

MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA

**A ICONOGRAFIA DA GUERRA DO PARAGUAI E O PERIÓDICO
SEMANA ILLUSTRADA - 1865-1870: UM DISCURSO VISUAL**

MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA

**A ICONOGRAFIA DA GUERRA DO PARAGUAI E O PERIÓDICO
SEMANA ILLUSTRADA - 1865-1870: UM DISCURSO VISUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados, para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. João Carlos de Souza

Dourados - 2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD

989.205 Lavarda, Marcus Túlio Borowski.
L396i A iconografia da Guerra do Paraguai e o periódico
Semana Ilustrada - 1865-1870: um discurso visual. / Marcus
Túlio Borowski Lavarda. – Dourados, MS : UFGD, 2009.
140f.

Orientador: Prof. Dr. João Carlos de Souza.
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade
Federal da Grande Dourados.

1. Guerra do Paraguai. 2. Imprensa. 3. Iconografia. I.
Título.

MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA

**A ICONOGRAFIA DA GUERRA DO PARAGUAI E O PERIÓDICO
SEMANA ILLUSTRADA - 1865-1870: UM DISCURSO VISUAL**

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e orientador:

Prof. Dr. João Carlos de Souza _____

2º Examinador

Profª. Drª. Ceres Moraes _____

3º Examinador

Profª. Drª. Ana Cristina Teodoro da Silva _____

Dourados, 28 de agosto de 2009.

DADOS CURRICULARES

MARCUS TÚLIO BOROWISKI LAVARDA

NASCIMENTO

25/05/1977 – PASSO FUNDO/RS

FILIAÇÃO

Osmar Túlio Lavarda

Dilma Borowiski Lavarda

- 2007 Mestrado em História.
Universidade Federal da Grande Dourados, UFGD, Dourados, Brasil
Título: A iconografia da Guerra do Paraguai e o periódico Semana
Ilustrada - 1865-1870: um discurso visual
Orientador: Prof. Dr. João Carlos de Souza
- 2003 - 2004 Especialização em Imagem e Som.
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande,
Brasil
Título: Guerras do Golfo e Iraque: um estudo comparado das imagens
fotográficas da revista Veja
Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Entler
- 1999 - 2002 Graduação em Comunicação Social Publicidade e Propaganda.
Universidade Católica Dom Bosco, UCDB, Campo Grande, Brasil
Título: Marketing Social: projeto de visibilidade para o IZB
Orientadora: Profª. Cláudia Stapani Ruas

RESUMO

A chamada Guerra do Paraguai ou a Guerra da Tríplice Aliança, que se estendeu entre os anos de 1864-70, marcou profundamente os países nela envolvidos e transformou o cenário geopolítico da região platina. Nesse período, um amplo material iconográfico foi produzido sobre o confronto, tais como a pintura, ilustração, fotografia e a imprensa, que tiveram papel primordial na representação dos personagens e cenários da guerra. A opinião da imprensa ilustrada variava conforme os resultados obtidos nos campos de batalhas e, também, conforme a reação da sociedade ante ao evento bélico, que atingia a todos. Então, neste trabalho, priorizam-se a leitura e interpretação das imagens da Guerra contra o Paraguai, enfatizando-se a produção, publicação e recepção para o público oitocentista. Imagens, monumentais, que contribuíram para formar a memória do maior confronto bélico jamais visto na América do Sul.

Palavras-chave: Iconografia; Imprensa; Guerra do Paraguai.

ABSTRACT

The War of Paraguay or the War of Triple Alliance, which extended between the years of 1864-70, has deeply involved the countries and transformed the geopolitical landscape of the platinum region. During this period, a broad iconographic material was produced on the conflict, such as painting, illustration, photography and the press, had the key role in representing the characters and scenes of the war. The illustrated press' opinion varied as the results on the battlefield and the reaction of the society in the war event, which was to all. So, in this work, the priority is to read and to interpret the images of the war against Paraguay, emphasizing the production, publication and reception for the eighteenth public. Pictures, monuments, that helped to form the memory of the greatest military conflict never seen in South America.

Keywords: Iconography; Press; War of Paraguay.

AGRADECIMENTOS

São tantas pessoas que auxiliaram em maior ou menor grau a produção deste trabalho que uma página ficaria pequena para listar todos os colaboradores.

Minha gratidão vai para o professor João Carlos que se não fosse ele comprar a ideia do projeto esta pesquisa nem sequer existiria. Com paciência e apoio incondicional João Carlos acreditou que eu poderia passar desta fase dura que é o mestrado. Muito obrigado mesmo!

E, também, meus agradecimentos para a professora Ceres Moraes, que com indicações e revisões contribuiu bastante para que o trabalho fosse finalizado. A professora Ceres também me ajudou na pesquisa em Assunção dando informações de pessoas e locais aonde eu pudesse encontrar referências para a pesquisa.

Minha lembrança e reconhecimento à amiga Aline Cerutti, que já no processo seletivo forneceu as referências bibliográficas, além do apoio e força que me dera na etapa inicial do mestrado, sempre dizendo que eu conseguiria, mesmo não sendo um historiador.

Aos colegas do mestrado, que compartilharam seus conhecimentos comigo e as trocas de informações. A minha veterana Marcinha Uliana que me acompanhou e me ajudou com dicas do mestrado e também por nos receber todas as semanas a caravana que saía de Campo Grande a Dourados. A minha colega baiana Celinha Flores que dividiu as angústias e os trabalhos das disciplinas do mestrado, além dos divertidos bate-papos nos botecos de Dourados.

Aos professores Eudes Leite e Paulo Cimó que orientaram para os assuntos pertinentes ao programa e as buscas nos arquivos e bibliotecas. Ao Cléber que sempre me atendeu bem no programa e com a paciência de aturar os alunos e a burocracia de cada um.

Minha gratidão a todos os funcionários das bibliotecas e arquivos. Desde a Biblioteca do Rio de Janeiro até o Arquivo Público do Estado de Mato Grosso do Sul sempre fui muito bem recebido e eu jamais poderia esquecer a contribuição deles.

A minha namorada Flávia Leimgruber que teve de aturar um namorado angustiado, ausente e estressado. A Flávia me ajudou muito com opiniões, correções e revisões que encurtaram muito meu caminho nesta reta final.

E, por fim, minha família que compreendeu o isolamento que se faz necessário para a consecução da dissertação. Meus sinceros agradecimentos!

