia que almejava a liberdade dos meios de produção ainda dominados pela aristocracia. A Revolução Francesa foi o ápice do ímpeto burguês, na qual os aristocratas foram degolados, e o burguês consagrado como classe dominante. Por conseguinte, surge a necessidade de um capital artístico que representasse o estilo de vida burguês, daí o surgimento do Romantismo.

O estilo antecedente, o Neoclassicismo, representa a convenção aristocrática de arte. Com a derrocada da classe, os parâmetros artísticos se reinventam. E a liberdade da aristocracia se materializava no gosto artístico pela plasticidade do Neoclassicismo. Por isso, libertar-se da aristocracia na arte representava libertar-se dos modelos clássicos do bem, do belo e do verdadeiro. A arte romântica se desdobra na plena liberdade criadora, é a partir daí que os versos brancos e livres despontam em contrapartida aos formalismos clássicos. O preceito da *mimesis*, enquanto

representação do belo, do bom e do verdadeiro, cede à noção de originalidade. Desse modo reitera Lígia Cadermatori (2004, p. 37):

Rompendo com as prerrogativas culturais da aristocracia, a burguesia tem no Romantismo a legítima expressão do sentido burguês de vida e um meio eficaz na luta contra mentalidade aristocrática, classicista e propensa ao normativismo [...] a partir da ascensão da burguesia, esta, tornando-se rica e influente, manifesta um padrão artístico próprio, através do qual opõe à aristocracia sua peculiaridade e afirma sua própria linguagem.

No Brasil, os valores romântico-burgueses já apareciam nas produções árcades da Plêiade Mineira. Claudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga manifestavam uma subversão dos padrões neoclássicos. Do ponto de vista estético, *Vila Rica*, do primeiro autor, tinha estrofação irregular, e *Cartas Chilenas*, do segundo, já se valia dos versos brancos, propriedades românticas em contrapartida aos normatismos clássicos que eram caros aos árcades. Ideologicamente, o ímpeto burguês que tomava espaço no Brasil culminou na Inconfidência Mineira, um ato de subversão à monarquia, da qual fizeram parte vários artistas, dentre eles, os que citamos acima.

O feixe romântico-burguês, no Brasil, só encontraria manifestação plena mais tarde, com a Proclamação da Independência, quando desponta a necessidade de estabelecimento de uma noção de brasilidade na população. Essa é a premissa que vai guiar nossos românticos, e que situa Visconde de Taunay no bojo de nossa discussão, visto que temporalmente se encontra nesse período, no Romantismo, ademais de comungar ideais da monarquia, como comentaremos adiante.

Sobre o termo “brasilidade” comenta Luiz Costa Lima (2005, p. 18-19): “Brasilidade é a designação particular que recebe a identidade nacional [...] Não tem sentido falar-se em sentimento de identidade nacional antes da Independência”. Antes do ímpeto romântico, não havia o sentimento de cultura compartilhada pela população, não existia a sensação de pertencimento das pessoas a uma mesma nação e a uma mesma cultura. As províncias eram isoladas geograficamente e, portanto, culturalmente, pois, não existia troca, circulação de saberes, histórias, impressões, que estabelecessem relações, desse modo, não havia uma cultura que pudessem chamar de nacional, como pontua o crítico referido:

Como, na verdade, poder-se-ia falar em sentimento de nação se a palavra significa a presença de uma população humana que cobre um território contínuo, que fala uma mesma língua ou dialetos aproximados e traz internalizados valores convergentes? Entre nós, a realidade de nações havia



se resumido às tribos indígenas, dizimadas quando da colonização, ou reduzidas, quando não fossem salvas por serem ignoradas, a grupos dispersos (LIMA, 2005, p. 19).

O senso de brasilidade é uma construção social, condição necessária em uma monarquia que almejava impregnar um sentimento de subordinação na população. Sem a percepção de nação é impossível governar, uma vez que não há autoridade para o Estado, o que torna ainda mais indispensável a tarefa de dominar províncias tão heterogêneas. Assim, a partir das ponderações de Costa Lima (2005), podemos pensar a “brasilidade” como uma imposição de símbolos, cuja premissa era oficializar uma cultura que servisse para dominar o povo.

O Brasil era um enorme conglomerado de províncias que não possuíam nenhum senso de união, como afirma Costa Lima (2005, p. 19), era um “Estado-nação... sem nação”, sendo assim, era necessário “criar” esse senso de brasilidade. Coube à monarquia efetivar ações que gerassem o espírito de nacionalismo, colocando os românticos no cerne deste debate. A literatura passa a ser o veículo dessa noção comum de brasilidade nas províncias distantes. Com a chegada da família real, condições plenas para a imprensa e para a literatura se firmarem são promovidas, dessa forma, coube à literatura, segundo Costa Lima (2005), “forjar” a identidade nacional, assim reitera o crítico:

Não estranha, pois, o esforço da primeira geração da intelligentsia brasileira em procurar forjar um sentimento de nacionalidade; muito menos surpreende que ela elegeesse a literatura como veículo adequado para o que carecia o país recém-formado (LIMA, 2005, p.19).

Seguindo as diretrizes do projeto político, o Romantismo era um agente do *status quo*, e para levar a cabo a elaboração de uma brasilidade era necessário um elemento que conferisse unidade à população heterogênea: a natureza abundante e exuberante do Brasil, representada como arquétipo comum entre todo o país. Eleger a natureza como tema primordial faria com que os sujeitos, de lugares distintos e divergentes culturalmente, elaborassem uma unidade. Portanto, a natureza virou critério de valor absoluto para endossar uma determinada produção. Desse modo, pondera Costa Lima (2005, p. 20):

Cria-se uma norma para o escritor: não é brasileiro quem não exalta sua natureza. Seu realce, emotivo e inflado, serviu não só de parâmetro para que o estrangeiro reconhecesse a letra brasileira, como para que o próprio brasileiro aí encontrasse a imagem que se pretendia fixar do país.

Segundo Moisés (2013), os românticos eram os “arautos das inquietações populares”, ou seja, os escritores tinham uma inclinação política, até certo ponto, ufanista. Ansiavam pelo progresso, por isso, despertar o inconsciente coletivo era uma forma de gerar mudança. Para tanto, torna-se precípua a busca pelo pitoresco, pelo primitivo, pela “cor local”, a fim de que essas imagens gerassem no leitor um sentimento de unidade. Segundo o crítico, “O gosto da Natureza impele o Romântico na direção da pátria” (MOISÉS, 2013, p. 421).

Para Castrillon-Mendes (2007, p. 25), “Os relatos de Alfredo Taunay, no século XIX, continuaram a tradição do registro dos acontecimentos históricos, naquele momento em prol de uma ideia de Estado-nação, centralista e monárquico”. A produção de Taunay formava parte deste projeto de nação, engendrado pela monarquia, acerca da realidade brasileira, constituído por ideias românticas que intentavam incutir um ideal de nacionalidade na população letrada. A estudiosa mencionada afirma que artistas e intelectuais ligados ao imperador eram inseridos nas campanhas militares e nas expedições pelos lugares mais despovoados do país, a fim de que estes produzissem materiais acerca da realidade desconhecida aos grandes centros, e com isso suscitar uma imagem de pureza, incorruptibilidade, e originalidade aos ermos sertões, com o intuito de gerar o sentimento de nação aos moldes do Romantismo. Por conseguinte, são “As elites que arquitetam a identidade nacional” (CASTRILLON-MENDES, 2007, p. 55).

A família de Taunay imigrou ao Brasil a pedido da coroa com o propósito de fundar a academia de Belas Artes e disseminarem a cultura europeia pelo país. A própria autobiografia do autor termina com um elogio à monarquia, demonstrando sua filiação aos princípios estético-ideológicos patenteados pela coroa: “Fiquei sendo o que era e sempre fui, profundo admirador da monarquia que o Sr. D. Pedro II fundara no Brasil e por cinquenta anos sustentara, fazendo deste país um Império único no mundo” (TAUNAY, 2005, p. 578). Nas declarações, é patente o viés ufanista do autor, que não nega seu direcionamento ideológico.

Pontuada a carga de ideologia que a produção do autor transpira, resta debater a premissa estética, que dialeticamente está associada à tangente ideológica. A “causa” se materializa na produção romântica, e a literatura desponta na forma as nuances de seu conteúdo. Nessa perspectiva, a fim de adentrar na produção de Visconde de Taunay, vale pontuar os vieses da forma romântica.

Segundo Cademartori (1993), a estética romântica é dominada pela intimidade e pela emoção, da mesma forma, pressupomos que a estilística de Taunay apresenta um teor de idealização próprio das produções do século XIX. A valorização das emoções, o remotismo espacial-temporal, o culto à natureza e o nacionalismo são características românticas patentes na produção de Visconde de Taunay, à qual nos dedicaremos adiante como forma de ilustrar tais colocações.

A experiência *in loco* de Taunay pelos sertões, aliada à sua formação em artes visuais, asseguraram-lhe uma descrição minuciosa em sua produção: “[...] era eu o único dentre os companheiros e, portanto, de toda força expedicionária, que ia olhando para os encantos dos grandes quadros naturais e lhes dando devido apreço” (TAUNAY, 2004, p. 179). Seu olhar sensível e sua atenção aos detalhes tornaram ímpar suas representações da natureza entre os românticos. Por isso, uma parte da crítica associa a produção do autor ao realismo. Bosi (2015) contesta e assevera que a fórmula de Taunay possui algo de realista, entretanto, afirma tratar-se de um “realismo mitigado”, ou seja, de menor intensidade, suavizado. Assim reitera o crítico:

Há quem veja nele um escritor de transição para o realismo. Não é bem assim. Quando maduro, criticou o naturalismo. E a postura fundamentalmente egótica, reflexa nos romances mundanos que seguiram *Inocência*, nos diz que se algo mudou foi a sociedade, não o estopo individualista do autor (BOSI, 2015, p.153-154).

Bosi (2015) afirma que o regionalismo de Taunay tem um caráter mais sóbrio, pois em seu “realismo ingênuo” se propunha a observar mais do que fantasiar. Somado ao seu conhecimento a respeito da vida dos sertanejos, garantiram-lhe uma representação bastante crível, tudo isso, porém, “sem que o cuidado de o ser turve a atmosfera agreste e idílica que até hoje dá um renovado encanto à leitura da obra” (BOSI, 2015, p. 153). Em outras palavras, a idealização está presente, ainda que matizada em sua produção.

Ter em conta que a escrita taunayana congrega vieses estéticos e político-literários e está arraigada a uma forma de contemplação preconizada pelos românticos, fornece-nos substância para analisar sua produção. A fim de ilustrar nossas colocações, analisaremos um trecho do romance *Inocência* (2017), dado que nele a idealização transpira pela narração, pela qual é verbalizada a melancolia que as cenas naturais transpassam. Visto que o próprio movimento, o Romantismo, recebe o nome por causa das descrições melancólicas da natureza que foram caindo

ao gosto da burguesia, bem como pontuam Jacob Guinsburg e Anatol Rosenfeld (2011, p. 264): “as solitárias, selvagens e melancólicas paisagens inglesas que recebem o nome de românticas, como que se contrapondo à paisagística serena e composta, de linha clássica francesa”. Isso pode ser observado neste trecho do romance em questão:

Ouve-se a curta distância o ruído do rio que corre largo, claro e com rapidez. Como duas verdes orlas refletem-se no espelhado da superfície as elevadas margens, a cujo sopé moitas de sarandis, curvadas pelo esforço das águas e num balancear continuo, produzem doce marulho. Causa-nos involuntário cismar a contemplação de grande massa líquida a rolar, a rolar mansamente, tangida por força oculta. Bem como a ondulação incessante e monótona do oceano agita a alma, assim também aquele perpassar perene, quase silencioso, de uma corrente caudal, insensivelmente nos leva a meditar. E quando o homem medita, torna-se triste. Franca e espontânea é a alegria, como todo o fato repentino da natureza. A tristeza é uma vaga aspiração metafísica uma elação inquieta e quase dolorosa acima da contingência material. Ninguém se prepara para ficar alegre. A melancolia, pelo contrário, aos poucos é que chega como efeito de fenômenos psicológicos a encadear-se uns nos outros. De que modo nasceu aquela enorme mole de água? Onde veio? Para onde vai? Que mistérios encerra em seu seio? Largo tempo ficou Cirino a olhar para o rio. Em sua mente tumultuavam negros pensamentos (TAUNAY, 2017, p.198).

Trata-se do capítulo 25 do romance *Inocência* (2017), quando Cirino viaja em direção à morada de Antônio Cesário, padrinho de Inocência, o único que pode convencer Martinho Pereira a desistir da ideia do casamento da moça com Manecão. O estado de intensa paixão por Inocência, e a incerteza do destino dos dois, causa uma profunda melancolia em Cirino. O discurso indireto-livre, presente em especial nas perguntas retóricas ao final do trecho, contribui para acentuar o estado de melancolia da personagem, provocado pela paisagem. Essa condição interior é metaforizada na representação da natureza. No caminho, o personagem se depara com um rio, com árvores e animais, cada imagem traz-lhe uma sensação, uma memória. Neste sentido, a natureza, aqui, não é apenas um cenário, possui uma semântica, demonstrando uma contraposição essencial ao preceito neoclássico de imitação (*mimesis*). Diante disso, Bosi (2015, p. 97, grifo do autor) afirma que: “A natureza romântica é expressiva. Ao contrário da natureza árcade, decorativa. Ela *significa e revela*”.

Na passagem em questão, Cirino, tomado por sentimentos e pensamentos caóticos, tem na representação do rio o espelhamento de seus dilemas interiores. As ondulações do rio são a manifestação das perturbações que as condições insípidas

de sua relação com Inocência causam-lhe. As incertezas e os medos de Cirino são projetados em seu reflexo e, ao contemplar seu outro, enxerga nas modulações da água seu interior conturbado. O estado de melancolia é materializado formalmente nas contínuas referências à tristeza, ao silêncio, à dor e à monotonia, em oposição à alegria, que também é reforçado pela dúvida inscrita em vários pontos de interrogação ao longo do trecho, representando o estado de incerteza do personagem. Ao final do mesmo capítulo a premissa regionalista se torna mais clara:

Levantara Cirino a voz. De repente, deu um grande grito, como que o sufocava: — Inocência!... Inocência! E as sonoridades da solidão, dóceis a qualquer ruído, repetiram aquele adorado nome, como repetiam o uivo selvático da suçuarana, a nota plangente do sabiá ou a martelada metálica da araponga (TAUNAY, 2017, p. 200).

Mais uma vez o mundo interior do personagem é metaforizado em imagens naturais. Cirino, ao proferir um grito chamando por Inocência, tem replicado nas manifestações dos animais que habitam aquele espaço o eco de seus sentimentos, demonstrando mais uma vez a idealização do ambiente agreste como continuação do mundo interior. A referência a animais típicos do cerrado brasileiro, a suçuarana, o sabiá, a araponga, retoma a premissa de brasilidade que o romance congrega, ao incutir elementos pitorescos dos ermos sertões em sua produção, que se caracterizam por “cor local”.

Assim posto, ao adentrar no terreno da escrita taunayana é essencial depreender que a linguagem congrega vieses estético-ideológicos. O tangenciamento pelas questões da monarquia brasileira do século XIX se manifesta nas representações do ambiente rural, materializadas conforme o estilo romântico de escrita. Apesar de manifestar uma representação mais sóbria dos sertões, dada sua experiência empírica, a carga de idealização cara às produções dessa época não é dispensada.

Além do fator estético, pontuamos um outro elemento que compõe a produção do Visconde de Taunay: a memória. Elemento primordial na premissa do projeto de nação da qual o autor fazia parte. Segundo Le Goff (1990, p. 476) “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de *identidade*”. Nessa perspectiva, a fim de consolidar um ideal de brasilidade, a monarquia do século XIX opera um movimento de “construir um futuro” por meio da recuperação da memória nacional esquecida ou inexistente, bem como pontua Castrillon-Mendes (2007, p. 55):

Nesse amplo panorama sócio-cultural e histórico, o Romantismo, no Brasil, adquiriu características próprias, estratégicas, de consolidação do projeto monárquico e da criação de uma determinada memória, dinamizando os mitos da nação e do herói, para a conformação de uma cultura genuinamente nacional.

Visconde de Taunay se encontra dentro deste plano da monarquia de manipulação da memória a fim de incutir um ideal de nação à população. A representação do ambiente rural das zonas afastadas dos grandes centros urbanos é peça-chave na premissa de conferir unidade a um país tão grande e heterogêneo. Mesmo que a população não tome conhecimento desses lugares distantes, a imagem criada pelos artistas supre essa lacuna e gera uma noção de pertencimento.

Tendo em vista que a memória é mais uma peça-chave na composição da escrita taunayana, passaremos a debater o termo em sua complexidade no tópico seguinte e pontuar em que medida o trabalho mnemônico aproxima a produção do autor no terreno da ficção.

### **1.3. A (re)elaboração da experiência: Taunay pelos descaminhos da memória**

*Repassava eu em mente toda a minha vida de então, como que chegado a um ponto de parada, de onde tinha começo uma evolução nova e de ordem diferente.*

Visconde de Taunay

A memória é o principal combustível da produção de Visconde de Taunay, de maneira geral, toda sua produção tem na *mnemosine* a sua musa, como salientaremos a seguir. Trata-se de um elemento dual, que ao mesmo tempo em que atesta os relatos do autor, coloca em xeque todo o teor verídico que ele reitera, tendo em vista que a memória carrega a duplicidade da verdade e da invenção em sua essência. De tal modo, utilizaremos termos duais, precedidos por prefixos em parênteses: (re)elaboração, (des)caminho etc., já que o debate da memória, neste caso, é igualmente dual. Para fomentar essa discussão, traremos à lume as definições de memória pontuadas por Massaud Moisés (2012), Sofia Paixão (2009) e Marilena Chauí (2000).

Antes de nos debruçarmos sobre a memória e sobre seu alcance na obra de Visconde de Taunay, é caro atentarmos sobre o termo “memória” e sobre outros que surgem quando este é elencado, tais como “lembrança” e “recordação”. Para a filósofa Marilena Chauí (2000), existem seis categorias para a memória: a de fluxo-de-duração-temporal, a perceptiva (reconhecimento), a de hábito, a histórica, a biológica e a artificial. De todas, a primeira é a que nos interessa neste estudo, por isso, não abordaremos os componentes biológicos, cerebrais e fisiológicos que o estudo mnemônico suscita. O que nos é caro é a chamada “memória pura”, que seria, segundo Chauí (2000, p. 162-163, grifo da autora):

A memória pura ou a memória propriamente dita é aquela que não precisa da repetição para conservar uma lembrança. Pelo contrário, é aquela que guarda alguma coisa, fato ou palavra únicos, irrepetíveis e mantidos por nós por seu significado especial afetivo, valorativo ou de conhecimento. É por isso que guardamos na memória aquilo que possui maior significação ou maior impacto em nossas vidas, mesmo que seja um momento fugaz, curtíssimo e que jamais se repetiu ou se repetirá. É por isso também que, muitas vezes, não guardamos na memória um fato inteiro ou uma coisa inteira, mas um pequeno detalhe que, quando lembrado, nos traz de volta o todo acontecido. A memória pura é um **fluxo temporal** interior.

O fluxo temporal interior será “a chave de ignição” para o nosso debate. Como mostraremos adiante, toda a produção de Visconde de Taunay se sustenta em uma premissa memorialística, de presentificação do passado. Desvendar os fios da memória que tecem a escrita taunayana nos fornecerá material para analisar nosso *corpus*. Nesse sentido, podemos analisar toda a produção de Taunay com as mesmas lentes que enxergamos *Memórias* (2005), tendo em vista que toda a sua produção carrega em alguma medida suas experiências empíricas. Dessa forma, é importante levantar argumentos que contestem sua autobiografia, na premissa de analisar o restante de sua produção com a mesma visada teórica.

Em sua passagem pelas terras (sul-)mato-grossenses durante as campanhas militares, Taunay esteve em lugares como Miranda, Nioaque e Camapuã, registrando, em suas cadernetas, costumes e paisagens, catalogando expressões e termos linguísticos da época, além de transfigurar sua experiência em literatura, como afirma Sérgio Medeiros (2004, p. 11): “É um traço típico da literatura de Taunay, a reelaboração da experiência e da memória”. A partir das ponderações do crítico, observamos uma relação muito estreita da vivência do autor com a sua produção.

A literatura produzida por Taunay tem na memória sua principal substância, tanto em romances quanto nos diários de viagem. Contudo, a memória tem suas nuances e ainda que a premissa do autor contradiga o conteúdo ficcional nos relatos sobre os sertões em suas obras memorialísticas, que compõe a maior parte de sua produção, podemos compreender como uma (re)criação maquinada pela lembrança. Nesse sentido reitera Olga Maria Castrillon-Mendes (2007, p.114-115):

Nesse processo os manuscritos estarão entre a viagem e a redação final, intermediados, muitas vezes, por lapsos de tempo, perpassados pela memória. A memória aqui é compreendida como lembrança e como lugar da tradição construída, a partir da qual se elaboram novos paradigmas. Taunay escreve enquanto viaja (ou viaja enquanto escreve) num movimento de elaboração/reelaboração que garante o registro da experiência vivenciada.

A autobiografia *Memórias* (2005), de Visconde de Taunay, conforma um gênero que, concomitantemente ao romance, desponta com a ascensão da burguesia. Em ambos podemos enxergar o traço da subjetividade exalando pelas páginas, qualidade cara a produções dessa envergadura, o que nos aponta para um teor ficcional presente em ambas as obras. Leonor Arfuch (2010) chama esses gêneros narrativos de “fontes do eu”, que multiplicam-se, sobremaneira, no contexto individualista da sociedade burguesa, bem como foi pontuada por nós no tópico anterior, reiterando-se assim:

Efetivamente, é no século XVIII, com a consolidação do capitalismo e da ordem burguesa, que começa a se afirmar a subjetividade moderna, por meio de uma constelação de formas da escrita autógrafa, que são a que estabelecem precisamente cânone (confissões, autobiografias, diários íntimos, memórias, correspondências), e do surgimento do romance ‘realista’, definido justamente como ficção (ARFUCH, 2010, p. 28).

De modo geral, uma autobiografia é uma retrospectiva em prosa de passagens da vida de um determinado autor, que na maioria das vezes tem focalização interna (MOISÉS, 2013). O título “memórias” é caro a produções dessa envergadura, como é o caso da autobiografia de Visconde de Taunay. Sofia Paixão (2009) considera essas produções como ficcionais, pelos vários desvios que o trabalho mnemônico congrega e que passaremos a pontuar adiante. Assim ratifica a crítica:

Quando aplicado no plural, o termo memória relaciona-se muitas vezes com a autobiografia, o diário e com a literatura confessional, em geral. Nestes casos, a narrativa é escrita na primeira pessoa e os relatos das experiências pessoais frequentemente como auto-revelação, na sequência do humanismo antropocêntrico do período renascentista que, encorajando a análise de exploração da subjectividade influenciou a produção de autobiografias. As memórias constituem-se igualmente como artifícios ficcionais, sendo o autor



um personagem de um universo essencialmente fictício (PAIXÃO, 2009, p. 2).

Para Chauí (2000), a memória pura é ativada por duas ações, a lembrança ou a recordação. A primeira, como mencionado na citação acima, é espontânea, enquanto a segunda, trata-se de um esforço pessoal para presentificar os fatos. Desse modo, antes de interpretar uma produção que se funda na memória, precisamos compreender que esse processo configura uma matriz de sentimentos, sensações e percepções, isto é, ele não se funda numa objetividade dos fatos, porque a essência da memória é turva, tanto a lembrança quanto a recordação vão implicar um recorte ou uma predileção dos acontecimentos, por se tratar de um processo igualmente individual.

Esse processo carrega uma tangente, o crivo individual, que está diretamente associado à noção de lembrança, bem como pontua Chauí (2000), não é um processo objetivo, relacionado às capacidades cerebrais, é subjetivo, despertado por alguma sensação ou acontecimento. Para a filósofa, o fenômeno da lembrança sugere que nós:

selecionamos e escolhemos o que lembramos, e que a lembrança tem como a percepção, aspectos afetivos, sentimentais e valorativos [...] em nosso processo de memorização entram componentes objetivos e componentes subjetivos para formar as lembranças (CHAUÍ, 2000, p.161-162).

