



RASTROS DA HISTÓRIA: UMA ANÁLISE DE *O LIVRO DA GUERRA GRANDE*

Cíntia Paula Andrade de Carvalho*
Nancy Rita Ferreira Vieira**

Resumo

Afastando-se da ideia de história preocupada com uma origem fundadora e com a verdade, Michel Foucault propõe uma concepção desse campo de conhecimento que se volta aos desvios e às dispersões. Na mesma medida, o romance histórico contemporâneo é um subgênero literário que surge com a finalidade de tecer releituras acerca de acontecimentos eleitos pela historiografia oficial sob novos pontos de vista. Considerando que *O Livro da Guerra Grande* (2002), de autoria do paraguaio Augusto Roa Bastos, do uruguaio Omar Prego Gadea, do brasileiro Eric Nepomuceno e do argentino Alejandro Maciel, intenta revisitar a temática da Guerra do Paraguai sob um novo olhar, o artigo objetiva identificar pontos de contato entre a noção de história problematizada na obra coletiva em questão e o pensamento foucaultiano.

Palavras-chave: *O Livro da Guerra Grande*; História; Michel Foucault.

*Professora do Instituto Federal da Bahia
(Campus Valença)
Graduação em Letras e em Comunicação Social,
Mestrado em Cultura e Turismo e
doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura
e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA)
cintiapaula1@gmail.com

**Professora Adjunto da Universidade Federal da Bahia
(UFBA)
nancyrfv@gmail.com

[...] é de uma nova relação com o passado que se trata, um passado não mais visto como origem embrionária, como germe a partir do qual tudo evolui, mas nietzschianamente falando, como “origem baixa”, lugar do acontecimento, da emergência em sua singularidade, a partir da disputa de forças em conflito (Margareth Rago, 2005).

Na rede de preocupações da vasta obra do pensador Michel Foucault, está o questionamento à noção de história. Afastando-se de uma concepção desse campo de conhecimento que não tem a pretensão de buscar uma origem fundadora nem de desvelar a verdade que repousa em sua essência original, Foucault propõe, em alguns de seus textos, uma análise histórica que se volta aos acidentes e às dispersões, que desconfia do destaque dado aos fatos consagrados.

O estudo em torno da noção de história na obra foucaultiana desenvolve-se em três eixos de discursos distintos. O primeiro destes eixos corresponde à retomada explícita de Friedrich Nietzsche, no que diz respeito tanto à história concebida como contínua, linear, provida de uma origem, quanto à crítica do discurso dos historiadores enquanto “história monumental”. O segundo eixo, relacionado a seu interesse pelos arquivos, consiste na defesa da formulação de uma análise que valorize a história menor constituída de vestígios silenciosos, de fragmentos de existência. O terceiro eixo se desenvolve quando passa a problematizar o que deveria ser a relação entre a filosofia e a história e a interrogar a evolução da historiografia francesa desde a década de 1960 (REVEL, 2011).

O filósofo francês faz questão de destacar a importância do pensamento de Nietzsche no desenvolvimento de suas reflexões acerca da operação historiográfica e da necessidade de mudança no sentido de história. Para o pensamento histórico, como em quase tudo o mais na atualidade cultural do século XIX, Nietzsche representou um marco, ao rejeitar as categorias de análise histórica que os historiadores vinham utilizando desde a década de 1830 e contestou a realidade de qualquer coisa a que se pudesse dar o nome de processo histórico, no qual se apoiassem essas categorias (WHITE, 2008).

O ensaio “*Para uma genealogia da moral*” (NIETZSCHE, 1988), sobre a história das ideias de bem e mal na civilização ocidental, empreende uma apreciação a respeito da consciência histórica quanto tece uma crítica contra a reflexão histórica convencional. No texto, o filósofo alemão insiste na urgência de voltar o conhecimento histórico para as necessidades da vida social e cultural presente, ou seja, não reivindica um conhecimento contemplativo do passado. Mostra-se ciente dos efeitos debilitadores que resultariam uma historiografia contemplativa.

Dado que o “novo romance histórico latino-americano” apresenta uma profunda desconfiança em relação à operação historiográfica, entre as marcas inovadoras desse subgênero literário, que notadamente destoa do formato com o qual nascera nos oitocentos, está a tentativa

de representação da história sob o ponto de vista das minorias silenciadas. Ao advertir que esse tipo de obra adota uma atitude crítica ante a história, Antonio Esteves lembra que *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (2010: 68), da mesma forma que subgênero hispano-americano ou universal, seguindo os princípios da pós-modernidade, “*rompe com as grandes narrativas totalizadoras consciente da individualidade e de sua forma fragmentada de ver e representar o mundo e, conseqüentemente, o fato histórico*”. Algumas dessas produções se fixam em um único período histórico; outras alteram períodos separados no tempo. Algumas mantêm a linearidade do tempo, enquanto outras preferem explorar o anacronismo temporal. A reinterpretação do fato histórico ocorre por meio da adoção de todo tipo de técnicas que o gênero narrativo dispõe como: invenção de situações fantásticas; distorção consciente dos fatos históricos; interação entre personagens históricos e ficcionais; rompimento com as formas convencionais de tempo e espaço; alternância de focos narrativos e momentos de narração; e utilização da intertextualidade em seus mais variados níveis.

Desde a década de 1990, vêm surgindo romances históricos latino-americanos preocupados em revisitar a Guerra do Paraguai (1864-1870), propondo-lhe novas interpretações. Nestas releituras, observa-se, em algumas obras, não apenas a intenção de expor novos pontos de vista sobre fatos históricos já consolidados pela historiografia oficial, mas também sugerir outros acontecimentos e atores até então marginalizados pelos primeiros relatos, como mulheres, negros, índios etc. Algumas obras desenvolvem-se retomando personagens conhecidas da historiografia, enquanto outras preferem eleger como protagonistas de suas narrativas figuras que certamente não ocupariam lugar de destaque entre os documentos de memória produzidos sobre a Guerra do Paraguai no final do século XIX. Por vezes, alguns desses romances tematizam a história, transformando-a em material de reflexão de seu enredo. São romances que tentam expor o outro lado da história ou mesmo colocar em xeque seu *status* de discurso da “verdade”.

