


## **História e imagem: narrativas históricas e visuais sobre o Exército Brasileiro nas telas de Coronel Estigarríbia**

**Ianko Bett**


Pós-Doutorando em Estudos Estratégicos Internacionais – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

 <https://orcid.org/0000-0002-2658-6690>

E-mail: [iankobett@gmail.com](mailto:iankobett@gmail.com)

**Luciana da Costa Oliveira**

Pós-Doutora em História – Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil

 <https://orcid.org/0000-0002-2784-6220>

E-mail: [luciana\\_de\\_oliveira@hotmail.com](mailto:luciana_de_oliveira@hotmail.com)

**Resumo:** O artigo tem por objetivo analisar, no conjunto da vasta obra pictórica produzida pelo coronel R/1 do Exército, Pedro Paulo Cantalice Estigarríbia, os modelos de narrativas históricas que circularam – e ainda circulam – em suas pinturas. Para tanto, serão utilizados dois catálogos que foram elaborados com suas obras, destacadamente *Episódios Militares* e *A história do Brasil nos traços de Estigarríbia*. A justificativa para tal uso se deve ao fato de, junto da reprodução das imagens, constar textos explicativos dos fatos narrados visualmente. Com isso, o objetivo é analisar algumas das pinturas elaboradas pelo Coronel Estigarríbia mas, sobretudo, relacioná-las às formas como são construídas narrativas históricas no âmbito do Exército Brasileiro.

**Palavras-chave:** Coronel Estigarríbia; Narrativas históricas; Imagem; Pintura de história; Exército Brasileiro.

## **History and image: historical and visual narratives about the Brazilian Army on the canvases of Colonel Estigarríbia**

**Abstract:** The article aims to analyze, in the vast pictorial work produced by Army Colonel R/1, Pedro Paulo Cantalice Estigarríbia, the models of historical narratives that circulated – and still circulate – in his paintings. To do so, we will use two catalogs that were prepared with his works, namely *Episódios Militares (Military Episodes)* and *A história do Brasil nos traços de Estigarríbia (The History of Brazil in the Traces of Estigarríbia)*. The justification for such use is due to the fact that, along with the reproduction of the images, there are explanatory texts of the facts narrated visually. With this, we intend not only to analyze some of the paintings made by Colonel Estigarríbia, but above all, relate them to the ways in which historical narratives are built within the Brazilian Army.

**Keywords:** Colonel Estigarríbia; Historical narratives; Image; History painting; Brazilian Army.

**Texto recebido em: 31/08/2022**

**Texto aprovado em: 17/11/2022**

## Introdução

No ano de 2016, o Comandante do Exército Brasileiro, por meio da Portaria 1.219, de 23 de setembro, aprovou a “Diretriz para Confecção do Inventário das Obras Artísticas do Coronel R/1 Pedro Paulo Cantalice Estigarríbia existentes no âmbito do Exército Brasileiro”. Conforme estabelecida no próprio título da Portaria, a intenção do Comandante da Força Terrestre era organizar/aglutinar o conjunto de pinturas do referido coronel, as quais encontram-se expostas em diferentes Organizações Militares do país. Estima-se que, desde que o Coronel Estigarríbia iniciou sua atividade de assessor cultural do Exército como Prestador de Tarefa por Tempo Certo (PTTC), em 1995, já foram produzidas mais de 250 telas (DPHCEX, 2019, p. 5). Além da criação de um inventário, também é pertinente mencionar que um dos principais objetivos com essa Diretriz está estreitamente ligado a uma proposição preservacionista, não só das obras em si, mas de suas mensagens, abordagens e discursos, na medida em que as telas podem ser caracterizadas, grosso modo, como pinturas históricas que buscam “retratar” a história do país através de suas representações/vinculações da/com a história militar.

O resultado prático das ações estabelecidas na Diretriz foi consubstanciado na publicação, em 2019, do livro “A história do Brasil nos traços de Estigarríbia”, que reúne graficamente a quase totalidade das telas produzidas pelo pintor. Vale lembrar que, por volta do ano de 2006, algumas de suas obras já haviam sido reproduzidas em um catálogo intitulado “Episódios Militares”, que também insinuava um caráter preservacionista, concentrado na ideia da “preservação da memória” das questões relacionadas ao Exército Brasileiro. Um aspecto que chama atenção nesse catálogo (e em sua edição posterior), em plena ligação com sua intenção preservacionista, é o fato de as telas impressas serem acompanhadas por legendas explicativas, confeccionadas pelo autor, restabelecendo e fortalecendo as proposições de verdade no que diz respeito a mensagens e discursos históricos que sobressaem das representações pictóricas.

Levando em consideração a importância e relevância do pintor para a Força Terrestre, que pode ser comprovada pelo número de obras encomendadas e expostas, ao longo de quase 30 anos, em inúmeros quartéis (incluindo aqueles que são sede de comando do alto escalão da instituição) e pelo próprio esforço do Comando do Exército em inventariar as telas produzidas, esse artigo tem como objetivo principal analisar qual(is) o(s) modelo(s) de narrativa(as) histórica (s) podem

ser evidenciados no conjunto de sua obra. Em outros termos, trata-se de identificar, nas pinturas empreendidas pelo Coronel Estigarríbia, possíveis intenções de verdade sobre o passado da instituição militar. Para tanto, em termos de fontes de pesquisa, serão analisadas publicações de coletâneas das obras do pintor: nas duas edições do “Episódios Militares” (2006 e 2017) e no livro “A história do Brasil nos traços de Estigarríbia” (2019).

Conforme suprarreferido, esses livros contêm a quase totalidade das obras impressas e seus respectivos locais de exposição. Esse conjunto permitirá, além de analisar as pinturas em si, perceber a forma como foram organizadas (sequência, divisões, periodizações) em conjunto com o conteúdo das legendas, escritas pelo próprio pintor. Entende-se, com base no *status* adquirido pelo pintor no decorrer de seu ofício, que as imagens/descrições das suas obras podem oferecer uma visão parcial, mas contundente, da forma como a instituição militar constrói e difunde o seu passado, a partir de escolhas e esquecimentos, o qual é transmitido e repercutido tanto interna quanto externamente.

### **História e narrativas**

No prefácio da segunda edição do “Episódio Militares”, o então Comandante Militar do Sul<sup>1</sup>, general Edson Leal Pujol, descreveu, para o leitor da obra, a importância da atividade exercida pelo Coronel Estigarríbia: “Em que pese ter sido publicada há cerca de uma década, Episódios Militares permanece sendo uma *fonte idônea* para civis e militares, estudiosos e leigos, que busquem uma *compreensão mais precisa* da história militar terrestre do Brasil” (ESTIGARRÍBIA, 2017, p. 2). Mais do que simplesmente um prefácio que apresenta a obra, a partir dos termos grifados dessa citação é possível demarcar algumas pistas do entendimento do Exército Brasileiro sobre a forma como se deve (ria) divulgar e produzir história militar, ou seja, com fontes produzidas por militares, as quais, por isso mesmo, seriam aquelas que poderiam dizer a verdade sobre o passado dos acontecimentos que giraram na órbita militar.

Esse aspecto, cabe destacar, tem estreita ligação com a própria intencionalidade em se produzir uma obra que reunisse as pinturas do Coronel Estigarríbia e que foi textualizada no prefácio da primeira edição, escrito pelo então Chefe do Estado-Maior do Exército, general Renato César Tibau da Costa: “Ao determinar a feitura de um livro em que fossem textualizadas as informações

contidas nos quadros elaborados pelo Coronel Estigarríbia, pretendeu o Estado-Maior do Exército acrescentar mais uma contribuição ao *fortalecimento da Memória da Força Terrestre*” (ESTIGARRÍBIA, 2006, p. 7). Ou seja, o livro que foi produzido com base nas verdades difundidas pelas descrições das obras do artista (por ser uma *fonte idônea* que divulga uma história *mais precisa* sobre o exército) pode ser considerado mais um acontecimento que remete à própria vinculação da Instituição militar na disputa (embora não se deseje pontuar, neste artigo, quais possíveis adversários) pela hegemonia da sua narrativa histórica em relação às produzidas em outros espaços e instituições.