O fato de alguém escrever sobre o próprio progresso confere uma pseudo-veracidade aos relatos, é o que Massaud Moisés (2013) chama de “pacto autobiográfico”, pois a autobiografia carrega uma problemática inerente ao crivo subjetivo. O crítico considera o gênero como algo “oscilante entre a historiografia e a ficção” (MOISÉS, 2013, p. 48). Assim, o processo de reconstrução do passado é transpassado pela subjetividade do autor, ademais de que a transfiguração da experiência passa por um filtro de importância, em que somente os fatos marcantes ou icônicos são pontuados:

via de regra, as autobiografias não inspiram a confiança desejada, uma vez que o escritor acaba distorcendo a imagem de seu passado, seja por esquecimento, involuntário ou deliberado, seja por censura, seja por amplificar ou minimizar alguns aspectos em detrimento de outros seja porque, afinal de contas, grande dose de narcisismo se instila na reconstituição que uma existência faz de si própria [...] o pacto de verdade que reside no cerne da autobiografia não significa frieza de relatório científico (MOISÉS, 2013, p. 47 -48).

O próprio Visconde de Taunay, em suas *Memórias* (2005, p. 136), reclama das armadilhas que o trabalho mnemônico congrega: “Toda nossa vida é tão complexa, tão cheia de minúcias e incidentes, que se torna impossível narrá-la com o segmento que tiveram os fatos”. As lacunas das lembranças pontuadas pelo autor compõem um dos (des)caminhos que o trabalho da memória perpassa, o próprio autor acusa a falha da memória. Massaud Moisés (2013) elenca o *Memórias* (2005) de Visconde de Taunay como um dos melhores trabalhos de autobiografia que se tem exemplo, mas que não escapa às armadilhas que o gênero carrega em seu cerne. Além dos recortes efetuados pelo autor, há a inclinação estética que o aproxima do romance.

A exemplo disso, tanto as (auto)biografias quanto os relatos de viagem de Visconde de Taunay trazem um elemento caro aos romances: a presença de diálogos. O tangenciamento estético inclina ainda mais a autobiografia à ficção diante do impasse que se coloca ao reproduzir diálogos verídicos com a mesma precisão dos fatos, dado um lapso temporal considerável, como é o caso de *Memórias* (2005). Desse modo declara Moisés (2013, p. 48):

Ademais, a autobiografia participa do processo literário naquilo em que a escrita deve obrigatoriamente enquadrar-se nos melhores padrões de moda, com isso, em nome do estilo e da narrativa cometem-se deformações, omissões e obliteramentos, que fatalmente emprestam caráter romanesco às lembranças.

Além da predileção dos fatos e da inclinação estética, de todas as armadilhas da autobiografia, a que por essência contesta o caráter verídico que é reiterado por Taunay é justamente o fio condutor de toda a sua obra: a memória. Uma representação pela lembrança está fadada às falhas inerentes das carências da memória. Esses desvios patentes das obras memorialísticas são apontados por Moisés (2013) como uma inclinação ao terreno da ficção, e interpretá-las como tal, como nos propomos nesse estudo, não seria errôneo:

A veracidade que possam ter é menos documental que vivencial: o subjetivismo, contingencial às modalidades autobiográficas vizinhas, alcança neste caso suma intensidade, aproximando-se ainda mais do terreno ocupado pela narrativa ficcional ou pelo lirismo. Distorcido pela memória, o passado transfigura-se como se parecesse inventado, uma vez que intuito reside menos no pacto autobiográfico estrito do que na reconstituição das lembranças que restaram no fluxo e no refluxo dos dias (MOISÉS, 2013, p. 289).

Sofia Paixão (2009) elenca mais um elemento que compõe o trabalho mnemônico: a imaginação. Para a estudiosa “a memória é compreendida como retenção de um determinado conhecimento, mas também como activadora da imaginação e das capacidades de interpretação, problematização e reinvenção” (PAIXÃO, 2009, p.1). Outrossim, não há limites bem definidos entre memória e imaginação, ou seja, um trabalho outrora fundado em uma premissa memorialística está no dilema da verdade e da invenção, uma vez que a memória carrega essa essência dual por estar imbricada na imaginação.

Apesar da representação crível que a escrita de Taunay pode gerar, sabendo que a literatura é um sistema de natureza simbólica, mesmo que os relatos do autor apresentem um referencial real, sua representação da realidade pode perfazer não apenas o concreto, mas também o imaginário, como afirma Olga Maria Castrillon-Mendes (2013, p. 28): “As imagens construídas por Taunay podem ser vistas como descrições, expressas pela imaginação”.

Tomando a imaginação como um dos fatores de interferência na representação pela memória, valer-nos-emos das proposições de Gaston Bachelard, estudioso que se dedicou aos estudos da metafísica da imaginação. Em sua *Poética do Espaço* (2005), o filósofo propõe que a reprodução de uma imagem poética oriunda da lembrança é a combinação da imaginação e da memória, estas, por sua vez, alteram a percepção do real. O filósofo ainda declara que “imaginação e memória não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem” (BACHELARD, 2005, p. 25). Por conseguinte, compreendemos que a representação na escrita taunayana é uma mescla de memória e imaginação, que por sua vez turvam a veracidade do relato e apontam para uma (re)criação.

Como afirma Sofia Paixão (2009, p. 2): “A memória é encarada como reminiscência, utilizada na construção do futuro e, desta forma, a tradição e a modernidade coexistem na reinterpretação do arcaico, pela recuperação da memória esquecida”. A identidade se efetua pela alteridade, porém, como não havia uma nação antes da Proclamação da Independência, não havia um passado para ser encarado como base para a construção de um futuro. Sendo assim, a monarquia precisou criá-lo. A história, os mitos e os heróis nacionais eram os fundamentos que incumbiam de unificar a nação, e todos têm a memória como matéria-prima, por isso, a literatura

produzida nessa época orbita nesses elementos a fim de gerar imagens que construiriam a memória da população.

Taunay se encontra imerso nesse processo de (re)construção da memória nacional. Sua diligência de viajantes pelas terras (sul-)mato-grossenses não só tinham como objetivo desenvolver uma noção unificadora, por meio da representação do sertão bruto, como também gerar símbolos, imagens e mitos que se encarregariam de imprimir naquelas regiões uma memória. É a partir dessa (re)constituição do passado imemorial que a monarquia encontra subsídio para emplacar uma noção de brasilidade que será imprescindível na dominação do povo.

Com isso, nosso passado passa a ser inventado, manipulado e maquinado por um projeto de Estado-nação. À vista disso, compreendemos que ainda que a produção de Taunay esteja atrelada a uma experiência empírica, a reelaboração da memória é perpassada por desvios ocasionados pelas lacunas da lembrança, pela memória coletiva e pela inerente predileção dos fatos, além de estar arraigada a um projeto de nação tramado pela monarquia, cuja inclinação estética era voltada ao século XIX. Sendo assim, entendemos e passamos a interpretar toda a produção de Taunay perpassada por elementos ficcionais e como representação, logo, como uma obra que se distancia da realidade.

Contudo, de todos os aspectos que pontuamos até agora a respeito dos desvios da verdade que sua escrita percorre, o que *desintegra* a verdade na produção de Visconde de Taunay é o próprio artifício do qual ele se vale: a palavra. Assim, o último tópico deste capítulo procura depreender a “verdade” dentro da própria linguagem literária.

#### **1.4. A literatura e os paradigmas da representação**

*A palavra condiciona a coisa como coisa.*

Martin Heidegger

*Memórias* (2005), a autobiografia de Visconde de Taunay, é dividida em capítulos, conta com a presença de falas, ordem cronológica dos fatos e constantes inferências do autor, o que a aproxima do terreno da narrativa, como mostramos nos

tópicos anteriores. Como toda obra autobiográfica, se coloca como texto não-literário, ou seja, sem cunho ficcional, grande parte da produção de Taunay se situa neste íterim, sendo os relatos de viagem a maioria. No entanto, pautados pela crítica e pelas teorias da representação, observamos traços que aproximam a literatura produzida por Taunay do terreno da ficção, ainda que este teor não seja reiterado pelo autor. Logo, intencionamos convergir os liames da teoria e da fortuna crítica, de forma a investigar a autobiografia *Memórias* (2005), pontuando sua dimensão narrativa em detrimento da verdade postulada por ela.

O objetivo deste tópico é discutir a autobiografia do autor sob as várias óticas da representação e com isso debater verdade e a ficção na produção de Visconde de Taunay. Para tanto, traçamos um percurso analítico que visa a tensionar o conceito de representação da antiguidade clássica, em Aristóteles (2005) e Platão (2000), e de pensadores contemporâneos, como: Auerbach (2013), Ginzburg (2001), Compagnon (1999), e Costa Lima (1981). Taunay, em sua autobiografia, reitera o fato de que escreve sem aplicar cunho ficcional, porém, no horizonte da representação, seus escritos se desvinculam da verdade e se aproximam do campo da narrativa. Tendo o *Memórias* como mote de discussão, acreditamos que, com esse mesmo movimento, possamos interpretar toda a produção do autor sob a mesma ótica.

Em uma concepção atual, *grosso modo*, representação é “tudo”. Para Costa Lima (1981), representamos o tempo todo, cada ação, atitude, comportamento, prática ou procedimento, é baseado em um modelo outro, portanto, “representação”, e é através desta que damos significado à realidade. Para o crítico, “As representações são estas múltiplas molduras em que nos encaixamos sem nos determos, a maioria das quais aprendemos pelo simples comércio com os outros membros do nosso grupo” (LIMA, 1981, p. 221).

Lima (1981) postula que nossa identificação enquanto sujeitos se dá através da representação, é por meio das imitações de outros seres que nós definimos como tal, é a alteridade que conforma a identidade. Assim, reitera o crítico: “Não representamos porque queremos e quando queremos, mas o fazemos como maneira de nos tornarmos *visíveis* e ter o outro como *visível*” (LIMA, 1981, p. 222, grifo do autor). Não obstante, se tudo o que fazemos é representação, o que diferencia o simples ato de caminhar pela calçada de uma obra de arte?

Para os modelos do cotidiano que reproduzimos de forma inconsciente, Costa Lima (1981) define como “Representação Social”, e para a imitação de cunho artístico o crítico retoma a noção clássica de “mimesis”. Vitor Knoll (1966) tece proposições que vão de encontro com as reflexões de Costa Lima ao declarar que o mundo é formulado em nossa compreensão a partir de representações, e a arte é uma articulação semelhante a essa percepção: “A obra, por força da arte, é recuperação do mundo segundo os mesmos procedimentos que produz o mundo: mimese” (KNOLL, 1966, p. 69). Com isso, dada a presença do termo clássico, trataremos de traçar um enlace com as concepções primeiras de representação, em Aristóteles (2005) e Platão (2000), a fim de compreender o fenômeno artístico em seu cerne.

Em sua *Arte Poética*, Aristóteles (2005, p. 22) declara: “Por serem naturais em nós a tendência para imitação, a melodia e o ritmo – que os metros são parte do ritmo é parte evidente – primitivamente, os mais bem-dotados para eles progredindo pouco a pouco, fizeram nascer de suas improvisações a poesia”. Assim, consideramos “imitação” como um sinônimo de “representação” (MOISÉS, 2013, p. 301). Nessa visada, há uma concordância do filósofo com as proposições de Costa Lima (1981), sobretudo, ao afirmar que a imitação/representação é algo inerente ao ser humano, porém, como podemos observar no trecho acima, a poesia é tratada como um grau mais elaborado de imitação.

A imitação da qual Aristóteles se refere é, antes de tudo, *poiesis*, “criação” (MOISÉS, 2012, p. 369), na verdade, trata-se de uma elaboração, de uma narrativa, do ato de fabular mundos possíveis, em outras palavras, é uma “imitação criadora”. Aristóteles (2005, p. 28) confirma: “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”. Como podemos depreender a partir da citação, o filósofo não dá ênfase ao objeto ou à ação imitada, mas em *como* imitar, ou seja, o cerne da *mimesis* está na expressão e não apenas no conteúdo.

Em direção aos contemporâneos, Antoine Compagnon (1999) reitera nossos apontamentos a respeito dos escritos de Aristóteles:

O que lhe interessa, no texto poético é sua composição, sua *poiesis*, isto é, a sintaxe que organiza os fatos em história e em ficção [...] a exclusão da poesia lírica seria mesmo a prova de que a *mimesis* aristotélica não visa ao estudo das relações entre a realidade, mas a produção da ficção poética verossímil. Resumindo, a *mimesis* seria a representação das ações humanas pela linguagem, ou é a isso que Aristóteles a reduz, e o que lhe interessa é o

arranjo narrativo dos fatos em história: a poética seria, na verdade, uma narratologia (COMPAGNON, 1999, p. 104).

Tendo em vista esses apontamentos, como podemos posicionar a produção de Taunay nos liames da representação? Pelas contribuições de Costa Lima (1981), Aristóteles (2005) e Compagnon (1999), percebemos que a representação artística possui uma dimensão ficcional, e o *corpus* deste trabalho é composto por obras não-literárias de Visconde de Taunay. Assim, estando relativamente distante da definição de representação que demos até agora, podemos considerar os relatos de Taunay como “verdade”? Para responder a essa questão, retornaremos à visada clássica.

Platão (2000) considera como “verdade” a essência entre o mundo e as ideias. Em a *República*, há a defesa da busca constante pela unidade da verdade que está no plano das ideias: o belo, o verdadeiro e o bem. Platão trata de banir os poetas de sua sociedade pretensamente perfeita, porque a poesia, ou a arte de imitar, em seu parecer, essa é por definição uma mentira, e está muito distante da verdade. Desse modo, declara: “Logo, a arte de imitar está muito afastada da verdade, sendo que por isso mesmo, dá impressão de fazer tudo, por só atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro” (PLATÃO, 2000, p. 438).

Em seus diálogos, Platão elenca três níveis de distanciamento em relação à verdade, representados por Deus, que seria a transfiguração do plano das ideias, pelo carpinteiro e pelo pintor. O filósofo utiliza a metáfora do leito a fim de elucidar suas proposições. A natureza é o leito por excelência, é a plena criação de Deus, e conforma o primeiro nível, ou seja, o mais próximo da verdade. O carpinteiro compreende a ideia do leito dada por Deus, e manufatura o objeto. Nessa perspectiva, o trabalho do carpinteiro tem uma dimensão utilitária e de valor prático para a República, por isso, é o segundo nível. O pintor “se acha três pontos afastado da natureza” (PLATÃO, 2000, p. 437) e tudo que faz é imitar o trabalho do artesão, a imitação de uma imitação, porém, diferente do imitador de segunda instância, o terceiro nível não tem utilidade.

Assim como o pintor, o poeta é considerado por Platão como imitador: “todos os poetas a começar por Homero, não passam de imitadores de simulacros da virtude e de tudo mais que constitui objeto de suas composições, sem nunca atingirem a verdade, o que também se dá com o pintor” (PLATÃO, 2000, p. 441). O filósofo critica Homero por suas narrativas bélicas não terem ajudado em nenhuma guerra e reitera

a respeito das elucubrações dos imitadores, capazes de convencer os ouvintes com manejo da linguagem, ao produzir uma ilusão de verdade, que ela é capaz de “estragar pessoas sérias”. Complementa Eric Auerbach (2013) que assevera este caráter eloquente das narrativas homéricas:

A sua atividade devia limitar-se a redigir de maneira efetiva a tradição devota. O que ele produzia, portanto, não visava, imediatamente, a “realidade” – quando a atingia, isto era ainda um meio, nunca um fim –, mas a verdade. Ai de quem não acreditasse nela! Pode-se abrigar muito facilmente objeções histórico-críticas quanto à guerra de Tróia e quanto aos erros de Ulisses, e ainda assim sentir, na leitura de Homero, o efeito que ele procurava [...] (AUERBACH, 2013, p.11).

Para Auerbach (2013), o texto homérico tem uma preocupação totalizante, no qual o poeta grego preenche todas as lacunas. Podemos ilustrar esta afirmação com a passagem do canto XIX da *Odisseia*, no episódio em que a ama Euricléia reconhece o disfarce de Ulisses pela cicatriz em sua perna, e, nesse momento, Homero suspende a narrativa por cerca de setenta versos para explicar a origem do estigma. Com isso, não há como “interpretar” o texto homérico, pois este não está fragmentado de forma que possibilite um preenchimento do leitor. É essa preocupação com a totalidade que ocasiona a ilusão de verdade.

Nesse sentido, podemos traçar liames entre a produção de Homero e Taunay. Em ambas as produções, há narrativas de viagens, relatos de guerra, caráter heroico e princípio nacionalista, além de encerrarem uma dimensão épica da narrativa. Outro fato é que a acuidade com a descrição na produção de Taunay, reiterada pela crítica, aproxima-se do efeito de totalidade nas produções homéricas. Em certo ponto, o crítico José Couto Viera Pontes (1981) concorda com as nossas proposições, sobretudo, ao referir-se à Guerra do Paraguai como uma possível narrativa épica, caso revestissem a “Retirada da Laguna” de camadas ficcionais:

Pena que o talentoso autor da “Retirada da Laguna” não tenha escrito um romance da época da Guerra do Paraguai, perdendo-se em relatos e descrições dessa epopéia, sem encadernadura ficcional. Se o fizesse, teria sido nosso Tolstoi ou talvez o nosso Sthendal (PONTES, 1981, p. 75).

Pontes (1981) afirma que “Retirada da Laguna” não tem cunho ficcional. Apesar de não ter sido elaborado com a premissa literária, se observarmos esta obra de Visconde de Taunay, e outras de mesma natureza, como as que conformam o *corpus* da nossa pesquisa, sob a ótica da representação clássica, *mimesis*, conforme pontua Platão (2000), constataremos que todas são imitações e, portanto, afastadas da



verdade. Considerar Taunay como imitador, é colocar em xeque a veracidade de sua produção e posicioná-lo na tênue linha entre verdade e ficção. Outro fator que afasta Taunay da verdade, segundo a compreensão de Platão (2000), é a expressão submetida à emoção. Para o filósofo, quanto mais próximo da emoção, mais afastado da razão.

Outrossim, os poetas não foram feitos para o princípio racional da alma, e suas elucubrações podem, como Platão afirma, implantar uma “constituição” na alma dos outros indivíduos, ou seja, o receptor passa a refletir os sentimentos alheios, e com isso, a se afastar da razão. Visto que: de modo geral as artes imitativas, no desempenho de suas atividades se encontram muito longe da verdade e, por outro lado, são companheiras, amigas e associadas da porção do nosso íntimo mais afastada da razão e em que nada se encontra de são e verdadeiro (PLATÃO, 2000, p. 445).

Podemos apontar na obra de Taunay traços da escrita dominada pela emoção, o que entra em choque com a declaração de Afonso de E. Taunay que apresentamos no tópico anterior, em que este afirma que seu pai é neutro e imparcial em suas declarações. Apesar de vislumbrar o que se conhece por Realismo, Taunay ainda é um autor romântico, e o destaque à emoção é inerente a sua produção – como já foi pontuado por nós no previamente.

Por fim, concluímos o nó do nosso enlace com a concepção clássica e contemporânea de linguagem, tendo em conta que a representação é dada na e pela linguagem. Para Agamben (2016, p.100), “Todo ato de pensamento acabado para o ser – ou seja, para poder referir-se a qualquer coisa que está fora do pensamento -, deve dissolver-se inteiramente na linguagem”. Sendo assim, a instância anterior à representação é o pensamento, ou seja, a representação é a elaboração do pensamento, e para que essa elaboração seja efetivada a linguagem é necessária.

Marilena Chauí, em seu *Convite à Filosofia* (2002), concorda com o liame que efetivamos ao associar representação e linguagem. Sua proposição sobre linguagem se aproxima dos pressupostos de Costa Lima (1981). Se a representação se opera pela linguagem, então, linguagem também é “tudo”, e é ela que nos afirma como sujeitos, já que:

Dizer que somos seres falantes significa dizer que temos e somos linguagem, que ela é uma criação humana (uma instituição sociocultural), ao mesmo tempo em que nos cria como humanos (seres sociais e culturais). A linguagem é nossa via de acesso ao mundo e ao pensamento, ela nos envolve e nos habita, assim como a envolvemos e a habitamos. Ter experiência da linguagem é ter uma experiência espantosa: emitimos e

ouvimos sons, escrevemos e lemos letras, mas, sem que saibamos como, experimentamos sentidos, significados, significações, emoções, desejos, idéias (CHAUÍ, 2000, p. 185).

Na passagem acima, a conjectura sobre a linguagem, exposta por Chauí (2000), dialoga com a noção de “Representação Social”, elucidada por Costa Lima (1981). E quanto à *mimesis* e seu caráter ficcional? Para esclarecer esse questionamento, findamos com as ratificações de Platão, trazidas à lume pela filósofa, em que pondera a respeito desta dimensão criadora da linguagem:

No entanto, no diálogo Fedro, Platão dizia que a linguagem é um pharmakon. Esta palavra grega, que em português se traduz por poção, possui três sentidos principais: remédio, veneno e cosmético. Ou seja, Platão considerava que a linguagem pode ser um medicamento ou um remédio para o conhecimento, pois, pelo diálogo e pela comunicação, conseguimos descobrir nossa ignorância e aprender com os outros. Pode, porém, ser um veneno quando, pela sedução das palavras, nos faz aceitar, fascinados, o que vimos ou lemos, sem que indaguemos se tais palavras são verdadeiras ou falsas. Enfim, a linguagem pode ser cosmético, maquiagem ou máscara para dissimular ou ocultar a verdade sob as palavras. A linguagem pode ser conhecimento-comunicação, mas também pode ser encantamento-sedução (CHAUÍ, 2000, p.173).

O universo das *Memórias* (2005) é essencialmente criado por palavras, ou seja, signos linguísticos, é por esta via que a representação de Visconde de Taunay se efetua, e tal dimensão representativa da palavra não é a coisa em si. Ou seja, há uma diferença ontológica entre o ser da linguagem e o ser empírico. A vida é tridimensional e a arte é bidimensional, a representação é um recorte do contínuo da vida, desse modo, a linguagem não dá conta da vida. Podemos perceber no trecho a seguir de *Memórias* (2005) essa diferença ontológica entre realidade e linguagem:

Que valiam ali os temidos pantanais? Simples traços paralelos coloridos de rosa a representar convencionalmente a água...e nada mais. Transpor tudo aquilo, dezenas e dezenas de léguas de pavoroso tremedal, oceano de lama em que podiam afundar-se montanhas, um pulozinho e estava tudo aplainado, vencido os maiores óbices! (TAUNAY, 2005, p.199).

No referido trecho, podemos perceber que Taunay se vale da metáfora de transposição dos pantanais. Os brejões são uma das maiores calamidades enfrentadas pela Campanha de Mato Grosso e enfatizadas ao longo das *Memórias* (2005) do autor, porém a representação é capaz de superá-las com certa facilidade, por meio dos seus traços em suas cadernetas. Ou seja, metaforicamente, ainda que o humano não consiga atravessar os pantanais, a linguagem consegue, nesse trecho podemos perceber mais uma vez o autor se valendo da *exclamatio* (cf. LAUSBERG,

1972, p. 59) para intensificar seu discurso, nesse caso, a potência da linguagem. Mas o desenho de Taunay não são os pantanais em si, é uma representação deste, ou seja, “a linguagem não é a coisa”.

Portanto, ainda que Taunay se esforce em passar realismo, a representação não transpassa as fronteiras da linguagem. Taunay está enclausurado nas margem da palavra, o que coloca sua produção a uma distância simbólica da vida. Desse modo, essencialmente, ainda que a maior parte das obras que selecionamos como *corpora* não sejam literárias, são, antes de tudo, linguagem, e com isso, podem ser tanto remédio, tanto veneno, quanto cosmético (*pharmakon*). Sendo assim, encontram-se na fissura entre realidade e ficção, o que confirma as palavras de Myriam Ávila a respeito da autobiografia do autor: “o livro de Taunay não pode ser tomado ao pé da letra” (ÁVILA, [Orelha do livro] *apud* TAUNAY, 2005, p.1).

Compreendemos que embora o valor ficcional nas obras não seja reiterado pelo autor, entendemos que, por tratar-se de representação, há um inerente desvio da vida, da verdade e da realidade. Com estas ponderações sobre a obra *Memórias* (2005), podemos efetivar nosso estudo adiante de forma a analisar outras obras de Visconde de Taunay sob as lentes da ficção, ou seja, como narrativas.

A experiência empírica adquirida ao longo das viagens de campanha, somado aos estudos, desenhos e esboços que o escritor fazia acerca dos aspectos naturais e sociais dos sertões, atribuem um ar realista às representações de Taunay. Ainda que o teor de idealização *esteja* em menor escala comparado a outros românticos, é inegável sua presença, e sua escrita se rende à emoção estética, como foi apontado por nós. Ademais de estarem associadas a uma proposição de brasilidade fomentada pela monarquia e turvada pelos eventos traumáticos no campo de batalha.