A Guerra do Paraguai é um dos episódios de maior destaque entre os eleitos para figurar na memória histórica dos países da Tríplice Aliança (Brasil, Argentina e Uruguai) e da própria nação paraguaia. No entanto, ainda que o episódio seja citado nas páginas dos livros de História ou registrado em telas e fotografias, muitos detalhes acerca do maior conflito armado da América Latina deparam-se encobertos por uma nuvem de precário esclarecimento. Até hoje, os arquivos governamentais sobre o assunto encontram-se em regime de “sigilo eterno” no Brasil. Todos esses “segredos” só geram suspeições quanto às possíveis manobras da política da memória ao selecionar elementos convenientes ao Estado (personagens, fatos, estratégias políticas e militares) para serem lembrados em detrimento de outros relegados ao esquecimento (ASSUNÇÃO, 2012; DORATIOTO, 2002).

Considerando que *O Livro da Guerra Grande* (2002), de autoria do paraguaio Augusto Roa Bastos (1907-2005)⁷, do uruguaio Omar Prego Gadea (1927-2014)⁸, do brasileiro Eric Nepomuceno⁹ e do argentino Alejandro Maciel¹⁰, intenta revistar a temática da Guerra do Paraguai sob um novo olhar, o artigo objetiva identificar pontos de contato entre a noção de história problematizada na obra coletiva em questão e o pensamento foucaultiano. É necessário esclarecer que não se pretende, com isso, afirmar que os autores do romance tenham sido influenciados diretamente pelas formulações de Foucault. No entanto, o estudo também não descarta a possibilidade do contrário, já que é inegável uma significativa aceitação das posições teóricas do filósofo francês na América.

A tentativa de análise da obra a partir de uma aproximação com o conceito foucaultiano de história é encorajada pelas palavras do próprio Michel Foucault, que, ao defender a descontinuidade do que parece estar sempre sendo regido pelas forças de uma pretensa

⁷ É considerado um dos maiores escritores latino-americanos. Sua obra, composta por mais de 20 títulos, está traduzida em mais de 25 idiomas e reconhecida com alguns prêmios, como o “Concurso Internacional da Editora Losada” (1960), o “Prêmio Cervantes” (1989) e o “Prêmio Nacional de Literatura” (1995). Em 1947, devido à sequência de golpes e ditaduras que vivia seu país, foi obrigado a exilar-se em Buenos Aires e, em 1976, em Toulouse (França), onde começou a ensinar literatura e guarani na Universidade Le Mirail. Só conseguiu retornar ao Paraguai em 1989, com a queda do ditador Alfredo Stroessner, no poder desde 1954. Sua obra é uma crítica à opressão que assola a história do Paraguai. Com *Hijo de Hombre* (1970), inspirado na sua experiência na Guerra do Chaco (1932-1935), iniciou uma trilogia sobre o monoteísmo do poder e que inclui também *Yo el Supremo* (1974), romance que conta a história de José Gaspar Rodríguez Francia, ditador no Paraguai por mais de 20 anos, e *El Fiscal* (1993). Há ainda os romances *El Sónambulo* (1984), *Vigilia del Almirante* (1992), *Contravida* (1994) e *Madama Sui* (1995) e uma prolífica produção de livros de contos: *El Trueno entre las Hojas* (1953), *El Baldío* (1966), *Los Pies Sobre el Agua* (1967), *Madera Quemada* (1967), *Moriencia* (1969), *Cuerpo Presente* (1971), *Lucha Hasta el Alba* (1979), *Antología Personal* (1980) e *Contar un Cuento y Otros Relatos* (1984).

⁸ Embora possa ser enquadrado na Geração de 45, sua carreira se prolongou por décadas, alcançando maior produtividade nos anos 90. A atividade intelectual do uruguaio dividiu-se entre o jornalismo e a literatura. Além de redator, atuou como editor do jornal *El Diario* e diretor da revista *Zeta*. Em seu legado literário, está a publicação dos livros de contos *Los dientes del viento* (1969) e *Sólo para exilados* (1987) e dos romances *Último domicilio conocido* (1990), *Para sentencia* (1994), *Nunca segundas muertes* (1995), *Delmira* (1996) e *El sueño del justo* (1998).

⁹ Escritor e jornalista paulistano, nascido em 1948. Atuou durante anos como correspondente internacional em cidades como Buenos Aires, Madri e Cidade do México. Por duas vezes, recebeu o “Prêmio Jabuti” como melhor tradutor. Entre as traduções, encontram-se obras de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, entre outros. Paralelamente à carreira de correspondente estrangeiro, estabeleceu laços de amizade com vários intelectuais da América Latina, o que o levou a volta-se à divulgação da arte continental. Atualmente, comanda o programa *Sangue Latino*, no Canal Brasil, no qual entrevista escritores, músicos, poetas, artistas plásticos e outros intelectuais latino-americanos sobre a situação política, literatura, música, cultura e política dos países da região, entre outros temas. É autor de obras de ficção e não-ficção. Entre elas, estão *Quarenta dólares e outras histórias* (1987), *Hemingway na Espanha* (1991), *Coisas do mundo* (1994), *A palavra nunca* (1997), *Quarta-feira* (1998), *Contradanza y otras histórias* (1982), *Antes del invierno* (1984) e *O massacre* (2007).

¹⁰ Médico-psiquiatra e escritor, nascido em Corrientes, Argentina, em 1956. Autor de livros infantis como *La bruja del oro* (2004), *La galina e el dragon* (2005) e também de temas mais polêmicos como o romance *Culpa de los muertos* (2008), que trata da ditadura na Argentina na década de 70. Fez outras coautorias com Roa Bastos em *El trueno entre las páginas*, sobre temas políticos, literários e biográficos, o conto *Polisapo* (2002). Também dirige a revista-livro *Palabras Escritas*, na qual desenvolve ampla discussão acerca do diálogo Brasil e a Hispano-América.

continuidade e regularidade no tratamento do discurso – entendam-se, neste rol, os discursos histórico e literário –, propõe que se adotem/arrisquem outras formas de relação entre os enunciados, tais como

Relações dos enunciados entre si (mesmo que escapem à consciência do autor; mesmo que se trate de enunciados que não têm o mesmo autor; mesmo que os autores entre não se conheçam); [...] relações entre enunciados ou grupos de enunciados de uma ordem diferente (técnica, econômica, social, política)... (FOUCAULT, 2012a: 35)

Nesse caso, esclarece-se que não é anunciado pelos autores do romance qualquer tipo de inspiração na definição de história postulada por Foucault. Mas isso não impede que se faça aqui uma leitura na qual se aponte aproximação entre a abordagem acerca da problemática da legitimidade do discurso historiográfico adotada pela obra literária em questão e os textos foucaultianos.