SUMÁRIO

Resumo	5
<i>Abstract</i>	6
LISTA DE FIGURAS	9
LISTA DE ABREVIATURAS	12
INTRODUÇÃO	13
Parte I – A GUERRA DO PARAGUAI: IMAGENS, RAZÕES E VERSÕES DO CONFLITO	21
Parte II – A FOTOGRAFIA NA COBERTURA DA GUERRA DO PARAGUAI	55
Parte III – A GUERRA CONTRA O PARAGUAI NAS PÁGINAS DA SEMANA ILLUSTRADA	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS	136

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Emilio Lahore. La iglesia de Paysandú. 3 de janeiro de 1865. Archivo General de La Nacion.	25
Figura 2	Vista de la iglesia de Paysandú despoes de la toma de la Plaza. Dibujo de Henri Meyer. Litografía Julio Pelvilain. El Correo Del Domingo nº 57. 29 de enero de 1865	25
Figura 3	Retrato de Leandro Gómez. Álbum de retratos e vistas referentes ao Paraguai. FBN.	27
Figura 4	Litografia. López II e Lendro Gómez – Deus os fez, o diabo os ajuntará. Semana Ilustrada. 05-02-1865 p. 1736	27
Figura 5	Vitor Meirelles. Combate Naval de Riachuelo. 8.60 x 4.20m. 1882. MHN	31
Figura 6	Vitor Meirelles. Estudos paraguaios. Seção de Desenho Brasileiro do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. 1868.	32
Figura 7	Vitor Meirelles. Estudos paraguaios. Seção de Desenho Brasileiro do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. 1868.	32
Figura 8	Vitor Meirelles. Estudos paraguaios. Seção de Desenho Brasileiro do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. 1868.	32
Figura 9	D. Pedro II. Fotografia de Luiz Terragno. Porto Alegre, s.d	33
Figura 10	S.M. o Imperador S.A. o Sr. Duque de Saxe em traje de campanha. Copiados das fotografias enviadas de Porto Alegre.	33
Figura 11	Candido Lopez. Sorpresa da vanguarda do exercito aliado em 2 de maio de 1866 no Estero Bellaco (detalhe). MHNBA	36
Figura 12	Bate e Cia W. Acampamento argentino e hospital brasileiro. 11x18cm. BNU	38
Figura 13	Candido López. 2º divisão de Buenos Aires na batalha de Tuiuti – 24 de maio de 1866. MHNBA.	39
Figura 14	Francisco Fortuny. La entrevista de Iatayti-Corá El 12 de setembro de 1866. Album de la Guerra del Paraguay, nº 4, 15 de março de 1893.	42
Figura 15	Revista Super interessante, ano 13, nº 9, setembro de 1999. PP. 32-41	45
Figura 16	Vista que a esquadra brasileira tinha da fortaleza. Coleção Cristian Favier Dubois.	47

Figura 17	Carlos César. Interior de la iglesia de Humaitá. Albumina. 1868. 13x18cm. MHN.	48
Figura 18	Sem autoria. Palácio de López bombardeado. 1870. Coleção M&MC.	49
Figura 19	Pedro Américo. Batalha do Avaahy. Óleo sobre tela. 1877. 5x10m. Florença. MNBA.	52
Figura 20	Domingos T. Ramos. O cabo chico diabo do diabo chico deu cabo. Óleo sobre zinco, 1908. CLCMA.	53
Figura 21	Mapa da região do conflito com suas principais batalhas	54
Figura 22	Tenda fotográfica da Bate y Cia em Tuiuti, 1866	59
Figura 23	Bate & Cia W. Muerte del Coronel Palleja, 1866	60
Figura 24	Sensação visual na composição fotográfica com as linhas	62
Figura 25	Bate & Cia W. Octavo montón de cadáveres paraguayos, 1866	65
Figura 26	Timothy O'Sullivan, Harvest of Death (4th July, 1863)	66
Figura 27	Bate & Cia W. Cadáveres paraguayos, 1866	70
Figura 28	José Ignacio Garmendia. Cadáveres paraguayos de la batalla de Tuyuti.	70
Figura 29	Bate & Cia W. El batallón 24 de abril en las trincheras de Tuyuti. 1866	71
Figura 30	Bate e Cia W. Bateria uruguaia em ação na batalha do Boqueirão 1866	73
Figura 31	Bate e Cia W. Bateria uruguaia em ação na batalha do Boqueirão 1866	73
Figura 32	Tipos paraguaios, Vida Fluminense de 17 de outubro de 1868	75
Figura 33	Família paraguaia. Álbum de retratos e vistas referentes ao Paraguai	76
Figura 34	Carlos César. Igreja de Humaitá destruída por bombardeio, 1868	80
Figura 35	Prisioneiro paraguaio capturado em Uruguaiana e fotografado em Porto Alegre	82
Figura 36	Prisioneiro paraguaio em janeiro de 1868	83
Figura 37	Fotógrafo no identificado. Niño paraguaio después de la guerra.	84
Figura 38	Mulheres e crianças paraguaias vindas de San Pedro	87
Figura 39	Cabeçalho da <i>Semana Illustrada</i> ano 12, n. 604, Rio de Janeiro, 1871.	90
Figura 40	Capa da <i>Semana Illustrada</i> . N. 219, 19/02/1865	103
Figura 41	Páginas 2 e 3 com impressão tipográfica	104
Figura 42	Páginas 4 e 5 com impressão litográfica	105
Figura 43	Páginas 6 e 7	105
Figura 44	Página 8	106
Figura 45	<i>Semana Illustrada</i> , Nº 05, Rio de Janeiro, 13/01/1861, pág. 36.	107