Trata-se de um “movimento” que pode ter irrompido com uma “nova roupagem”, nos anos da década de 1990, a partir de algumas iniciativas do Exército em se fazer presente na arena do campo histórico-cultural, como uma forma de restabelecer a aproximação com as instituições civis após o fim do regime militar. Conforme apontou Ianko Bett (2017), no contexto 1990-2008, surgiu um conjunto de novas ações de valorização e incentivo da cultura nacional no âmbito das instituições civis (criação de leis de incentivos fiscais, implantação de projetos e avaliação de cursos de nível superior e de pós-graduação). Por meio da Diretoria de Assuntos Culturais (criada em 1990 e que hoje tem a denominação de Diretoria do Patrimônio Histórico-Cultural do Exército), o Exército se aproximou dos “novos” campos do conhecimento, notadamente do âmbito cultural, fazendo com que as suas atividades culturais “passassem a ser desenvolvidas de forma sistemática e regular” através de um conjunto maior de projetos que “visavam incentivar ações, valorizar e desenvolver os aspectos históricos e culturais da Instituição (incluindo questões patrimoniais), tendo como premissa básica a ideia de que a cultura é um dos principais alicerces identitários da Força” (BETT, 2017, p. 185-186).

O que se busca realçar, com base nesse “novo momento” da Força Terrestre no âmbito das ações culturais a partir dos anos 1990, é a importância que isso ganhou, desde então, no campo das suas ações estratégicas, especialmente a forma como vem lançando as bases para a consolidação de sua própria narrativa histórica tanto ao público interno como ao público externo.

Atualmente, cabe destacar, o Exército se utiliza de um elaborado conjunto de meios de comunicação social (plataformas do Facebook, YouTube, Instagram) com usos de seus equipamentos culturais (arquivos, museus, bibliotecas) para garantir maior visibilidade. Ou seja, além de constantemente investir nas ações que buscam uma maior coesão *entre* os membros da instituição militar, essa coesão também é

buscada no âmbito civil como forma de garantir (ou buscar por) avaliações positivas nas ações práticas do presente, mas, fundamentalmente, tendo como suporte a visão de um legado – sempre positivo – das ações pretéritas. E quais dessas ações são recuperadas para garantir possibilidades de avaliações positivas por parte dos civis e quais são recuperadas para garantir a coesão interna entre os militares? O conjunto de obras/descrições escolhidas para compor os livros do Coronel Estigarríbia pode indicar um caminho de investigação, tanto no que diz respeito a temas específicos como em relação às formas de apropriações de acontecimentos e suas respectivas reelaborações.

Em termos de estrutura, o livro “Episódio Militares” está dividido em nove capítulos, cada um versando, em ordem cronológica, sobre um período histórico específico que é, em grande medida, caracterizado por questões temáticas. São elas: “As Origens”; “Invasões Estrangeiras”, “Expansão Territorial”, “A Corte no Brasil”, “Brasil Independente”, “Lutas no Sul”, “A Guerra da Tríplice Aliança”, “A República”, “FEB” (Força Expedicionária Brasileira).

A temporalidade demarcada pelos capítulos abrange o interregno de anos compreendido entre 1500 (Expedição de Pedro Álvares Cabral) até 1945 (rendição das tropas alemãs à FEB no Teatro de Operações da Itália na 2ª Guerra Mundial). Repete, nesse sentido, a mesma visão de uma história sequencial/factual contida nos manuais de história escritos sob inspiração positivista e historicista do século XIX.

A primeira edição do “Episódio Militares” conta com 37 imagens, com suas respectivas descrições; e a segunda, com 48, distribuídas nos capítulos acima mencionados. Todas elas retratam temas relacionados às questões militares como guerras, batalhas, manobras, ocupação territorial, indumentárias, equipamentos, logística, organização dos efetivos, escolas e personalidades (general Osório, Duque de Caxias, general Rondon, capitão Pitaluga, sargento Max Wolff Filho, entre outras).

Já a obra “A História do Brasil nos traços de Estigarríbia” é estruturada de forma ainda mais tradicional (em termos do recorte cronológico e temático da divisão dos capítulos). As 208 obras estão assim divididas: “A História Militar e o Brasil Colônia”, “A História Militar e o Brasil Império”, “A História Militar e o Brasil República”, “Personalidades Militares” e “Soldados de minha Pátria”. Contém, praticamente, todas as imagens de obras que já haviam sido inseridas no livro anterior (e em suas edições), com acréscimo de aproximadamente outras 150, fruto

da Portaria de 2016, que teve como objetivo principal a criação de um inventário que pudesse abarcar um número mais próximo da totalidade de telas produzidas até 2019, ano de sua publicação.

Ainda que os títulos dos primeiros capítulos indiquem a possibilidade de haver algum tipo de discussão ou análise entre história militar, arte e periodização histórica, o livro, ao contrário do antecessor, não apresenta nenhum tipo de descrição das obras, resumindo-se a uma pequena introdução no início de cada capítulo. No texto da “apresentação técnica” do livro - cuja autoria não está identificada -, é mencionado um aspecto que ajuda a compreender os motivos desse modelo de periodização cronológica adotado e dá sugestões para apreender a concepção de história (conhecimento) que norteia as escolhas do artista pelos temas retratados:

De certo, o artista tem na História Militar sua grande inspiração. Com esta finalidade, inseridos nesses períodos históricos, saltam aos olhos, como pontos de inflexão na construção desse mosaico, três grandes momentos dos nossos triunfos d’armas tão bem retratados: a Batalha de Guararapes (1648), a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) e a participação da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na 2ª Guerra Mundial (1944-1945). (DPHCEX, 2019, p. 9)

Com base na periodização escolhida pelos organizadores da obra e no conteúdo da citação acima, alguns aspectos devem ser mencionados: em primeiro lugar, depreende-se que a noção de “História Militar” é vista como um “já dado”, fundamentada em acontecimentos exclusivamente bélicos, quase separada, ou em uma instância à parte, de outros processos históricos. Nesse sentido, os eventos militares estão “prontos” para serem retratados em sua “verdade” e “acontecimento”, não havendo margem para dúvidas e problematizações. Essa é uma concepção de história factual por excelência e se insere nos estilos historiográficos (positivismo e historicismo) do século XIX, os quais eram pautados na visão da história como possibilidade de educar os “compatriotas” em prol do desenvolvimento e progresso da nação, fazendo do “historiador” um mero narrador dos eventos – aqueles dignos de serem narrados (grandes batalhas, reinados, etc.). Por isso a escolha de guerras, batalhas e “grandes” personalidades para a representação pictórica, ou seja, narrar, através das imagens, eventos e sujeitos modelos para a melhor formação do estado e da unidade nacional.

Em segundo lugar, com base no destaque dado pelo autor da citação acima, sobre os “três grandes momentos” da história militar brasileira, percebe-se que, para além de inserir a importância do Exército Brasileiro na construção do estado-nação, há todo um esforço – que não é inédito – em colocar a Força Terrestre como protagonista necessariamente desse processo, incluindo um aspecto relevante para a análise aqui desenvolvida: a visão de que a criação do Exército Brasileiro se deu em concomitância com o próprio estado-nação (a partir das narrativas sobre a Batalha de Guararapes).

É com base nesse modelo que o Coronel Estigarríbia se esforça em inserir as questões bélicas do Exército no movimento – do ponto de vista da continuidade – daquilo que entende como desenvolvimento histórico do país. E nesse sentido, já em uma das primeiras obras apresentadas em ambos os livros, insere a participação do Exército Brasileiro nesse processo, com a imagem da tela “Guararapes”, em que o autor, fazendo eco aos discursos produzidos pelo IHGB, no século XIX, sobre o mito da “união das três raças” na construção da nacionalidade brasileira, demarca o nascimento do “sentimento de nacionalidade” da “integração social” e o nascimento do “Exército Brasileiro” em que “os patriotas pernambucanos batem o adversário (...). Alimenta-os o vigor guerreiro, uma crescente noção de Pátria e a consciência de lutarem por uma causa justa” (ESTIGARRÍBIA, 2017, p. 10).



**Fonte:** DPHCEX. *A História do Brasil nos traços de Estigarríbia*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural do Exército Brasileiro, 2019.