Em *O Livro da Guerra Grande*, os autores dos quatro países envolvidos no conflito juntam-se para recontar episódios envolvendo conjurados do suposto Quilombo Gran Chaco, no qual civis, soldados e oficiais – tanto do exército paraguaio quanto das forças da Tríplice Aliança – viviam em harmonia. A ideia é de uma colônia, na qual pacifistas estariam reunidos fugindo da guerra. Alejandro Maciel, já no prefácio, afirma que a intenção da obra é celebrar a paz entre povos e, por isso, afirma: “*Escrever um livro sobre a paz não aparece apropriado nessa civilização globalizada na qual a beligerância, o terror, as hemorragias, e os explosivos parecem ser a receita de ouro para contar histórias e histerias*” (ROA BASTOS, 2002: 9).

Não seria, então, a preocupação dos autores em focalizar na narrativa a história dos subalternos e dos movimentos de resistência às guerras nacionais uma descontinuidade temático-metodológica de tratamento dos acontecimentos ao que comumente é trabalhado no campo da história tradicional?

Maciel salienta que os textos foram produzidos a partir da leitura das cartas de *sir* Richard Francis Burton¹¹, endereçadas à rainha da Inglaterra. Ainda no prefácio, destaca a prodigiosa aventura de um projeto que intenta, de certa maneira, mexer com as ideias cristalizadas pelo discurso historiográfico:

Sir Richard perdeu-se no espaço: as pampas e os pântanos alheios a sua Inglaterra rainha dos mares. Nós estamos perdidos no tempo e essa coisa errante de escrituras é ao mesmo tempo virtude e defeito. Mais fácil que fazer a história dos feitos (não somos historiadores) é historiar o defeito (ROA BASTOS, 2002: 8).

¹¹ Escritor, aventureiro, historiador e diplomata inglês, que visitou os acampamentos dos exércitos da Tríplice Aliança e do Paraguai. Suas observações acerca do conflito estão registradas em Cartas dos campos de batalha do Paraguai.

A obra é composta de cinco crônicas¹², que, embora sejam demarcadas por atitudes escriturais singulares, dialogam entre si na construção do todo: o romance. Os textos são exercícios com intenções mais literárias do que históricas, o que não afasta seu caráter questionador em relação à legitimidade do discurso histórico. No projeto literário, enquanto Augusto Roa Bastos e Alejandro Maciel buscam abordar ficcionalmente aspectos da guerra a partir dos campos de batalha do século XIX, Omar Prego Gadea e Eric Nepomuceno constroem narrativas, nas quais as personagens contemporâneas procuram retomar vestígios da contenda.

Roa Bastos é autor das duas primeiras crônicas: “Em frente à frente argentina” e “Em frente à frente paraguaia”. As narrativas são repletas de metáforas, as quais servem para compor não apenas o cenário de horror da guerra, mas também para mostrar os lados contrários do conflito e, principalmente, a perspectiva do episódio sob o ponto de vista dos vencidos, como os paraguaios. São os textos que trazem à tona o maior número de personagens históricos citados no livro: Bartolomé Mitre (1821-1906)¹³, Cândido López (1840-1902)¹⁴, Francisco Solano López (1824-1870)¹⁵, Elisa Lynch (1835-1886)¹⁶ e Fidel Maíz (1828-1920)¹⁷. Há também a presença marcante do diplomata inglês *sir* Richard Francis Burton, autor das *Cartas dos campos de batalha do Paraguai* (1997).

É importante mencionar que a obra de Burton é bastante citada por Roa Bastos, que não deixa de reconhecer a destreza do inglês ao observar e registrar com imparcialidade os fatos da guerra no livro: “[...] *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*, muito inferior aos outros em qualidade literária e magia criativa, mas superior a todos eles como crônica do holocausto de um povo.” (ROA BASTOS, 2002: 56).

A narrativa “Em frente à frente argentina” concentra-se no diálogo envolvendo as personagens de Cândido López e do presidente e general Bartolomé Mitre, ambos argentinos. Sem a presença de um narrador, o texto desenvolve-se em discurso direto contínuo (sem aspas e travessões para marcar as falas das personagens). No diálogo, o general procura justificar as ações de intervenção contra o Paraguai. O pintor, em contrapartida, busca expor outro ponto de vista em relação ao conflito, colocando em evidência a violência do evento bélico.

Há de se esclarecer que quase toda a pintura produzida durante a Guerra do Paraguai e que explora o conflito é subsidiada pelo Estado e pelas Forças Armadas. A intenção é construir uma iconografia de afirmação das nações envolvidas na contenda. No Brasil, três artistas

¹² Termo utilizado por Alejandro Maciel, no prefácio, para identificar o texto de cada autor da obra.

¹³ Político, escritor e militar argentino. Foi presidente da Argentina de 1822 a 1868.

¹⁴ Pintor argentino que mais se destacou no que diz respeito à representação pictórica da Argentina sobre a Guerra do Paraguai.

¹⁵ Presidente paraguaio. Com a morte de Carlos Antonio López, em 1862, dá prosseguimento ao governo autoritário empreendido pelo pai.

¹⁶ Companheira de Solano López. Sobre a figura da irlandesa, pairam controvérsias de que teria sido implacável com os inimigos ou mulher caridosa com as vítimas da contenda.

¹⁷ Sacerdote paraguaio. Agindo sob o comande de Solano López, foi responsável pelo fuzilamento de muitos homens.

contemporâneos à guerra produzem pinturas sobre o tema: Vitor Meireles, Pedro Américo e Domingos Teodoro de Ramos. No Paraguai, destacam-se Saturio Ríos e Aurelio García, com alguns poucos retratos. No Uruguai, cita-se Juan Manuel Blanes, que, por ser contra a guerra ao Paraguai e o envolvimento do Uruguai, não produz nenhum trabalho significativo. E, na Argentina, sobressai-se a produção pictórica de Cândido López.