Por fim, de todos os elementos que pontuamos, o que contesta o caráter verídico na produção de Taunay por essência é a própria linguagem. Mesmo que essas obras sejam pautadas na vivência do autor, elas são uma representação deste sobre si mesmo. E este processo, que acontece pela linguagem, congrega todas as ideologias e predileções estéticas que conformam o ser do autor. Assim, a verdade à qual inspira as obras se perde pelo labirinto da memória. Portanto, *Memórias* (2005) não é Alfredo d’Escagnolle Taunay, é uma narrativa, literatura, que é, acima de tudo, invenção.

## CAPÍTULO II

### **As margens da palavra:** Visconde de Taunay e a retirada da verdade

*Margem da palavra/ Entre as escuras duas/ Margens da  
palavra/ Clareira, luz madura/ Rosa da palavra/ Puro  
silêncio, nosso pai/ [...] / Hora da palavra/ Quando não se  
diz nada/ Fora da palavra/ Quando mais dentro aflora/  
Tora da palavra/ Rio, pau enorme, nosso pai/ Asa da  
palavra/ Asa parada, agora/ Casa da palavra/ Onde o  
silêncio mora/ Brasa da palavra/ A hora clara, nosso pai.*

Milton Nascimento e Caetano Veloso

Neste capítulo, buscaremos mover os conceitos que compõem os estudos da “não ficção”, a fim de pontuar os artifícios da produção de Visconde de Taunay, que o autor se vale para criar seu efeito de verdade. Nosso *corpus* se compõe sobremaneira de narrativas sem objetivo ficcional - *Viagens de Outr’ora* (1921a), *Cartas da Campanha* (1921b) *Visões do Sertão* (1923a), *Scenas de Viagem* (1923b), *Marcha das forças* (1928), *Em Matto Grosso invadido* (1929) *Céos e Terras do Brasil* (1930), *A cidade do ouro e das ruínas* (1923c), *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931) - portanto, desponta a necessidade de elencarmos uma visada teórica que se valha dessa mesma premissa. Mostramos, no primeiro capítulo, que ainda que haja uma verdade que funde a narrativa, até chegar no papel essa essência é turvada pelo labirinto da memória. Entretanto, obras sem cunho ficcional movimentam outras técnicas de criação, é sobre estas que nos debruçaremos neste capítulo.

O âmbito das narrativas de não ficção abrange as produções que mobilizam um contrato discursivo calcado naquilo que Patrick Charaudeau (2006) denomina de “visada da informação”. O campo do jornalismo trabalha nesta perspectiva, porém, não é o único que mobiliza um discurso calcado na autenticação dos fatos. Diários, (auto)biografias e relatos de viagem também se enquadram no universo das narrativas não ficcionais. Nesse sentido, há conceitos prezados pelas teorias do jornalismo – como as ideias de verdade, verossimilhança, fato e acontecimento – que são caros a uma pesquisa mais ampla como a nossa. Consagrar-nos-emos menos aos rótulos e mais aos conceitos que possam elucidar os marcadores discursivos e narrativos do nosso objeto de pesquisa. Para efeitos analíticos da complexidade interna da obra, pouco importa o rótulo, já que outros conceitos – nos planos da ficção (construção de personagens, ritmo narrativo, etc.) e da não ficção (verdade, verossimilhança, fato, etc.) – podem ser mobilizados no estudo.

O plano do discurso e o plano dos fenômenos compõem dimensões ontológicas díspares. O que resta ao primeiro é elaborar uma construção que se aproxime o máximo possível do “real”, articulando elementos que se incumbiram em gerar o efeito de verdade. Contudo, há uma margem para a palavra, a verdade é um princípio da realidade empírica, portanto inatingível pelo discurso. Por isso, o título deste capítulo desvela nossa principal proposição: nas margens da palavra, o jornalismo e a literatura destoam apenas em como constroem sua narrativa, mas antes de tudo, são discursos igualmente distantes da vida.

Em um movimento semelhante ao capítulo anterior, elegeremos uma obra de Visconde de Taunay para servir de *corpus* secundário, a fim de elucidar nossas colocações e calcar a análise definitiva da pesquisa. Sendo assim, acreditamos que *A Retirada da Laguna* (1874) será o exemplo ideal para nossas colocações. Em suma, valer-nos-emos de algumas discussões conceituais das teorias do jornalismo para explicitar nosso objeto de estudo, mas sem nos afiliar ou prender-nos nas fronteiras desta tradição teórica.

## 2.1 Relatos, diários e (auto)biografias: a produção não-ficcional de Visconde de Taunay

*Nem tudo é verdade, apesar de verdadeiro.*

Matinas Suzuki Jr.

Neste tópico nos debruçaremos no termo “não ficção”, procurando pontuar suas marcas simbólicas e situar a produção de Visconde de Taunay nesta visada teórica. Para compor o estudo do termo nos valeremos das proposições de Patrick Charaudeau, em seu *Discurso das Mídias* (2006), e Muniz Sodré com seu *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento* (2009), e de maneira conceitual apontaremos trechos do livro *A Retirada da Laguna* (1874), a fim de posicionar nossas colocações de ordem prática.

Para Muniz Sodré (2009), literatura e jornalismo congregam valores mútuos: “Ainda que a ficção literária seja uma outra coisa, essa construção jornalística da realidade produz efeitos (numa escala diferente) análogos àqueles literariamente produzidos pela narrativa” (SODRÉ, 2009, p. 26). Em ambos os casos se encontra o germe da narrativa, a diferença é que o jornalismo está preocupado com a “verdade”, enquanto a literatura assume uma envergadura declaradamente ficcional (inventada). Contudo, os dois ramos do conhecimento (consideramos também o termo ficção como sinônimo de prosa<sup>1</sup>) implicam uma *narratologia*.

Estabelecido essa similaridade, encontra-se na fronteira dos dois gêneros a narrativa de não ficção, uma elaboração ainda mais imprecisa que coloca a verdade em uma linha muito tênue entre o *facto* e o *fictio* (fato e ficção). Acreditamos que a

---

<sup>1</sup> Cf. MOISÉS, 2013, p. 191.

produção de Visconde de Taunay se envereda por esse dilema e seus diários, (auto)biografias e relatos de viagem se encontram nessa terceira vertente do discurso: “um terreno pitoresco, fruto dessa aproximação, em que convivem na mesma obra a ficção e a factualidade” (LIMA, 2004, p.180)”. Portanto, adiante nos incumbiremos de situá-lo nessa visada teórica. Contudo, antes de iniciar a discussão do percurso analítico sintonizado com nosso *corpus*, esclareceremos alguns termos que nos serão caros ao debate nos dois subtópicos a seguir.

### **2.1.1 Não ficção: parâmetros estéticos**

Logo de início um impasse se estabelece em nossa proposição, a associação da produção de Visconde de Taunay, que data do século XIX, com um termo relativamente atual, da década de 1960, “não ficção”. Como mostraremos adiante, a terminologia é recente, porém, o conceito é muito anterior e tem origem nos primórdios do trabalho jornalístico. Demonstramos, no capítulo anterior, que o romance e a notícia despontaram com a ascensão burguesa. Era de praxe todo autor conceituado fazer sua escalada literária através da credibilidade como o trabalho jornalístico, no Brasil a exemplo, José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida que fizeram parte de importantes jornais do país, entre tantos outros.

Em sentido formal o jornalismo e a literatura já apresentavam simbiose desde a era dos folhetins e principalmente no chamado “realismo social” de Honoré Balzac, Charles Dickens, Dostoievski, Tolstói, etc. (Cf. LIMA, 2004, p.191), quando os autores implementavam episódios reais em seu material literário, uma espécie de “literatura do fato real”, em uma elaboração muito próxima à reportagem, assim como declara o crítico Boris Schnaiderman (*apud* LIMA, 2004, p178): “Vem do fim do século XIX. Tolstói, nos diários, diz que estava enjoado de inventar fatos que não aconteceram. O que ele queria era aprender com a realidade”. Contudo a prática impulsionava o aperfeiçoamento da técnica literária em relação à captação do real, não tinha objetivo jornalístico em si, ou seja, na apuração do fato relatado.

A informação vai encontrar um fim em si entre os meandros da literatura com a reformulação do realismo social na década de 1960, quando essa prática foi retomada e reformulada, e a intersecção entre literatura e jornalismo se solidifica no chamado “novo jornalismo”:

A forma de fazer reportagem que se instaurou com o novo gênero pregava que era necessário ir além dos padrões convencionais e foi buscar nos romances realistas do século XIX as características literárias que utilizaria para relatar sobre a realidade cultural do período. O Novo Jornalismo surge, então, como um estilo que passeia entre as esferas do próprio Jornalismo e da Literatura e deu origem a obras de não-ficção que tinham o teor documental de uma reportagem e a dimensão estética de uma obra literária (SOUZA, 2008, p. 13).

Os “novos jornalistas” inauguram um gênero informativo que se desprende das convenções da imprensa objetiva – como a imparcialidade, o imediatismo, e as pautas engessadas – renovando a informação com liberdade subjetiva, aprofundamento dos fatos e estilística literária: “Era a descoberta de que é possível na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência [...] para excitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor” (WOLFE, 2005, p. 28). A reportagem passa a ter diálogos, descrições de ambientes, imersão no universo subjetivo e emocional dos envolvidos, e o romance, que até então era objeto exclusivamente da literatura, passa a se apropriar, por parte dos novos jornalistas, de elementos e outros princípios oriundos da elaboração literária:

Com certeza, hoje é possível perceber três categorias de obras quanto ao emprego de recursos Literários: as puramente de ficção, que tratam dos produtos do imaginário elaborados pelo escritor, as jornalísticas, que se apropriam dos recursos literários apenas para reportar melhor a realidade; e as que mesclam ficção e o factual (LIMA, 2004, p.180).

Apesar da resistência em associar sua produção ao novo jornalismo (WOLFE, 2005), Truman Capote, em 1965, lança *A sangue Frio*, que “marcaria para sempre as relações entre jornalismo e literatura” (SUZUKI JR, 2003, p. 423). O autor autodenominou seu trabalho como “o primeiro romance de não-ficção” (ou “sem-ficção”). Matinas Suzuki Jr (2003) discorda desta originalidade, e como mostramos anteriormente, apesar do fato de que da fronteira entre literatura e jornalismo fosse pouco explorada, o gênero é bem anterior à produção de Capote: “longe de ser um inventor, ele era continuador de um gênero com ampla tradição nas letras anglo-saxônicas” (SUZUKI JR, 2003, p. 429).

O termo atribuído, “romance de não-ficção”, desvela dois princípios essenciais da obra de Capote: “romance” por valer-se de técnicas literárias de composição (diálogo, ritmo, narração onisciente), e “não-ficção” por basear-se em um profundo estudo de caso que durou seis anos a respeito do assassinato da família Clutter no interior do Kansas em 1959. Para Wolfe, o teor verídico que funda a sua narrativa era



suficiente para distanciar a sua produção do universo ficcional: “existe uma vanguarda tão óbvia, tão interna, que quase se esquece o poder que ela tem: o simples fato de o leitor saber que tudo aquilo realmente aconteceu (WOLFE, 2005, p. 57).

Apesar do “poder da verdade” que Wolfe (2003) reitera, e de Capote se basear em um amplo estudo de caso, a obra não deixou de receber dezenas de críticas que contestavam essa essência em seu trabalho. Suzuki Jr. (2003) relata que Renata Adler, jornalista experiente do mesmo jornal que financiou a obra de Capote, *The New Yorker*, reclama que “o relato violava princípios fundamentais do semanário, era sensacionalista e alguns de seus elementos cruciais pareciam sem sentido e falsos” (SUZUKI JR, 2003, p. 426). De igual modo, Philip K. Tompkins, em seu artigo “A fato frio”, que se ocupou em apontar as discrepâncias entre a narrativa de Capote e as investigações policiais, conclui que Capote “criou um retrato romântico do assassino Perry Smith” (SUZUKI JR, 2003, p. 431).

Outros detratores afirmam que o autor criou passagens inteiras sem nenhum fundamento no caso. Ben Yagoda, em seu comentário a respeito de *A sangue frio* (1965), afirma que “Capote, com seu ouvido de romancista, ouviu o que seus personagens *poderiam* ter dito e transcreveu isso mais fielmente do que qualquer jornalista antes ou depois” (SUZUKI JR, 2003, p. 432, grifo do autor). A proposição de Yagoda, ao tratar os envolvidos do caso como “personagens” bem como pontuar que as declarações “poderiam” não ser como foram transcritas, retoma a concepção de mundos possíveis de Antoine Compagnon (1999, p. 104) e implica diretamente a concepção de *poiesis* (ARISTÓTELES, 2005, p. 28), bem como defendemos no capítulo anterior. Não se trata de imitação de uma realidade factual, mas de representação de uma verdade possível, portanto, em nada difere do terreno da ficção.

As intempéries da produção de Truman Capote (2003) revelam a linha tênue entre verdade e invenção, e os dilemas das narrativas que se baseiam em “fatos reais”. Para Suzuki Jr (2003, p. 432): “a questão da veracidade factual é uma das mais críticas no jornalismo literário [...] jamais será inteiramente resolvida na literatura de não-ficção”. Portanto, como mostramos no capítulo anterior, os vários desvios do labirinto da memória ofuscam o “real” que funda a narrativa.

Analogamente à visada de informação, a teoria da narrativa, postulada por Yves Reuter (2002, p.18), comenta que muitas narrativas “pretendem ser realistas ou

baseadas no real (contam aquilo que realmente teria acontecido). Mas em todos esses casos, trata-se de efeitos do real, produzido por meio do texto, mediante diversos procedimentos”. A verdade reiterada por qualquer narração é antes de tudo uma construção, elaborada de modo a parecer real. A vida está, por assim dizer, do outro lado das margens da palavra, o que resta à literatura é representá-la.

Sendo assim, entendemos que a produção de Visconde de Taunay, *corpus* deste trabalho, localiza-se nas proposituras de não ficção por engendrar em seu *modus operandi* as premissas do jornalismo literário: o relato verídico e a inclinação literária. Semelhante ao trabalho de Capote, ainda que a verdade inspire a narrativa, a obra de Taunay se turva nas margens da palavra. À vista disso, neste tópico, não objetivamos questionar o que é fato e o que é invenção na produção de Taunay, não obstante, intencionamos pontuar outros princípios da narrativa não ficcional que o autor se vale de igual modo.

Adiante apontaremos esses “efeitos de real” e, ao situar a produção de Visconde de Taunay nessa visada teórica, apresentaremos trechos de *A Retirada da Laguna* (1874) a fim de fundamentar nossas colocações. Mas antes, outros dois termos nos são caros nesse percurso, fato e acontecimento, os quais nos incumbiremos de desvendá-los no subtópico a seguir.

### **2.1.2 Fato, relato e acontecimento: marcas simbólicas**

O “fato” está relacionado a uma ideia de precisão, de exatidão e de experiência do horizonte da inteligibilidade, que pode ser provada, autenticada e interpretada por uma perspectiva racional, para Muniz Sodré (2009, p. 28): “Fato-objeto como uma ‘coisa’ existente no mundo em si, extralinguística [...] dizer objeto é o mesmo que dizer ‘fenômeno’. O mundo dos fatos – a que podemos também chamar de ‘estado de coisas’ – é o mundo da experiência empírica”. O crítico relaciona o fato com o “objeto”, que é relativo ao fenômeno, no plano empírico. Ou seja, fato é uma ocorrência da “vida real”.

O plano do relato equivale à experiência fenomênica no mundo empírico, portanto, enxergando por uma visada objetiva, o fato é a “verdade” da realidade objetiva: “o conhecimento dos fatos redundando, na verdade, em história” (SODRÉ, 2009, p. 32). Outrossim, o fato é um fenômeno do real, mas que reclama uma interpretação,

esta é o acontecimento, ou seja, a leitura dessas instâncias pelo olhar humano. Assim, o fato está no plano fenomênico e o acontecimento está no plano discursivo, em uma perspectiva análoga à de Platão (2005), este último, está simbolicamente afastada da verdade.

Por sua vez, o acontecimento implica a representação social do fato: “A hipótese que sustentamos é que o acontecimento é a sombra projetada de conceito construído pelo sistema da informação, o conceito de fato” (SODRÉ, 2009, p. 33). A narração do acontecimento constitui uma representação da realidade a partir daquela leitura, é a sombra dela. Enquanto o fato é uma inscrição na história, o acontecimento é uma cesura, uma articulação discursiva elaborada em formato de enredo ou intriga que infere uma factualidade da vida. Assim defende o crítico:

O acontecimento é uma modalidade clara e visível de tratamento do fato, portanto, é uma construção ou uma produção de real, atravessada por representações da vicissitude de vida [...] Aristóteles entende como *mimese* (*mimesis*), ou seja, não a “imitação” da realidade mas o aproveitamento de aspectos da realidade para produzir um discurso que lhe é semelhante ou homólogo” (SODRÉ, 2009, p. 37).

Por conseguinte, não há como narrar fatos, somente acontecimentos, por se encontrarem em dimensões ontológicas díspares, a realidade empírica e o plano do discurso. O acontecimento é o encontro do mundo e da linguagem, contudo, não é possível depreender o fato em toda sua complexidade, narrar um acontecimento implica diretamente em escolhas simbólicas, determinações e delimitações que vão variar conforme as predileções do narrador, sejam elas ideológicas, éticas ou estéticas. Esse recorte técnico, por sua vez, nos leva a outro termo caro às nossas proposições: o enquadramento.

A noção de enquadramento (ou *framing*) retoma a ideia de moldura, cara à fotografia e ao cinema, o enquadramento de como nós olhamos para o mundo exclui tudo que não está neste quadro. Quando alguém narra determinada ocorrência, seu relato faz necessariamente um recorte técnico, um enquadramento, ou seja, um conjunto de esquemas que organizam a narração de forma a produzir sentido. Assim declara Sodré (2009, p. 38): “Por isto, o enquadramento midiático é a operação principal pela qual se seleciona, enfatiza e apresenta (logo, se constrói) o acontecimento”.

Ainda há uma terceira instância nessa visada, que é a formatação da narração do acontecimento em uma mídia. Em sentido direto, essa esfera no jornalismo é a notícia (SODRÉ, 2009). Contudo, como defendemos no início, “a construção do acontecimento não se efetua apenas no campo jornalístico” (SODRÉ, 2009, p. 39), no caso deste trabalho, a materialização do acontecimento são os diários, relatos e auto(biografias) que nos servem de *corpus*, e que igualmente articulam ferramentas importantes a esta proposição teórica.

O episódio da retirada da Laguna é o fato, a inscrição na história; a interpretação desta ocorrência pelos olhos de Visconde de Taunay é o acontecimento, que, por sua vez, constrói um enquadramento, – a perspectiva do 2º Tenente de uma coluna brasileira e, por consequência, a exclusão da perspectiva dos rivais paraguaios, bem como dos integrantes da linha de frente do combate (de patente inferior) –, o relato *A retirada da Laguna* (1873) materializado nas páginas de um livro é a mídia, instância final e mote de nossas discussões neste tópico.

Sendo assim, a noção de fato e acontecimento demonstra que o caráter sócio-histórico só existe a partir do olhar humano, este, por sua vez, está sujeito ao labirinto da memória e ao relato preso às margens da palavra. Ainda que parta de uma realidade objetiva, a visada da informação “flerta” igualmente com o terreno da ficção: “[o] discurso supostamente objetivo da informação desliza narrativamente para a retórica literária, às vezes incidindo mais sobre um objeto ficcional [...] do que sobre a própria realidade do fenômeno” (SODRÉ, 2009, p. 39).

Com isso, esclarecemos os termos que nos serão caros na análise adiante. No que se segue, discutiremos a obra de Visconde de Taunay sob esta visada teórica.

## 2.2 A simples voz da verdade: a narração do acontecimento

*Mato Grosso espera/ esquecer quisera o som dos fuzis/ Se não fosse a guerra, quem sabe hoje era um outro país/ Amante das tradições de que me fiz aprendiz/ Por mil paixões podendo morrer feliz/ Cego é o coração que trai/ Aquela voz primeira que de dentro sai/ E às vezes me deixa assim/ Ao revelar que eu vim/ Da fronteira onde o Brasil foi Paraguai.*

Almir Sater e Paulo Simões

Iniciamos nossas reflexões mais práticas a partir das imagens do monumento erigido em 1923 na cidade de Aquidauana, Mato Grosso do Sul, por ordem do Governo Federal (cf. **ANEXO A**). A placa dedicatória em nome do presidente da república, Dr. Arthur da Silva Bernardo e do secretário de estado, General Fernando Setembrino de Carvalho, descrevem a narração do episódio da retirada da Laguna por Visconde de Taunay como “a simples voz da verdade”. Taunay, como era secretário militar do comando durante a Campanha de Mato Grosso, era um dos responsáveis por escrever e relatar o desenrolar dos eventos bélicos. Essa correspondência oficial era tratada com total veracidade pelo regimento militar e foi reunida pelo General Lobo Viana na obra *Epopéia da Laguna* (1901). A posição outorgada como relator oficial implica uma credibilidade direta aos eventos da retirada da Laguna por parte de Taunay.

Desde a Idade Média, o papel do cronista é encarado como o de transmitir a verdade, na Idade Moderna, essa diligência é atribuída ao escrivão que integrava as grandes navegações, contudo, apesar do ímpeto verídico que almeja os escritos, nas margens da palavra, tudo é *representação*, e simbolicamente afastada da vida. Nessa perspectiva, toda construção de mundo é mediada por representações, como o primeiro contato entre portugueses e indígenas no território brasileiro, que foi transmitido pelo relato de Caminha. Essa credibilidade que a tradição do relato possui é moldada por uma construção de efeito de verossimilhança e é creditada principalmente pela presença da testemunha. Tanto no relato de Caminha quanto no de Taunay, há uma busca pela “acreditabilidade” dos acontecimentos que são constituídos por um sentido socialmente compartilhado. Consensualmente não se contesta o relato desses testemunhos, pois, ao redor destes, há uma comunidade de sentido que lhes outorga autoridade sobre o acontecimento:

‘Ser testemunha é assistir a um acontecimento, ter em consequência um acesso direto, imediato ao que se está produzindo. O fato de estar presente no lugar confere à testemunha direitos morais e direitos à comunicação’. *Histor* (de onde deriva a palavra *história*) é como o antigo grego designava a testemunha, aquele que, por ter visto o acontecimento, investia-se do direito de narrar (SODRÉ, 2009, p. 48).

Essa verdade consensualmente aceita é nomeada por Platão (2005) como *doxa*, associa-se ao senso comum e à opinião e é situada pelo filósofo em oposição à *epstemi*, o conhecimento sistematizado. Apesar da contradição essencial, *doxa* e *epstemi* são formas distintas de apreensão da realidade, não há necessariamente

uma que seja mais válida que a outra, sem o senso comum não há conhecimento sistemático. Para Sodré (2009, p. 45) “não se pode fazer pouco caso do senso comum, por ele ser estabilizador da consciência e mobilizador do pertencimento à comunidade”.

A própria lógica da não ficção está inscrita em uma comunidade de sentido (GOMES, 2009), é nesta dimensão de conhecimento que essas narrativas encontram respaldo para se disseminarem socialmente. Qualquer narrativa que se desdobre nesse sentido, mesmo que distante da verossimilhança, tem base no imaginário social. Esse conjunto de crenças também outorga ao acontecimento o estatuto de fato que presume uma imparcialidade patente na narração. Essa série de afirmações associadas ao discurso geram um ciclo de credibilidade, que sustenta a visada da informação: “Por mais veraz que seja, a representação dos fatos põe em jogo crenças ou pressupostos tendentes a validar essa mesma veracidade” (SODRÉ, 2009, p. 39).

Contudo, como mostramos anteriormente, a verdade está associada aos fatos, à realidade empírica e está alheia ao plano do discurso, enquanto o domínio da retórica pertence à verossimilhança. Portanto, o princípio da credibilidade implica aproximar-se o máximo possível o discurso do fato. A verdade consensualmente estabelecida em torno dos eventos da retirada da Laguna propicia a plausibilidade do relato de Taunay, que se coloca como verdadeiro, ancorado nessa credibilidade e nas condições de verdade; os fatores se amarram, constituindo um discurso crível. Ainda que consista em uma retórica inclinada à verdade é, antes de tudo, “uma verdade sujeita a desconfianças” (SODRÉ, 2009, p. 28). Paralelamente a esta condição, encontra-se a suposta autoridade sobre o acontecimento que impulsiona nossos questionamentos, da *doxa* à *epistemi*.