**FIGURA 1**  
**Guararapes**

Além da tela “Guararapes”, o livro *A história do Brasil nos traços de Estigarríbia* ainda apresenta outras três obras que retratam a ideia central da fusão das “três raças” que sobrepujou o invasor holandês.<sup>2</sup> Assim, os quadros “as Origens”, “A emboscada” e o “Ataque ao forte das 5 pontas” (que recebeu a denominação “retomada do Forte de 5 pontas” no livro anterior) ressaltam essa fusão e dão destaque, também, para a tática (emboscada) de ataque utilizada pelas tropas luso-brasileiras ou “patriotas pernambucanos” como qualificou o Coronel Estigarríbia (2017, p. 10).

De certo que essa leitura tem como suporte (de forma indireta, é bem verdade) a clássica teoria defendida por Carl Friedrich Philipp Von Martius, em 1845, no artigo “Como se deve escrever a história do Brasil” em que buscava, junto com os demais membros do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), criar uma narrativa histórica que integrasse as regiões do país e, assim, consolidar a ideia de uma identidade nacional.

Entretanto, o discurso de Guararapes como o marco fundacional da nação e do próprio Exército ganhou um *status* oficial a partir de 1994 através de decreto presidencial do governo Itamar Franco, que instituiu o dia 19 de abril (data da primeira batalha de Guararapes, em 1648) como “O Dia do Exército”, celebração que, juntamente com o “Dia do Soldado” (25 de agosto), ocupam as principais datas comemorativas da Instituição. Interessante mencionar o uso da história como embasamento para a criação da data, conforme se lê no próprio texto do decreto: “que as datas de 19 de abril de 1648 e de 19 de abril de 1971 registram a 1ª Batalha dos Guararapes e a criação do Parque Nacional dos Guararapes, respectivamente, e - que o Exército Brasileiro possui suas raízes fincadas na Região de Guararapes, *fato consagrado pela historiografia militar do Brasil*”. (grifos nossos) (BRASIL, 1994)

Não cabe, neste artigo, realizar uma análise pormenorizada sobre as instâncias discursivas que desembocaram nesse ato oficial, mas é possível afirmar que o culto ao mito de Guararapes foi elaborado, em diferentes matrizes e por diferentes atores, ao longo de mais de um século, até que ganhasse uma roupagem oficiosa no âmbito do Exército nos anos de 1970. A partir dessa década, com a criação do Parque Nacional de Guararapes (1971) e com a publicação da 1ª edição do livro “As batalhas dos Guararapes: descrição e análise militar”, de 1971, do então major Cláudio Moreira Bento (que também foi um dos encarregados no



projeto de construção do Parque), a ideia ganhou espaço nos discursos e nas publicações da Instituição.<sup>3</sup>

Dentre a totalidade de temas retratados no conjunto da obra do Coronel Estigarríbia, indiscutivelmente a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai foi o que mais recebeu sua atenção. No livro *Episódios Militares*, o tema ganhou um capítulo único com um total de 15 telas reproduzidas. Já no livro *História do Brasil nos traços de Estigarríbia*, o capítulo “A história Militar e o Brasil Império” recebeu um total de 70 telas, sendo que, destas, 58 retrataram temas relacionados à guerra contra o Paraguai. Isso indica uma preferência do pintor acerca dessa temática, cujos motivos podem ser tanto de ordem pessoal quanto de ordem histórica, por se tratar de uma guerra de grandes proporções (a maior do continente latino-americano até nossos dias). Além disso, carrega uma carga simbólica expressiva para a arregimentação das tradições militares do Exército, especialmente o fato de que a quase totalidade dos patronos (Infantaria, Cavalaria, etc.) são personalidades que lutaram no conflito em posições de comando (incluindo o próprio patrono do Exército, Luis Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias) e, além disso, a representatividade dessa guerra e sua influência nos processos que desencadearam a transformação do Exército no final do século XIX e início do século XX.

Ainda que reunidas nos dois livros aqui analisados, é preciso compreender que as obras em questão não apresentam uma narrativa coerente entre si, até mesmo porque elas foram criadas com muita antecedência em relação à produção dos livros e, possivelmente, o pintor não vislumbrava essa perspectiva. Por isso, para que possamos empreender uma análise sobre o modelo de história que se quer contar partir de cada tela, é necessário um olhar no conjunto, no todo de obras (com as mesmas temáticas), enfocando e interpretando as mensagens e discursos, tanto textuais quanto imagéticos, que se sobressaem com maior ênfase. No caso das telas que fazem referência à Guerra da Tríplice Aliança, esse método adquire ainda maior relevância, dada a sua quantidade e a própria importância do conflito nos termos da construção histórico-simbólica da Instituição.

Um dos primeiros aspectos a serem mencionados, nesse sentido, é a constante utilização de artifícios que dão destaque, em quase todas as obras, para grandes personalidades (chefes e líderes militares) e para a presença da bandeira imperial. A “pátria” (simbolizada pela presença da bandeira) e as personalidades militares são representadas de forma a garantir a leitura de que há, necessariamente, uma fusão intrínseca entre ambos.

Percebe-se, assim, a intencionalidade do pintor em destacar, através dessas representações, atributos que, nos dias atuais, são vistos – e assim divulgados – como muito caros e essenciais à profissão militar: além do próprio patriotismo, a abnegação em sacrificar a própria vida na defesa da pátria. E nesse ponto, o modelo de história militar que o pintor faz uso em suas representações é aquele que preconiza o uso do passado para que os exemplos pretéritos possam ser repercutidos no presente pedagogicamente. Dessa forma, a história militar pode ter uma utilidade nas funcionalidades do presente, no sentido de uma melhor condução das questões militares (especialmente em combate) por parte sobretudo dos oficiais – aqueles que são formados para o comando em diversos níveis.

Os dois primeiros quadros e suas respectivas descrições, que abrem o capítulo sobre a Guerra da Tríplice Aliança no livro “Episódio Militares”, explicitam essa perspectiva já em seus títulos: “Sei que morro” e “Essa bandeira é nossa”. Passemos à análise.

O primeiro (Sei que Morro) retrata as ações de defesa do “Arrojado tenente de Cavalaria” Antônio João na tentativa de resistir ao ataque das tropas paraguaias em Dourados (1864). O episódio foi assim descrito por Estigarríbia:

No dia 27 de dezembro de 1864, dois dias antes do ataque a Dourados, Antônio João fica sabendo da aproximação do inimigo. Evacua o povoado e retém consigo *soldados voluntários, cheios de honra e de sentimento do dever*. Ele, Antônio João, e mais 15. Um desses, enviado de véspera para Nioaque, noticia a invasão e solicita reforços. Teria entregado no destino ao Coronel Dias da Silva o célebre bilhete, escrito a lápis: ‘*Sei que morro, mas o meu sangue e o dos meus companheiros servirá de protesto solene contra a invasão do solo de minha Pátria*’. (grifos nossos) (ESTIGARRÍBIA, 2017, p. 54)

Essa passagem/imagem merece algumas considerações. Em primeiro lugar, conforme já explicado, ficou explícita a intencionalidade em reproduzir um feito heroico, em que o militar em questão sabia de sua morte e, ao mesmo tempo, renunciou à vida para um propósito elevado: a defesa da pátria. Por isso mesmo, Estigarríbia o descreve (assim como seus companheiros) “cheios de honra” e de “sentimento do dever”.



Fonte: DPHCEX. *A História do Brasil nos traços de Estigarríbia*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural do Exército Brasileiro, 2019.

## FIGURA 2

### Sei que morro

Na imagem, em primeiro plano, é possível visualizar o Tenente Antônio João com suas feições e gestos guerreiros à frente, na liderança de sua tropa. Em uma das suas mãos, uma arma; e na outra, a bandeira imperial. À frente da sua tropa, os combatentes paraguaios avançando. A poeira levantada pelo movimento dessa tropa indica a superioridade numérica e tática, uma vez que há um misto de tropas de cavalaria e de infantaria (a pé), aspectos que confluem na intensificação das questões heroicas dos militares brasileiros (defasagem numérica e bélica).