O fotógrafo e retratista ambulante Cândido López (1840-1902) alista-se aos 24 anos, como voluntário no Batalhão da Guarda Nacional de San Nicolás de los Arroyos, em 1864. Atende, como muitos outros compatriotas, ao chamado do governo argentino em nome da defesa da pátria invadida. Durante a batalha de Curupaiti, um casco de granada despedaça sua mão direita, o que resulta na amputação do braço. No regresso à vida civil, Cândido volta a pintar, utilizando a mão esquerda e produz 56 quadros sobre deslocamentos de tropas e navios, paisagens, acampamentos e batalhas.

Apesar de basicamente autodidata, havia estudado pintura com italianos que trabalharam em Buenos Aires, Baldassare Verazzi (1819-96) e Ignazio Manzoni (1797-1888), e com o argentino Carlos Descalzo (1813-79). A crítica recebe bem o trabalho do artista, compreendendo a singularidade de sua pintura e sensibilizando-se com sua história pessoal. Segundo André Toral (2001), a obra de Cândido López é reconhecida por sua originalidade; é classificada como uma pintura popular, espontânea e eclética, por se enquadrar numa tradição de registros de temas regionais, surgida em diversos países da América Latina na segunda metade do século XIX.

Afirmando-se ser um “cronista do pincel” comprometido em documentar a história, Cândido López revela, em cartas ao governo, que seu trabalho havia sido construído “*sem pretensões artísticas*”, mas com “*patriotismo*”. Justifica que, inicialmente, a intenção era doar as telas ao museu republicano. No entanto, ao encontrar-se na pobreza e responsável por uma família numerosa para sustentar, não havia outra saída senão vender o acervo ao governo. André Toral (2001) menciona que o pintor, terminada a guerra, escreve a Mitre solicitando-lhe o testemunho de autenticidade de sua obra. O presidente argentino redige testemunho de autenticidade do trabalho do pintor. Dois anos depois, o Ministério de Guerra e Marinha da Argentina compra a série de 31 telas de Cândido López.

No entanto, é importante enfatizar que, neste texto, é o general Mitre quem desenvolve uma reflexão em torno das estratégias utilizadas pelo discurso historiográfico na construção das “verdades”. O oficial ironiza o empenho de Cândido em procurar representar os fatos em sua essência, como bem se observa nesta passagem:

Você pintou o fuzilamento do *brigadier* Aranda? Não, dom Mitre. Como quer que eu retrate essa farsa? O pelotão fuzilou um boneco de estopa. Imagine, não seria decente reproduzir uma reprodução sem origem, uma pantomima bastarda, dom.

Note que essa comédia de justificação transforma a justiça em um truque. Vamos por parte meu partidário neorrealista. Agora você foi pego pela epidemia pré-rafaelista? [...] Há algo mais teatral do que a mente mentirosa? (ROA BASTOS, 2002: 18-19)

O que se observa é que a posição de Bartolomé Mitre aproxima-se mais da leitura estadista da guerra, enquanto a de López está mais para a revisionista. O general defende um discurso a serviço da manutenção do poder. O pintor – inspirado pelos princípios artísticos pré-rafaelitas, que perseguiam a ideia do artista enquanto artífice fiel à representação da realidade, sem o filtro das formas pré-estabelecidas da pintura acadêmica – mostra-se indignado com a proposta de produzir uma arte servir capaz de encobrir uma farsa.

No texto *Nietzsche, Freud, Marx* (1997), publicado em 1967, ao refletir acerca da relação entre interpretação e verdade, Foucault argumenta que os três pensadores provocaram um deslocamento nas formas de interpretar que se tinha, pelo menos, até o século XVI. Segundo o filósofo, há em Nietzsche uma crítica da profundidade da consciência. Ele denuncia que esta profundidade implica a resignação, a hipocrisia; ainda que o intérprete, quando recorre aos símbolos para denunciá-los, deva descender ao longo de uma linha vertical e mostrar que a profundidade de integridade é algo muito diferente do que parecia. É necessário que o intérprete transforme-se, então, segundo o filósofo alemão, no “*bom escavador dos baixos fundos*” (FOUCAULT, 1997: 18-19). Toda essa verticalidade não é senão um revés da profundidade, uma vez que essa não passa de uma ruga da superfície.

Outra noção sugerida pelo trabalho dos teóricos é a de que a interpretação se converteu numa tarefa infinita. A ideia do inacabado da interpretação em Nietzsche surge quando estabelece a distinção entre o começo e a origem. Na perspectiva nietzschiana, não existe um significado original. As palavras sempre foram inventadas pelas classes superiores; não indicam um significado; impõem uma interpretação.

E Bartolomé Mitre faz questão de sugerir isso a Cândido: “*É preciso inventar glória mestre. Se nossas tropas recuaram, faça com que avancem em sua pintura. Tutele sua tela contemplando com um olho o passado e com o outro a lembrança*” (ROA BASTOS, 2002: 16). Ou seja, Mitre é consciente de que a eles cabe a tarefa de oferecer ao mundo uma interpretação do conflito, mesmo que isso signifique uma invenção.

Foucault crê que esta falta de conclusão essencial da interpretação, a que se refere Nietzsche, está relacionada com outros princípios que, junto com os dois primeiros, constituíram os postulados da hermenêutica moderna. O primeiro diz respeito ao questionamento de que se a interpretação não se pode nunca acabar, isto significa que não há nada a interpretar, já que no fundo tudo já é interpretado; cada símbolo é em si mesmo não a coisa que se oferece à interpretação, mas a interpretação de outros símbolos. O que ocorre, na

interpretação é uma relação de violência. O segundo princípio refere-se à obrigação da interpretação interpretar a si mesma (FOUCAULT, 1997).

Bartolomé Mitre, mais uma vez, ao discutir com Cándido López, retoma o ponto da suposta legitimidade do discurso histórico, relativizando o conceito de representação:

[...] Não pense que não o observo, tenente. Em plena refrega eu o vejo fitando, do alto, como os homens se trançam em combate, como as lanças atravessam seus ventres, como afundam as espadas dos tombados na pantanosa terra dos paraguaios. Você por acaso pensa que essas imagens são fiéis à matança? A memória do momento é a mais enganosa no tempo presente, salvo na memória que se torna copiosa, como a sua faz cópias. Toda história contemporânea é uma fraude (ROA BASTOS, 2002: 23).