*A Retirada da Laguna* (1873) é a representação de um episódio da Guerra do Paraguai, sujeita aos imbróglios do labirinto da memória; à diferença de uma obra declaradamente ficcional, está envolvida simbolicamente de um modo que não contesta a verdade. Como de praxe, os relatos de Visconde de Taunay reiteram a veracidade dos fatos. Adiante, salientaremos que artifícios são suscitados na premissa de gerar os efeitos de veracidade na narrativa de não ficção. Para fins didáticos, trazemos a seguir o trecho do prefácio da obra em questão, em que o autor revela o princípio de veracidade que sua narração almeja:

Para taes conjuncturas requer-se o verdadeiro homem de guerra; nisso está o seu maior predicado, a constancia inabalavel [...] Resta-nos pedir toda a indulgencia para uma narração que não almeja a outro merito além do que contém o factos narrados: tiramo-los do nosso diario de campanha: deparar-lhe-hão muita incorrecção, demasias, repetições: supomos poder deixá-las onde estão; são signaes da presença da verdade (TAUNAY, 1874, p.10).

No prefácio, Taunay se vale do artifício da “autenticação”, a fim de gerar uma condição de verdade. Para Patrick Charaudeau em seu *Discurso das Mídias* (2006, p. 88, grifo do autor): “*Autenticar* é uma atividade que consiste em fazer crer na coincidência, sem filtragem nem falsas aparências, entre o que é dito e os fatos descritos”. Para o autor, transcrever o relato anos mais tarde bem como foram registrados pelo mesmo em seus diários seria um princípio de autenticação dos fatos, mesmo que a escrita congregue excessos, rodeios e exageros.

O registro imediato supostamente garante que o relato seja apreendido de maneira pura, a exemplo disto, os diários trazem essa essência de apreensão autêntica. Para Taunay, manter os elementos originais de sua anotação é um meio de garantir sua *representação* da verdade. Conforme Charaudeau (2006, p. 90, grifo do autor): “*Dizer o exato* é dar impressão de controlar o mundo no instante em que ele surge, e nada nem ninguém poderia se opor a essa verdade capturada no momento que sai da fonte”. São nesses elementos de exatidão e na precisão da descrição que se situa o “contrato simbólico” da narração.

No trecho citado acima, Taunay reitera sua ocupação militar, sua presença no campo de batalha e seu compromisso com os relatos da guerra. Pontuar esses elementos no começo da narrativa são essenciais para que o leitor “acolha” a narração e a conceba como verídica. Em seu prefácio, Taunay estabelece aquilo que Charaudeau (2006) denomina de “contrato de informação”, esta peculiaridade é um dos fatores que diferem das narrativas declaradamente ficcionais. Ter em conta que as viagens militares do Visconde Taunay de fato ocorreram corroboram para convencer o leitor da suposta factualidade dos relatos acerca da retirada da Laguna.

Sem contrato simbólico não há preocupação com a realidade, ainda que a narração se funde em fatos, o autor não firma nenhum acordo de que a narração se prende a eles. Em uma narrativa não ficcional a existência do contrato é crucial, na medida em que o objetivo da narração é assumir um teor verídico; há uma intencionalidade por parte do leitor, este não espera encontrar um discurso que não é

próprio daquela condição. Cabe observar, conforme Charaudeau (2006), que a existência do contrato não passa de um artifício para gerar o efeito de verdade: “todo contrato de comunicação se define através de representações idealizadas que o justificam socialmente e, portanto, o justificam” (CHARAUDEAU, 2006, p. 87).

O contrato de informação é uma proposição simbólica, pois nada na margem da palavra pode ser tratado como verdade, visto que a palavra e a vida compõem dimensões ontológicas díspares, bem como defendemos anteriormente. Charaudeau (2006) afirma que a verdade não pertence ao domínio linguístico, mas sim, ao quanto um texto consegue criar um efeito de verdade, ou seja, convencer o leitor de suas propostas. Dessa forma, a verdade suscitada pelas narrativas de não ficção é, no plano linguístico, uma construção, uma articulação de estratégias que geram um efeito de real. Assim reitera Charaudeau (2006, p. 88):

O verdadeiro e o falso como noções remetendo a uma realidade ontológica não pertencem a uma problemática linguística. Entretanto, acham-se no domínio linguístico noções como *significar o verdadeiro* ou *significar o falso*, isto é, produzir um valor de verdadeiro ou de falso por meio do discurso.

Muniz Sodré (2009) concorda com as proposições de Charaudeau (2006) ao afirmar que a “verdade” no plano do discurso é uma elaboração linguística: “Verdadeiro será, portanto, o enunciado que concorde (entende-se que seja capaz de figurar lógica e linguisticamente alguma coisa) com a realidade” (SODRÉ, 2009, p. 30). A diferença entre verdadeiro ou falso no plano linguístico está relacionada com a coincidência aos relatos do mundo exterior à linguagem. “Dizer o que ocorreu” ou “dizer o exato” envolve uma construção textual que remete a uma proximidade intrínseca com o fato que é representado, ou seja, pode-se constatar no plano empírico. E o contrário, o falso e a mentira, ocorrem quando essa construção se afasta do relato empírico e não pode ser reiterado.

A fim de alcançar essa dimensão semântica do terreno da verdade, o texto se vale de alguns artifícios com intuito de convencer o leitor de suas proposituras, essas elaborações são chamadas por Charaudeau (2006) de “condições de veracidade”. Na visada da informação, a autenticidade ou a verossimilhança dos fatos recorre a três procedimentos básicos: a “designação identificadora”, que consiste em promover provas do relato; a “analogia”, que de todas é a mais utilizada por Taunay, que consiste em reconstruir o relato da maneira mais realista possível, com descrições, comparações e encenações; e, por último, a “visualização”, que significa oferecer



material visual – mapas, imagens, fotos, etc. – para reforçar a ilusão de contato com o acontecimento. Mostraremos a seguir como esses três princípios se executam em *A Retirada da Laguna* (1873).

*A priori*, o princípio da analogia é o que mais se faz presente na produção de Visconde de Taunay. O relato presume um caráter de veracidade, já que se passa no plano empírico, contudo, todo fato “digerido” pela linguagem está sujeito aos impasses da representação, assim reitera o crítico: “Todo sujeito que quer relatar um acontecimento se vê diante do problema da relação entre realismo e ficção” (CHARAUDEAU, 2006, p. 156). O contrato de informação não sustenta a premissa de veracidade da narrativa de não ficção, o que cria o efeito de verdade no relato não é “o quê”, mas “como” é narrado. As narrativas de não ficção se encontram no processo de transformação entre o processo fenomênico e o plano do acontecimento construído discursivamente por intermédio da instância midiática. Não está ligado à verdade em si, mas na maneira de reportar os fatos, como se constrói essa verdade, a forma de elaborar uma narração eloquente. Desse modo:

*Dizer o que aconteceu* significa que não há coincidência temporal entre o dito e o fato e que o relato que se instaura entre os dois só pode ser de *reconstituição*. Assim, o problema que se coloca é p da veracidade da reconstituição, de seu grau de verossimilhança que pode ir do mais provável ao improvável, e mesmo ao inventado. Tornar verossímil é tentar fazer crer que o relato corresponde à uma reconstituição mais provável, apresentando-se o dito como o mais fiel possível do fato como se realizou. O procedimento que permite atingir essa forma de verdade é o da “analogia”, que tenta descrever o mundo segundo roteiros de verossimilhança (CHARAUDEAU, 2006, p. 89, grifo do autor).

A primeira edição de *A Retirada da Laguna* (1873), escrita em francês, encontra-se há pelo menos cinco anos de distância dos acontecimentos, o que a caracteriza como uma reconstituição. O impasse que se estabelece na premissa de Taunay é de tornar crível um acontecimento apesar desse lapso temporal. A fim de gerar o efeito de verossimilhança almejado pela produção, articula os elementos narrativos de forma a gerar essas condições de verdade. Em outras palavras, relatar obedece a uma lógica “diegética”, a uma lógica interna, elaborada a fim de sustentar a argumentação da narrativa. Para Charaudeau (2006), a credibilidade do relato depende diretamente de seu potencial diegético, isto é, o quanto consegue-se articular os elementos narrativos de modo a convencer o leitor. Como defende o referido estudioso francês:

O papel da diegese narrativa é então o de construir uma história segundo um esquema narrativo intencional, no qual se poderá identificar os projetos de buscados atores e as consequências de suas ações. Em resumo, trata-se de construir uma narrativa, um narrador (a diegese evenemencial existe sem narrador, mas não a diegese narrativa) e um ponto de vista (não há narrativa sem ponto de vista). É por isso que a narrativização dos fatos implica a descrição do processo da ação (“o quê?”), dos atores implicados (“quem?”), do contexto espaço-temporal no qual a ação se desenrola ou se desenrolou (“onde?” e “quando?”). O problema que se coloca à insistência midiática é o da *autenticidade* de ou da *verossimilhança* dos fatos que descreve (CHARAUDEAU, 2006, p.153, grifo do autor).

Ao longo de toda a narração de *A Retirada da Laguna* (1874), Visconde de Taunay se encarrega de criar um efeito de totalidade para situar o leitor em sua narração. Nomes, datas, localização geográfica, tudo é fornecido para autenticar a validade de suas declarações. Para construir um argumento supostamente verídico é necessário que todos os elementos (o quê, quem, onde e quando) estejam bem pontuados para uma representação crível do relato. Podemos perceber esses detalhes no trecho abaixo:

A 28 de Dezembro o coronel Carvalho, um dos mandantes enviados da capital da provincia, atacado também da epidemia [...] e a 31 do mesmo mez o coronel Carlos de Moraes Camisão apresentou-se a Miranda, onde no dia seguinte, 1º de Janeiro de 1867, fez-se reconhecer como chefe, como ácima deixamos dito [...] A 10 publicou a ordem de levantar acampamento [...] A 11 a força poz-se em movimento pela primeira vez (TAUNAY, 1874, p. 21 e 22).

Trata-se do primeiro capítulo da primeira parte do livro, que se passa dois anos depois que a comitiva partiu do Rio de Janeiro. O trecho narra o momento em que a Campanha de Mato Grosso marcha depois de 117 dias acampados em Miranda por causa de uma epidemia que assolou a coluna, sob o comando de Carlos de Moraes Camisão, que levaria a cabo a invasão no território paraguaio. A passagem temporal do livro é bem marcada mesmo que os eventos de alguns dias não gerem conteúdo prosaico extenso, Taunay se preocupa em apontar a data e o nome dos oficiais no comando para sustentar o princípio da constatação.

Outro detalhe caro à narrativa de *A Retirada da Laguna* (1874) é a focalização externa (REIS,1999). Quando há um relato de experiência empírica do autor, presume-se uma focalização interna, porém, o narrador trata Alfredo d’Escragnolle Taunay como mais um personagem daquela narrativa em duas passagens da obra, como podemos perceber neste trecho: “Despachou immediatamente para Nioac dous membros da comissão de engenheiros Carlão Roxo e Escragnolle Taunay” (TAUNAY, 1874, p. 21). O índice onomástico confirma que as referências se dirigem à própria

persona do autor (TAUNAY, 2011). Os elementos paratextuais (a dedicatória, o prefácio, etc.) da obra se apresentam com personalidade autoral, no entanto, quando a narrativa se inicia, a presença declarada do escritor se ausenta e os fatos passam a ser narrados de um ponto de vista externo.

Trata-se de uma escolha formal que reitera a sobriedade e racionalidade do acontecimento. Produzir um texto com focalização interna colocaria em crise os relatos, principalmente em uma visada que procura reiterar a veracidade dos acontecimentos. A focalização interna possibilita representar a loucura, a impressão, o devaneio; enquanto a focalização externa se caracteriza como a perspectiva mais favorável para a visada da informação, a qual presume uma neutralidade no que diz respeito ao que se é relatado.

A visualização, artifício caro aos relatos de viagem de Visconde de Taunay, faz referência à realidade por uma linguagem mais direta do que a palavra, por meio da imagem. Para um relator como Taunay oferecer uma imagem do acontecimento em uma época em que a câmera fotográfica não era de acesso popular desvela mais uma de suas qualidades artísticas: a de desenhista. Charaudeau (2006, p. 88) declara: “o meio mais eficaz de designação é a imagem que, no imaginário social, participa da ilusão de verismo, fazendo com que se tome aquilo que representa o objeto (o ‘representamen’) pelo próprio objeto”. As narrativas de não ficção têm nas imagens uma caução de verossimilhança, a designação é um artifício patente nos relatos de viagem do autor, em sua maioria possuem imagens, mapas, rotas, etc. A presença desses elementos reforça o efeito de verdade.

Os esboços de Taunay compõem os poucos documentos iconográficos sobre a retirada da Laguna. A cada edição do livro houve acréscimo de documentos obtidos com o próprio autor, entre outros relatórios sobre o evento. Para nossas discussões, utilizamos a primeira versão de *A Retirada da Laguna* (1873) publicada no Brasil, contudo, as edições mais completas de material paratextual são posteriores a esta. Para tanto, elegemos a décima terceira edição, organizada por Afonso E. Taunay em 1963 e que possui uma série de documentos em anexo que nos são muito caros a esta pesquisa, trazemos alguns exemplos desta última edição nos **ANEXOS B, C, e D**. A presença desse material iconográfico, igualmente suscita uma problemática, de que as imagens, enquanto linguagem, estão igualmente afastadas da vida, bem como pondera Charaudeau (2006, p. 19):

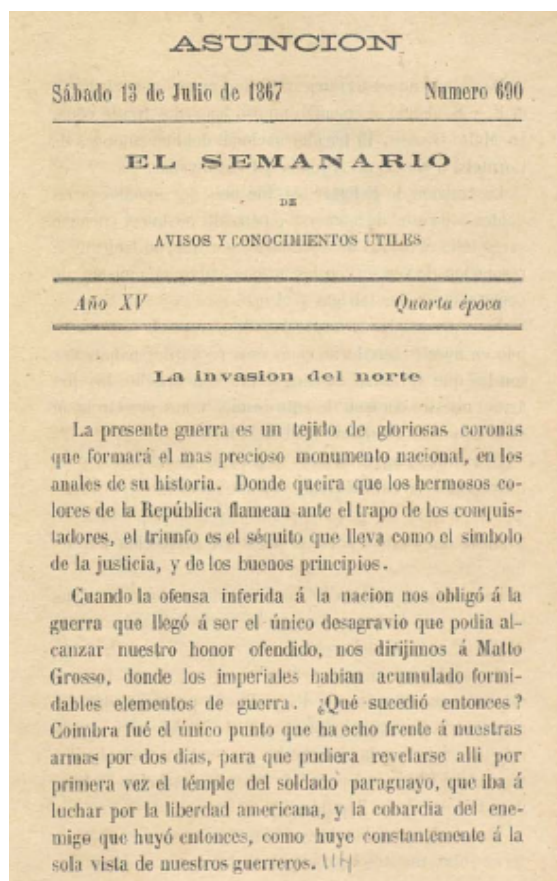
A informação é essencialmente uma questão de linguagem, e a linguagem não é transparente ao mundo, ela apresenta sua própria opacidade, através da qual se constrói uma visão, um sentido particular do mundo. Mesmo a imagem, que se acreditava ser mais apta a refletir o mundo como ele é, tem sua própria opacidade, que se descobre de forma patente quando produz efeitos perversos [...]

Ainda que a curadoria do material paratextual tente engendrar uma factualidade dos relatos, ou ao menos contribuir para a construção do efeito de verossimilhança, recai nos mesmos paradigmas da linguagem. A imagem, por essência tem uma semelhança com a vida por congregar nos elementos visuais, elaborações díspares da palavra, contudo, igualmente suscita uma desconfiança, pois, uma representação imagética implica em recortes, enquadramentos, filtros, entre outros preceitos. Elaborações que a vida não pressupões, portanto, tanto a imagem quanto a palavra, estão igualmente afastadas da verdade.

Em relação à designação identificadora, um recurso recorrente nas narrativas de não ficção é o fornecimento de prova. É de praxe uma obra dessa envergadura congregar material que sirva de comprovação da narrativa: notícias de jornal, fotos, boletins de ocorrência, etc. Tais elementos reforçam a ilusão de verismo pela analogia dos documentos com a narração. Para Charaudeau (2006, p. 90), fornecer a prova “não se trata mais de reportar fatos, mas extrair deles sua razão de ser [...] e assegurar sua validade através das provas mais incontestáveis possíveis”. Em *A retirada da Laguna* (1873), após o último capítulo, há uma sessão de provas denominada “Documento comprobatório”.

Esta seção está presente desde a primeira edição brasileira, mas o documento em questão não é anexado ao livro reproduzido, o que coloca a reiterada verdade em cheque e o efeito de verossimilhança em crise. Apesar de que uma manipulação pela imagem também é possível, o efeito de verossimilhança da iconografia é mais potente, como já mencionamos, a mera reprodução abre margem para contestação. Trata-se de um trecho de um jornal paraguaio, *El semanario de Asunción*, de 13 de julho de 1867, que relata os acontecimentos da invasão das tropas brasileiras no Paraguai. Foi encontrado por um companheiro de guerra, Marques de Cruz, um ano depois quando as tropas estavam no território de Curupaity (TAUNAY, 1873). Trazemos o documento na Figura 2.

**Figura 2** - Documento Comprobatório



Fonte: Taunay (1873, p. 229).

Apesar da formatação contestável, o autor reitera a verdade por meio da analogia. Visconde de Taunay tece um comentário antes de apresentar o anexo, no qual afirma que a diegese do ponto de vista do inimigo reforça seus relatos pela alteridade da narrativa: “Esse espelho tão fiel na sucessão dos factos quão mentirosos em suas apreciações, mostra claramente a exactidão de nossa narrativa e a natureza terrível dos perigos em que se achou a columna brasileira” (TAUNAY, 1873, p. 228). Esse comentário reitera o princípio do enquadramento, o ponto de vista de um combatente brasileiro diante de um fato multilateral. Os comentários do jornal e de Taunay reforçam a ideia de que um fato não pode ser apreendido em sua complexidade, a existência de um recorte técnico é imprescindível, do fato ao acontecimento, e do acontecimento ao relato/notícia.

Conseguimos o arquivo digitalizado da notícia original através da Biblioteca Nacional do Paraguai (figura 3). Os historiadores Herib Caballero Campos e Carlos Gómez Florentín, desde 2014, reúnem cópias do órgão de imprensa do governo de Solano López espalhados pelos quatro países que participaram da Guerra da Tríplice Aliança. Os pesquisadores digitalizaram todo o material que localizaram e atualmente

se encontra sob o domínio da Biblioteca Nacional do Paraguai e disponível para consulta pública (AGÊNCIA DE INFORMAÇÃO PARAGUAYA, 2019). A imagem abaixo, acha-se também reproduzida com maior qualidade nos anexos deste trabalho.

Figura 3 - El semanario de avisos y conocimientos útiles (nº 690)



Fonte: Biblioteca Nacional do Paraguai (2019, s/p)

Pela análise do documento original e pela reprodução do mesmo em *A Retirada da Laguna* (1873), concluímos que a fidelidade do texto foi preservada. Esse fato reforça a preocupação de Taunay com a factualidade das informações e o princípio da verossimilhança, e abre margem para outras análises, em especial, para estudos comparados entre as perspectivas dos autores dos dois lados da guerra. Limitar-nos-emos apenas à menção dos documentos com o intuito de pontuar o princípio da designação identificadora na obra de Visconde de Taunay, visto que nossa análise tangencia para outros recortes.

Pontuamos os elementos caros à visada da informação com propósito de compreender a constituição do efeito de verdade no plano discursivo – a autenticação, o contrato simbólico, a diegese narrativa, a designação e as provas – no entanto, a premissa básica das narrativas de não ficção engloba também a inclinação literária. Como mencionamos defender, o relato de *A retirada da Laguna* (1873) também desvela as qualidades artísticas do Visconde de Taunay. As narrativas de não ficção seduzem por uma premissa de transcendência da mera experiência de leitura, mas de fazer sentir, como diria Lima (2004, p.199), atravessar a epiderme dos sentidos e alcançar as profundas camadas da psique humana e assim “provocar o leitor para um reordenamento tanto intelectual quanto emocional.

Sodré (2009) comenta que a retórica tem três funções principais: ensinar (*docere*), comover (*comovere*) e deleitar (*delectare*). Assim, o discurso retórico levado a cabo pela visada da informação deve encontrar um equilíbrio entre essas três operações. Valer-se de uma abordagem extremamente racional e objetiva resultaria em um material intragável por parte do grande público leitor. Estabelecer um vínculo afetivo é essencial na medida em que narrar é antes de tudo uma prática humana, e as narrativas são inscritas nas comunidades de sentido a partir do afeto, do sensível, o que sensibiliza os sentidos que são comumente partilhados. Portanto:

No caso do acontecimento, o que sugere aqui é que ele deve ser compreendido (hoje mais do que nunca, na era das imagens e dos dígitos), para além do registro simbólico, no *registro afetivo do mundo*. Quer dizer, não se põe em jogo apenas a lógica argumentativa das causas, mas principalmente o *sensível* de uma situação, com sua irradiação junto aos sujeitos e a revelação intuitiva do real que daí poderá advir. Assim, em vez da mera transmissão de um conteúdo factual, se trata da conformação socialmente estética de uma *atitude* (SODRÉ, 2009, p. 68, grifos do autor).

O vínculo afetivo pontuado por Sodré (2009) está associado ao que Patrick Charaudeau (2006) chama de “dramatização”. Esse artifício é engendrado com o objetivo de mobilizar o afeto e de gerar no público maior interesse por aquilo que é narrado. Esse artifício usado de forma desmedida enfraquece o princípio de veracidade, porque posiciona o relato ao extremo oposto da visada racional que se almeja, tangenciando para uma espetacularização do acontecimento. Para Charaudeau (2006) deve haver uma regularização da estratégia cênica para não comprometer a seriedade do relato:

Assim, o contrato de informação midiática é, em seu fundamento, marcado pela contradição: finalidade de fazer saber que deve buscar um grau zero de

espetacularização da informação, para satisfazer o princípio da seriedade ao produzir efeitos de credibilidade; finalidade de fazer sentir que deve fazer escolhas estratégicas apropriadas à encenação da informação para satisfazer o princípio de emoção ao produzir efeitos de dramatização (CHARAUDEAU, 2006, p. 92).

A narração de *A Retirada da Laguna* (1874) se inicia logo no prefácio com as lamentações das perdas e das intempéries da campanha: “ao todo trinta e nove léguas percorridas em trinta e cinco dias de dolorosa memória. Devo esta narrativa a todos os meus irmãos de sofrimento, aos que se finaram ainda mais do que áquelles que sobreviveram” (TAUNAY, 1874, p. 9). A narrativa se apresenta não como um relato militar, que se enquadra como uma derrota por parte dos paraguaios (retirada, fuga, recuo), mas de um memorial aos soldados que lutaram e principalmente àqueles que partiram. A coluna partiu em direção ao território inimigo com 3.500 homens, quando chegou na fronteira com o Paraguai, contava com menos da metade, e da retirada só retornaram vivos 700. Para Taunay, as baixas são, antes de tudo, sacrifício pela causa, e todo peso que as perdas simbolizam é impresso na narração.

Logo no prefácio percebemos um relato atravessado pela emoção, como é patente na escrita taunayana, o que coloca a sobriedade dos fatos em crise. Como mostramos no capítulo anterior, Taunay se encontra em um projeto de Estado-nação, as descrições da natureza agreste (sul-)mato-grossense são tão presentes no relato de *A Retirada da Laguna* (1873) quanto em qualquer romance regionalista. O apreço pela natureza desvela seu ímpeto patriótico e simula uma unificação nacional pela presença desse aspecto. O relato é permeado por descrição dos ambientes rurais, como podemos observar no trecho a seguir:

Entre outras uma eminencia, donde dominam as margens cobertas de matas do Uacogo, de Nioac e do Miranda enlaçando a planície nas suas curvas convergentes, offerece um perspectiva que excede ainda, si é possível, a de Laiiad, e é tal a luz suave e brilhante que cobre toda a região que involutariamente a imaginação vem emprestar sua magia a esse conjunto de encantos irresistíveis da terra e do céu. As frescas águas de Nioac apertadas ente ribanceiras elevadas, coberta de taquarussús, correm sobre um leito quasi continuo de pedra vermelha, disposta em grandes lages, e em muitos sitios o trabalho da corrente sobre a pedra é tão notável que até se recommenda á attenção e ao estudo do geologo. E que sabio ou artista não acharia ampla mésse nesses miraculosos campos? (TAUNAY, 1874, p. 25).

A presença dos cenários agrestes elabora, no imaginário burguês, a realidade das regiões afastadas dos grandes centros urbanos. Como já pontuamos, a descrição é carregada de positividade, ressalta a beleza do ambiente e desvela a carga de



idealização do Romantismo, revestindo o relato com um aspecto idílico. O narrador constantemente direciona o olhar para a natureza a fim de despertar a consciência coletiva à concepção de brasilidade, e que perder a guerra seria o equivalente a ter a unidade nacional cindida, ainda que as terras fossem em alguma medida esquecidas pela monarquia: “vem a ser que os paraguayos parece que comprehenderam muito melhor do que nós o valor das bellas regiões [...] Que temos feito, nósoutros brasileiros, depois de tantos anos que somos dellas senhores? (TAUNAY, 1874, p. 28 e 29).