Outra questão que merece nossa atenção é a própria narrativa histórica que envolve esse episódio. A versão que é divulgada pelo Exército Brasileiro, em sua página oficial sobre os patronos da Instituição (o Tenente Antônio João é o patrono do Quadro Auxiliar de Oficiais - QAO), traz alguns elementos que diferem da versão apresentada por Estigarríbia. De acordo com a descrição institucional, a tropa liderada pelo Tenente Antônio João era composta por “um punhado de destemidos, incluindo quatro civis e uma mulher”. Além disso, o bilhete que teria sido entregue para o Coronel Dias da Silva, em Nioaque, na versão do Exército Brasileiro, jamais teria chegado ao seu destino: “o mensageiro despachado por Antônio João não chegou ao seu destino. Foi capturado pelo inimigo”.<sup>4</sup>

Entretanto, assim como na versão apresentada por Estigarríbia, a versão do Exército também se utiliza de elementos que enaltecem o feito heroico e destemido do Tenente Antônio João, que foi visto como quem “escreveu uma das mais comoventes páginas da nossa história militar ao sacrificar sua vida na defesa de seu posto e, por via de consequência, do solo pátrio”. E também, menciona sobre o

bilhete. Ainda que não tenha chegado ao seu destino, conforme visto anteriormente, seu conteúdo é idêntico ao divulgado por Estigarribia e tem, para a Instituição, um simbolismo expressivo: “A mensagem que portava era pequena no tamanho e grande no significado. Ela extravasava o inarredável sentimento do dever de um militar, expresso nas poucas palavras ali colocadas pelo bravo tenente”.<sup>5</sup>

Nesses termos, chega-se à terceira questão aberta pela composição pictórica desse quadro: o célebre bilhete e seus usos no processo de criação dos aspectos simbólicos envolvidos no “ato heroico” do Tenente Antônio João. Ao que tudo indica, não há comprovação de que esse bilhete realmente tenha existido. Conforme a historiadora Camila Cremonese-Adamo (2010), a existência da frase e do bilhete não consta em nenhum documento oficial, tendo aparecido pela primeira vez, sem qualquer referência, na obra “Histórias Brasileiras”, de 1874, de autoria de Alfredo d’Escragolle Taunay. No ano seguinte, em 1875, foi a vez do Barão de Rio Branco utilizar a frase (sem mencionar como referência a obra de Taunay) no prefácio da publicação brasileira da obra *A Guerra da Tríplice Aliança*, de Luis Schneider.

Segundo Cremonese-Adamo, que estudou a história da construção do mito “Tenente Antônio João” e de suas apropriações, o episódio da defesa da Colônia Militar de Dourados, que ocasionou a morte do militar, acabou sendo alimentado por uma série de componentes que deram espaço à imaginação, incluindo a possível existência do bilhete, considerado pela autora como um dos elementos que mais contribuíram com a criação da figura heroica de Antônio João. Nas suas palavras,

As circunstâncias do ataque paraguaio à Colônia Militar dos Dourados eram tão obscuras e desconhecidas que permitiram construir sobre o episódio interpretações onde o real ‘mistura-se’ ao inventado. A existência de uma colônia militar na fronteira com o Paraguai, em território litigioso; a pouca estrutura de defesa, o ataque da tropa paraguaia em imensa superioridade e, principalmente, a morte do comandante Antônio João já podiam ser ingredientes suficientes para a construção do mito. Porém, somou-se também o desconhecimento do que, de fato, teria acontecido no local - pela ausência de documentação, relatos ou qualquer outro elemento que auxiliasse no entendimento. (2010, p. 165)

Dessa forma, ressalta-se que, independentemente da ausência de provas acerca da existência do bilhete que consagrou – até mesmo como patrono – o Tenente Antônio João, assim como da pouca documentação existente referente ao episódio como um todo, a imagem/imaginário difundidos pela obra do Coronel

Estigarríbia torna-se mais um elemento a compor o rol das narrativas históricas que atualizam o mito, propagando-se às novas gerações de militares, especialmente aqueles que, de alguma forma, entram em contato com os livros em que a obra “Sei que Morro” é reproduzida ou, até mesmo, para os integrantes do Exército que trabalham ou frequentam as instalações da 4ª Brigada de Cavalaria Mecanizada, em Dourados/MS, onde o quadro está exposto.

Por seu turno, a obra “Esta Bandeira é Nossa!” também traz elementos que remetem às articulações, frequentes na obra do Coronel Estigarríbia, entre a presença de valores “inatos” dos militares e seu patriotismo. Ou mais especificamente, a demonstração de patriotismo mesmo que o ato em decorrência exija (ou possa acarretar em) o sacrifício da própria vida.



**Fonte:** DPHCEX. *A História do Brasil nos traços de Estigarríbia*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural do Exército Brasileiro, 2019.

### FIGURA 3

#### **Esta bandeira é nossa**

Além disso, como é possível verificar, a imagem possui, em sua centralidade, os três componentes já mencionados anteriormente: a reapresentação de uma grande personalidade (no caso o Tenente Coronel João Menna Barreto) na posição de liderança, a bandeira nacional e um feito heroico – este que, no caso, dá sentido ao nome da obra – que é representado pelo ato do furriel Luiz Antônio de Vargas ao recuperar a bandeira nacional (estandarte do 1º Batalhão de Voluntários da Pátria) que teria sido tomada por um oficial paraguaio durante o combate em São Borja (10 de junho de 1865). Nas palavras de Estigarríbia, o episódio assim se desenrolou:

Nas refregas iniciais com o inimigo, que transpusera o rio Uruguai e avançava pela localidade, um oficial paraguaio, a cavalo, procurava tomar a Bandeira do Brasil das mãos, já frouxas, do nosso porta-bandeira, mortalmente ferido. O senso extremado do cumprimento do dever e da honra empolga o furriel (3º Sgt) Luiz Antônio de Vargas que, desprendido, golpeia a terçado o oficial invasor e arrebatada o pavilhão sagrado, aninhando-o contra si. (ESTIGARRÍBIA, 2017, p. 56)

Mesmo que o pintor, em sua tela, tenha dado maior destaque (pela sua centralidade) para a figura do comandante daquela tropa em combate com os paraguaios, é o caso da bandeira recuperada que terá maior destaque nesse momento. Ainda que esse acontecimento seja revestido por interessantes ingredientes para uma celebração heroica, o feito do furriel Vargas passou por muito tempo no ostracismo e esquecimento, conforme será visto mais adiante.

A primeira leitura que remete ao episódio foi o livro do historiador Francisco Alves das Neves, intitulado “Biografia e heroificação na Guerra do Paraguai: o papel do semanário A Sentinela do Sul”. Nesse livro, o autor transcreveu e analisou algumas passagens sobre o ato do furriel Vargas com base na matéria publicada em 1867 (portanto pouco mais de dois anos desde a invasão em São Borja), no periódico A Sentinella do Sul. Inclusive, cabe destacar, o autor reproduziu a imagem que ilustrava a matéria, a qual dava amplo destaque para o militar em questão, como é possível ver a seguir.



Fonte: ALVES, Francisco das Neves. *Biografia e heroificação na Guerra do Paraguai: o papel do semanário A Sentinela do Sul*. Lisboa: Cátedra de Estudos Globais; Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 2022.

**FIGURA 4**

**Furriel Vargas na representação do livro de Francisco Alves das Neves**



**Luiz Antonio de Vargas**  
Salvando a bandeira do seu batalhão no combate de S. Borja em 19 de Janeiro de 1865.

Fonte: LUIZ Antônio de Vargas. *A Sentinella do Sul*, n. 8, 25 ago. 1867.

**FIGURA 5**

**Furriel Vargas na representação da Revista Sentinella do Sul**

Não se pode garantir que o Coronel Estigarríbia tinha conhecimento dessa imagem quando pintou o quadro “Esta bandeira é nossa”, mas além da diferença substancial no destaque que é dado para o furriel entre sua imagem e a publicada na revista (lembrando que, na obra do Coronel, a centralidade é preenchida pelo comandante da tropa), o próprio texto da matéria ganhou contornos relativamente diferenciados em relação à versão dada por Estigarríbia, sem contar, nesse aspecto, alguns “esquecimentos”. Para evitar que a matéria seja transcrita na íntegra, optou-se por comparar as versões em dois pontos específicos.