Mitre dá a entender que o aquilo que o pintor pensa estar registrando em sua memória e, por sua vez, nas telas não é mais do que uma cópia, ou seja, não se trata de a coisa em si, mas do resultado de interpretações. Nesse sentido, tudo o que a história registra não passa do acúmulo de recortes, de escolhas, de interpretações. Daí ser considerada uma “*fraude*”.

Certamente o oficial pretende insinuar a Cándido que não seja ingênuo a ponto de pensar que seus esboços podem ser uma representação fiel da guerra. Para o general, tudo o que é apresentado nos relatos históricos e nas pinturas não passam de fragmentos da realidade, capturados e manipulados por alguém. Mitre defende que, em nome do Estado, se faça tudo a qualquer preço, inclusive, utilizar a arte para manipular os fatos, a sociedade, a memória.

Nesses termos, acreditar que esses artefatos constituem a prova da verdade absoluta trata-se de pura inocência. Por isso, quando afirma para o artista que “*tudo pode ser melhorado sempre*”, está tentando convencê-lo de que poderia usar a arte como “*arma para corrigir a realidade*” (ROA BASTOS, 2002:16).

No diálogo, são claras as hierarquias que demarcam as posições dos sujeitos, especialmente a do general enquanto um dos comandantes dos exércitos aliados na ação contra o Paraguai. Um dos argumentos usados por Mitre para justificar a intervenção da Tríplice Aliança na tentativa de deter o comandante paraguaio Solano López é o de que: “*O interesse do Estado subordina os demais interesses, mestre. Por isso lhe digo que não podemos permitir que uma ditadura ameace a paz da América do Sul*” (ROA BASTOS, 2002: 17).

A fala de Mitre aproxima-se do que Foucault (2012b) diz a respeito do jogo de forças que se manifesta através da dominação entre os povos. O filósofo argumenta que tal dominação se expõe por meio de regras impostas pelos dominadores aos dominados. As regras em si não dizem nada, mas permitem fazer violência. O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras e, portanto, ascender à condição de dominador. Sendo assim, o devir da humanidade é uma série de interpretações e cabe à genealogia ser a sua história, como emergência de interpretações diferentes.

Em *Nietzsche, genealogia e história* (2012b), Foucault passa a mostrar as relações entre o estudo genealógico, definida como pesquisa de *Herkunft* e *Entstehung*, e o que se chama habitualmente por história. Começa, referindo-se a como Nietzsche distingue a *Wirkliche Historie* (história efetiva ou “sentido histórico”) daquela dos historiadores que pretende julgar tudo segundo uma objetividade apocalíptica. A história efetiva trabalha com a singularidade do acontecimento, colocando-o sob o domínio do acaso e fruto de uma inversão de uma dominação de forças. Para o alemão, a história será efetiva na medida em que reintroduzir o descontínuo no próprio ser.

Para Foucault, a história não pode ser considerada como um processo neutro, uma vez que é resultado de um processo de escolhas e destaque a certos acontecimentos e exclusão de outros. Trata-se de um exercício estreitamente relacionado com o sujeito que conta essa história. E Mitre procura deixar isso claro para Cândido: “*Você vai pintar o massacre e a decapitação manual? Que tipo de mestre é o nosso? Esqueça o passado, mestre da paleta, torne-o mais leve. Não há melhor que acreditar no impossível*” (ROA BASTOS, 2002: 15).

Embora seja irônico, Mitre chega a ser poético em suas colocações. E, de fato, o presidente argentino era poeta e romancista. Sua veia nacionalista sempre esteve presente em sua obra. Em 1847, quando vivia exilado na Bolívia por força do governo de Juan Manuel de Rosas da Argentina, Mitre escreveu o romance histórico *Soledad*. A obra é importante para a afirmação e consolidação da identidade nacional boliviana, após o término da união entre país e o Peru. O livro recupera o contexto pós-independência (1826) da nação boliviana (LUNA, 2004; SOMMER, 2004).

As palavras de Mitre, ao propor a Cândido que desenvolva uma representação da guerra de forma mais “leve”, avizinham ao argumento de Foucault de que o sentido da história não é dado pelos fatos, mas pelos discursos que se constituem ao narrar a trama produzida pelo historiador. O caminho seguido não é a verdade, mas a produção de um discurso que classifica, seleciona e normaliza a história, dando voz a alguns fatos e silenciando outros. A verdade é não é mais entendida como algo a se descobrir, mas como aquilo que é produzido pelo homem, em dado momento histórico e dentro de determinada ordem discursiva, assume a posição de legitimidade. Com isso, o discurso torna-se um artefato que forma verdades legitimadas geralmente pelas esferas dominantes (FOUCAULT, 2011).

Mitre defende a manipulação da arte em favor de um embuste de discurso nacionalista. No entanto, esta é uma estratégia do texto para desmascarar a figura do herói sacralizada. É uma forma de escancarar para o leitor as fissuras do discurso oficial.

A segunda crônica de Roa Bastos, “Em frente à frente paraguaia”, narra sobre a incursão de *sir* Richard Burton ao acampamento paraguaio. O texto é resultado de fragmentos de seu livro *El Fiscal* (1993), como o autor indica em nota de rodapé. O narrador, tal qual um resenhista, dá a entender que ali retoma as experiências registradas pelo próprio diplomata

inglês em *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*. Neste livro, Burton relata, entre outros tantos assuntos, o que viveu no acampamento, na companhia do general Solano López e sua esposa, Madame Lynch.

No primeiro parágrafo, o narrador comenta que

Ao longo de mais de um século, a história da Guerra Grande [...] continua sendo matéria de controvérsia e discussões, de querelas e duelos intermináveis. Apesar de se ter escrito sobre ela bibliotecas inteiras, continua sendo totalmente desconhecida. A história oficial dos vencedores não fez senão obscurecê-la ainda mais e torná-la inverossímil, como uma tragédia que não ocorreu nem poderia ter ocorrido (ROA BASTOS, 2002: 55).