Figura 46	São Sebastião guiando o Brasil contra os inimigos da pátria. <i>A Semana Ilustrada</i> , n. 215, 22/01/1865.	109
Figura 47	<i>A Semana Ilustrada</i> , n. 478, fev. 1870.	111
Figura 48	<i>A Semana Ilustrada</i> , n. 478, fev. 1870.	113
Figura 49	<i>Semana Ilustrada</i> n. 245, 20/08/1865, p. 1957.	114
Figura 50	<i>Semana Ilustrada</i> n. 240, 16/07/1865, p. 1916.	115
Figura 51	<i>Semana Ilustrada</i> n. 283, 13/05/1866, p. 3160.	116
Figura 52	<i>Semana Ilustrada</i> n. 411, 25/10/1868, p. 3284-5.	117
Figura 53	<i>Semana Ilustrada</i> n. 252, 06/10/1865, p. 2012.	118
Figura 54	<i>Semana Ilustrada</i> , 09/09/1868.	118
Figura 55	<i>Semana Ilustrada</i> n. 309, 11/11/1866, p. 2469.	120
Figura 56	<i>Semana Ilustrada</i> n. 309, 23/12/1866, p. 2517.	121
Figura 57	Angelo Agostini. <i>Cabrião</i> , n. 49, set. 1867.	123
Figura 58	<i>Semana Ilustrada</i> n. 329, 31/03/1867, p. 2625.	124
Figura 59	<i>Semana Ilustrada</i> n. 329, 03/09/1865, p. 1972.	125
Figura 60	Suplemento da <i>Semana Ilustrada</i> , n 362, 17/11/1867, p. 2897.	127
Figura 61	<i>Semana Ilustrada</i> n. 485, 27/03/1870, p. 3880.	128
Figura 62	<i>Vida Fluminense</i> , 11/06/1870.	130

LISTA DE ABREVIACÕES

BNU = Biblioteca Nacional do Uruguai

CLCMA = Coleção Luís Carlos Woiski Marinho de Andrade, SP

FBN = Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro

IHGB = Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

MHN = Museu Histórico Nacional – Buenos Aires

MHNBA = Museu Histórico Nacional de Buenos Aires

MM = Museu Mitre – Buenos Aires

M&MC = Coleção Mirta e Miguel Angel Cuarterolo – Buenos Aires

MNBA = Museu Nacional de Belas Artes

INTRODUÇÃO

O primeiro contato com o material fotográfico sobre a Guerra do Paraguai ocorreu entre 2004-2005, através do projeto *guerragrande.com*, em sítio da internet relacionado ao referido tema, idealizado pelo pesquisador gaúcho Mauro César Silveira. Fotografias de guerra há muito era foco de pesquisa do autor deste trabalho, assim, aquelas imagens do projeto de imediato suscitaram inúmeras perguntas: o que fazia aquelas imagens resistirem ao tempo e a censura? O que estavam representados nas imagens? Quais personagens e cenários compunham a série de fotografias publicadas no site? Quem eram os autores das fotos? Que datas e em que batalhas foram registradas? Será que a imprensa do período publicou alguma imagem? E, enfim, quais os significados daquelas imagens antigas e quais suas histórias? Assim foi iniciada a pesquisa através de indicações de bibliografia do próprio Mauro César, sobretudo de livros de André Toral e Ricardo Salles, inicialmente, e depois do argentino Miguel Angel Cuarterolo.

No seminário sobre História e Jornalismo, evento promovido em abril de 2006 que tratou do imaginário da Guerra contra o Paraguai, consolidou-se a decisão de trabalhar com as fotos da guerra. Junte-se a isso a exposição das pinturas de Cândido López, o principal cronista visual do período e testemunha ocular das batalhas. O evento contou com a participação de Mauro César, Paulo Cimó, além de Ricardo Salles e André Toral, fazendo aumentar o interesse em desenvolver a pesquisa sobre as imagens, mesmo sabendo que Toral já realizara tal tarefa, pensava-se que faltaria preencher uma lacuna com um trabalho específico sobre as fotos da guerra. Como foram registradas? Como foram distribuídas naquele período? Como chegaram à imprensa e, sobretudo, qual a colaboração da imagem fotográfica para a construção de outras imagens (pintura e litografia) que foram produzidas ao longo do tempo, forjando a memória da guerra seja em livros, periódicos ou até mesmo na literatura – obras em geral que fizeram uso das imagens da guerra – que tem como tema a Guerra contra o Paraguai.

Cabe destacar que estas fontes consolidam formas de ver e imaginar a guerra, sobretudo no que diz respeito à repetição de determinada imagem. Como exemplo, tem-se a famosa fotografia da menina vietnamita que corre em direção ao fotógrafo, chorando, nua e ao fundo da foto soldados americanos e as bombas napalm explodindo. Só de citar determinada imagem, o público já faz ideia de situações e acontecimentos sobre o conflito.

Face ao exposto, iniciou-se a problematização das fontes imagéticas e a inclusão dos periódicos na pesquisa, já situados no programa do mestrado em história da Universidade Federal da Grande Dourados. Para tanto, procurou-se estabelecer os limites

que cercam as imagens e suas funções nos jornais ilustrados da Corte, tendo como recorte os anos de 1864-70, período marcado pela chamada Guerra do Paraguai ou da Tríplice Aliança. O evento marcou profundamente o futuro dos países beligerantes e as disputas para a formação dos estados nacionais, os tratados de limites e de navegações na região. Cabe destacar, portanto, a produção e circulação das imagens registradas neste período e, em especial, a nova tecnologia do século XIX – a fotografia – que com sua capacidade especular deixou relevantes documentos que apresentam uma das facetas das batalhas. Ou seja, a própria realidade para aquela sociedade que concebia a imagem fotográfica como a mais pura verdade dos fatos.

É extensa a bibliografia que aborda as questões sobre o tratamento com imagens no campo historiográfico, trata-se de um assunto interdisciplinar e, em razão disso, de início já coloca a problemática de situar o método de análise. Seja no campo da história da arte, passando pela antropologia visual e comunicação social, até chegar aos estudos históricos e à cultura visual, a imagem sofre diversas formas de tratamento ante a diversidade de campos de atuação. Para o estudo em questão – que se debruça em entender como a imagem atua na representação dos eventos e, mais especificamente, na representação dos conflitos armados – a imagem é uma forma de documentação visual que contribui para formar uma opinião sobre determinado acontecimento e, mais que isso, como fonte mnemônica.