Um primeiro aspecto se refere à própria bandeira e à forma como o oficial paraguaio teria tentado sua captura, ao passo que o texto do Coronel Estigarríbia menciona que o paraguaio tentou se aproveitar da mão frouxa do porta-bandeira brasileiro, mortalmente ferido. No relato da *Sentinella do Sul*, o acontecimento foi narrado da seguinte maneira:

Depois de prolongada resistencia, e sobrevindo constantemente novos reforços para o inimigo, cuja artilharia metralhava os nossos valentes, o primeiro batalhão foi obrigado a retirar-se precipitadamente sobre a villa. Foi n’esse momento, em que a

desordem penetrou nas fileiras do batalhão, aliás, ainda pouco exercitado, que o alferes port'estandarte desamparou o sagrado deposito que lhe fora feito por S.M. O Imperador, e fincando a bandeira no chão, ocultou-se, ao passo que a guarda da mesma debandava. Já avançava um oficial paraguayo á cavallo para apoderar-se da bandeira abandonada, quando Luiz Antonio de Vargas, se amparou d'ella e tratou de defende-la. (LUIZ, 1867, p. 62-63)

Portanto, na versão da revista, o porta-estandarte brasileiro, um alferes (que hoje é o equivalente ao posto de tenente), não havia sido “ferido mortalmente” conforme descreveu Estigarríbia. Tratou-se, de acordo com a citação anterior, de um ato que se aproximou à covardia, contrário aos postulados heroicos e patrióticos defendidos pelos militares.<sup>6</sup>

Outro ponto de desencontro entre as duas narrativas é a forma como o furriel Vargas entrou em confronto com o seu oponente. Conforme visto na versão de Estigarríbia, o militar brasileiro teria golpeado “a terçado” (lâmina) e conseguido recuperar a bandeira. Já na revista *Sentinella do Sul*, esse momento foi descrito com uma riqueza maior de detalhes e com grandes diferenças:

O oficial paraguayo tentou arrancar-lhe a bandeira, e segurando-a, disparou-lhe um tiro, que passando-lhe por baixo do braço foi cravar-se no peito de um dos guardas do estandarte, que se havia ocultado atraz do heroico mancebo. Com um forte golpe de coronha de sua arma, no braço do inimigo, conseguiu Vargas livrar abandeira (...) defendendo-se com sua arma contra os repetidos ataques do paraguayo que o assaltava a cavallo e de espada em punho. Depois de uma breve luta, em que Vargas conseguiu defender-se com sua espingarda, acertou elle finalmente uma forte pancada no braço com que o paraguayo manejava a espada, e aproveitando o momento de amortecimento do inimigo, conseguiu engatilhar a sua arma e disparar um tino no peito do agressor. Este, também valente e destemido, ainda continuou a aggreir o valoroso defensor do estandarte brasileiro, esmorecendo, porem, com a constante perda de sangue, Vargas conseguiu livrar-se d'elle, varando-lhe o peito com a bayoneta. (LUIZ, 1867, p. 62-63)

Assim como o episódio que envolveu o Tenente Antonio João suscitou vários desdobramentos e diversas narrativas, o mesmo vale para o caso do furriel Vargas. As versões acima são apenas dois exemplos de narrativas que se apropriaram do acontecimento.

Por seu turno, o primeiro documento oficial que mencionou sobre o assunto é a Ordem do Dia número 23, do Quartel General do Comando Interino das Armas da Província de São Pedro do Sul, de 24 de junho de 1865, de autoria do Tenente



General João Frederico Caldwell.<sup>7</sup> Nessa Ordem do Dia, foi mencionado, entre diversos elogios a militares que combateram em São Borja, que o furriel Vargas teria sido o autor do “mais nobre feito”, tendo em vista que “atravessou com seu sabre-baioneta a um oficial paraguayo no momento em que se dirigia para apossar-se da bandeira do corpo, por cujo heroísmo foi imediatamente elevado ao posto de 1º sargento por distinção” (CALDWELL, 1865). Não há, portanto, nessa que pode ser a primeira narrativa documentada sobre o acontecimento, nenhuma menção sobre como a bandeira estava no momento da tentativa de captura pelo oficial paraguaio e também não há maiores detalhes sobre como teria decorrido a luta entre os militares.

Assim, com base nesse documento, percebe-se que houve, necessariamente, novas narrativas sobre o episódio. Estas, de alguma forma, incrementaram o acontecimento com expressões de cunho valorativo e serviram a propósitos específicos (em contextos específicos) no sentido de ampliar e dar maior visibilidade ao que foi considerado um ato heroico, podendo, inclusive, servir para construir uma versão hegemônica positiva com escolhas específicas do que deveria ser lembrado, em detrimento de versões não tão positivas, como aquela da matéria da revista *Sentinella do Sul*.

É possível afirmar que a versão divulgada pelo livro do Coronel Estigarribia segue uma linha que é datada: baseada em narrativas que foram divulgadas no contexto de consolidação do Estado Novo de Getúlio Vargas, cujo projeto teve participação e repercussão no campo militar, inclusive no cenário cultural de (super) valorização dos feitos passados e a heroicização de personalidades e chefes militares. Conforme sentenciou o historiador Francisco Alves,

No Brasil dos anos trinta e quarenta, por exemplo, a visão oficial sobre a Guerra do Paraguai era ainda completamente dominante, ainda mais numa época em que os princípios nacionais e nacionalistas e a exaltação patriótica estavam tão em voga. Em plena vigência da ditadura estado-novista. A Guerra da Tríplice Aliança continuava sendo inspiradora da construção do discurso nacionalista, pois, maior conflito internacional do qual o Brasil fizera parte de modo decisivo, ela oferecia fatos e feitos que tinham tudo para serem elevados ao ‘altar da pátria’ e, aí, admirados e até venerados. Devendo servir como ‘exemplo’ às gerações presentes e vindouras. (ALVES, 2007, p. 138)

Um exemplo desse *modus operandi*, e que tem relação direta com o nosso tema, pode ser visto por ocasião do discurso proferido no ato da inauguração de um

monumento dedicado “aos heróis de São Borja”, em 10 de junho de 1943, que faz referência ao combate do dia 10 de junho de 1865. O autor do discurso foi o general Emílio Fernandes de Souza Docca, filho do então major José Fernandes de Sousa Doca (com um “c”), integrante da Guarda Nacional que participou do combate de 1865 (sendo, inclusive, um dos militares elogiados pelos serviços prestados na Ordem do Dia mencionada anteriormente). Em sua locução, o general Souza Docca, depois de discorrer uma pequena biografia sobre o furriel Vargas (em que destacou o seu voluntarismo - “Luís Vargas foi dos primeiros a se alistar no 1º Batalhão”, entusiasmo - “Com esse corpo seguiu para o Sul, cheio de entusiasmo porque ia defender sua amada província”, e sua “rara tendência para o serviço militar), assim se pronunciou sobre o acontecimento da recuperação da bandeira:

Nesse embate, hercúleo e raivoso, envolve parte daquele batalhão, que chega a perder a formatura e a afrouxar a resistência. Nesse momento angustioso, um cavalariano paraguaio chega a empunhar a bandeira do 1º de Voluntários, mas é atacado num relâmpago e de rijo pelo furriel Vargas. O paraguaio repele disparando sua garrucha; erra, porém, o alvo; recorre então à espada, que desembainha num relance e, quando pretende atingir ao bravo infante, este, num lance heroico, crava a baioneta no largo e musculoso peito do cavalariano, que tomba pesadamente, deixando a bandeira a tremular na mão vigorosa do furriel brasileiro (GAY, 2014, p. 450).

Ainda destacou que:

O heroico e inditoso furriel brasileiro, porém, ficou ingrata e impatrioticamente esquecido e morreu inválido e trabalhando obscuramente. Em dezembro de 1937, por sugestão de quem vos escreve, o prefeito de Porto Alegre deu o nome de Furriel Luís Antônio de Vargas a uma das ruas da formosa capital gaúcha, a que fica entre as ruas Pedro Chaves Barcelos e Raimundo Correia. (GAY, 2014, p. 451)

Mais adiante, será retomada a parte em que o general Souza Docca menciona sobre o esquecimento do ato heroico e do destino de Vargas após o episódio. O que interessa, nesse momento, em primeiro lugar, é destacar a forma como foi construída, nesse discurso, uma versão do acontecimento da bandeira com novas roupagens e um enredo com tons épicos e heroicos, bem distantes da versão pragmática da Ordem do Dia. E em segundo lugar, ressaltar a mencionada proposta de criação da denominação “Furriel Luís Antônio de Vargas” para uma rua de Porto Alegre, em 1937. Tanto a proposta o texto do discurso são indícios que faz pensar que a tentativa de estabelecer o furriel Vargas como um herói da Pátria pode

ter sido fruto de um projeto pessoal do General Souza Docca em estreita relação com os postulados políticos e culturais do Estado Novo, mencionados anteriormente, e que também pode ter relação direta com laços afetivos, tendo em vista seu pai ter sido um partícipe da contenda.