Em ambos os trechos que nos serviram de exemplo, o narrador encerra com uma pergunta retórica e, para Heinrich Lausberg, em *Elementos de Retórica Literária* (1972), a presença dessa figura estabelece uma ligação afetiva com o leitor: “Os sentimentos (§ 70) do ouvinte são agitados por consequência, mediante a anáfora insistente (§ 265) ou da interrogação retórica (§ 445), empregadas pelo sujeito falante [...], mediante a anáfora” (LAUSBERG, 1972, p.77). A pergunta retórica direciona o olhar do leitor e o convida a refletir sobre sua relação com espaço. O sentimento de fazer parte da terra desemboca no nacionalismo, premissa defendida pelos românticos. Essa estratégia de comoção reitera a prerrogativa da dramatização pontuada por Charaudeau (2006) e do registro afetivo elencado por Sodré (2009).

Assim posto, acreditamos que as prerrogativas da não ficção sejam o caminho para se interpretar os relatos de viagem de Visconde de Taunay. Diferente de *Inocência* (1872) que é uma obra declaradamente ficcional, *A Retirada da Laguna* (1874), que nos serve de mote para interpretar o *corpus* definitivo deste trabalho, tem uma premissa de veracidade. Os relatos são construídos de forma a suscitar a verdade que os funda, sendo assim, a visada da informação nos parece a mais lógica a fim de explicar os artifícios articulados na narrativa que incumbem de gerar o efeito de verossimilhança. Contudo, a narrativa é igualmente alimentada pela pena de romancista do autor.

Em linhas gerais, Taunay se apropria de cinco procedimentos em seu discurso: o contrato simbólico, com o qual reitera sua posição de testemunha e de relator oficial da campanha, a fim de levantar sua credibilidade; a analogia, que confirma a descrição detalhada dos eventos, situando o leitor constantemente no tempo e no espaço, apontando o nome e a patente dos envolvidos; a visualização, que conta mais com os anexos das edições, mas também inclui os esboços do autor acerca dos cenários da

guerra e do sertão; a designação identificadora, que a princípio se resumia à reprodução do *Semanário de Asunción* (nº 690), mas que, posteriormente, outros documentos oficiais relacionados ao episódio da retirada da Laguna foram adicionados; por fim, a dramatização, que consiste em estabelecer um vínculo afetivo com o leitor e que tangencia para uma elaboração mais inclinada ao uso estético da linguagem.

Cabe explicitar que a complexidade do fato não pode ser apreendida pelas margens da palavra, pois está alheia ao mundo empírico, enquanto ao discurso cabe aproximar-se dessa inscrição. A apreensão da retirada da Laguna pelos sentidos de Taunay desemboca na narração de um acontecimento, que por sua vez, gera um enquadramento técnico e está sujeito a todos os desvios do labirinto da memória. Portanto, Taunay é antes de tudo, um intérprete do real, e sua obra não-ficcional diferente da ficcional busca a verdade, a despeito disso, não se configura como um gênero inferior. Acreditamos que pontuados esses elementos que compõem a escrita taunayana, podemos passar para a análise definitiva de nosso *corpus*, isto é, as passagens que se dedicam à Camapuã-MS.

### CAPÍTULO III

**Do *facto* ao *fictio*:**  
a representação de Camapuã na obra do Visconde de Taunay

*Dos indígenas  
aos Jesuítas  
irmãos Leme  
e bandeirantes  
Visconde de Taunay  
Verdade viva e são  
a nossa Camapuã.*

Sebastião Lemos da Cunha

A relação de Taunay com Camapuã ao longo da campanha de Matto Grosso acontece primeiramente por boatos, de um varadouro abandonado em um sertão distante, esses causos vão se reverberar em sua produção, contudo, sua passagem empírica pelo local acontece após a retirada da Laguna, em seu retorno para o Rio de Janeiro. Sua trajetória pelo território camapuense figuraria mais tarde em seus escritos, em especial como premissa geográfica localizando espacialmente o leitor na diegese da obra. Porém, capítulos inteiros são dedicados ao local e revelam um profundo encantamento pelo passado impregnado nas ruínas.

Neste último capítulo, deslocaremos as visadas por nós pontuadas até agora, representação e não ficção, a fim de analisar o *corpus* dessa pesquisa. Nossa coleta de dados nos levou a 10 livros - além das duas obras utilizadas por nós como *corpus* secundário nos capítulos anteriores: *Memórias* (2005) e *A retirada da Laguna* (1873) - dentro da produção de Visconde de Taunay na qual a presença de Camapuã é patente. Algumas passagens se reduzem a mera localização geográfica enquanto outras apresentam grande potencial analítico. Certas obras, em sua maioria, não possuem estudos aprofundados a despeito de seu conteúdo, e são reduzidas, como no caso dos trabalhos de Olga-Maria Castrillon Mendes (2007) e Maria Lídia Lichtscheidl Maretti (1996), à meras “obras consultadas”, mas não se detêm em uma análise profícua de seu material como nos propomos neste.

A única obra declaradamente ficcional que compõe o nosso *corpus* é a obra-prima de Taunay, *Inocência* (2017), enquanto nossa pesquisa se debruça sobremaneira na parte não ficcional da produção do autor. Dentre os relatos de viagem/campanha encontramos referências em *Viagens de Outr’ora* (1921a), *Cartas da Campanha* (1921b) *Visões do Sertão* (1923a), *Scenas de Viagem* (1923b), *Dias de Guerra e Sertão* (1927), *Marcha das forças* (1928) e *Em Matto Grosso invadido* (1929) e *Céos e Terras do Brasil* (1930), na antologia *A cidade do ouro e das ruínas* (1923c), e na biografia *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931).

Alguns detalhes são pontuais na linguagem de nossa análise. Nas obras não-ficcionais, trataremos a figura do narrador pela autoria, Visconde de Taunay, por constituírem um material que se anuncia como verídico, enquanto, nos trechos do romance *Inocência* (2017), trataremos como “narrador”, por ser uma obra declaradamente ficcional. Outro detalhe caro às citações serão as inscrições onomásticas variadas – a exemplo de Camapuã, que ora será “Camapuan”, ora

“Camapoam” - em algumas obras há mais de uma inscrição diferente. Como tivemos acesso à obras centenárias escolhemos manter o texto original neste trabalho. Também alicerçaremos nossas análises tendo em vista contribuições de outros autores, que igualmente são referenciados por Taunay, são eles: Ayres de Casal e sua *Corografia brasileira* (1943), ademais de *Relatos monçoeiros* (1981) de Afonso E. Taunay.

Dividiremos nossa análise em três partes, “O espaço geográfico” quando, trataremos da premissa geográfica em relação à topografia, “Deserto e solidão”, quando abordaremos a representação do longínquo e a relação de Camapuã com o romance *Inocência* (2017), e por último, “Revolta e melancolia”, quando analisaremos a tendência escapista e à propensão melancólica impregnada na narrativa de Taunay. Em todos os casos a experiência empírica é a chave de ignição da narrativa, tanto dos diários de viagem e (auto)biografias, quanto no romance *Inocência* (1873), contudo, como defendemos até agora, o fato dentro do labirinto da memória e nas margens da palavra é ficção.

Do *facto*, pois Taunay parte de uma experiência empírica e ao elaborar sua narrativa supostamente verídica, versando conhecimentos de geografia, engenharia, história, entre outros, em uma visada objetiva que sustenta seu discurso de veracidade. Ao *fictio*, porque seu olhar sensível ao ambiente que o cerca e aos eventos que lhe sucederam tangencia à uma configuração propriamente poética de sua escrita, em especial nos romances, mas igualmente nas obras sem envergadura ficcional. Entendemos que a representação de Camapuã está estritamente relacionada à um discurso histórico, geográfico etc, não obstante, igualmente poético. Por isso, nossa abordagem contempla esses dois aspectos. Uma análise exclusivamente literária já foi efetuada por diversas vezes pela crítica, que, por conseguinte, ignora o restante da produção de Visconde de Taunay e o aspecto objetivo que sua matéria literária congrega. Abraçamos essa dimensão dual da escrita taunayana em um percurso analítico que flerta tanto com a ficção quanto com a não ficção.

### **3.1 Monções e varadouros: Camapuã enquanto espaço geográfico**

*Quem não se achou no meio de fundos sertões, não pode imaginar momentos assim tão cruciantes e*

*repassados de indizível angústia.*

Visconde de Taunay.

Nesta primeira parte de nossa análise pontuaremos e discorreremos sobre passagens que concernem ao território de Camapuã dentro da produção do Visconde de Taunay que estão associadas ao que Castrillon-Mendes (2007) denomina de “espaço geográfico”, que, por sua vez está relacionado à uma localidade empírica “Esse espaço geográfico, hoje correspondendo ao Estado de Mato Grosso do Sul” (CASTRILLON-MENDES, 2007, p.175). Nessa composição, a imagem de Coxim, Aquidauana, Nioaque, entre outras localizações estarão relacionados aos trechos sobre Camapuã em passagens por nós eleitas que se resumem a um tratamento mais pontual da linguagem.

Luis Alberto Brandão em suas *Teorias do Espaço Literário* (2019) relaciona o espaço na narrativa à concepção de “cenário”, ou seja, “lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2019, p. 59). Contudo, um “espaço geográfico” se desconecta desta premissa, pois serve para pontuar uma localização empírica do universo extralinguístico. Nesta parte de nossa análise nos concentraremos no espaço desta segunda colocação, enquanto geográfico, ou seja, as referências de Camapuã como guiadora do olhar do leitor na narrativa. Podemos teorizar que o espaço geográfico sirva de cenário em algumas ocasiões, não raro Taunay e outros autores se valem de localizações reais para tecerem suas narrativas ficcionais, como no caso de *Inocência* (2017), porém o romance não se passa em Camapuã, com isso, a representação desta não diz respeito à categoria de Brandão (2019).

Conforme explicamos anteriormente, Taunay corresponde à um projeto de estado-nação que atendia pela unificação nacional através dessas construções literárias a respeito do interior do país. Por isso, o pressuposto geográfico é crucial na prerrogativa de criar imagens da realidade além da corte e das metrópoles. Assim como declara Castrillon-Mendes (2007, p.52): “a literatura resultante das viagens desdobra-se numa coleção de tipos, como *topoi* paisagístico, conexões geográficas e em especial, na fixação de um ponto de mira [...]”. Nioaque, Camapuã, Aquidauana, Coxim, entre outras localidades, em uma primeira instância correspondem à essa coleção da qual se refere a autora. Por isso nossa análise neste momento se

concentrará nas passagens que concernem à essa prerrogativa espacial de localização.

A produção de Taunay se vale sobremaneira de proposições informativas para tecer seu discurso supostamente verídico, essa elaboração mescla conhecimentos de geografia, botânica, história, o que sugere em um estudo a respeito dessa parte da produção de Taunay uma abordagem mais especializada. Afirma Mareiti (1996, p.179): “o olhar do engenheiro militar se mescla ao do botânico, ao do topógrafo, ao do geógrafo, ao do historiador, deixando escapar, em alguns momentos, manifestações daquele escritor que viria a ser considerado um exímio *descriptor literário*”. Tendo em vista essas peculiaridades, nossa análise por hora vai abordar em alguma medida essas outras áreas do conhecimento que são versadas por Taunay, a fim e compreender a representação na escrita taunayana por essa visada mais especializada. Mas igualmente, quando o texto escapar à premissa objetiva, suscitaremos uma reflexão mais poética.

Para essa primeira parte de nossa análise elegemos um recorte de trechos relacionados à história e à topografia, que estão, por conseguintes, associadas ao movimento monçoeiro, de onde a figura de Camapuã é patente. Posto o princípio geográfico que envolve a produção de Taunay, bem como nosso trabalho, e os primeiros trechos que iremos analisar, trazemos a seguir a definição de topografia segundo o *Dicionário Cartográfico* de Cêurio de Oliveira (1993, p.536): “A configuração da superfície da Terra, incluindo o relevo, a posição dos cursos da água, as cidades as estradas, etc. O conjunto das características da Terra”. A topografia se divide em quatro áreas “hipsografia”, que trata dos aspectos do relevo, “hidrografia”, relativa à água e drenagem, cultura e vegetação. Apenas as duas primeiras nos servirão a princípio. Não intencionamos nos aprofundar no conhecimento geográfico, apenas apontar essas especificidades na obra do autor tendo em vista essa construção singular. Acreditamos que o autor minimamente versava esse ramo conhecimento tendo em vista suas elaborações textuais.

Para as referências hidrográficas selecionamos trechos que estão presentes na antologia *A cidade do ouro e ruínas* (1923c) e no diário de campanha *Marcha das forças* (1928), Camapuã aparece em outras obras que retomam a premissa geográfica das vias fluviais, contudo, sem apresentar potencial analítico, por isso nos detemos nessas duas obras que servirão de comprovatórias de nossas afirmativas. Em relação

às referências hipsográficas, os trechos que elegemos estão presentes nas obras não-ficcionais, além dos já citados, *Viagens de outr'ora* (1921a), *Cartas de Campanha* (1921b), *Visões do Sertão* (1923a), *Céus e terras do brasil* (1930).

Iniciaremos nossa análise pelas referências hidrográficas. A hidrografia segundo Oliveira (1993, p. 258) é a “Ciência que se ocupa da medida e descrições das características físicas dos oceanos, mares, lagos e rios bem como suas áreas costeiras contíguas, com a finalidade, em geral de navegação”. Nos trechos que selecionamos a presença de Camapuã está relacionada às vias fluviais traçadas com o movimento monçoeiro, que serviu de guia para a Campanha de Matto Grosso e aos viajantes que cruzavam a região.

Podemos observar no mapa da expedição (**ANEXO C**) que a Campanha de Matto Grosso tangencia o território de Camapuã, com isso o contato primeiro entre Taunay e Camapuã vai se dar por via oral, esse aspecto que vai ressoar em sua produção, e que por sinal vai inferir em discrepâncias entre o conhecimento oral e o empírico a longo de sua produção. Taunay tem contato primeiro com a fama e as histórias de Camapuã, bem como declara Gomes (1990, p.148): “A fama de fausto e grandeza, e das festas de Camapuã repercutiam por todo aquele vasto sertão até Cuiabá e Vila Bela. Eram os restos da antiga opulência de Camapuã, rastro do famoso ouro de Cuiabá [...]”. As orgias, fausto e grandezas de Camapuã ecoavam pelo estado em razão do movimento monçoeiro, que por sua vez marcou a povoação do sul de Mato Grosso (RODRIGUES, 1978).

Antes das monções, o trânsito de brancos se deu pela presença dos jesuítas espanhóis, que adiante que foi ameaçada pelo bandeirantismo. Um desses desbravadores, Rui Diaz Melgarejo, funda o povoado de Santiago de Xerez, em 1579, à margem do rio Miranda na Serra de Maracaju, porém dura um pouco menos de 50 anos em razão das endemias que assolavam a região. O povoamento definitivo do território vai acontecer com o descobrimento das minas de ouro Cuiabanas que suscitará rotas de acesso do litoral até a capital mato-grossense. Assim declara o historiador Jair Barbosa Rodrigues em seu *Isto é Mato Grosso do Sul* (1978, p. 27-28):

A fama alcançada pelas minas de ouro de Cuiabá, consideradas durante certo tempo as mais ricas do Brasil, propagou-se rapidamente, fazendo com que centenas de aventureiros procurassem vencer a grande distância – 532 léguas – que separava Ararituaba (Porto Feliz) das terras cuiabanas [...].



Essas penetrações pelos rios deram origem às monções que se tornaram célebres, dificultadas pelas 113 cachoeiras e corredeiras ameaçadoras que tinham que ser vencidas [...] Essas longas e arriscadas penetrações passaram a exigir a formação de pontos de apoio, onde os monçoeiros encontrassem meios de se abastecerem nas suas idas a Cuiabá ou nas suas voltas a São Pulo, no início do século 18. Dessa exigência surgiram as povoações de Camapuã e Sítio do Rio Pardo, nos chamados varadouros, que separavam as cabeceiras dos rios das bacias do Paraná e Paraguai. Camapuã foi a única dessas duas povoações que sobreviveu por dezenas de anos, mesmo depois de exauridas as minas de ouro de Cuiabá, chegando a ostentar, em 1725, dois sobrados além de casas residenciais. Em 1768 contava com mais de 300 moradores, segundo afirmativa de Cardoso de Abreu, que por ali transitara [...] Desaparecido o Sítio e decadente o Camapuã, a região hoje compreendida pelo Estado de Mato Grosso do Sul, permaneceu habitada apenas pelas tribos de índios, assim mesmo bastante reduzidas pelas guerras mantidas contra os bandeirantes e monçoeiros.

O movimento monçoeiro notabilizou as rotas fluviais do sul de Mato Grosso, a exemplo disso, vários povoados recebem o nome de rios por conta dos varadouros que surgiram para dar suporte aos viajantes durante as jornadas em direção a Cuiabá, como é o caso de Coxim, Aquidauana, Miranda e Camapuã, sobre este último comenta o geógrafo Ayres de Casal: “Esta província, que deriva o nome do rio Camapuan” (CASAL, 1945, p. 266). O viajante e pintor Hércules Florence esteve no varadouro de Camapuã em 1826, quando elabora o esboço do local que trazemos no **ANEXO F** com fins ilustrativos. O marco fluvial reverbera na produção de Taunay, em especial em sua produção não-ficcional, cujo conhecimento hidrográfico reforça o princípio da verossimilhança. Trazemos a seguir passagens que encontramos que correspondem a essa premissa:

Começou, então, a viagem fluvial muito seguiu da naquelles tempos e feita em 1827 pela comissão Langsdorff e por meu tio Adriano Taunay, de um lado pelos rios Tietê, Paraná, Pardo, Sanguesuga, varadouro de Camapuan e na contravertente rios Camapuan, Coxim, Taquary, Paraguay, S. Lourenço e Cuyabá. Nessa jornada penosa, já pelos muitos obstáculos naturais, cachoeiras, corredeiras, saltos, varação de canôas, já pelos aguaceiros e maleitas e nuvens de mosquitos, amiudam-se as descrições ao Marquez de Val de Reis e algumas bem pittorescas, sobretudo de caçadas (TAUNAY, 1923c, p. 167-168).

E' uma bonita perspectiva essa. O Taquary corre na direcção de E. para O., rolando aguas límpidas e duplo em largura do Coxim. Este vem de S. S. E. para N. N. O., igualmente claro. Quando as duas correntes se encontram, as aguas se encrespam e n'uma linha continua mostram os pontos em que se confundem. Antigamente e até os principios d'este seculo, a navegação do rio Coxim era muito seguida, apezar das innumerables cachoeiras. As cargas com destino a Matto Grosso e desembarcadas em Camapuan vinham pelo Camapuan, Coxim e entravam no Taquary, d'onde com toda a facilidade ganhavam o rio Paraguay. Antes da guerra este lugar, colonizado por gente de Matto Grosso, foi-se desenvolvendo com alguma lentidão. Entretanto nas vizinhanças estabeleceram-se varios mineiros que cultivavam com bom resultado as suas terras. [...] ao passo que até agora as mais dilatadas

pretenções d'essa provincia têm sido levar os seus limites até as vertentes dos rios Camapuan e Coxim (TAUNAY, 1928, p.147-148).

O primeiro recorte trata da viagem para Cuiabá de D. Antonio Rolim de Moura, o primeiro governador da capitania de Matto Grosso e fundador da primeira capital do estado, Vila Bela, relato que se encontra na antologia *A cidade do ouro e das ruínas* (1923c). Retoma o trajeto fluvial percorrido pelos monçoeiro no início do século XVIII, e que serviu à posteriori para os viajantes que atravessavam aquela região. Ainda há a menção à Lagoa Sanguessuga, afluente do rio Camapuã, e que também era navegável nessa época. O relato é bem objetivo e desvela o princípio geográfico presente na produção de Taunay. A menção dos rios e do trajeto monçoeiro se incumbem de situar o leitor no espaço geográfico. Outros pequenos relatos como esse foram encontrados por nós, contudo, reduzimos à menção desse como exemplo.

O segundo relato se encontra presente no diário de expedição *Marcha das Forças* (1928), especificamente no relatório dos dias 16 e 17 de dezembro de 1865, quando as tropas da campanha de Matto Grosso estavam acampadas às margens do rio Taquari. Taunay em uma reflexão secundária ao diário de campanha retoma a rota das monções e o processo de povoamento do sul de Mato Grosso. O relato iniciando com “E’ uma bonita perspectiva”, é um desses momentos mencionados por Maretta (1996) onde olhar romântico escapa à envergadura objetiva do relato, e faz transparecer o veio artístico e uma representação propriamente subjugada à emoção, ao estar associada a um discurso objetivo que reforça a função “*comovere*” da retórica pontuada por Sodré (2009).

Como mostramos anteriormente, é de praxe na obra do Visconde de Taunay a quebra do teor objetivo dos textos não-ficcionais e da sequência lógica dos eventos em resposta ao ímpeto romântico, que vê na natureza e no passado válvula de escape das aflições da alma: “A fuga no espaço manifesta-se inicialmente rumo a Natureza [...] na contemplação dos lagos, rios, montes, o firmamento, prados, etc., os românticos descobrem ‘mistérios’ como se pervagassem seu próprio mundo interior” (MOISÉS, 2013, p. 420). O pressuposto verídico associado à representação idealizada coloca essa produção em uma margem muito difusa entre o discurso da informação e criação ficcional.

Hipsografia segundo o dicionário de cartografia é a “parte da topografia que trata do relevo ou altitudes” (OLIVEIRA, 1993, p. 259). Em nossa coleta de dados

encontramos várias referências de Camapuã relacionada ao relevo, por isso, o substantivo aparece associado a “planalto” – “Grande extensão de terras em que o relevo não apresenta, em seu conjunto, grandes contrastes” (OLIVEIRA, 1993, p.421). Podemos apontar a sua inscrição na obra do Visconde de Taunay nas seguintes passagens:

Os paraguayos estavam concentrados na villa, muito receiosos pela sorte das distantes expedições que haviam enviado a Coxim de um lado, e ao *planalto de Camapuan*, do outro (TAUNAY, 1921b, p.193, grifo nosso).

Parti do acampamento de Canuto junto à margem esquerda do rio Aquidauana, às 10 horas da manhã de 17 de junho de 1867. Para me servir de companheiro e vaqueando na transposição do despovoado e dilatadíssimo *planalto de Camapuã*, como vinha o tenente do corpo policial de São Paulo, João do Prado Mineiro. (TAUNAY, 1923a, p. 9, grifo nosso).

Ambos os relatos, o primeiro de *Cartas da Campanha* (1921b) e o segundo de *Visões do Sertão* (1923a), tratam dos eventos durante a Campanha de Matto Grosso e demonstram como Taunay se vale sobremaneira do princípio da analogia, pontuado por Charaudeau (2006), para calcar a premissa verídica de seus relatos. Situar o leitor temporalmente e espacialmente é um princípio incontornável na visada da informação, a aceitabilidade do relato vai depender desse potencial diegético: nomes dos envolvidos, datas, locais, etc, o máximo de informação útil é inserida para tentar abordar o máximo possível da complexidade do fato. A representação de Camapuã, neste caso, está relacionada à esta premissa, o conhecimento topográfico reforça a credibilidade da narrativa. Outros nomes relacionados a planalto, como chapada ou chapadão, também estão presentes, e transcrevemos abaixo:

As águas do córrego da Pontinha dirigem-se para OSO,; o único das correntes d'agua d'esta parte que não toma para o quadrante SE. A procurar a bacia do Paraná [...]do districto de Miranda faz, com razão, descer um afluente do Aquidauana, do *chapadão de Camapuan*, afluente que sem dúvida é o Pontinha, nome que depende d'uma causa mais chegada a nós – a construção d'uma ponte -. e n'aquelle não era essa [...] Subindo num extenso *chapadão* de duas léguas chegamos, á tarde, junto ao ribeirão Sanguessuga, fizemos alto, levantando as barracas da margem esquerda d'aquelle bellissimo afluente do Paraná, em que, como todos os mais da zona de Sant'Anna do Paranahyba, rola águas dum gosto particular e d'uma alvura surprehendente (TAUNAY, 1921a, p.47-48, grifo nosso).

A sua mais remota origem é o lagrima do córrego da Pontesinha, no dilatado *chapadão de Camapoan*, umas cincoenta léguas para lá do ponto em que já avulta o volume (TAUNAY, 1930, p. 85, grifo nosso).