Para que exista uma determinada imagem, deve haver necessariamente o assunto, o autor e a técnica. Ora, quando se presta atenção a uma imagem pode se ter a impressão inicial de que aquela é uma cena que foi tomada ingenuamente, inocentemente. Não raro, no cotidiano, ao olhar uma imagem, as pessoas são levadas a pensar que aquela representação se processou de uma maneira natural, excluindo, assim, a ação do autor. E é justamente na intenção de dessacralizar essa pretensa “neutralidade” das imagens que se propõe o trabalho historiográfico, entre outras abordagens, formulando perguntas que constituem a base de qualquer investigação iconográfica: o que faz a imagem existir e, mais ainda, resistir ao tempo? Qual a razão de se preservar uma determinada imagem dentre tantas outras? Por que o artista escolheu determinado enquadramento ou assunto? Qual foi a intenção do produtor da imagem em registrar a cena? Qual a mensagem implícita no documento? E, enfim, qual a finalidade dada ao documento, ou melhor, como foi a apropriação daquele documento pela sociedade ou algum setor que a encomendou? Teve um fim propagandístico, jornalístico ou histórico? Essas, entre inúmeras questões,

servem para iniciar uma investigação no âmbito das imagens, que recebem tratamento de documentos para a História.

Para situar as obras referentes ao encontro entre imagem e história segue-se o texto intitulado de *História e Fotografia* da autora Maria Eliza Linhares Borges no qual ressalta a importância da fotografia nos estudos históricos. A autora destaca que, além das inúmeras pesquisas relacionadas a esse campo, carece de abordagens teórico-metodológicas que forneçam ferramentas criteriosas para a pesquisa histórica. Segundo essa mesma autora:

Ao se debruçar sobre as intenções do produtor de uma imagem, sobre a análise da dinâmica social que interfere na produção imagética, o pesquisador compreende mais facilmente que o conhecimento histórico opera no reino das possibilidades e da verossimilhança. Seu ofício implica conhecer, compreender e interpretar, à luz das evidências históricas, da qual a imagem fotográfica é uma das manifestações, os sentidos que os indivíduos, isoladamente ou em grupo, quiseram atribuir às suas práticas sociais (BORGES 2005, p. 112).

É justamente no campo da verossimilhança que atua a imagem fotográfica. Como artefato construído para representar determinado assunto de forma verossímil, ou seja, é no reino do credível que a fotografia está inserida.

Outra pesquisa pioneira nos estudos sobre o assunto é a de Boris Kossoy, ao que o pesquisador chamou de *Fotografia e História* (2001). Texto que serve como espécie de manual para a pesquisa em história que se utiliza da fotografia como documento, mas que seguramente pode ser estendida para outros tipos de imagens. O investigador vai propor um método de análise (iconografia/iconologia) para a decifração das imagens do passado, sobretudo ao caráter de ficção documental da fotografia, ou melhor, às manipulações pela qual a fotografia é submetida por aqueles que dela fizeram uso. As problemáticas e metodologias de *Fotografia e História* serão ampliadas para outras duas publicações do mesmo autor: *Realidades e ficções na trama fotográfica* de 2002 e a última obra intitulada de *Os tempos da fotografia* datada em 2007. Com essa trilogia é possível conceituar as atribuições sobre a pesquisa em fotografia no campo historiográfico e estabelecer os procedimentos metodológicos de análise e interpretação das fotografias documentais.

Além disso, ampliam-se as discussões para o texto de Ulpiano de Bezerra Menezes, com seu artigo *Fontes visuais, cultura visual, História visual*, publicado na Revista Brasileira de História em 2003. Neste artigo, o autor critica duramente a pesquisa com imagens na História e faz um levantamento das áreas que se interessam pela abordagem da imagem tais como a Sociologia, Antropologia, História da Arte e destaca a insuficiência de pesquisas que tratem as imagens não como simples ilustração ou ornamentos, ou seja,

pesquisas que as tomem como potenciais produtoras de conhecimento histórico. O artigo de Ulpiano serve como um guia para a abordagem da imagem nas questões históricas, além de fornecer um manancial de fontes que corroboram e acrescentam bibliografias para o levantamento do referencial teórico para a pesquisa.

Para o contexto político, econômico e as implicações no pós-guerra tem-se como referência o texto de Doratioto, intitulado *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai* de 2002. Com farta documentação, o autor explora as diversificadas fontes sobre o assunto entre os memorialistas – combatentes que vivenciaram diretamente o conflito tanto do lado paraguaio como da Tríplice Aliança – os atores políticos e suas cartas diplomáticas; os mapas da região mostrando os deslocamentos das tropas e os principais embates; e as iconografias que representaram o confronto bélico.

Doratioto critica a tese de que o imperialismo inglês tivesse interesse em arruinar o Paraguai e, em termos gerais, coloca Solano López como o grande responsável pela guerra e seu insucesso militar. Livro extenso, mas de uma narrativa acessível mesmo para o leitor leigo, representa dez anos de investigação e estada nas principais metrópoles envolvidas na guerra. Faz referência às muitas controvérsias sobre a atuação dos generais e os números relativos às baixas em combates. Posto isso, fica claro o frágil discurso sobre a guerra que procura legitimar determinado ponto de vista que, por um lado, glorifica as ações dos comandantes e cria mitos sobre as batalhas e, por outro, busca a manutenção de uma versão do vencedor sobre o vencido, sobretudo o que se perpetua na memória histórica da ação armada para seus descendentes. E o historiador não está ileso das armadilhas dos discursos: seja das fontes oficiais ou de memorialistas, o pesquisador também faz parte do seu tempo e da sua sociedade, e incorpora modos de pensar e agir sobre os fenômenos da natureza e da ação humana.

A perspectiva deste trabalho não tem por objeto o debate sobre as diferentes interpretações da Guerra, já produzido pela historiografia, contudo não se abriu mão da interpretação crítica que tanto o ofício do historiador como o tratamento das imagens pressupõem.

Com relação à iconografia, produzida durante a Guerra do Paraguai e no pós-guerra, tem-se o trabalho sobre a *História da fotorreportagem no Brasil*, de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, em que discorre num subitem, a cobertura da guerra pela imprensa ilustrada brasileira, mais especificamente na capital do Império. Os jornais ilustrados que se destacaram em publicação visual, no Brasil, foram a *Vida Fluminense*, com destaque para o trabalho em litografias por Angelo Agostini e, a *Semana Ilustrada*

com atenção ao trabalho inovador de Henrique Fleiuss. Este foi o pioneiro na publicação de imagens, a partir de fotografias do *front*, a indicar a autoria da imagem e citar que fora copiada a partir de um original fotográfico, o que aumenta a carga de realismo de suas publicações imagéticas. Em linhas gerais, foi tímida a publicação de imagens copiadas de fotografias pelos jornais, pelo menos no uso declarado de fotos, pois os incontáveis *carte-de-visite* que chegavam às redações dos jornais – e é bem provável que serviram de matriz para a reprodução no jornal – mostravam a perda humana dos combates em formas de desenhos, litografias. A maioria das litografias não fazia menção que foram copiadas a partir de fotos. São, portanto, hipóteses a serem testadas.