Esse aspecto (projeto pessoal do General Souza Docca) ainda ganha outro argumento a seu favor quando se analisa o livro “A invasão paraguaia no Brasil”, de Walter Spalding, de 1940. Nessa obra, especificamente na parte das transcrições dos documentos oficiais, o autor publicou uma nota (de número 139) na qual faz menção ao ato do furriel Vargas e à importância do General Souza Docca para a memória referente ao acontecimento:

Houve, nesse embate, atos de sobre humana bravura, como o heroísmo do furriel Vargas, - *nome hoje esquecido não fôra Souza Docca: ‘Es mia’.* / - Entre os rasgos de heroísmo praticados em 10 de junho de 65, na defesa de S. Borja, avulta o do intrepido furriel Luiz Antonio Vargas, Iam lamentavelmente esquecido pelo governo imperial, pelos seus superiores e, em consequencia disso, desconhecido dos historiadores (SPALDING, 1940, p. 228-229)

Não cabe, neste artigo, realizar uma avaliação e revisão mais completa, em termos historiográficos, da obra de Walter Spalding, porém é pertinente mencionar que esse historiador é tributário das interpretações oficialistas para explicar a guerra contra o Paraguai e, além disso, conforme salientou Francisco Alves,

Dentre as fontes bibliográficas utilizadas pelo escritor gaúcho para expressar sua visão a respeito do conflito com o Paraguai na sua ‘Introdução’ uma das mais citadas foi o livro Causas da guerra com o Paraguai, cujo autor, o militar-historiador Souza Docca, adota in totum os pressupostos explicativos defendidos pela versão oficial. (ALVES, 2007, p. 139)

Nessa perspectiva, há elementos suficientes para caracterizar e explicar como se desenvolveram e se transformam as narrativas sobre o ato do furriel Vargas, as quais foram apropriadas e ressignificadas pelo discurso e pela imagem construída por Estigarríbia no quadro “Esta bandeira é nossa”.

No entanto, ainda que sob o esforço de trazer uma narrativa positiva e laudatória que remete às iniciativas do General Souza Docca (incluindo a denominação como logradouro em Porto Alegre), de uma historiografia sobre a Guerra do Paraguai inspirada em versões oficiais e o próprio quadro de Estigarríbia, o ato do furriel Vargas por muito tempo foi esquecido pela Instituição militar e não

recebeu uma homenagem à altura daquela recebida pelo ato do tenente Antonio João, conforme visto anteriormente.

Ao que tudo indica, segundo foi descrito na citação do General Souza Docca (“O heroico e inditoso furriel brasileiro, porém, ficou ingrata e impatrioticamente esquecido e morreu inválido e trabalhando obscuramente”) e no texto da Sentinella do Sul, o furriel Vargas, em decorrência de um ferimento causado por ocasião da sua luta com o paraguaio para recuperar a bandeira, teria engrossado a fileira dos “inválidos da Pátria”. Impedido de combater, depois de um tempo passado no Rio de Janeiro, retornou a Porto Alegre para trabalhar no Arsenal de Guerra da Província. Parece que seu ostracismo e esquecimento no Arsenal motivaram os editores da Sentinella do Sul a publicarem a matéria em 1867:

Quem visitar o arsenal de guerra desta capital, ahi verá trabalhando na officina de máquinas, um moço pallido e de aspecto valetudinario; esse modesto operario (...) é não obstante cavalleiro de muito nobre ordem do Cruzeiro, um dos heroes q mais se distinguirão n’essa brilhante jornada dao Paraguay.

Nós, apresentando esse relato ao público, temos em vista consignar em nossas colunas esse feito histórico e perpetuar a memória do seu autor que desconhecido passa por entre os habitantes de Porto Alegre.

Vargas continúa doente; o trabalho no Arsenal lhe dá apenas mesquinhos recursos e o valente moço, cujo peito orna a mais nobre das condecorações, do Imperio, vive em estado vizinho da pobreza.

Não basta o governo dar mercês honoríficas, é também preciso dar aos agraciados os meios precisos para viverem, de maneira que condiga com a posição social que lhes confere a condecoração. (LUIZ, 1867, p. 63)

## **Pintura de história**

No momento em que se propõe à análise de um vasto conjunto de pinturas, diversas questões são passíveis de problematização. Conforme foi apresentado até aqui, Coronel Estigarríbia serviu-se de uma narrativa histórica consagrada no contexto militar para executar mais de 250 telas. Assim, para que seu trabalho seja compreendido de uma forma mais ampla, é importante contemplar, também, os entornos que envolvem a produção de uma obra de arte.

Nessa linha, estudos que têm suas bases em pesquisas e problemas levantados, ainda no século XIX, por Aby Warburg entendem a imagem como um objeto complexo. Percebidas por seu viés cultural, as imagens são portadoras de memória e se constituem como arquivos vivos. Além disso, segundo Didi-

Huberman, estudioso contemporâneo das imagens, tais objetos são essencialmente anacrônicos, isto é, “são constituídos pela montagem de tempos heterogêneos” (2008, p. 39). Muito embora Warburg não tenha sistematizado uma metodologia específica de análise, seus estudos e reflexões oportunizam trabalhar – e questionar – esse tipo de fonte de pesquisa a partir das inúmeras relações que estabelece com seu entorno de produção. Por essa razão, o diálogo entre fontes, disciplinas, contextos, usos e funções das imagens se faz fundamental.

Pensar a imagem a partir dessas questões, e que se abrem a muitas outras, oportuniza problematizar a obra do Coronel Estigarríbia não apenas por seu viés formal, mas por integrá-la às questões próprias do estudo das fontes visuais. Em um primeiro momento se pode pensar a obra desse artista como meramente ilustrativa dos eventos mais singulares da história militar do Brasil. No entanto, sua forma de produção, seus referenciais, a forma como o tempo é colocado em diálogo e as funções que desempenham nos espaços que ocupam reveste o conjunto de singular relevância.

Ao serem analisados os livros-catálogo do artista, conforme comentado, percebe-se, já no título e na linearidade temporal com que foram organizadas as pinturas, que elas *contam uma história*. Ou melhor, *contam e ilustram* uma história. Tal qual os pintores de história, Coronel Estigarríbia coloca-se como o artista que estuda o fato, o elabora e o reproduz através de suas tintas. Suas personagens, que destacam as grandes personagens do Exército Brasileiro, estão a serviço de uma narrativa oficial. Nesse caso, parece certo pensar e relacionar o conjunto deste trabalho junto às prerrogativas da pintura de gênero histórico. Segundo Jorge Coli, a pintura de história conta

histórias com clareza, com grandeza; histórias bíblicas, sagradas; histórias dos heroísmos humanos, presentes e passados; histórias dos poderosos em suas ações mais magníficas, em seus triunfos soberbos. A questão é, portanto, a de narrar visualmente. O pintor devia articular formas visuais significantes, devia inventar cenas, poses, gestos, ambientes. (COLI, 2007, p. 51).

Nesse contexto, nenhuma pintura de gênero histórico é neutra ou inocente. Ao criar uma narrativa visual, muitas vezes o artista está ligado ao seu comitente, seja ele o governo ou uma instituição específica. Em fins do século XIX, quando a República aos poucos se organizava no Brasil, muitos governantes solicitaram pinturas a artistas que se dedicavam a esse gênero de pintura. Antônio Parreiras,

um dos mais procurados no período, criou narrativas fundantes de alguns Estados brasileiros. No Rio Grande do Sul, por exemplo, recebeu encomendas de Carlos Barbosa e Borges de Medeiros para realizar pinturas que apresentassem Bento Gonçalves e a Proclamação da República Rio-grandense como marcos da história e do pensamento republicano no Estado. Para elaborar as pinturas, Parreiras serviu-se de um vasto *corpus documental* e manteve frequente correspondência com Borges de Medeiros a fim de mostrar o desenvolvimento do trabalho e a correta elaboração do fato histórico.