Os relatos presentes em *Viagens de outr'ora* (1921a) e *Céos e terras do Brasil* (1930) tratam de comentários a respeito do rio Aquidauana, que tem nascente no

córrego da Pontinha (ou Pontesinha), que atualmente é um distrito de Camapuã, Pontinha do Cocho, localizado a cerca de 70 km da cidade. Nessas passagens o vocábulo “planalto” é substituído por “chapada”, que para Cêurio de Oliveira (1993) trata-se de um tipo de planalto, enquanto o seu aumentativo, “chapadão”, empregado nos termos que trouxemos, reforça sua extensão.

No primeiro trecho podemos observar outro artifício geográfico presente no discurso de Taunay: a cartografia. Para Oliveira (1993), o “quadrante” ao qual se refere o autor no primeiro trecho trata de “cada um dos quatro setores em que é dividida a rosa-dos-ventos” (OLIVEIRA, 1993, p. 467). Dentro do vocabulário cartográfico se encontram as abreviaturas das direções: “OSO” (sudoeste), “SE” (sudeste), etc. Esta peculiaridade da narrativa retoma o veio de viajante do autor, pois, a cartografia está necessariamente relacionada à navegação. Taunay, enquanto viajante, versava esse conhecimento no intuito de sobreviver aos sertões inóspitos, adiante essas proposições vão ser impregnadas na sua produção.

Portanto, em uma primeira instância, a representação de Camapuã na obra do Visconde de Taunay está relacionada a um tratamento mais objetivo da linguagem, pontuando a presença da cidade em um jogo de referências topográficas e históricas. A necessidade de situar temporalmente e espacialmente o leitor na narrativa revela conhecimentos geográficos que, em alguma medida, ajudaram o autor nas suas andanças pelos sertões (sul-)mato-grossense. A inclinação pela analogia aproxima seu discurso da visada da informação, contudo, o constante escapismo espacial desvela o ímpeto romântico do autor e seu manejo artístico da linguagem. Esse teor dual do texto deixa ainda mais tênue a fronteira entre verdade e invenção na obra do Visconde de Taunay.

Posto isso, daremos continuidade na análise do nosso *corpus* no subtópico a seguir onde as referências a Camapuã estão relacionadas ao distante, ao desértico e ao solitário e igualmente, se fazem patentes na obra-prima do escritor: o romance *Inocência* (2017).

### **3.2 Deserto e solidão: Camapuã no romance *Inocência* (1872)**

*Qual verde pluma dos sutis palmares/Volvendo as  
colinas ventanias calmas/É Camapuã entre as serras  
e vales/Filha da beleza e a mãe das almas/Acalenta ao*

*seio o solitário andante [...]*

Etevaldo Vieira de Oliveira.

Nesta parte da análise, vamos deixar a relação topográfica para ressaltar a representação de Camapuã enquanto um sítio distante e solitário. Este conjunto de referências igual ao tópico anterior se resume a um tratamento mais objetivo da escrita, as referências que encontramos se apoiam na premissa geográfica de localização, contudo, sem se associar a um vocabulário mais restrito de um determinado conhecimento. Os substantivos “planalto” e “chapadão” agora cedem espaço a “longínquo” e “desértico”. Aqui ainda há a aproximação com a oralidade, e a constante relação com o movimento monçoeiro. Nessa parte de nossa análise incluiremos passagens da obra *Inocência* (2017) e mostraremos como o *facto* (a experiência empírica) se torna *fictio* (romance).

Segundo o *Mato Grosso do Sul: perfil do município de Camapuã* (FIPLAN/MS, 1989, p.1): “Uma vez terminada a febre o ouro, que coincidiu com o cessamento das penetrações das ‘bandeiras’, o local caiu em completo abandono, assim permaneceu até quase nossos dias”. Apesar da ruína em que se encontrava o território de Camapuã, com a falência das minas de ouro cuiabanas, o local ainda servia de referência aos viajantes: “o movimento monçoeiro ficou como um marco importante entre os viajantes que adentravam os ‘sertões’ [...] mesmo quando o local é tido como abandonado, ainda serve como referência aos viajantes que passam por este lugar” (LIMA, 2006, p. 58). Taunay resgata esse princípio geográfico e enquanto viajante torna Camapuã *topus* de referência para algumas de suas narrativas. Não obstante, a extensão da região aliada ao seu completo abandono levam o escritor a representar o lugar enquanto desértico e solitário. Podemos encontrar essas elaborações no seguinte trecho:

Percorri em 1865, 66 e 67 todo o districto de Miranda desde o seu limite septentrional, rios Coxim e Taquary e talvez acima, rio Piquiry até á fronteira da Republica do Paraguay e nelle encontrei, sempre e sempre, as mais completas e irrefragaveis provas e testemunhos do quanto foi a população aliás escassa e disseminada, surpreendida pela invasão paraguaya, de cuja possibilidade ninguem cogitava, até nos pontos mais chegados ao rio Apa [...] no pensar de todos que habitavam essa parte do Brazil, tão exposta com tudo tremendo acordar que fez, sem transição, sahir innumeradas familias do remanso da habitual e nunca interrompida tranquillidade para os horrores da mais precipitada fuga, a buscarem asylo nos matos, brenhas, no alto das montanhas, nas anfractuosidades das serras ou na *solidão do grande deserto de Camapuan* e de Sant’Anna do Paranahyba (TAUNAY, 1992, p.169-170, grifo nosso).

Do varadouro só restara ruínas que serviam de ponto de referência aos viajantes, o restante estava tomado de mato e chagas. Famílias inteiras também cruzavam a esses sertões para fugir do avanço dos paraguaios, como no relato acima presente nas *Cartas de Campanha* (1921b). Desse modo, observamos que em algumas passagens sobre Camapuã o vocábulo deserto está alinhado a outro nome, “desertor”, pois a região não só guiava os aventureiros, mas também servia de esconderijo. Taunay descreve em vários relatos que a região de Camapuã e Corredor – nome antigo dado à região que concerne atualmente aos territórios de Paraíso das Águas e Costa Rica - era o destino mais provável para desertores da campanha e criminosos se refugiarem, principalmente em razão de se localizar próximo às fronteiras de Goiás e Minas Gerais. Encontramos relatos sobre desertores que se exilavam no território de Camapuã nos trechos abaixo:

Quando estive, em 1866, na villa de Miranda procurei colher informações seguras a respeito desses factos e com difficuldade soube, que todos os doze portuguezes que lá havia foram, naquelle nefasto 30 de maio, barbaramente assassinados, alli ao primeiro toque do meio dia. A morte de um delles, que se occultára por baixo de um grande monte de sapé cortado para cobrir um galpão, tornou-se tragica, já pelas rotas ativas que a principio fez, já pela resistencia que por fim oppôz aos assassinos, dirigidos por um Silva Albuquerque, o qual, por occasião da devassa aberta de ordem do governo geral, teve de se homiziar para os lados de Camapuan e Corredor e lá ficou 30 annos (TAUNAY, 1923c, p.106).

No meio de suas tolices, não deixava de ter certa finura e maneiras afidalgadas. Dirigira, a 30 de Maio de 1834, em Miranda, a celebre matança dos portuguezes (vide o meu livro A cidade de Matto Grosso), pelo que fora constringido a fugir para os lados de Camapuan e Corredor (no sertão entre aquelle ponto e Sant'Anna do Parnahyba) e lá ficára 30 annos homiziado. Era, com effeito, em extremo violento, mas quando o conhecemos já estava alquebrado pelos annos e as decepções (TAUNAY, 1929, p.33-34).

A situação de toda a força foi se tornando quase inaturavel. Aguaceiros constantes de verao, trovoadas pesadas, os viveres cada vez mais minguados, avisos constantes do Ministerio da Guerra (assim nos contavam Juvencio e Capitulino, unicos dentre nos que frequentavam o Quartel General) ordenando que se fosse occupar o districto de Miranda, de que estavam separados por immensos pantanaes, desde o Coxim até, pelo menos, ao rio Taboco, confluyente do Miranda, soldados a desertarem quasi em grupos e tomando direccio de Piquiry, Camapuan e outros pontos, emfim mil causas de perturbacao para o pobre coronel José Antonio da Fonseca Galvao [...] Demais tornava-se ja sensível a deserccio dos soldados que, a curtirem tantas necessidades, preferiam as aventuras de viagem, a sós ou em grupos, pelos sertões do Piquiry e de Camapuan, procurando ou a capital, Cuyaba, ou a villa de Sant'Anna do Parahyba, na fronteira de Goyaz, Minas Geraes e Sao Paulo (TAUNAY, 1927, p. 41-42).

Os dois primeiros trechos apesar de se encontrarem em obras diferentes, *A cidade do ouro e das ruínas* (1923c) e em *Matto Grosso invadido* (1929), tratam do mesmo acontecimento: o nefasto 30 de maio de 1834. Na narração do primeiro relato conta que havia um boato de que Dom Pedro I mandara exterminar todos os portugueses da província nesse dia. Militares e milicianos guiados por um nacionalismo nocivo operaram uma carnificina que se espalhou por todo estado. Em Miranda o extermínio aconteceu sob as ordens do brigadeiro José Antonio Fonseca Galvão, que levou ao assassinato de 12 lusos e um brasileiro, este último por engano. Depois do ocorrido, o oficial se refugia pelos sertões de Camapuã e Corredor. Trinta anos depois ele retorna ao serviço militar e participa do comando da Campanha de Matto Grosso, da qual Visconde de Taunay fazia parte, e ao qual as descrições do segundo trecho se referem.

O terceiro trecho, que se encontra em *Dias de guerra e sertão* (1927), contém a presença do comandante Fonseca Galvão, contudo, focaliza nas intempéries da campanha. Os pantanais, as doenças, a alimentação precária e as condições insalubres dos acampamentos impulsionavam muitos homens a abandonarem a coluna. Como menciona Taunay, o destino mais procurado pelos desertores eram os solitários campos de Camapuã, a extensão coberta de sertão bruto tornava a jornada árdua, mas que igualmente dificultava o achamento desses indivíduos, que não demoravam muito para cruzarem o Corredor e atravessarem a fronteira com outro estado. A representação de Camapuã enquanto desértico e solitário vai se reverberar em elaborações mais líricas e que serão alvos de nossa análise no segundo tópico.

Em ambos os casos, o autor não imprime um aspecto negativo aos desertores, nesse sentido, a sobriedade de seus relatos se efetua enquanto neutro no que tange ao juízo de valores, especialmente porque conheceu as angústias da guerra. A jornada do desertor está relacionada ao ímpeto aventureiro, como podemos observar no último excerto, pois cruzar o sertão agreste já representava por si um desafio abstruso. A sina do desertor é por opção o deserto e a solidão que, aparentemente, eram melhor que a guerra.

Ainda há mais um nome relacionado à Camapuã na obra de Visconde de Taunay nesta visada mais objetiva: o longínquo. Este último, apesar de associado à premissa de localização vai encontrar entremeios no romance *Inocência* (2017). Dentre a gama de romances do autor, encontramos referências à Camapuã apenas

nesse último, contudo, sem apresentar elaborações ficcionais que suscitem uma análise mais poética. Como defendemos até aqui, a produção do Visconde de Taunay como um todo é uma mescla de *facto* e *fictio*, sendo assim, até mesmo no romance podemos encontrar colocações de ordem objetiva e que por essência tiveram como fio condutor as experiências de viagens pelos sertões (sul-)mato-grossenses. Começamos pelas referências centradas na não ficção, como nos dois trechos a seguir:

Findo um interregno de mezes, chegou Caetano Pinto de Miranda Montenegro, que tomou as redeas do governo em Villa-Bella a 6 de novembro de 1796 e n'elle esteve até 15 de agosto de 1803, depois capitão general de Pernambuco e marquez de Villa Real da Praia-Grande, homem diligente e de bastante esphera, embora altivo e violento, possuindo letras e instrucção pouco vulgares naquella época. Por vezes, fez Caetano Pinto justiça ao genio docil e polido e á índole hospitaleira dos habitantes de Matto-Grosso, «gente que falla portuguez mais castiço que em todos os outros lugares da capitania » sendo, no periodo de sua governação Villa-Bélla um centro de festas e divertimentos, cujos écos enchiam os mais fundos sertões, repercutidos até nos *longinquos sitios do Coxim e varadouro de Camapuan* (TAUNAY, 1923c, p.64-66, grifo nosso).

Enorme agitação produziu nos acampamentos dos «Morros» a chegada desses indios victoriosos, que trouxeram amarrado 4 cauda do animal o corpo do inimigo. Uns de tal pavor se possuiram, cuidando em proximo e formal ataque dos paraguayos, que, abandonando ranchos e rocas, atiraram-se pelas mattas a dentro, em procura de mais seguro e *longinquo refugio*, e 86 pararam em Camapuan e até além; outros, pelo contrario, e com mais razio, viram nesse sucesso maior garantia e cobriram os vencedores de elogios e applausos. No cadaver do paraguayo exercitou-se á farta a selvatica alegria dos indios (TAUNAY, 1927, p. 80, grifo nosso).

O primeiro relato presente em *A cidade de ouro e das ruínas* (1923c) discorre a respeito dos vários governantes de Vila Bela, neste trecho, tratava do capitão Caetano Pinto Miranda e como sua fama ecoava pelos sertões da província. A representação de Camapuã implica, neste caso, em uma referência de longínquo. O fato de se encontrar geograficamente distante da primeira capital de Mato Grosso aliado ao aspecto desértico e solitário, potencializa a construção de Taunay. Ou seja, a fama do capitão era tamanha que alcançava até os sertões mais distantes e inhóspitos da província.

No segundo trecho, de *Dias de guerra e sertão* (1927), o relato retoma a presença de Camapuã enquanto destino dos desertores. Neste caso, até mesmo os paraguaios se refugiavam nessas localidades com medo da ação dos indígenas. Estes que amarravam o cadáver dos soldados nos cavalos e desfilavam por suas terras, eram louvados pelos demais membros da etnia por tal captura. Os indígenas



também viam os paraguaios como rivais por terem suas terras invadidas. Em ambos os trechos a representação de Camapuã se constrói enquanto uma referência de lugar longínquo.

A presença de Camapuã enquanto espaço geográfico é patente na obra-prima de Taunay: *Inocência* (2017). No romance, o princípio da localização também se faz presente, a narrativa se passa nos sertões (sul-)mato-grossenses, e o mesmo ímpeto geográfico que localiza o leitor em sua produção não-ficcional também se reverbera neste caso. Como mostramos anteriormente, toda a obra do autor em alguma medida está fundada em suas experiências de viagem. O romancista escreve em sua autobiografia que os fatos que inspiraram a narrativa do romance ocorreram após sua passagem por Camapuã:

No dia 30 de junho estávamos no vasto rancho do Sr. José Pereira, bom mineiro que nos acolheu otimamente e era o primeiro morador que encontrávamos à saída do sertão bruto de Camapuã e à entrada de Sant'Ana do Paranaíba, um pouco mais habitado [...] Aí vi um anãozinho, mudo, mas um tanto gracioso, sobretudo ágil nos movimentos, que me serviu de tipo ao Tico do meu romance *Inocência* (TAUNAY, 2005, p. 360).

As *Visões do Sertão* (1923a) contam que a persona do Manoel Coelho se torna Martinho Pereira no romance, enquanto o indivíduo com nanismo que trabalhava na fazenda do Sr. José Pereira serve de inspiração ao personagem Tico, Jacinta, filha do primeiro é o arquétipo para *Inocência* e o curandeiro José Roberto inspira Cirino (cf. TAUNAY, 1923a, p. 51-73). Conforme afirma Seffrin (2014, p. 12), “os personagens de *Inocência* foram esboçados a partir de tipos humanos que o autor conheceu em suas andanças regionais [...]”. Aliado a esse processo se encontra o trabalho de pesquisa, investigação e catalogação que Taunay efetuou enquanto explorava esse território o que garante ao veio regionalista da proposta romântica ainda mais crível dada a riqueza e precisão do material. Em *Inocência* (2017), os personagens, o dialeto e as ambientações são representações da vida rural dos sertões do sul de Mato Grosso, como observa o escritor José Couto Vieira Pontes:

O primoroso romance ‘*Inocência*’ desenrola-se em nosso território, seus personagens são bem mato-grossenses do sul, a paisagem, as fazendas, os rios, e ermo sertão de Camapuã e Santana de Paranaíba constituem telas representativas de nosso passado. (PONTES, 1981, p. 75).

Não só essas relações estão associadas a coincidências empíricas do trajeto do autor, elaborações práticas do trabalho escrito também desvelam as diligências de

viajante pelos sertões. A respeito do primeiro capítulo do romance, “O sertão e o sertanejo”, afirma Maria Lídia Lichtscheidl Maretti (1996) que o capítulo atesta uma qualidade dupla na produção do autor, a descrição precisa do ambiente rural e o olhar especializado ao mesmo, misturando conhecimentos de geografia, botânica, geologia, etc., o que coloca esse capítulo em especial na fronteira entre *facto* e *factio* por mesclar o teor objetivo com a configuração ficcional. Desse modo, as peculiaridades das narrativas de não ficção do Visconde de Taunay também se efetuam em sua produção ficcional. Para ilustrar nossas proposições transcrevemos abaixo uma parte do capítulo em questão:

Corta extensa e quase despovoada zona da parte sul-oriental da vastíssima província de Mato Grosso a estrada que da vila de Sant'Ana do Paranaíba vai ter ao sítio abandonado de Camapuã. Desde aquela povoação, assente próximo ao vértice do ângulo em que confinam os territórios de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso até o rio Sucuriú, afluente do majestoso Paraná, isto é, no desenvolvimento de muitas dezenas de quilômetros, anda-se como damente, de habitação em habitação, mais ou menos chegadas umas às outras; rareiam, porém, depois as casas, mais e mais, e caminha-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente até o retiro de João Pereira, guarda avançada daquelas solidões, homem chão e hospitaleiro, que acolhe com carinho o viajante desses alongados páramos, oferece-lhe momentâneo agasalho e o provê da matalotagem precisa para alcançar os campos de Miranda e Pequiri, ou da Vacaria e Nioac, no Baixo Paraguai. Por toda parte. Ali começa o sertão chamado bruto (TAUNAY, 2017, p.13-14).

O teor objetivo que envolve este primeiro capítulo do romance o torna tão peculiar que até compõe outras antologias, como é o caso de *Céos e terras do Brasil* (1930). As referências à Camapuã, Miranda, Nioaque conformam um mosaico de citações que está presente tanto ao longo do romance quanto em qualquer diário e relato de viagem do autor. A presença dessas localidades retoma o princípio do espaço geográfico, a premissa de localização que possuem suas obras de não ficção e reforçam a experiência empírica de Taunay pelo ambiente rural. Os sertões (sul-) mato-grossenses são o “cenário” (cf. BRANDÃO, 2019, p.59) da história de *Inocência* (2017), as referências geográficas sustentam o princípio da verossimilhança, não só em relação à lógica interna da própria obra, mas à região extralinguística (sul-)de Mato Grosso).

Também encontramos outra citação no romance que configura Camapuã enquanto referencial espacial na diegese da obra, e a transcrevemos a seguir: “Quem lhe falava teve um tio morador de Traíras, para cá de Camapuã 24 quilômetros, que trabalhava todo o ano na terra para vir jogar até perder o último cobre nas racharias

do Sucuriú” (TAUNAY, 2017, p. 35). A passagem de cunho objetivo tem em Camapuã a referência de trânsito, nesse sentido, é puramente geográfica e não apresenta potencial analítico, de modo geral, nossa pesquisa apontou que as referências ao território na obra do Visconde de Taunay seguem esse padrão pontual e objetivo. Encontramos outras referências que retomam a mesma premissa geográfica, contudo, em passagens que estão relacionadas em alguma medida ao trajeto dos personagens Cirino e Meyer.

A relação de Camapuã com o personagem Cirino ocorre desde a apresentação do personagem no terceiro capítulo, “o doutor”, e do qual retiramos o trecho abaixo:

Afinal afeito a hábitos de completa liberdade, resolvera empreender viagem para Camapuã e sul de Mato Grosso, não só com o intuito de estender o raio das operações, como levado do desejo de ver terras novas e longínquas (TAUNAY, 2017, p.41).

Camapuã é a primeira referência espacial do personagem, ao qual o seu ímpeto aventureiro se direciona. Aqui percebemos a relação do território enquanto longínquo, retomando as mesmas declarações de *A cidade do ouro e ruínas* (1923c) e *Dias de guerra e sertão* (1927), que trouxemos anteriormente, e que igualmente potencializa a austeridade da viagem pela distância. O mesmo espírito de desbravador que Taunay imprime aos desertores que atravessavam o sertão bruto, ele atribui ao personagem, com isso a representação de Camapuã passa a estar associada ao objetivo de Cirino enquanto médico errante.

O encanto do romance se materializa em uma das metáforas mais sublimes incorporadas na diegese da obra: a transição para a vida adulta. No romance se efetua com lentes direcionadas à Inocência, e representada na imagem da borboleta *Papilo Innocentia* - Espécie descoberta pelo naturalista Meyer enquanto se hospedara nas terras de Martinho Pereira, quando outorgou o nome à descoberta em homenagem à Inocência, em razão de seu encantamento e apreço pelo tratamento que recebera enquanto hóspede na fazenda do mineiro. O processo de metamorfose do inseto – ilustrado muito bem por Walter Lima em seu filme de 1981, homônimo ao romance (ver **ANEXO F**) – ressalta como a paixão demarca o início da vida adulta, ou seja, quando Inocência conhece Cirino e se apaixona por ele, rompe o casulo, deixa de ser uma garota para se transformar em uma mulher, e com isso, perde a sua inocência.

Por outras lentes, podemos perceber a mesma metáfora se efetuada na história de Cirino. O personagem tinha 18 anos quando empreendeu viagem para o

sul de Mato Grosso. A viagem, nesse sentido, assim como marcou a transição para a fase adulta de Taunay durante os anos de campanha, quando tinha entre 22 e 24 anos, também marca a jornada do personagem para se tornar homem. Quando conhece as paixões e as angústias da vida no sertão agreste, está pronto para a vida adulta. Mais uma vez a verdade e a invenção se misturam e se completam no labirinto da memória, redundando em representação. Podemos reforçar a relação entre o personagem e Camapuã nos trechos a seguir:

O dia 15 de julho de 1860 era dia claro, sereno e fresco, como costumam ser os chamados de inverno no interior do Brasil. Ia o sol alto em seu percurso, iluminando com os raios, não muito ardentes para regiões intertropicais, a estrada, cujo aspecto há pouco tentamos descrever e que da vila de Sant'Ana do Paranaíba vai ter aos campos de Camapuã (TAUNAY, 2017, p. 25).

Olá, patricio – exclamou ele conchegando a cavalgadura à da pessoa a quem interpelava -, então se vai botando para Camapuã (TAUNAY, 2017, p. 27).

Ambos os excertos concernem ao segundo capítulo, “O viajante”, o primeiro trecho situa o leitor após a torrente de descrição do ambiente rural efetivada no primeiro, aqui é que a história definitivamente se inicia. Podemos observar que o capítulo se inicia com a datação, retomando ao preceito dos diários de viagem, associado ao aspecto geográfico, podemos constatar que com isso o romance de Taunay flerta com sua produção não-ficcional, e possui elaborações similares da mesma maneira que esses outros passeiam pelo terreno da invenção.

Como mencionamos anteriormente, a experiência do autor que inspirou a narrativa do romance ocorre após sua passagem por Camapuã. Nesses trechos podemos observar que o curandeiro realizava a rota inversa à de Taunay, pois ele se direciona a esse território, podemos apontar isso na fala de Martinho Pereira descrita no segundo trecho. Contudo, o personagem não alcança o local de seu anseio, pois tem sua rota desviada para a fazenda de Martinho Pereira, onde vai tratar das chagas de Inocência e se apaixona pela garota perdidamente o que também leva ao seu assassinato. Por isso, as menções à Camapuã se situam no âmbito do discurso dos personagens na história e não acontecem enquanto espaço literário.

De mesmo modo, essas elaborações se efetuam na relação entre Camapuã e outro personagem que compõe o romance: Meyer. O naturalista é incorporado no sétimo capítulo, e cruza os sertões a fim de coletar espécimes para suas pesquisas em entomologia (estudo dos insetos). Meyer e seu assistente Juca, assim como Cirino, se hospedam na fazenda do Mineiro. Quando este começa a perceber o

interesse do alemão por sua filha, que já era prometida à Manecão, a estadia dele passa a ser inoportuna, e Martinho Pereira no anseio que o pesquisador retome o trajeto que pretendia declara no capítulo 20 em um diálogo com Cirino: “Há mais de um mês que ele aqui para e já me... contou que breve segue viagem para Camapuã...” (TAUNAY, 2017, p.167). Após ter coletado o inseto que procurava, a borboleta *Papilo Innocentia*, Meyer reitera que deve continuar seu trajeto, assim, menciona a rota de Camapuã para onde se direcionava: “Veja o senhor: tenho ainda que ir a Camapuã, Miranda, a Cuiabá, para então voltar...” (TAUNAY, 2017, p.175).