As obras específicas sobre a iconografia da guerra, aqui utilizadas, estão divididas em seis pesquisas que foram publicadas: André Toral (2001) com *Imagens em desordem*; o argentino Miguel Angel Cuarterolo (2000) com *Soldados de la memoria*, Ricardo Salles (2003) *Guerra do Paraguai: memórias e imagens*, Mauro César Silveira (1996) *A batalha de papel* e a dissertação de mestrado de Pedro Paulo Soares, *A guerra da Imagem: iconografia da Guerra do Paraguai na imprensa ilustrada fluminense*, defendida em 2003. Ainda tem o artigo *Projeções Luminosas e os métodos fotográficos dos Panoramas na pintura da Batalha do Avahy (1875-1876): o espetáculo das artes* em que o autor procura provar a utilização da fotografia por Pedro Américo sobre a representação pictural da Batalha do Avahy. Sabe-se que é uma obra fundamental para a memória da guerra e, ainda, financiada pelo Império.

O livro de Toral é certamente a pesquisa mais completa em termos de iconografia, no qual o autor exaustivamente trata das manifestações imagéticas produzidas durante e depois do confronto militar. Desenhos, pinturas, fotografias, caricaturas e litografias fazem parte do torrencial que foi registrado para documentar o evento platino. Inclui-se também a imprensa como a grande difusora deste rico material visual. No capítulo intitulado “A fotografia vai à luta”, Toral destaca as composições fotográficas que se situam entre retratos e paisagens, com referências na tradição da pintura histórica, com retratos dos soldados heróicos e os grandes feitos nas batalhas, embora existissem novidades na tentativa de narrar o conflito com instantâneos fotográficos, ainda que a tecnologia empregada no período não possibilitasse o registro do momento em que se desenvolve a ação. Instantâneos como a morte do Cel. Palleja, carregado pelos soldados na maca e os montes de cadáveres paraguaios, demonstram a tentativa inovadora dos fotógrafos em representar, com a máxima “fidelidade”, os fatos marcantes das batalhas.

Tratar das questões que giram em torno da imagem e da imprensa do século XIX, além do recorte da Guerra do Paraguai é o desafio proposto nesta pesquisa. De um lado, tem-se a imagem fotográfica como poderosa ferramenta mnemônica e detentora da reprodução fiel da realidade que, em conflitos armados, serve para os mais diversos fins, sejam de propaganda ou como esforço de guerra. De outro lado, tem-se a imprensa com seu discurso característico de imparcialidade, detentora da liberdade de expressão e, mais ainda, da noção de objetividade. Tais qualificações podem-se colocar em dúvidas diante dos confrontos bélicos, nas diferentes guerras que assolaram a humanidade e que tiveram cobertura jornalística.

As imagens técnicas, aquelas que são produzidas pela intermediação de máquinas, tem a credibilidade de substituir o olho humano, sendo que já foi chamada de “o olho da história”. Resta para o pesquisador questionar essa poderosa crença nas imagens técnicas e apontar a fragilidade do discurso da fotografia, ou melhor, para a pesquisa em fotografia é preciso atentar para o fato de que a produção de imagens não é gratuita: imagens não existem ao acaso, seja para fins de propaganda ou religiosa, de conhecimento ou de persuasão, a produção de imagens não é casual e existe sempre o autor por detrás da representação e, por conseguinte, a imagem produzida visa a um público que está culturalmente condicionado para receber a mensagem transmitida pelo texto visual.

O objeto central deste trabalho é tratar as imagens como documentos históricos. Portanto, torna-se imperativo discutir sobre as teorias que circundam o assunto de análise e interpretação das imagens do passado. Uma delas é a teoria da iconografia e iconologia, termo resgatado por Erwin Panofsky – que fazia parte da escola de Warburg, um grupo de estudiosos sobre imagens – na década de 30, com a ideia de leitura de imagens, ou mais especificamente, a leitura e interpretação de obras pictóricas. Segundo Peter Burke (2004, p. 44-5), o ensaio de Panofsky sintetizava o método de análise e interpretação das imagens em que consistia na ideia da existência de três níveis de significado: uma pré-iconográfica, sobre o significado natural dos elementos que compõem a cena. A segunda recaía na questão de identificação simbólica, ou seja, como exemplificado por Burke, reconhecer uma batalha como a de Waterloo ou um jantar alegre como a última ceia. Para o terceiro nível, iconológico, procurava interpretar as entrelinhas que estavam intrínsecas à imagem. Ou melhor, os significados que não estão “à vista” a um olhar descomprometido. Significados subjacentes e subliminares que fazem parte do quadro pictórico e que, muitas vezes, passam despercebidos para o leitor comum. A ideia de Panofsky era de ler imagens para reconstituir o espírito de uma época e nisso reside a concepção de que para ler

imagens é fundamental para o pesquisador entender a cultura em que a imagem foi gerada, pois são códigos culturais determinados num contexto específico.

A segunda grande contribuição dada à leitura de imagens fora feita pelo Estruturalismo, mais especificamente a semiótica. Neste campo, a imagem é um sistema de signos, estes, por sua vez, compõem um sistema maior chamado de linguagem. E a linguagem é expressa de diversas formas: literatura, pintura, escultura etc. Neste enfoque semiótico, a preocupação recai em encontrar associação entre signos, ou como ressaltava Burke, associações entre carros e garotas bonitas, oposições e inversões ou justaposição de dois elementos. Outra questão levantada por Burke (2004, p. 216-23) sobre a semiótica é a atenção dada ao que não foi incluído na imagem, são os pontos cegos ou os silêncios, os elementos dispensados na composição da imagem e que não se encontram representados no quadro visual. O expoente desta linha de pensamento para a análise das imagens foi o semiólogo francês Roland Barthes. Para a fotografia, o teórico dedicou um livro intitulado de “A câmara clara” que influenciou boa parte das pesquisas realizadas até os dias atuais no campo da fotografia. Já para o pós-estruturalismo a ênfase recai na indeterminação dos significados da imagem, das várias possibilidades de significados que fazem parte do jogo de interpretações sobre determinada representação visual.