O texto transcreve numerosos trechos do livro de Burton, buscando apontar o infortúnio imposto à nação paraguaia. Contudo, por vezes, as transcrições não correspondem à numeração que consta no livro original de correspondências. A conclusão a que se chega é que se trata de uma estratégia do texto de Roa Bastos para inserir dados novos, sob o pretexto de que as informações constem no livro do personagem histórico. Portanto, dados reais se confundem com invenção.

Ao mesmo tempo, assume-se a possibilidade de que a estratégia esteja associada a outra. O texto de Roa Bastos revela que Burton é o tradutor para o inglês do livro *Mil e uma noites*. A história persa incide nas artimanhas criadas pela personagem Xerazade em adiar sua execução, inventando histórias a seu marido por anos. A referência à contadora de histórias pode ser um indício de que a narrativa do texto de Roa ou qualquer outra flutua no campo das versões.

Grande parte desse texto de Roa Bastos é dedicada ao diálogo travado entre Burton e López acerca da guerra e ao relato da admiração do cônsul à esposa do presidente paraguaio.

Em um primeiro momento, o texto se detém no diálogo travado entre Burton e López. Segundo o narrador, Burton afirma ser Lopez uma “*testemunha estrangeira, de certo modo neutra*”. O diplomata chega ao acampamento com instruções do imperador para convencer o marechal a renunciar a guerra. Mas Lopez não aceita, pois seu lema é “*vencer ou morrer*”. Embora, por diversas vezes, a narrativa mencione as intempéries do ditador paraguaio, não deixa de destacar, por meio de fragmentos da obra de Burton, que o paraguaio trata-se de “*um tirano esmagado pelo poder absoluto, mas também um homem que ama sua pátria e a defende a seu modo*” (ROA BASTOS, 2002: 55-63).

O narrador, transpondo passagens do texto de Burton, expõe as manobras do que, para este, seriam as ações que desencadeariam o conflito

“Os novos flibusteiros”, disse Solano entre dentes, “querem me aniquilar para transformar o Paraguai, a única nação livre da América do Sul, em um país de escravos. A Aliança me faz a guerra com base em um pacto secreto tão líquido que não se atreveram a publicá-lo. Eu lhes declarei a guerra como se deve, face a face com as nações, quando armei a expedição em defesa do Uruguai contra a invasão do Brasil. Cumpri todas normas do direito internacional. Honrei o presidente Mitre pedindo permissão a seu governo para que esta expedição cruzasse o território argentino. Mas ele já estava coligado com o Brasil e, no interior, com o general Urquiza, que simulava manter estreita neutralidade. Logo fiquei sabendo que Urquiza já havia capturado os principais chefes federais para impedir sua adesão militar ao Paraguai. A traição de Urquiza e a venda de sua neutralidade no conflito lhe valeram os trezentos mil cavalos para remonta de seu exército e o milhão de dólares que lhe enviou antecipadamente o banco Mauá (ROA BASTOS, 2002: 60-61).

Roa Bastos opõe o Cândido López argentino a seu homônimo paraguaio. Este surge já no final da contenda. Com seu corpo mutilado, metáfora do povo dizimado, o paraguaio transpõe para quadros o *“martirólogo de seu povo”*. O narrador assinala que os Cândidos se contrapõem, tendo em vista que, de um lado, um pinta as “Escenas de la Guerra del Paraguay”, do outro, sua sombra pinta as “Escenas de la destrucción del Paraguay”. Cada qual vê as cenas *“com a luz ameaçada de suas consciências”* (ROA BASTOS, 2002: 80).

Conforme o narrador, na versão lendária de seu país – o que se entende como o Paraguai, os “dois” pintores celebrariam abraçados, através do tempo, *“a fraternidade de dois povos na glorificação da vida, sempre mais forte que a morte”* (ROA BASTOS, 2002: 96). Outra mensagem que a narrativa deixa transparecer com o jogo do “duplo” de Cândido López é a de que o pintor tem a missão de purificar a guerra, de que a arte é a redentora da história.

É possível pensar que a estratégia de Roa Bastos em posicionar-se por meio de dois textos – um tendo como cenário o acampamento das forças aliadas e o outro, o acampamento de Solano Lopez – é de mostrar a possibilidade de se interpretar os fatos a partir de mais de um ângulo. No primeiro texto, por exemplo, Mitre está a todo o momento ressaltando a inevitável empreitada de intervenção para livrar a América Latina dos planos de um ditador desequilibrado. Na segunda crônica, sir Richard Burton não deixa de sinalizar as intempéries do comandante paraguaio, mas, ao mesmo tempo, evidenciando a figura do estadista que se considerava traído pelos governantes vizinhos e autoconvencido de lutar pelo Paraguai.

A crônica de Alejandro Maciel, “Fundação, apogeu e ocaso do Quilombo do Gran Chaco”, relata a deserção do capitão argentino Francisco Paunero da sangrenta guerra. Escrito em forma de diário, o texto descreve o cotidiano da comunidade, cujo lema é a coexistência de vários sistemas ideológicos, religiões e nacionalidades. Para manter a teia intertextual, alguns personagens citados nos textos anteriores reaparecem na narrativa de Maciel, como o pintor paraguaio homônimo de Cândido López, mencionado em uma das crônicas de Roa Bastos. O

título do texto é o que denomina a obra na versão em espanhol: *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*, publicado em 2001.¹⁸

A colônia, localizada na região fronteira entre Paraguai, Argentina e Brasil, era habitada por refugiados das quatro nacionalidades e de diferentes culturas, como explica Paunero:

Índios mal adaptados à civilização, pessoas a quem a guerra havia espantado das cidades, libertos que cruzaram a fronteira fugindo de seus donos, pardos desertores dos quatro exércitos mestiços de todo o tipo, soldados prófugos e mulheres vindas ou trazidas de todos os lugares formam a população desse refúgio, ao qual o liberto Luvio batizou de “Quilombo do Gran Chaco” (ROA BASTOS, 2002: 123).

O governo da comuna era formado por um conselho administrado por três representantes de cada um dos países envolvidos no conflito. Na entrada da colônia, constava uma bandeira branca, cujo lema era “Paz na paz e guerra à guerra”. As choupanas eram dispostas em fileiras, abrindo-se em leque a partir do pátio central. Eis o palco da resistência ao evento bélico.