Como observamos nessas citações, podemos depreender Camapuã enquanto espaço geográfico e não enquanto cenário, pois sua presença se reduz a citações de localização, e não o espaço onde se desenrola a trama. Contudo, no sentido amplo, versando tanto as declarações ficcionais quanto as não-ficcionais podemos perceber que o território serve/serviu como referência de Taunay enquanto viajante, do leitor ao se situar no espaço da história e dos personagens ao empreender jornada pelos sertões. Essas colocações demonstram como o *facto* que se torna *fictio*, de uma maneira geral a produção de Visconde de Taunay carrega essa mesma essência.

Portanto, podemos perceber que em uma primeira instância a representação de Camapuã está associada ao espaço geográfico. Sua presença, tanto nas obras de não ficção quanto no romance *Inocência* (2017), serve para localizar o leitor a diegese da obra, que por sua vez, está associado à uma localização empírica, neste caso, o sul de Mato Grosso. Esse teor objetivo vai perpassar toda a produção do autor, o qual imprime suas experiências de viagens e conhecimento de ordem prática – topografia, cartografia, etc. – na matéria escrita. Essas elaborações na não ficção reforçam o princípio da verossimilhança pela precisão das informações, na ficção incidem de modo a fornecer uma descrição tão especializada que vislumbra o realismo.

Dado o teor objetivo dos trechos que trouxemos até agora, podemos depreender que a representação de Camapuã ora está associada a referências históricas e topográficas ora aparece ao lado de nomes que suscitam o aspecto agreste do ambiente rural: desértico, solitário e longínquo. Em *Inocência* (2017) o território está associado às andanças de Cirino, que vê no local direcionamento de sua jornada e sinônimo de desafio, retomando o ímpeto aventureiro dos viajantes do sertão e desertores da guerra.

### 3.3 Revolta e melancolia: entre mitos e ruínas de Camapuã

*No “Varadouro de Camapuã”/ Muito ouro enterrado,  
Muitas vidas ceifadas/ Muitas credences plantadas/  
Muitos mistérios/ Mistérios...*

Etevaldo Vieira de Oliveira.

Neste último tópico, analisaremos aqueles trechos relacionados à passagem empírica de Taunay por Camapuã e que, por conseguinte, transcendem a mera condição geográfica, plasmando uma representação na qual o mito, a melancolia e a natureza coabitam. Agora, a história e a topografia são a válvula de escape do romântico, que ruma em direção ao longínquo mundo interior, e o deserto e a solidão são antes de tudo, metafóricos. Mais do que nos trechos anteriores, a pena de romancista e o olhar de viajante apaixonado se materializam na literatura. Encontramos textos dessa envergadura em apenas quatro obras das quais compõem o nosso *corpus*: os relatos de campanha *Viagens de Outr’ora* (1921a), *Visões do Sertão* (1923a) e *Dias de guerra e sertão* (1927), ademais da biografia *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931).

O termo “romântico” era empregado inicialmente no século XVIII para designar pinturas paisagísticas que evocavam o melancólico dos cenários naturais (cf. GUINSBURG; ROSENFELD, 2011, p. 264), dado esse teor imbricado na palavra, ao final do século esta passou a caracterizar a onda de sentimentalismo que impregnou em toda Europa, ao que ficou conhecido como “Romantismo”. Podemos perceber por este rápido panorama, que a melancolia é o elemento primordial que tece o Romantismo. O sentimento emerge da cesura entre o homem e a sociedade contemporânea a ele, o romântico é por essência desconcertado, não encontra respaldo social para sua visão de mundo e para os dilemas existenciais, por isso se volta para a introspecção e passa a valorizar tudo que compõe seu universo interior: sonho, imaginação, fé, etc. Esse movimento vai implicar diretamente em uma tendência escapista: “daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, [...] em busca de países exóticos e épocas remotas nas quais acreditam encontrar a cultura integrada e a sociedade unificada que sonham (GUINSBURG; ROSENFELD, 2011, p. 264).

Apesar do movimento romântico ter emergido com a ascensão capitalista, Michel Lowy e Robert Sayre (2017) afirmam que o pensamento romântico se apresenta enquanto uma revolta aos valores promulgados pelo capitalismo. Na mesma esteira que Benjamin (2012), a onipresença do lucro, a produção em massa, a exploração da classe proletária, entre outros fatores inerentes do processo capitalista, diluiu-se o sentido comunitário da experiência humana. O romântico é impelido em direção desses princípios perdidos, por isso valoriza o passado, na tentativa de retomar o sentido social gregário que foi esquecido. Assim: “A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados” (LOWY, SAYRE, 2017, p. 43).

Visconde de Taunay enquanto escritor que reúne características dos dois arquétipos dos contadores de histórias (cf. BENJAMIN, 2012, p.199), vai direcionar o olhar do leitor tanto para esse passado impregnado nas histórias orais, quanto para o ambiente rural, experienciado enquanto viajante dos sertões, para despertar no leitor o olhar ao coletivo: “Busca-se o pitoresco, a cor local, o primitivo, o “bom selvagem”, anseia-se recuperar estados d’alma adormecidos no inconsciente coletivo” (MOISÉS, 2012, p. 421). A definição de nação para Taunay, enquanto arauto das inquietações populares vai tomar essa via dupla, tendo em conta que podemos observar que sua narrativa aponta para construções que evoquem a “experiência”, similar à proposta benjaminiana, pois, seguindo essa lógica, a vida promovida pelo capital é isenta de experiência e cheia de superficialidades.

Podemos perceber essa dualidade dos arquétipos de contadores de histórias na representação de Camapuã presente na obra do Visconde de Taunay, especialmente nos trechos de sua travessia empírica pelo local. O deserto de Camapuã evoca melancolia e solidão, enquanto a época do Varadouro lhe encanta e instiga. Diante dessa dicotomia, o romântico vai efetuar, no âmbito da narração o truncamento da linearidade da narrativa, e que a crítica concebe por escapismo (ou remotismo) temporal. Os trechos que iremos comentar adiante concernem à passagem do autor por Camapuã, que é diferente do esboço de Hércules Florence (**ANEXO F**), porque o varadouro se encontrava em ruínas: “passou Visconde de Taunay por Camapoan que encontrou em ruínas, com uma floresta de elevados

cedros, dentro de não pequena igreja, vasta casa de sobrado de todo caiada, rodeada por formosos laranjais a resistirem a invasão da mata” (E. TAUNAY, 1981, p. 71).

Para tratar da passagem empírica de Taunay pelo território, nos é caro fornecer o mapa do trajeto que o autor percorreu durante a Campanha de Matto Grosso. A iconografia se encontra na obra de Otávio Gonçalves Gomes (1990) e disponibilizamos no **ANEXO G**. Como podemos observar, no trajeto de ida (linha tracejada) a coluna circunda o estado, passando por Minas Gerais, Goiás e adentrando o território (sul-)mato-grossense por Coxim, passando por Rio Negro, Miranda, Nioaque, Jardim para então chegar à fazenda Laguna em Bela Vista, rota que tangencia o território de Camapuã. O autor só vai entrar em contato com o local de nossa pesquisa na sua volta para o sudeste (linha pontilhada). As descrições dessa travessia foram transcritas por nós abaixo:

No dia 11 de Junho de 1867 chegámos ao Aquidauana. Estava terminada com honra a retirada da Laguna (TAUNAY, 1927, p.150)

Despedi-me então do comandante Tomaz Gonçalvez e dos meus camaradas mais chegados, companheiros de tantas misérias e tamanhos padecimentos [...] sopitando a comoção que sentia, tratei de mostrar-me superior à ella e, ás 10 horas da manhã de 27 de Junho de 1867, deixei o acampamento do Canuto junto ao rio Aquidauana, em direção a Sant’Anna do Paranayba, através do tão despovoado quanto extenso Sertão de Camapuã” (TAUNAY, 1927, p. 153)

Desde perto de Camapuan havíamos perdido de vista os buritysaes tão vistosos em Matto Grosso, tão preciosos ás paisagens, e já nos suppunhamos despedidos quando com surpresa agradável contemplamos aquella palmeira, sem rival na elegancia, sem competidor na melancolica impressão que incute (TAUNAY, 1921a, p. 66).

Parti do acampamento de Canuto junto à margem esquerda do rio Aquidauana, ás 10 horas da manhã de 17 de junho de 1867. Para me servir de companheiro e vaqueando na transposição do despovoado e dilatadissimo planalto de Camapuã [...] Dous magros cargueiros levavam numas bruacas velhas, muito sacudidas, de tão vazias, os parcos mantimentos -carne secca, feijão, arroz, farinha, um pouco de toucinho e mais uma raçõesinha de sal, necessarios para alcançarmos a villa de Sant’Anna do Paranahyba, á entrada da região mais effectivamente habitada, uma vez atravessadas as vastas solidões interpostas (TAUNAY, 1923a, p. 9-10).

Desde a partida de Visconde de Taunay da cidade de Miranda ao final da retirada da Laguna, podemos perceber o sentimento de melancolia impregnado no relato, apesar de estar acompanhado de mais três companheiros. Percebemos nos dois primeiros trechos de *Dias de Guerra e Sertão* (1927) que essa condição se dá principalmente em razão da despedida dos compatriotas de guerra depois de dois anos de campanha, permeados de muita angústia e sofrimento. A presença da melancolia é declarada no terceiro trecho, presente em *Viagens de Outr’ora* (1921a),



que se reverbera em sua percepção do ambiente natural, pela ausência dos buritizais em Camapuã. Por fim, no último excerto, de *Visões do sertão* (1923a), pressupomos que o deserto e a solidão são, antes de tudo, metafóricos, projeção do universo interior do narrador, que ao contemplar o ambiente rural, se vê desolado e sozinho diante da imensidão do sertão e das adversidades da vida. Similar às nossas declarações Moisés (2013, p. 420) assevera, em relação aos escritores românticos, que: “o Universo constitui um desdobramento do seu ego. Conhecem os frutos da meditação solitária e profunda, têm êxtases e não raro, místicos, que lhes descortinam o infinito [...] recuperam o sentimento de Deus, identificado com a Natureza”. A travessia segue em *Visões do Sertão* (1923a, p. 35-40):

Era noite fechada, quando começámos a pisar o tal chapadão de Camapoan [...] E que friagem naquela chata campina, varrida por sibilante sopro! O Gouvêa mal abrigado por um ponche de palha e algodãozinho, tremia como varas verdes e batia nervosamente os queixos. “Muito frio, sr. Gouvêa” perguntei-lhe. “Muito sr. doutor”, confirmou ele a custo e invertendo, já se sabe sem a mínima o celebre dito de Bailly, ingenuamente acrescentou: “Mais medo ainda do que frio. [...] Eis sinão quando voltaram os nossos dous exploradores a nos avisarem, que na próxima quebrada haviam havistado grandes fogueiras! Não restavam mais dúvida; era chegado o momento! [...] Corremos então resolutamente, aos foguareus, soltando gritos descompassados, brados ferozes e uivos agudos, encontrado o lugar abandonado por gente que tomada de terror, fugira mais depressa!

A chegada aos campos de Camapuã representa muito bem o terreno entre *facto* e *fictio* que habita a produção de Visconde de Taunay. O relato é enlaçado em uma premissa factual, contudo, é igualmente carregado de elaborações da ficção, em especial a presença de diálogo e as construções cênicas, que destoam do veio objetivo que a narrativa apresenta. No relato acima, o quarteto estava temeroso com a possível presença de paraguaios nas proximidades, quando de longe avistaram fogueiras acesas. Elaboraram um plano para espantar quaisquer invasores que estivessem ali com gritos e tiros ao céu, até que tomaram o acampamento destes e puderam se esquentar. O relato é permeado de emoção e ação, o que reforça nossas prerrogativas ao associar essa parte da produção de Taunay ao gênero de não ficção, que por sua vez, implica em um manejo literário no tratamento da informação objetiva. Nesse momento, as referências de Camapuã podem ser tratadas enquanto cenário (cf. BRANDÃO, 2019, p. 59) a despeito das passagens que oferecemos anteriormente

Após o relato acima, Visconde de Taunay vai finalmente se deparar com as ruínas de Camapuã. O mesmo acontecimento que traremos abaixo foi descrito no quinto capítulo de *Visões do sertão* (1923a), no relato do dia 25 de junho de 1967 de

*Viagens de Outr'ora* (1921a) e no quinto capítulo de *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931). Apesar de compartilharem trechos em comum, reservam peculiaridades a respeito do mesmo relato, como descreve Taunay:

No dia 25 de Junho chegámás ruínas de Camapoan, nome prestigioso em todos aquelles sertões “nem há, diz Ayres Cabral (não sei com que razão) sítio tão azado e vantajoso para uma cidade populosa” (TAUNAY, 1923a, p.24).

Não sabemos que razão tinha Ayres de Casal quando diz que não há sítio tão azado e vantajoso para uma cidade populosa (TAUNAY, 1921a, p. 49).

[Camapoam] é local abafado entre outeiros abaulados, dois dos quaes mais elevados, visto de longe justificam o nome indico - cama, mama, poam, redonda. Não sabemos que razões tinha Ayres do Casal quando diz que não há sítio tão azado e vantajoso para uma cidade populosa (Taunay, 1931, p. 51).

O autor faz uma intertextualidade quando se refere às declarações de Ayres de Casal em sua *Corographia Brasílica* (1943). O geógrafo em suas ponderações a respeito do que chama, comarca de Camapuania declara: “Desde que ha navegação por Camapuan, exige esta paragem uma Villa populosa, Nao ha sitio tão azado e vantajoso para ella” (CASAL, 1943, p. 269). Em seu estudo sobre Camapuã, Casal afirma que a cidade entrou em declínio por conta da navegação penosa pela região, visto que o rio da região era muito raso e as embarcações com frequência naufragavam, isso até que abrem um caminho por terra até Coxim, o que marca de vez sua decadência. Contudo, o local se mostra igualmente “azado” – “conveniente; oportuno; propício” (cf. HOUAISS, VILLA, 2009, p. 232) – para se estabelecer um povoado. O autor não concorda com a assertiva, principalmente pelo fato do local se encontrar rodeado morros, o que o torna abafado além de estar entregue às pragas e chagas (cf. TAUNAY, 1921a, p. 49).

Taunay se encontra em uma dicotomia, por um lado contempla a decadência e a ruína de Camapuã, por outro há a afirmativa do geógrafo, e está diante do que seus olhos presenciaram e do que as histórias pressupunham. Essa dúvida vai fomentar ainda mais o mistério que a existência de Camapuã representa para o autor. Há algo de mítico na resistência de Camapuã, uma vez que sua origem data do século do “descobrimento”, e por duas vezes ao longo da história entrou em completo abandono e decadência, mas todas as vezes renasceu das próprias cinzas, como no mito da fênix. Sobre a origem remota de Camapuã, encontramos as seguintes informações no compêndio *Mato Grosso do Sul: perfil do município Camapuã* (1989) organizado e preparado pela Fundação Instituto de Apoio ao Planejamento do Estado:

Em 1593, os jesuítas espanhóis, procedendo da região da Guaíra, subindo o rio Paraná e depois do rio Pardo, se estabeleceram com uma “redução” à margem do ribeirão Camapuã, a 18 quilômetros do porto de desembarque no rio Pardo e a 3 quilômetros acima da atual cidade de Camapuã. Essa ‘redução dos jesuítas concentrou, na época, grande número de índios catequizados. Foi destruída pelos paulistas por volta de 1650 [...] os irmãos Lemes abriram em 1723, entre o sanguessuga, afluente do rio Pardo e Coxim, criaram a necessidade de um sítio de abastecimento e proteção aos navegantes[...] Uma vez terminada a febre do ouro, que coincidiu com o cessamento das penetrações das “bandeiras”, o local caiu em complexo abandono, assim permanecendo até quase nossos dias atuais [...] O início de seu repovoamento data do *primeiro quartel do século XX*, quando se encontravam na região inúmeras e prósperas fazendas de criação de gado e agricultura [...] Em 19 de maio de 1933, pelo Decreto No 272 foi criado o Distrito de Paz de Camapuã, na Comarca de Coxim [...] A lei No 134, de 30 de setembro de 1948, elevou Camapuã à categoria de Município (FIPLAN/MS, 1989, p.1-3, grifo nosso).

Como grifamos no texto, Camapuã teve três (re)fundações, a redução jesuíta em 1593, o varadouro em 1723, e o município no início do século XX. A origem mítica de Camapuã acarretou dezenas de outros discursos, em especial sobre a existência de tesouros na no território: “Muitos aventureiros atraídos pela lenda da existência de tesouros fabulosos, deixados na fuga, pelos jesuítas, estiveram na região fazendo escavações sem nenhum resultado” (FIPLAN/MS, 1989, p. 2). A narrativa a respeito do ouro de Camapuã está efetivamente presente no discurso dos moradores da cidade, e foi proficuamente estudada pela pesquisadora Vanuza Ribeiro de Lima em seu livro *Desenvolvimento Local em Camapuã: Monções, Território, História e Identidade* (2006), o que só reforça o fabuloso, o mágico e o mítico por trás da existência de Camapuã.

Esse elemento, o “mito” – “Gr. *mythos*, fábula, lenda, narrativa” (MOISÉS, 2013, p.312), vai incidir na representação de Camapuã na obra do Visconde de Taunay, ao evocar esse passado imemorial e incerto do território, o narrador procede de um escapismo temporal, que igualmente trata-se de uma prerrogativa romântica, bem como declara Moisés (2013, p. 421): “A via de escape no tempo nasce da contemplação das ruínas: o romântico descobre pela primeira vez o tempo como dimensão psicológica”. Esse truncamento na narrativa em prol do deslumbramento de um tempo outro fica bastante claro na biografia de *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931).

A narrativa de Visconde de Taunay ao longo da biografia *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931), que apesar de ser focalizada na vida ilustre de uma personalidade, empreende os desvios patentes de sua produção, quando elabora

reflexões secundárias, truncando a linearidade da narrativa, incorporando relatos da sua vida. Em 15 de outubro de 1829, Augusto Leverger, comandante da Marinha brasileira, recebe ordens do quartel general para comandar uma esquadrilha de embarcações de guerra na fronteira com o Paraguai, a partir daí começa seu trajeto pelas vias fluviais do sul de Mato Grosso, e sobre sua passagem por Camapuã descreve Taunay (1931, p. 50): “Entrando no Sucuriú, afluente do Pardo, chega-se ao ponto inicial do *Varadouro de Camapoam*, chamado porto Sanguessuga [...] Por ali passei, eu também a 25 de Junho de 1867, de volta de Matto-Grosso, depois da Retirada da Laguna”. A partir daí, o trajeto do barão de Melgaço cede espaço às inquietações de Taunay quanto a existência de Camapuã, suspendendo a biografia para lembrar da história do varadouro:

Pude na hoje abandonada localidade, fundada em 1720 pelos célebres irmãos sertanistas João Leme e Lourenço Leme, que lá primeiro chegaram, ver ainda vestígios bastante notáveis das obras que haviam sido, á medida, feitos a bem do serviço da varação – inmensos córtes de terras que se me affiguraram como que preparos para assentamento de grandiosa linha férrea. Ali, em épocas certas se desenrolaram longas procissões de carros puxados a bois, tangidos por dezenas e dezenas de escravos, enquanto nas vastas construcções e casarias do povoado descansavam os navegantes, se banqueteavam e fruíaam o conforto e as festas que lhes davam os administradores daquela fazenda, propriedade afinal de três associados, só desunidos pela morte. As orgias de Camapoan ecoavam longe no sertão e repercutiam até em Cuyabá e Villa Rica. Que prestígio cerca esse simples nome, evocação de reminiscências bastantes indecisas, mas que se ligam idéias e deslumbramentos de passadas alegrias, fausto e grandezas (TAUNAY, 1931, p.51).

As “reminiscências indecisas” demonstram as inquietações de Taunay a respeito de Camapuã, insinuando que há algo além dos meros relatos históricos, essa relação se efetua nos três relatos, nos quais igualmente o autor oferece o significado do nome da cidade, pois há nesse nome algo que foge da lógica objetiva de cunho semântica, há uma dimensão mítica, que pressupõe uma resistência e uma transcendência da história. Podemos observar que o narrador tem um apreço por esse “passado”, em especial quando formos associar às descrições das ruínas, poderemos cotejar essas declarações com suas manifestações do “presente”.

Um desvio semelhante a esse é executado em *Viagens de Outro'ra* (1921a) que não só demonstra o deslumbramento pelo passado, mas igualmente suscita uma melancolia inerente aos cenários que presencia: “Viajar, conhecer terras e povos estranhos, paisagens exóticas, ruínas, vestígios de antigas civilizações, torna-se

igualmente uma forma de escapismo [...] lugares que convidam à evocação da melancolia” (MOISÉS, 2013, p. 421). Assim descreve o autor de *Inocência*:

N'aquellas três léguas appareceram signaes de trabalhos consideráveis: estradas de rodagem atiradas por sobre as collinas, caminhos roídos pelas águas, onde transitava grandes procissões de carros a trabalharem na penosa varação, até o ribeirão Camapuan, dos gêneros e canôas que demandavam do Coxim e Tauquary com destino a Cuyabá [...] antigo local abafado entre outeiros abahúlados que bem justificam o seu nome indico *cama*, *mama poan*, redonda. Não é sem curiosidade nem tal ou qual emoção que o viajante encara aquella localidade, tão fallada e notável nos princípios da história de Matto Grosso (TAUNAY, 1921a, p. 49).

O narrador além de mesclar os aspectos visuais com os trechos históricos, alega que os viajantes são atraídos pelo local, não apenas por curiosidade, dado sua importância histórica para a província de Mato Grosso, mas igualmente “emocional”, pois há na contemplação das ruínas algo que suscite uma introspecção. Mais uma vez o autor explica o nome de Camapuã, em sua maioria, os trechos a respeito do trajeto empírico do autor compartilham desse princípio, da mesma maneira como procede nos inqueritos em relação à declaração de Ayres de Casal.

Em *Visões do sertão* (1923a) o narrador dá prosseguimento às descrições das ruínas de Camapuã, como apontam os *Relatos Monçoeiros* (1981) de Afonso E. Taunay, só restara uma igreja, um sobrado e algumas pequenas casas, que não estavam tomadas pela devastação da natureza:

Camapoan é cercado de montanhas ou antes fortes collinas arredondadas, donde lhe vem o nome a saber *Cama*, seios; *poan*, redondos. Seu aspecto é sympathico, principalmente à luz do brilhante dia em que o vimos e fazia menos tristes as ruínas de que só se compõe. Diante da longa praça altea-se o frontispício de uma igreja não pequena, em cujo interior crecem enormes figueiras, e elevados cedros e o contraste d'aquella como que a floresta encerrada em quadra de grandes muralhas, ainda brancas causa não pequena impressão. Ao lado, vasta casa de sobrado e casebres aqui e ali, estes de todo cahido, dão prova da vida e do movimento que ali houvera, além dos formosos laranjaes e pomares a resistirem à invasão do mato e ainda com fructos, como que attrahindo o homem, cujo o auxilio em vão esperam. Arrendada a fazenda por uma companhia ou associação formada por tres amigos, desunidos só pela morte, mante ve-se o povoado mais ou menos florescente até ao anno de 1830, em que a navegação fluvial, já pela morosidade, já pela frequencia de maleitas, começou a ser despresada. Foi então substituida pelas viagens terrestres que chegaram a ser feitas de S. Paulo ou Ouro Preto a Cuyabá em menos de 30 dias, na média, pois, houve algumas positivamente extraordinarias de rapidez. Com o fallecimento do ultimo administrador, tambem um Arruda Botelho, e cessando a varação, ficou o local entregue a negros e a mulatos, livres ou libertados de facto, por não haver mais quem os reclamasse como bens semoventes. Parece, com effeito, que não se apresentou, caso raro nos annaes do cobiça humana! parente algum para pretender e arrecadar ainda bem valiosa herança. Com o abandono tornou-se Camapoan lugar tão flagellado de sezões e febres palustres, que aquelles mesmos indolentes e fatalistas negros e mulatos o

deixaram, indo congregar-se, a pouco mais de legua e meia d'alli, num ponto chamado Corredor, um tanto mais salubre, local aliás mais aprazível do que o outro, n'um descampado e não abafado entre os outeiros abaúlados e em cordão. Na habitação de uma especie de mandingueiro, que exercia funcções de improvisado padre e rezava ladainhas, celebrava umas especies de missa e ajudava a bem morrer quem precisasse dos seus multiplos serviços de character comicamente sacerdotal, via-se entre o Crucifixo e imagens não de todo más, de Santos e Santas, um mundo de bugigangas e symbolos do mais grosseiro fetichismo. Eram os restos da antiga opulencia de Camapoan, que nunca mais, nunca mais, voltará. E não é de certo pungente essa idéia do irremediavel nas minimas cousas? Por isso se torna tão consoladora a continua renovação da natureza, embóra alli tambem tudo seja apparente na fingida immutabilidade. Tudo se modifica, se substitue, se transforma. Até a rocha mais dura não é a mesma hoje qual era hontem e será amanhã. Bem verdadeiras as idéas do grande Herbert Spencer! O scenario que nos cerca está continuamente mudando (TAUNAY, 1923a, p. 47-49).