Estudos mais recentes apontam para a ideia de recepção das imagens no intuito de identificar as possíveis reações dos espectadores diante de determinada cena e, assim, a própria questão colocada por Burke (2004, p. 225): significado para quem? De acordo com o autor, depende do contexto social no qual a imagem foi captada e posterior exposição ao público. Contexto político, social e cultural em que a imagem foi gerada ao longo de sua utilização. Sabe-se que, ao longo do tempo, a mesma imagem pode assumir diversos significados e apropriações. Uma mesma imagem pode despertar ódio ou compaixão, de acordo com as intenções não somente dos produtores das imagens, mas também daqueles responsáveis pela edição e publicação de determinado artefato.

Assim, os agenciadores de artes influenciam sobre as exposições de telas em museus ou galerias, ditam quais materiais iconográficos deverão ser expostos ou vendidos. Também tem a atuação dos editores de jornais e revistas, que editam material visual dentre tantas outras possibilidades de usos das imagens. Burke ressaltava que a teoria da recepção está incluída na história social da arte, a qual interessa responder sobre as reações do público em contato com uma imagem, ou seja, qual a resposta do leitor diante de uma imagem.

É relevante destacar que os vários métodos dialogam entre si e que, até o momento, não existe uma separação total de prática da leitura das imagens, ainda que Burke trate de supor que, daqui por diante, a teoria da recepção tende a tomar o lugar dos outros métodos de análises.

Outro dado a ser considerado é que nos métodos de análise das imagens supracitados a origem das teorias está na leitura e interpretação de textos. Tanto a iconologia, a semiótica, como a teoria da recepção carrega consigo as bases de leitura dos textos verbais, guardadas as estrondosas diferenças entre os textos verbais e visuais. Pretende-se, no âmbito desta investigação, trabalhar com as primeiras sem deixar de buscar as respostas da sociedade diante das imagens da guerra.

É por esse caminho que esta pesquisa pretende avançar. Encontrar os significados implícitos nos documentos imagéticos que revelam a intenção de determinado documento, seu autor, seus códigos históricos e culturais e também a finalidade da mensagem evocada pelos textos visuais.

I – Guerra do Paraguai: imagens, razões e versões do conflito.

Nesta parte inicial da pesquisa pretende-se discutir a guerra e suas representações. Para tanto, recorre-se aos memorialistas que participaram diretamente do evento e registraram em obras textuais suas experiências e visões dos episódios que marcaram o desenvolvimento do conflito platino. Em paralelo a discussão será balizada por comparações destes memorialistas com os discursos visuais, tais como fotografia, pintura, desenhos, que foram produzidos durante e depois do confronto armado.

Ainda assim, procurou-se ter o cuidado de, ao remeter as fontes textuais, sempre balancear com as visões em torno da Guerra lançando mão de autores dos dois lados da batalha: do lado paraguaio tem-se as asserções de George Thompson (1869), contemporâneo ao evento bélico que atuou como engenheiro no exército de López. Do lado brasileiro o militar Dionísio Cerqueira (1980) que também atuou nas frentes de batalhas pelo exército imperial. Também fazem parte das referências a obra fundamental do brasileiro Francisco Doratioto (2002) e do paraguaio Jorge Rubiani (2007), ambos com posições diametralmente opostas nas razões e versões que se tem hoje da Guerra.

O objetivo principal, neste momento, é o diálogo entre as representações e identificar os discursos produzidos a partir de cada uma. Discursos que, em alguns casos podem ser incoerentes ou, noutros casos, podem ser convergentes nas diversas pesquisas e fontes que circundam os episódios da guerra. Cabe salientar que o foco principal é esboçar um panorama geral da guerra com uma reflexão em torno dos eventos principais e o diálogo existente entre os textos visuais e verbais da contenda.

Em 12 de novembro de 1864 o vapor brasileiro *Marquês de Olinda*, que subia o rio Paraguai rumo ao Mato Grosso e levava o presidente desta província é aprisionado pela marinha paraguaia, em cumprimento à ameaça feita por Francisco Solano López, presidente da República do Paraguai, em caso de intervenção do Império no Uruguai. Este foi o estopim para que se iniciasse a Guerra do Paraguai, ou Guerra da Tríplice Aliança, que mobilizou os países hoje compreendidos pelo Uruguai, Paraguai, Argentina e Brasil. Não por acaso, a suspeita do presidente paraguaio, Francisco Solano López, era de que o Império tinha intenções de anexar os países vizinhos para ampliar seu domínio, além de fragilizar as ações da República da Argentina, que também almejava unificar o antigo Vice-reino do Rio da Prata e fazer valer seu poder de decisão nos assuntos da região.

A Guerra da Tríplice Aliança foi a última disputa entre Espanha e Portugal pelo domínio da região platina. De acordo com Doratioto (2002, p. 23) "A Guerra do Paraguai foi, na verdade, resultado do processo de construção dos Estados nacionais no Rio da Prata e, ao mesmo tempo, marco nas suas consolidações". Também contribuíram para desencadear a guerra os problemas de livre navegação pelo rio Paraguai, que perduravam décadas e era primordial tanto para o Império brasileiro como para a República guarani. Para o Império era o único contato com a longínqua província de Mato Grosso além do comércio internacional na região. Para a República era uma ameaça o contato entre o Rio de Janeiro e Cuiabá, sendo que havia uma suspeita de Solano López de que por ali o Império poderia fortalecer seu poderio militar e anexar o território paraguaio.

Existia a suspeita do Império de que a Argentina pretendia anexar as repúblicas vizinhas como forma de ampliar sua hegemonia na região e, com isso, dominar a navegação pelo Rio Paraná e Paraguai. E, de fato, era um sonho da Argentina reunificar sob seu domínio o antigo Vice-Reino do Prata. Para o governo do Paraguai a intervenção brasileira no Uruguai foi entendida como uma declaração de guerra ao país guarani e levou Solano López a romper com o Império, aprisionando o vapor brasileiro Marquês de Olinda, que subia o rio até a capital Cuiabá levando consigo o presidente daquela província. Consumado o fato e, de acordo com Doratioto (2002, p. 96) "dos erros de análise dos homens de Estado envolvidos nesses acontecimentos, o que maior consequência teve foi o de Solano López, pois seu país viu-se arrasado materialmente no fim da guerra". O Império saiu vitorioso no plano externo e se manteve na reconstrução do Paraguai até 1876, além de disputar com a Argentina as terras litigiosas e que cada parte reclamava para si. Contudo, no plano interno "o conflito foi o ponto de inflexão que deu início à marcha descendente da monarquia brasileira" (DORATIOTO, 2002, p. 484). Enquanto na Argentina ficou selada a reunificação do país em torno da liderança de Bartolome Mitre.