Ao se debruçar sobre a história militar do Brasil, Coronel Estigarríbia, por mais documentos e estudos que tenha realizado, *cria* uma imagem. E pelo fato de criá-la a partir de seus inúmeros referenciais, essa imagem não é a testemunha ocular dos fatos passados. Há propósitos, há desejos e há referentes que não podem ser desconsiderados quando da análise de suas obras. Apesar de ter como base documentos históricos e uma vasta literatura sobre o tema, o discurso que apresenta sempre estará vinculado aos auspícios e fundamentos do Exército Brasileiro bem como à história que se quer contar. A respeito dessa questão, Rodrigues e Cabreira são bastante pontuais:

Pelo fato de a pintura de História se basear comumente em documentos escritos, objetos ou imagens de épocas passadas, muitas vezes torna-se frequente a ideia de que esse gênero de arte desfrutaria da autoridade do testemunho e, assim, da veracidade. Esse argumento é equivocado, uma vez que não há pintura histórica inocente ou desprovida de intenção. (RODRIGUES; CABREIRA, 2020, p. 14).

Coronel Estigarríbia considera suas telas muito próximas da verdade, assim como a instituição que as recebe e as coloca em diversos quartéis, salas e salões. Além disso, entende que a pintura de temática histórica atinge o *status* de verdade, sobretudo quando busca referenciais na História da Arte. Em entrevista concedida ao Exército Brasileiro, veiculada no canal da instituição no *YouTube*, Estigarríbia afirma essa questão e justifica o motivo pela qual a sua narrativa visual reveste-se com a *autoridade do testemunho*. Em suas palavras,

Nós tivemos vários pintores épicos aqui no tempo do Império. O Pedro Américo, que é paraibano, pintou a Batalha do Avaí, pintou o Grito do Ipiranga; nós temos o Vitor Meireles, que pintou a Batalha de Guararapes, pintou a Batalha do Riachuelo. Mas esses homens faziam apoteótico. (...) eu acho que agora a gente tende a procurar a *história como é que ela foi*. Isso me obrigou a tirar o curso de Belas

Artes; tirei um curso de História Militar e fui criando uma biblioteca (...) e só vou aprendendo. (2022, 8”8’).

Muito embora Coronel Estigarríbia qualifique a obra de Pedro Américo e Victor Meirelles como *apoteóticas*, isto é, como pinturas que transcendem o fato histórico pelo sentimento que evocam ao serem observadas, alguns de seus referentes estão, justamente, nesses artistas. Além deles, citações à obra do pintor francês Jean-Baptiste Debret igualmente se fazem presente. Sobre os primeiros, vale ressaltar a já analisada pintura *Guararapes*. Ao ser comparada com *Batalha de Guararapes*, de Victor Meirelles, muitas aproximações podem ser feitas.



**FIGURA 6**  
**Guararapes (detalhe)**



**FIGURA 7**  
**Batalha de Guararapes (detalhe)**



**FIGURA 8**  
**Guararapes (detalhe)**



**FIGURA 9**  
**Batalha de Guararapes (detalhe)**

Em primeiro lugar, é importante sinalizar a semelhança da construção do espaço e das zonas de conflito na pintura. Da mesma forma que Meirelles, Coronel

Estigarríbia se utiliza de cores mais claras para simular a poeira que levanta do solo em função da movimentação dos homens durante o confronto. Além da gestualidade de algumas das personagens, o movimento do cavalo, centralizado na obra de Meirelles e deslocado à direita na de Estigarríbia, estão bastante próximos.

No primeiro plano da pintura, pode ser visualizada, ainda, outra referência à obra de Meirelles. Trata-se do grupo formado por quatro homens e que está ao chão. A citação ao artista catarinense, nesse caso, está na forma como o Coronel Estigarríbia analisou e elaborou, também, esse quarteto em sua tela. Em ambas, o homem caído, morto na batalha, ladeia os demais do grupo. Além dele, os soldados que estão em quatro apoios em ambas as obras realizam troca de olhares com elementos que estão à sua volta.



**FIGURA 10**  
**Guararapes (detalhe)**



**FIGURA 11**  
**Batalha de Guararapes (detalhe)**



Importante mencionar que, ao analisar uma obra de arte, é bastante comum usar referências feitas pelo seu autor a outros artistas. O diálogo que ocorre entre obras e artistas dá a dimensão do anacronismo das imagens e das relações que estabelecem entre si. A temporalidade presente na pintura de Coronel Estigarríbia não diz respeito, apenas, à temporalidade do evento ocorrido na primeira metade do século XVII. Nela está presente, ainda, o tempo das suas referências, isto é, o tempo das obras que estudou para elaborar a tela, onde se destaca, por exemplo, a pintura de Victor Meirelles.

Esse recurso não é estranho ao Coronel Estigarríbia. Quando seu processo de criação é observado, ele próprio demonstra como se utiliza de outras imagens para elaborar suas pinturas. Em entrevista realizada pelo Comando Militar do Sul em 2022, e veiculado pelo canal da instituição no *YouTube*, o pintor evidencia esse processo construtivo da imagem ao mostrar uma fotografia publicada no livro *US Armored Units in the North African and Italians Campaigns: 1924-1945*. Nessa imagem, um comandante italiano passa em revista uma tropa norte-americana tendo, ao fundo, alguns carros de combate. Ao olhar a imagem, que o agrada e inquieta, ele pensa em como produzir, a partir dela, a sua própria pintura. E em como transitar no tempo e no espaço. Ao olhar a fotografia, ele sugere: “quem sabe eu faço uma cena semelhante, boto aqui, ao invés desse inglês, uma autoridade [brasileira]; coloco o José Pessoa, as guarnições e os carros de combate”. (2022, 7’41”).

Afora a questão temporal, é interessante perceber que, para Estigarríbia, *Batalha de Guararapes* é também uma fonte de pesquisa. Apesar de considerá-la *apoteótica*, ele a toma como um importante *testemunho do passado*. É com ela que dialoga para, então, produzir a sua narrativa visual contando, segundo ele próprio, a *história como é que ela foi*. E corroborando, uma vez mais, os pressupostos que revestem de *verdade* a pintura de história.

Essa questão acaba conduzindo a análise para outra problemática: os usos e funções das imagens. Conforme foi visto até aqui, as pinturas produzidas pelo Coronel Estigarríbia têm por objetivo *narrar visualmente* fatos históricos. Ao longo da leitura de seus livros-catálogo, a assertiva é inúmeras vezes corroborada, sobretudo quando se lê, em quase todos os textos que acompanham as pinturas, frases como “Existem diferentes tipos de espada, *como se vê* na pintura, ao lado” (ESTIGARRIBIA, 2017, p. 5) ou “O quadro *ilustra* o que poderia ter sido a entrega da Carta de Pero Vaz de Caminha” (ESTIGARRIBIA, 2017, p. 6).

O uso ilustrativo das imagens, ou melhor, a produção de imagens com fim ilustrativo, dá a dimensão dos objetivos do Coronel Estigarríbia em relação à sua obra. Segundo ele mesmo afirma na já citada entrevista realizada pelo Comando Militar do Sul, sua missão como PTTC consiste em oferecer “assessoria cultural, escrevendo, ou pintando, ou desenhando sobre a história militar, particularmente a do Brasil e, particularmente, a do Exército”. (2022, 0’26”). Para o cumprimento dessa atividade, ele se utiliza dos inúmeros livros e materiais que compõem sua biblioteca, além do conhecimento adquirido ao longo de sua carreira como militar. A pintura que produz, portanto, é elaborada a partir desses dois pontos: vinculação institucional e prévios estudos que, por sua vez, se desdobram em muitas outras questões.

Nas pinturas *Sei que morro* e *Esta bandeira é nossa*, anteriormente analisadas, ambas as questões podem ser percebidas: a temática militar, por óbvio, e os estudos que realizou, corroborados na versão do fato selecionado para integrar sua narrativa. Assim, compreende-se, por exemplo, o uso que se faz dessas imagens quando o objetivo é *demonstrar visualmente* como o fato ocorreu. O texto que acompanha ambas as pinturas no livro-catálogo nada diz acerca delas próprias. Há, apenas, a descrição do evento histórico. A imagem, portanto, ocupa espaço de testemunho, em que somente seu viés figurativo tem relevância. Os demais elementos que também estiveram no entorno dessa produção são desconsiderados. Percebendo tais usos, o historiador Jean-Claude Schmitt afirma que, muitas vezes, os estudiosos

procuram (ou ainda procuram) nas imagens a representação mais ou menos fiel, logo mais ou menos confiável aos olhos do historiador, das realidades. Mas essa utilização imediata das imagens pelos historiadores nada nos diz das próprias imagens, nem de sua razão de ser e nem da natureza, diferentemente complexa, do processo de representação. (SCHMITT, 2007, p. 26)

O espaço ocupado pelo texto, bem como seu conteúdo, também tem relevância no contexto da análise. No caso das pinturas analisadas, o texto elaborado pelo artista é a narrativa do fato histórico. Sem referenciar fontes de pesquisa ou outros documentos históricos, uma vez mais é a imagem que funciona como ratificadora da verdade. Tal uso, assim como afirma Peter Burke, diminui as potencialidades da imagem e a subjugua ao texto, fazendo com que elas terminem

por “ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios” (BURKE, 2004, p. 12).