O narrador inicia as descrições das ruínas apontando a tristeza que estas suscitam, principalmente porque foi tomado completamente por mato e chagas. Igualmente aos relatos de *Viagens de Outr'ora* (1921a) e *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931) o narrador deixa de lado as descrições para evocar o passado impregnado nas ruínas e retoma a história do Varadouro de Camapuã. Ao meio do relato menciona Arruda Botelho, explorador que passara pelo território insuflado pela lenda dos tesouros deixados pelos jesuítas (cf. FIPLAN/MS, 1989, p. 2), contudo, sem encontrar nada. Podemos perceber a presença das figuras amplificantes (cf. LAUSBERG, 1972, p. 59), como de praxe em seu discurso, utiliza da pergunta retórica para aproximar o leitor da sua proposição filosófica, em seguida se vale da *exclamatio* para intensificar a resposta dessa. A inquirição do narrador orbita no princípio de que tudo em algum momento será consumido pela natureza. Por isso, a reflexão que Taunay propõe culmina, no final do relato, no anúncio da morte de Camapuã.

A descrição das ruínas está arraigada à onipresença da natureza, dentro das construções haviam geminado árvores e arbustos, que logo venceriam o concreto, o perecimento pelo mato encerra-se no final do relato, quando Taunay afirma que a opulência de Camapuã jamais voltará, porque, a natureza há de consumi-la por completo, e por conseguinte, transformá-la. Para o romântico, o circunstancial é cruel, e só aponta para a morte, por isso o deslumbramento pelo passado. A discrepância entre o passado ideal e o presente opressor, implicam em uma apreensão propriamente melancólica das ruínas e do sertão agreste que desembocam em uma percepção pessimista do futuro. A iminência da morte pela natureza reforça a

representação de Camapuã enquanto local desértico e solitário, e o sertão enquanto hostil, ainda mais amplificado que anteriormente.

Ao compararmos este trecho com as referências presentes em *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931), podemos perceber que há no último um aspecto positivo revestindo o passado de Camapuã, enquanto, ao nos depararmos com as apreensões pessimistas presentes em *Visões do Sertão* (1923a) na contemplação das ruínas, inferimos que o narrador possui mais apreço pelo passado, pois no mito Camapuã ainda é grandiosa, enquanto ao presente resta apenas desolação. A contemplação das ruínas acusa, antes de tudo, a própria dor do narrador, que desajustado ao seu próprio tempo, almeja fugir do circunstancial, em direção à uma época de opulências, fausto e grandezas. Para o romântico o presente é ruína e o passado é opulência, a discrepância entre o sonho e a realidade incidem na melancolia.

Portanto, podemos inferir que a representação de Camapuã realizada por Taunay, esse enquanto transeunte do território, está imbricada em uma dicotomia patente: o passado que atrai pelo fausto e a grandeza que a história do varadouro implica, enquanto o presente está fadado à deterioração pela natureza agreste. A fissura entre o ideal e o circunstancial incidem em uma propensão à melancolia na apreensão das ruínas e do ambiente rural, que apesar de confluírem em uma descrição bastante sóbria e verossímil, não deixa de inclinar ao sentimentalismo característico dos românticos.

## CONCLUSÃO

**Nunca mais voltará (?):**  
depois da travessia

*Passado Camapoan, ainda mais bello  
se mostra aquelle sertão, se possível!*

Visconde de Taunay



Ignorando as declarações de Ayres de Casal (1943) e as forças míticas que incidiam sobre Camapuã, Taunay erra em sua previsão pessimista, e quase cinquenta anos depois se reestabelece o povoado, que fundaria o município de Camapuã. Como consequência do desenvolvimento local, estabelecem-se escritores que, assim como Taunay, tornaram Camapuã inspiração para seus escritos, insuflados por seu passado histórico, pelas lendas e belezas locais. Conforme aponta o estudo de Vanuza Ribeiro de Lima (2006), a figura de Taunay e as ruínas da “antiga opulência de Camapuã” geraram e ainda geram conteúdo literário, pois esse passado mítico está presente no imaginário popular dos habitantes da cidade. Sendo Taunay o primeiro literato a escrever sobre Camapuã, entender sua produção acerca do local é o passo primordial para estudar as manifestações literárias que se deram no município após sua emancipação política.

Nossa coleta de dados nos levou a dez obras dentre a produção do Visconde de Taunay em que a presença de Camapuã suscitava alguma reflexão, seja ela em conjunto ou individualmente. Nosso *corpus* foi formado pelos diários de viagem *Viagens de Outr’ora* (1921a), *Cartas da Campanha* (1921b) *Visões do Sertão* (1923a), *Scenas de Viagem* (1923b), *Dias de guerra e sertão* (1927), *Marcha das forças* (1928), *Em Matto Grosso invadido* (1929) *Céos e Terras do Brasil* (1930), pela antologia *A cidade do ouro e das ruínas* (1923c), e pela biografia *Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço* (1931), ademais da obra-prima do escritor, o romance *Inocência* (2017). Ao investigar e concatenar os trechos, duas visadas se mostravam as mais propícias para interpretar as passagens: a representação e a não ficção.

Em nosso primeiro capítulo, trazemos ao debate teóricos da representação, desde a antiguidade clássica, Aristóteles (2005) e Platão (2000), até os contemporâneos: Walter Benjamin (2012), e Luiz Costa Lima (1981). Esse percurso teórico nos forneceu substância para estabelecer notas para uma terminologia - “taunayano” - que por conseguinte está associada ao escritor Visconde de Taunay e cujas principais características são: o evento traumático, a prerrogativa estético-ideológica, a memória e a linguagem. Cada elemento foi ilustrado por uma passagem da autobiografia do autor, *Memórias* (2005), a qual nos serviu de *corpus* secundário neste capítulo. A produção de Taunay tem como principal combustível a memória, que por essência é labiríntica e incide em esquecimento, dilaceramentos, fragmentações, e já não se pode desassociar da imaginação.

No capítulo seguinte, associamos a obra do Visconde de Taunay por uma visada não muito comum aos estudos literários: a não ficção. Relatos de viagem, (auto)biografias, antologias são igualmente gêneros narrativos sem propósito ficcional declarado, mas que inegavelmente suscitavam construções caras à ficção. Tal fato nos levou a buscar uma visada que lidasse com a característica dual do nosso *corpus*, que ora mesclava premissas informativas ora suscitava elaborações poéticas. Por isso, os estudos relacionados ao gênero de não ficção se mostraram lúcidos em nossa interpretação desse material. Fundamentamos esse estudo em três autores principais: Patrick Charaudeau (2006), Muniz Sodré (2009) e Edvaldo Pereira Lima (2012). Para calcar nossas colocações de ordem prática, utilizamos o relato *A retirada da Laguna* (1874) como *corpus* secundário.

Finalmente, no terceiro capítulo, pudemos analisar nosso *corpus* definitivo tendo como base as teorias da representação e da não ficção, que estabelecemos ao longo do trabalho. Dada a extensão deste, optamos por dividir nossa análise em três partes. Em “monções e varadouros” separamos os trechos que relacionam Camapuã à um tratamento mais pontual da linguagem e demonstram um conhecimento especializado por parte do autor que versa sobre história, topografia e cartografia. Em “deserto e solidão” o vocabulário geográfico cede espaço a referências que suscitam uma percepção hostil do ambiente rural, em passagens que associam Camapuã ao desértico, solitário e longínquo. Nesse tópico também pontuamos a relação de Camapuã com os personagens Cirino e Meyer no romance *Inocência* (2017). Por fim, em “Revolta e Melancolia” analisamos trechos que transcendem a condição geográfica e plasmam uma representação dos mitos e das ruínas de Camapuã intrinsecamente melancólica, que por sua vez suscitam um remotismo espaço-temporal.

Nosso recorte epistemológico não contemplou toda a produção do Visconde de Taunay, ainda há obras para serem investigadas e incorporadas em um estudo como esse. Contudo, acreditamos que com o material que apresentamos, estabeleceram-se bases sólidas para análises semelhantes sobre a representação de Camapuã ou outras localidades que estão presentes na obra do Visconde de Taunay (Coxim, Miranda, Nioaque, etc.). Este trabalho de alguma forma poderá servir de norte e estímulo para futuros estudos relacionados à literatura produzida em e sobre Camapuã, visto que esta é muito recente e a crítica acerca desta ainda mais escassa.

A travessia pela representação de Camapuã na obra do Visconde de Taunay está concluída, contudo, ainda há outros (des)caminhos na literatura brasileira para serem investigados com as mesmas lentes.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In:\_\_\_\_\_*. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 12. ed. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço** Trad. Antonio de Pádua Danesi . 7. ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. *In:\_\_\_\_\_*. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Experiência e pobreza”. *In: Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CADEMARTORI, Lígia. **Períodos Literários**. São Paulo: Editora Ática: 1993.
- CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CASAL, Ayres de. **Corografia brasileira**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. **Taunay Viajante: Construção Imagética de Mato Grosso**. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos de Linguagem, 2007.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

DUALIBI, Maurício. **Camapuã, Sua Terra, Sua Gente**. Campo Grande: Editora Life, 2008.

FLORENCE, Hércules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829**. Trad. Visconde de Taunay. 2. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1948.

GINSBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**: quaderni di letterature iberiche e iberoamericane 2 (2012). Milão: Facoltà di studi umanistici, 2012.

GUINSBURG, Jacob; ROSENFELD, Anatol. "Romantismo e Classicismo". In: GUINSBURG, Jacob (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p 261-274

GOMES, Otávio Gonçalves. **Mato Grosso do Sul na Obra do Visconde de Taunay**. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1990.

GOMES, Wilson. **Jornalismo, fatos e interesses**: ensaios de teorias do jornalismo. Série Jornalismo a Rigor. v.4. Florianópolis: Insular, 2009, v. 1.

HOUAISS, Antonio; VILLAS, Mario de Sales. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KNOLL, Victor. Sobre a questão da Mimesis. **Discurso**, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 61-87, 1996.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. Trad. Raúl Miguel Rosaldo Fernandes. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1972.

LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Barueri (SP): Manole, 2004.

LIMA, Luiz Costa. Representação social e mimesis. In: \_\_\_\_\_. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. Implicações da Brasilidade. In: **Floema Caderno de Teoria e História Literária**. Bahia: UESB, 2005, p. 18-23.

LIMA, Vanuza Ribeiro de. **Desenvolvimento Local em Camapuã**: Monções, Território, História e Identidade. Dissertação, Mestrado em Desenvolvimento Local, Universidade Católica Dom Bosco, 2006.

LOWY, Michel, SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2017.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. **Um polígrafo contumaz (O Visconde de Taunay e os fios da memória)**. 1996. 301 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto Estadual da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

OLIVEIRA, Cêurio de. **Dicionário cartográfico**. 4. ed. Rio de Janeiro: Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1993.

PAIXÃO, Sofia. **E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia**, 2009.

PARAGUAY contará con la colección digital más completa de El Semanario. **Agencia de información Paragaya**, Paraguai, 18 jul. 2019. Disponível em: <https://www.ip.gov.py/ip/paraguay-contara-con-la-coleccion-digital-mas-completa-de-el-semanario/>. Acesso em: 22 nov. 2021.

PONTES, José Couto Vieira. **História e Literatura de Mato Grosso do Sul**. São Paulo: Editora do Escritor, 1981.

PLATÃO. **A República**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

REUTER, Yves. **Análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

RODRIGUES, J. Barbosa. **Isto é Mato Grosso do Sul**. São Paulo: [S/E.], 1978.

SEFFRIN, André. A obra-prima de Taunay. *In*: TAUNAY, Visconde de. **Inocência**. São Paulo: Record, 2014.

SODRÉ, Muniz. O discurso do acontecimento. *In*: \_\_\_ **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis (RJ): Vozes, 2009.

SOUZA, Mariana Ribeiro. **Narrativas de Não-ficção**: As interseções entre o Novo Jornalismo e o Cinema Documentário de Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, Rio de Janeiro, 2008.

SUTHERLAND, John. **Uma Breve História da Literatura**. Trad. Rodrigo Breunig. Porto alegre: L&PM, 2017.

SUZUKI JR., Matinas. “Nem tudo é verdade, apesar de verdadeiro” (posfácio). *In*: CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAUNAY, Afonso d’Escragnoille. **Relatos monçoeiros**. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1981.

TAUNAY, Visconde de. **A Retirada da Laguna**. Trad. Salvador de Mendonça. Rio de Janeiro: 1874.

\_\_\_\_. **Viagens de outr'ora**. 2. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1921a.

\_\_\_\_. **Cartas da campanha**: a cordilheira/agonia de Lopez (1868-1870). 2. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1921b.

\_\_\_\_. **Visões do sertão**. 1.ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1923a.

\_\_\_\_. **Campanha de Mato Grosso**: scenas de viagem. 2. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1923b.

\_\_\_\_. **A cidade do ouro e das ruínas**: Matto Grosso – Antiga Villa Bella. 2. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1923c.

\_\_\_\_. **Dias de guerra e sertão**. 3. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1927.

\_\_\_\_. **Marcha das forças**: expedição de Matto Grosso (1865-1866). São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1928.

\_\_\_\_. **Em Matto Grosso invadido**. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1929.

\_\_\_\_. **Céus e terras do Brasil**. 7. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1930.

\_\_\_\_. **Augusto Leverger, almirante barão de Melgaço**: Antemural do Brasil em Matto Grosso. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1931.

\_\_\_\_. **A Retirada da Laguna**. Trad. Affonso de E. Taunay. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1963.

\_\_\_\_. **Memórias**: Edição de Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2005.

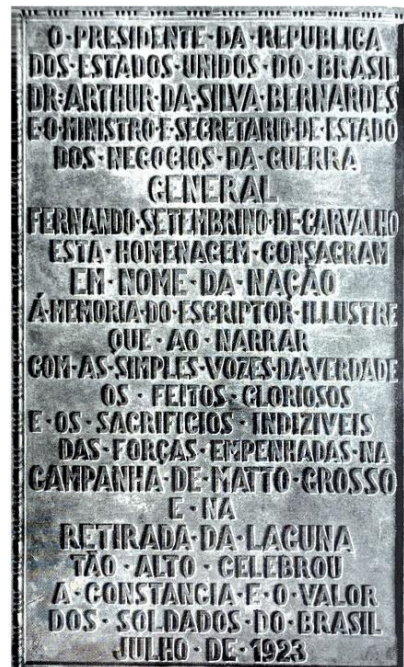
\_\_\_\_. **A Retirada da Laguna**. Trad. B.T. Ramiz Galvão. Brasília: Senado Federal, 2011.

\_\_\_\_. **Inocência**. São Paulo: Record, 2014.

WOLFE, Tom. **Radical-chique e o novo jornalismo**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

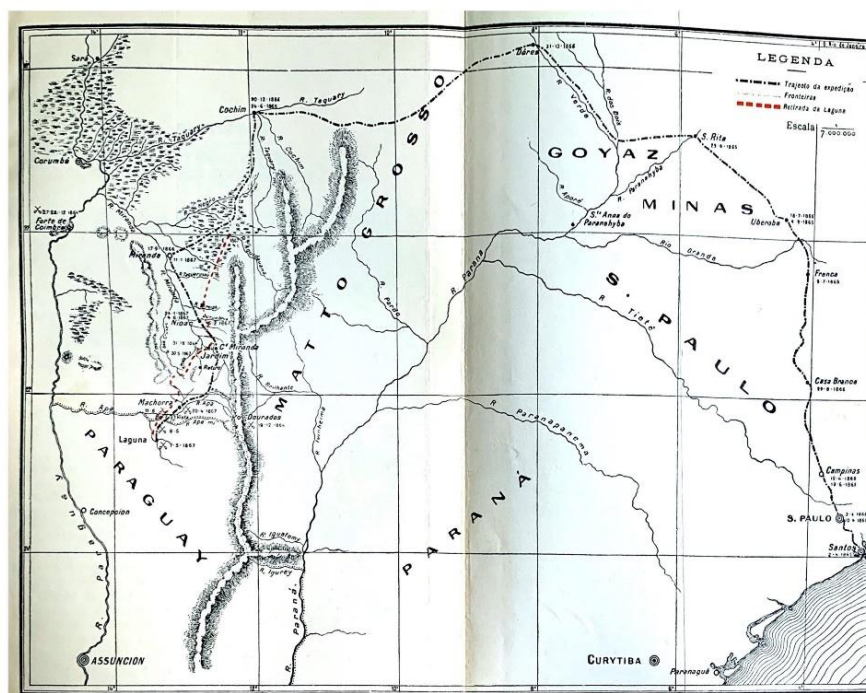
## ANEXOS

**ANEXO A - Monumento ao Visconde de Taunay em Aquidauana ao lado da placa dedicatoria do mesmo**



Fonte: Taunay (1963, p.107-108).

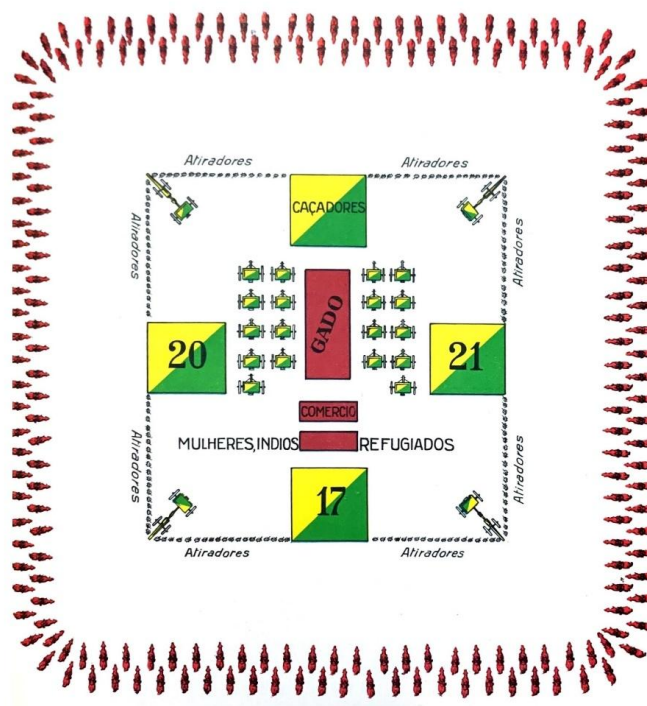
**ANEXO B - Mapa da expedição segundo os documentos oficiais**



Fonte: Taunay (1963, s/p).

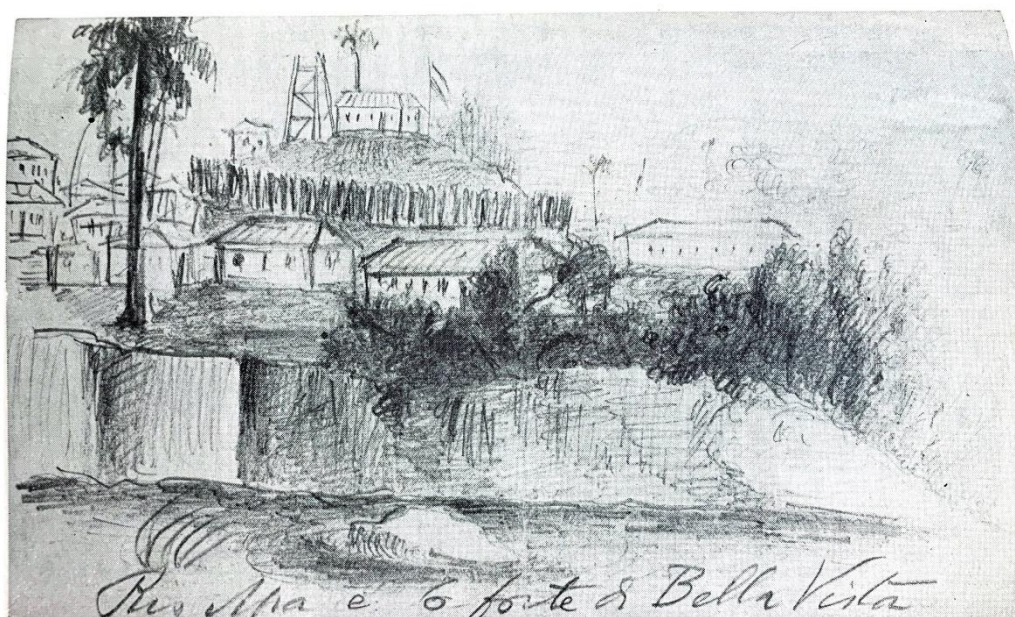


**ANEXO C - Combate do dia 8, esquema interpretativo do General J.F Lobo Viana**



Fonte: Taunay (1963, s/p).

**ANEXO D - Rio Apa e o forte de Bella Vista, esboço de Visconde de Taunay**



Fonte: Taunay (1963, s/p).



**ANEXO F – Vista de Camapuã (1826) – Desenho de Hércules Florence**

Fonte: Florence (1948, p. 105).

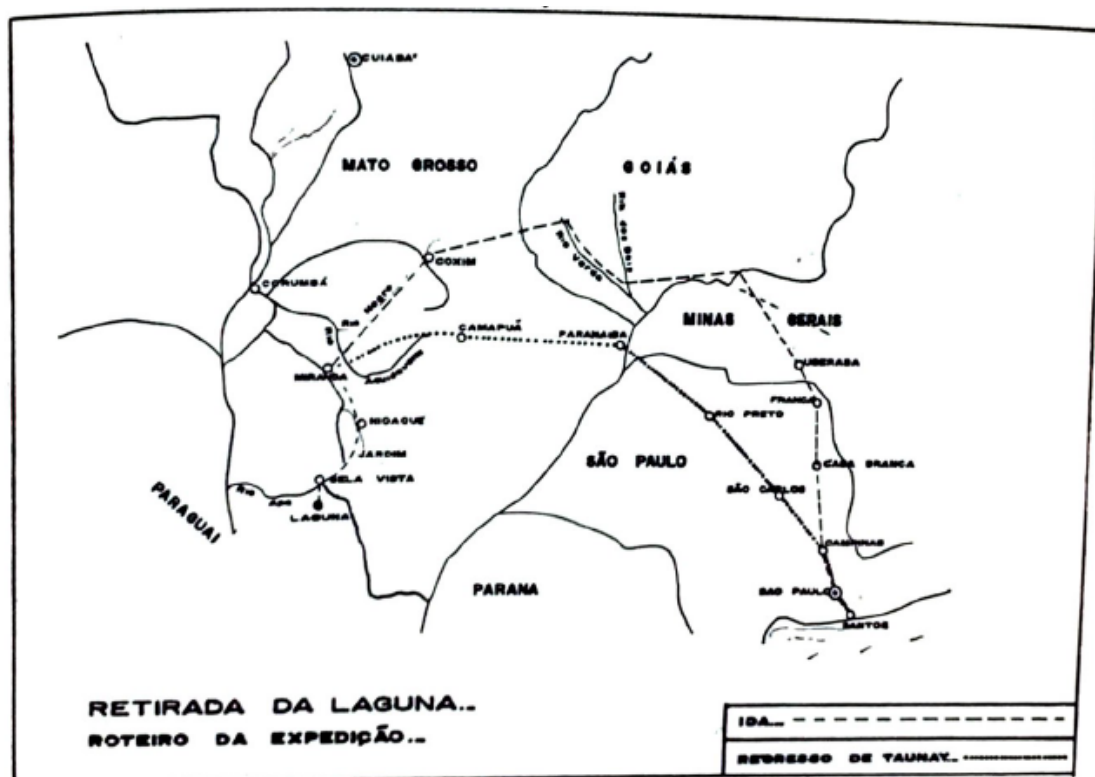
**ANEXO G – Inocência (1983, 4min, 5s)**

A figura abaixo marca o início da trilha sonora de Wagner Tiso no filme, sendo exclusivamente instrumental sua melodia ajuda a compor a atmosfera idílica, aliada à imagem da borboleta que plasma a grande metáfora de *Inocência*: a metamorfose. No filme, a imagem estática por mais de 3 minutos mostra ao processo da borboleta rompendo o casulo.



Fonte: *Inocência*. Brasil de Lima (1983).

### ANEXO H – Roteiro da expedição



Fonte: Gomes (1990, p. 27)