Equívocada, também, foi a projeção de se fazer uma guerra relâmpago, tanto por parte dos Aliados como por Solano López. Em legenda do periódico ilustrado da Corte – *Semana Illustrada* – em 14 de maio de 1865, vê-se no discurso de Mitre a ideia de se realizar um conflito rapidamente "em três dias nos quartéis, em quinze no acampamento, em três meses em Assunção"¹. A Guerra durou cinco anos e até houve tentativas de negociação de paz as quais não se consolidaram, sobretudo, pelo imperador brasileiro.

¹ Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, n. 231, 14/05/1865. Suplemento.

Em 1862 o cenário político estava consolidado para o embate militar. No Paraguai ascendeu ao governo Francisco Solano López (1826-70) em substituição a seu pai Carlos Antonio López que momentos antes de falecer “alertou Solano López de que o Paraguai tem muitas questões pendentes, mas não busque resolvê-las pela espada, mas sim pela caneta, principalmente com o Brasil” (CARDOSO *apud* DORATIOTO, 2002, p. 41). O Paraguai era uma república em que o Estado controlava boa parte da economia que ali se desenvolvia por meio da agricultura. Além disso, o país se modernizou militarmente com contratações de técnicos ingleses e tecnologia militar já como precaução para um eventual ataque dos seus vizinhos.

Embora procurasse se militarizar, o Paraguai de Carlos Antonio López tinha apenas a pretensão de defesa e não uma ofensiva contra seus opositores. Desde sua independência, em 1811, o país guarani sempre sofreu com ditaduras e isolamento internacional, o que contribuiu para alguns equívocos de Solano López, como por exemplo, acreditar que o Brasil, na medida em que invadira o Uruguai, tinha a intenção de anexar a República Oriental. Com a finalidade de manter a aceleração da economia, o Paraguai necessitava aumentar o comércio externo e para isso tinha de conquistar poder de decisão na região platina, chocando-se com o Brasil que, até então, era hegemônico com suas articulações diplomáticas (DORATIOTO, 2002, p. 44).

Também em 1862 a Argentina foi reunificada em torno da liderança de Bartolomé Mitre sendo apoiado por Venâncio Flores – líder *colorado* que disputava o poder no Uruguai contra os *blancos*. Mitre participava da facção política que tinha interesses na unidade Argentina em torno de Buenos Aires enquanto Justo José Urquiza era líder da Confederação argentina composta pelas prósperas províncias de *Entreerrios* e *Corrientes*. Ainda assim restaram estas províncias que faziam oposição a Buenos Aires e com ligações com o Paraguai e o governo *Blanco* no Uruguai. Ligações que não se confirmariam com o desencadear da guerra. Os dois blocos políticos estavam assim compostos: de um lado Solano López alinhado com os *blancos* uruguaios e os federalistas na Argentina, liderados por Urquiza. Do outro lado estavam Brasil e Argentina juntamente com os *colorados* do Uruguai. Rio de Janeiro e Buenos Aires negociavam para dividir a hegemonia na região “eliminando obstáculos e resistências regionais aos seus projetos centralizadores” (TORAL, 2001, p. 52).

Com a invasão brasileira ao Uruguai, em 1864, os ânimos se acirram na região e o conflito generalizado torna-se iminente. O Império exigia retratações do governo uruguaio diante das hostilidades as quais os rio-grandenses sofreram naquele país. Os brasileiros

instalados ali não somente residiam como também possuíam negócios no Uruguai. No entanto, o governo *blanco* rechaçou o ultimato do Império e assim as tropas brasileiras invadiram a Banda Oriental com a suposta neutralidade argentina. Diante da intervenção brasileira, Solano López, que já havia prometido não aceitar intromissão dos brasileiros em assuntos internos uruguaios, declara guerra ao Brasil ao apreender a embarcação imperial que rumava a Cuiabá.

Cumprindo o *ultimatum* dado ao governo constituído da República Oriental a Esquadra brasileira ataca a cidade de *Paysandu*, que resistiu fortemente em torno da liderança do caudilho *blanco* Leandro Gomez. Esta batalha foi amplamente registrada por fotografia e pela imprensa, que mostra a vista da igreja bombardeada pela esquadra brasileira. Fig. 1. Devido à proximidade de Montevideú e Buenos Aires, acredita-se que as fotografias circulavam entre as duas capitais e tal fato facilitava a publicação de imagens nos jornais ilustrados argentinos. É nítida a semelhança das figuras 1 e 2 – que apresentam uma visão parcial da batalha – em relação aos textos verbais que foram mencionados pelos memorialistas da contenda. Explicando melhor, as imagens silenciam para os fatos marcantes que ficaram registrados pelos memorialistas e, além disso, as fotos nada mencionam sobre o desfecho de degola a que foram submetidos os capitulados uruguaios. Outro fato marcante também foi esquecido pelas lentes dos fotógrafos: os mortos no embate militar não foram representados conforme as fig. 1 e 2, caracterizando um silenciamento das perdas humanas. Somente imagem fria de longa distância onde não se vê os cadáveres ao chão nem as armas que foram empregadas para tomar a cidade. Ou seja, uma guerra sem sangue, sem dor e sem selvageria, limpa e tranqüila para não exaltar os ânimos da sociedade local.