“Em os papéis do General Rocha Dellpiane”, Omar Prego Gadea narra a busca de um escritor ou jornalista pelos arquivos secretos do militar uruguaio. O investigador busca encontrar nas cartas evidências do envolvimento do oficial com o assassinato do presidente uruguaio Venâncio Flores, em 1868. Ao entrar em contato como o diretor do Arquivo Geral da Nação, o professor Abelardo García Vieira, toma conhecimento de que a neta do general havia legado ao Arquivo um baú, ainda não recolhido e inventariado.

Em visita à Sra. Rosa Rocha Saavedra, o narrador é autorizado a examinar os papéis alguns dias. A própria anciã dá a entender que o assassinato do presidente, do qual seu avô era suspeito, participaria do plano de exterminar a guerra. Em um dos textos, há menção ao incômodo desse novo narrador em matar um jovem. A experiência leva-o a relativizar os lados da guerra.

Ao invés de retomar as mesmas passagens presentes no diário do capitão Paunero, a crônica acrescenta uma nova informação: a reunião dos conselheiros do quilombo para decidir a aprovação da proposta do oficial uruguaio Amílcar Oribe para eliminar os considerados responsáveis pela guerra: Bartolomeu Mitre, Venâncio Flores, o almirante Tamandaré e Solano López. Com a realização de um sorteio, cabe ao general Dellpiane a execução de Venâncio

¹⁸ Naira Nascimento (2006) argumenta que a tradução brasileira aciona mudanças no título por dois motivos. Primeiro porque a expressão “Guerra Grande”, tanto destaca o conflito em si quanto induz a uma leitura revisionista da obra, ao reivindicar a perspectiva guarani. Segundo porque, enquanto, em português, a expressão quilombo é utilizada para denominar aldeias formadas por escravos fugitivos, em espanhol a palavra admite outros significados como “desordem”, “escândalo”, “prostíbulo”. A pesquisadora acrescenta que o Dicionário de Lunfardo registra que “tener quilombo” significa “experiência”.

Flores. Nesse momento, ficção e realidade se cruzam, quando se relata o atentado do oficial uruguaio. Contudo, o episódio não é suficiente para por fim à guerra.

Nesta crônica, a personagem de Rosa Saavedra também reflete sobre a história, quando expressa seu ressentimento em relação aos historiadores. A neta do oficial uruguaio acusa-os de não terem dado a importância devida ao papel de seu avô na guerra. Ao tomar conhecimento que um pesquisador busca ter acesso aos arquivos de Dellpiane, Rosa decide queimar as correspondências do oficial. Conforme a anciã, a publicação do material serviria apenas para “*prejudicar ainda mais a memória do general*” (ROA BASTOS, 2002: 183).

A atitude de Rosa Saavedra dá a entender que os “documentos” detinham informações acerca do general ainda não divulgadas pela historiografia. Mas, mesmo que as divulgasse, uma vez que seu avô havia sido julgado como um dos participantes do assassinato do presidente Venâncio Flores, em 1868, tudo o que fosse publicado a seu respeito, inclusive, detalhes sobre dias que vive no Quilombo, só serviriam para prejudicá-lo ainda mais. Afinal, para esta senhora, a História não passa de “*um acúmulo de misérias, de assassinatos, de matanças, de falsificações*” e também de “*interpretações tendenciosas*” (ROA BASTOS, 2002: 183).

Para a personagem Rosa Saavedra, que nutre tamanha desconfiança sobre a legitimidade do discurso historiográfico, a interpretação dos arquivos de seu avô certamente não mudaria o que a história oficial já difundira a seu respeito. As correspondências poderiam servir de mais uma fonte de interpretação acerca dos acontecimentos. No entanto, em seu julgamento, isto certamente contribuiria para macular ainda mais a memória de seu avô.

Foucault assinala o quanto é importante interpretar os documentos, procurando entender os rastros deixados pelo homem, agrupá-los e organizá-los em formações discursivas. Compreende que o documento é algo que se produz na história.

[...] a história mudou sua posição acerca do documento: [...] ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações. (FOUCAULT, 2012a: 7-8).

Isso sim se caracteriza como um estudo genealógico.

Observa-se, portanto, que *O Livro da Guerra Grande* desvia a atenção da ideia sacralizada de história totalizante e verdadeira para a abordagem histórica voltada para os fenômenos de ruptura. Assim como Foucault sugere que se busque a incidência de irrupções, tal projeto literário parece olhar para a história ao avesso, não se preocupando em resgatar a “verdades” criadas em torno do acontecimento, mas problematizar e desestabilizar as certezas que constituem os discursos.

Eric Nepomuceno, por sua vez, encerra o livro com o texto “Um barão não mente, envelhece”. A crônica narra o resgate da descendência de um dos conjurados do Quilombo do Gran Chaco, o militar brasileiro Florêncio Silveira. O texto associa os conflitos de identidade do jornalista obcecado com a reivindicação da genealogia de sua família. Em meio aos relatos do narrador, o VII Barão de Ramalho, sobre sua empreitada à justiça para adquirir o direito de ter o título, fica evidente a crítica à censura aos documentos relacionados à guerra e à situação de pobreza e destruição da nação paraguaia.

É notório que a visão predominante na narrativa é de natureza revisionista, teoria acerca da Guerra do Paraguai que predominou na década de 1970. Francisco Doratioto (2002) afirma que, de acordo com essa perspectiva, o conflito fora causado pelo imperialismo britânico. O Paraguai seria um país, desde a sua Independência, governado por homens que não se submeteram ao domínio das grandes potências e se preocuparam em promover o bem-estar do povo. Ao mesmo tempo, a Grã-Bretanha seria a responsável pela guerra, quer por ter intenção de conter a resistência a seu domínio sobre a América do Sul, quer para abrir o mercado paraguaio, tanto o consumidor para os produtos industriais britânicos quanto o fornecedor de algodão para a indústria têxtil britânica. Assim sendo, o governo britânico teria se filiado ao Império do Brasil e a Argentina para induzir a guerra ao Paraguai e destruir a tentativa de desenvolvimento autônomo do país.