Outro elemento que merece ser destacado é o espaço físico ocupado por essas pinturas, uma vez que elas dão o tom de sua representatividade dentro do Exército. Adornando salas e salões dos quartéis brasileiros, suas imagens desempenham relevantes e específicas funções na instituição. Essas escolhas estão ligadas, também, às funções cumpridas pelas pinturas de história. Por certo, ao adentrar tais espaços e visualizar tais pinturas, logo se subentende qual história e versão se quer contar.

### **Considerações finais**

Analisar as obras do Coronel Estigarríbia levanta uma diversidade de questões. Considerá-las, porém, no contexto das narrativas históricas selecionadas e consagradas pelo Exército Brasileiro corrobora toda uma construção historiográfica que visa enaltecer grandes feitos, fatos e personalidades. Por mais que estabeleçam diálogos com outros tempos, memórias e histórias, ao considerá-las *representações do real*, suas pinturas funcionam como ilustração de todo um conjunto de concepções. Publicadas nos livros-catálogo e disseminadas por todo o Brasil, veiculam e ratificam uma versão específica da história.

Compreender o processo de construção do artista, que busca nos fatos consagrados da historiografia militar brasileira sua fonte de temas, é entender, também, a concepção de história que norteia artista e instituição. Partindo da ideia de *história magistra vitae*, sobretudo as teorizações elaboradas no século XIX, o passado deveria ser registrado para servir de exemplo ao futuro.

As pinturas elaboradas por Coronel Estigarríbia, muito além de trazer uma narrativa específica da história brasileira, é específica ao selecionar os grandes feitos do Exército Brasileiro. Quando suas imagens ocupam salas e salões da instituição, elas não só ensinam a história aos que ali as observam. Elas legam uma história – meticulosamente trabalhada e construída – para as futuras gerações que por esses mesmos espaços irão circular.

## NOTAS

- . O Comando Militar do Sul (CMS) é um dos Comandos de área do Exército Brasileiro e abrange os estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná.
- <sup>2</sup>. Há outra obra referente ao episódio, mas se trata apenas da representação de um soldado português com vestimentas e equipamentos da época.
- <sup>3</sup>. Podemos citar, como exemplo, a matéria “A Insurreição pernambucana”, publicada na edição número 18 da Revista “O Verde Oliva”, de 1977. Ainda que não trazendo os mesmos termos que hoje são utilizados pela força quando das comemorações do dia do Exército, foi nessa edição que o tema apareceu pela primeira vez na Revista, a qual foi criada no ano de 1973 e se tratava de uma das principais publicações do exército naquele contexto.
- <sup>4</sup>. Ver: [http://www.eb.mil.br/patronos/-/asset\\_publisher/e1fxWhhfx3Ut/content/tenente-antonio-joao](http://www.eb.mil.br/patronos/-/asset_publisher/e1fxWhhfx3Ut/content/tenente-antonio-joao).
- <sup>5</sup>. Ver: [http://www.eb.mil.br/patronos/-/asset\\_publisher/e1fxWhhfx3Ut/content/tenente-antonio-joao](http://www.eb.mil.br/patronos/-/asset_publisher/e1fxWhhfx3Ut/content/tenente-antonio-joao).
- <sup>6</sup>. Não será aprofundada a análise sobre o que foi mencionado em relação à desordem nas fileiras do batalhão e sua retirada precipitada, tendo em vista que uma análise puramente bélica fugiria do escopo deste trabalho.
- <sup>7</sup>. Essa Ordem do Dia está disponível no Arquivo Histórico do Exército (AHEx).

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Francisco das Neves. A guerra do Paraguai na visão de um historiador gaúcho. *Biblos*, Rio Grande, n. 15, p. 137-145, 2007.
- ALVES, Francisco das Neves. *Biografia e heroificação na Guerra do Paraguai: o papel do semanário A Sentinela do Sul*. Lisboa: Cátedra de Estudos Globais; Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 2022.
- BETT, Ianko. A cultura de defesa em defesa da cultura: Patrimônio cultural do Exército Brasileiro e as instituições de memória como locus de análise. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA MILITAR, 2.; COLÓQUIO DE PESQUISAS DO GEHM, 1., *Anais...* Organização de Ianko Bett et al. Porto Alegre: Memorial do Ministério Público do Rio Grande do Sul, 2017.
- BRASIL. Decreto. Institui o Dia do Exército Brasileiro. 24 de março de 1994.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CALDWELL, João Frederico. *Ordem do Dia n. 23*. Quartel General do Comando Interino das Armas da Província de São Pedro do Sul, 24 jun. 1865.
- COLI, Jorge. Introdução à pintura de história. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 39, p. 49-58, 2007.
- COMANDO Militar do Sul – Exército Brasileiro. *A vida e a arte do Coronel Estigarríbia*. 2022. YouTube, 10 maio 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4zpt9LdQ8JU>.
- CREMONESE-ADAMO, Camila. *Fronteira, mitos e heróis: a criação e apropriação da figura do Tenente Antônio João Ribeiro no antigo sul de Mato Grosso*. Dourados, MS: UFGD, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tempo: Historia del arte y anacronismo de las imagenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DPHCEX. *A História do Brasil nos traços de Estigarribia*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural do Exército Brasileiro, 2019.

ESTIGARRÍBIA, Pedro Paulo Cantalice. *Episódios militares*. 2. ed. Porto Alegre: Gráfica Quatro Estações, 2017.

EXÉRCITO Brasileiro. *Linha de Frente – Coronel Estigarribia*. YouTube, 31 out. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JazwRgPTqPk>.

GAY, João Pedro. *Invasão paraguaia na fronteira brasileira do Uruguai*. Brasília: Senado Federal, 2014.

LUIZ Antônio de Vargas. *A Sentinella do Sul*, n. 8, 25 ago. 1867.

RODRIGUES, André Figueiredo; CABREIRA, Maria Alda Barbosa. *Em busca de um rosto: a República e a representação de Tiradentes*. São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2020.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: EDUSC, 2007.

SPALDING, Walter. A invasão paraguaia no Brasil. *Biblioteca Pedagógica Brasileira*, série n. 5, v. 185, 1940.

**Ianko Bett** é Pós-Doutorando em Estudos Estratégicos Internacionais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do Curso de Especialização em História e Gestão de Acervos da Universidade do Passo Fundo (UPF). Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Mestre em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Especialista em História Contemporânea pela Faculdade Porto-Alegrense (FAPA) e Graduado em Ciências Sociais / História pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Entre 2012 a 2020 atuou no Museu Militar do Comando Militar do Sul (MMCMS), onde foi Encarregado do Setor de Pesquisa e História. É Coordenador do Grupo de Trabalho de “História Militar” da Associação Nacional de História – Seção Grande do Sul (ANPUH-RS). Vice-Coordenador do Grupo de Trabalho de “História Militar” da ANPUH/Nacional.

**Luciana da Costa de Oliveira** é Pós-Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Graduada, Mestra e Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Especialista em História do Rio Grande do Sul pela UNISINOS. Membro efetiva do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS). Faz parte da coordenação do Grupo de Trabalho “História, Imagem e Cultura Visual” e do Grupo de Trabalho “Acervos: História, Memória e Patrimônio”, ambos vinculados à Associação Nacional de História – Seção Grande do Sul (ANPUH-RS).

**Como citar:**

BETT, Ianko; OLIVEIRA, Luciana da Costa de. História e imagem: narrativas históricas e visuais sobre o Exército Brasileiro nas telas de Coronel Estigarríbia. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 18, n. 2, p. 6-35, jul./dez. 2022. Disponível em: [pem.assis.unesp.br](http://pem.assis.unesp.br).