Quando interpelado por uma jovem, a respeito dos vencedores da guerra, irritado, o barão responde: “[...] *que vencedores? Brasil, Argentina, Uruguai? Ou os verdadeiros, os banqueiros britânicos que financiaram e estimularam aquela carnificina? Heróis? Quem?*” (ROA BASTOS, 2002: 218). Com isso, é possível notar a atenção à postura revisionista do discurso histórico por estar sempre procurando legitimar certas versões, enquanto outras são silenciadas.

Conforme o historiador brasileiro, a teoria revisionista não se sustenta por perseguir a versão de que o Paraguai que se desenvolvia sob a liderança de um ditador “progressista”, Francisco Solano López, em desafio ao domínio britânico. A teoria teria nascido sob a influência dos acontecimentos correntes nas décadas de 1960 e 1970, quando o mundo vivenciava a Guerra Fria e os países sul-americanos enfrentavam ditaduras. Desse modo, teria nascido uma análise da Guerra do Paraguai com fortes vinculações com o pensamento marxista, que desprezava o capitalismo e tinha como referências as ditaduras “socialistas”, em vigência na URSS, China e Cuba.

Para Doratioto, é compreensível o ataque da teoria à “*ação imperialista*” e a crítica ao desempenho dos chefes militares. Bartolomé Mitre, por exemplo, foi defensor do liberalismo argentino. Em contrapartida, a apresentação do Paraguai de Solano López como um país supostamente progressista, quase “socialista”, está inspirada na Cuba da ditadura de Fidel Castro, hostilizada pelos Estados Unidos. Boa parte dos intelectuais da esquerda latino-

americana, naquelas décadas do século XX, simpatizava com o regime cubano e atribuía a causa da pobreza da América Latina quase que exclusivamente à exploração imperialista.

Essa interpretação fragilizou-se, na década de 80, com pesquisas de diferentes historiadores. Algumas delas apontavam que, ao contrário, a Grã-Bretanha se beneficiara do limitado processo de modernização paraguaio que começou a se desenvolver a partir de fins da década de 1850. O Paraguai importava produtos manufaturados e técnicos britânicos para operar a única ferrovia do país e para construções de caráter militar. Além disso, os governos de Carlos Antonio López e de Francisco Solano López tinham contratado uma empresa inglesa para agir como seu agente na compra de armamento na Europa. Já o Império do Brasil, em 1863, havia rompido relações diplomáticas com a Grã-Bretanha devido à chamada Questão Christie, restabelecendo-as meses após o início da guerra, após receber pedido de desculpas da rainha Vitória.

Mais adiante, o narrador-personagem desabafa: “[...] começo a pensar no que sou, no que somos, no que fiz, no que fizeram de mim, no que fizeram conosco [...]” (ROA BASTOS, 2002: 219). Com o fragmento, percebe-se o incômodo do personagem sobre quem de fato é, de sua vergonha por se sentir um daqueles que ajudaram a dizimar povos irmãos.

Em uma entrevista concedida ao Jornal da Unicamp, em visita a São Paulo, Benedict Anderson disse que é natural se perdoar a nação, o que é uma postura bem diferente da atitude que se toma em relação à religião; *“uma religião errada é impossível [...]”* (ANDERSON, 2011: 1). Outro sentimento natural em relação à nação é o de vergonha. Cita como exemplo a visita que fez a um museu militar em Fortaleza, no qual estão expostas fotos dos chamados heróis da pátria. No entanto, o guia do museu não hesitou em mencionar de que se tratava de algo *“muito vergonho”*, pois *“nós quase cometemos um genocídio”*. Na interpretação de Anderson, *“ele [o guia] não se sente culpado, [...] Mas o país que ele ama o faz se sentir envergonhado”* (ANDERSON, 2011: 3). E isso é o que se observa no personagem do romance.

Observa-se, portanto, que *O Livro da Guerra Grande* desvia a atenção da ideia sacralizada de história totalizante e verdadeira para a abordagem histórica voltada para os fenômenos de ruptura. Assim como Foucault sugere que se busque a incidência de irrupções, tal projeto literário talvez queira olhar para a história ao avesso, não se preocupando em resgatar as “verdades” criadas em torno do acontecimento, mas problematizar e desestabilizar as certezas que constituem os discursos.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict R. **Entrevista com Benedict Anderson: depoimento.** Benedict Anderson e as fronteiras (anomalias) do nacionalismo. **Jornal da Unicamp.** Campinas, 29 ago. 2011. Ano XXV, n. 504. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2011/ju504_pag67.php#>. Acesso

em 06.01.2014. Entrevista concedida a Silvio Anunciação.

ASSUNÇÃO, Moacir. **Nem heróis, nem vilões**: curepas, caboclos, cambas, macaquitos e outras revelações da sangrenta Guerra do Paraguai. Rio de Janeiro: Record, 2012.

DORATIOTO, Francisco. **Maldita Guerra**: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud, & Marx**. São Paulo, Princípio, 1997, p. 13-30.

_____. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de setembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 21. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

_____. **Arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Beata Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012a.

_____. Nietzsche, genealogia e história. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 25. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012b, p. 55-86.

LUNA, Félix. **Bartolomé Mitre**. Buenos Aires: Planeta, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Para uma genealogia da moral**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

REVEL, Judith. **Dicionário Foucault**. Tradução Anderson Alexandre da Silva. São Paulo: Forense Universitária, 2011.

ROA BASTOS, A.et. al. **O Livro da Guerra Grande**: quatro escritores latino-americanos e a Guerra do Paraguai. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação**: os romances nacionais na América Latina. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

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

WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurêncio de Melo. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Abstract

Moving away from the idea of history concerned with founding origin and truth, Michel Foucault proposes a conception of field of knowledge that turns to diversions and dispersions. The same extent, the contemporary historical novel is a literary subgenre that arises in order to weave readings about events elected by official historiography in new points of view. Considering that *O Livro da Guerra Grande* (2002), authored by Augusto Roa Bastos (Paraguay), Alejandro Maciel (Argentina), Omar Prego Gadea (Uruguay) and Eric Nepomuceno

(Brazil), intends to reinterpret the Paraguayan War through the new lens, the article examines contact points between the problematic notion of history explored by this novel and according to Foucault.

Keywords: *O Livro da Guerra Grande*. History. Michel Foucault.