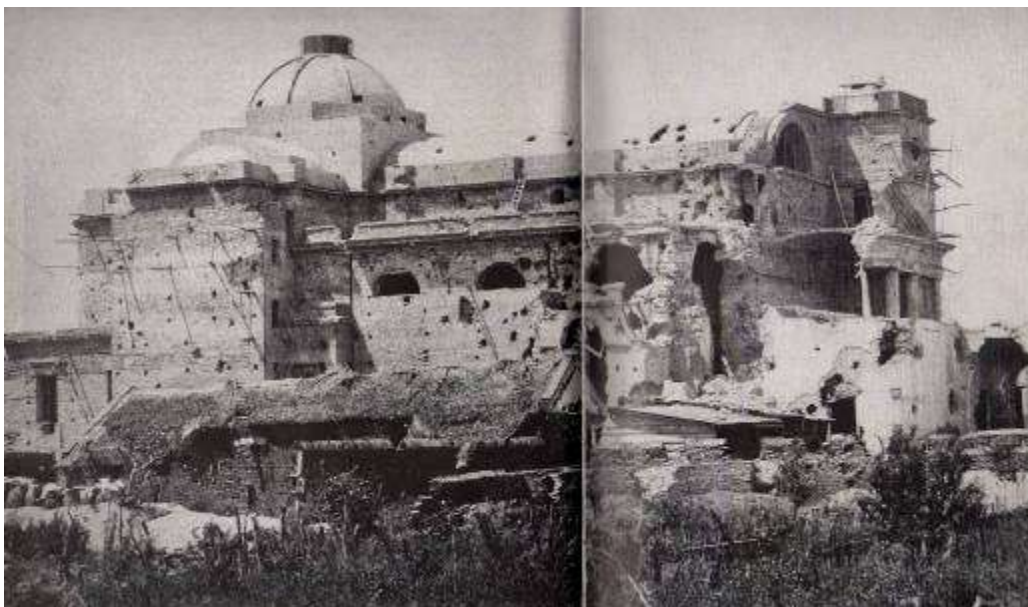


Fig. 1. Emilio Lahore. **La iglesia de Paysandú.** 3 de janeiro de 1865. Archivo General de La Nacion. Uruguay.



Fig. 2. Vista de la iglesia de Paysandú despues de la toma de la Plaza. Dibujo de Henri Meyer. Litografia Julio Pelvilain. El Correo Del Domingo nº 57. 29 de enero de 1865.²

² A imprensa portenha, durante a campanha no Paraguai, vai ridicularizar o país guarani e, principalmente, Solano López. *El Correo del Domingo* pode ser um material rico em imagens e o único que publicava ilustrações com critério jornalístico, segundo Cuarterolo (2001, p. 136).

Muito se diz a respeito desta batalha. Para o engenheiro inglês George Thompson³, que serviu os exércitos de Solano López na defesa do Paraguai e, além disso, escreveu sobre o conflito ainda no calor dos acontecimentos, declara que

As fôrças imperiais uniram-se com Flores e levaram tudo por diante até a cidade de Paysandú, onde seus progressos foram temporariamente detidos. Os atacantes sitiaram a cidade por terra e água com todas as suas fôrças. Os sitiados eram comandados pelo Coronel Leandro Gómez, e defenderam a praça com um heroísmo que mereceu o aplauso dos próprios inimigos (Thompson, 1869, p. 40).

Sobre a morte do Coronel Leandro Gomez discute-se que fora obra de seus inimigos políticos nacionais, e não pelos chefes militares brasileiros. Essa versão, por exemplo, é apresentada por Richard Francis Burton⁴, em suas “Cartas dos Campos de Batalhas do Paraguai”

[...] D. Lendro Gomez e alguns oficiais sobreviventes estavam sendo escoltados, rua abaixo, por soldados brasileiros que os levariam à presença de seu chefe. [...] Nesse meio tempo, entretanto, Gomez, que ainda estava em poder de seus captores, foi reclamado pelos colorados, seus inimigos. A um segundo pedido, ele exclamou então: “Vou com meus patrícios” (*mis paisanos*) e insistiu em ser entregue aos orientais. Logo depois, o Comandante Braga, seu bravo companheiro, também gritou, “*E yo con mi gente*”. [...] ambos foram levados e fuzilados contra a parede que dava para o nascente daquela casa (Burton, 1997, p. 194).

Também ficou para a memória o retrato de Leandro Gomez – que posteriormente serviu de base para a reprodução em gravura do periódico carioca *Semana Illustrada*⁵. (fig. 3 e 4). Conforme legenda do periódico ilustrado: “López II e Leandro Gómez – Deus os fez, o diabo os ajuntará” o leitor é levado a crer que os inimigos do Império estavam compactuados na ação bélica contra o Brasil, distante da realidade devido ao fato do Paraguai não estabelecer, embora tivessem os mesmos objetivos e interesses que os *blancos*, aliança com o país ocupado pelas tropas brasileiras. Outro elemento incorporado à

³ O livro intitulado “Guerra do Paraguai” escrito em Londres em 1869 é uma referência fundamental para se conhecer as atitudes e o perfil do líder guarani. Thompson critica López em relação aos abusos cometidos como fuzilamentos sumários aos seus concidadãos. O autor não deixa de criticar, também, o Império e as ações equivocadas dos chefes da Aliança como, por exemplo, a morosidade dos generais em atacar as tropas paraguaias.

⁴ Richard Francis Burton percorreu os campos de batalhas já arruinados pelos sangrentos conflitos. Estrutura sua extensa narrativa em cartas destinadas ao “meu caro Z”. São vinte e sete cartas que tratam com detalhes a situação geográfica e as ações bélicas ocorridas nas cidades nas quais permaneceu. Burton percorreu o mundo como viajante – ou espião inglês – como cita Miguel Angel Cuarterolo. Usa ampla iconografia e, sobretudo, fotografias dos locais onde foram travadas as principais lutas. Outra obra fundamental aqueles que se interessam pelo assunto.

⁵ Mais detalhe do periódico citado será analisado adiante, nos capítulos subseqüentes. De qualquer maneira, a *Semana Illustrada* foi o principal jornal semanal ilustrado do Segundo Reinado com ampla documentação visual da contenda, dentre elas mapas, retratos dos bravos da campanha, imagens dos fatos marcantes e caricaturas do líder guarani. Na primeira imagem tem-se um retrato e na segunda uma gravura publicada em 05-02-1865 p. 1736. Mais sobre a caricatura da imprensa no período destinado a guerra em Silveira, Mauro César. *A batalha de papel: A Guerra do Paraguai através da caricatura*. Como já comprovado por Silveira, a imprensa lançou imagens depreciativas dos líderes inimigos.

cena é o diabo envolvendo os personagens, Leandro Gómez e Solano López, numa evidente demonstração de que os inimigos eram guiados pelo satanás. Enfim, o jornal lança mão do mito religioso para simplificar o entendimento do leitor para a complexa trama política e jogo de poder que estavam envolvidos os quatro países do Cone sul.

É possível reparar, também, no uso da fotografia como base para outras imagens, sobretudo nas litografias que eram o meio de reprodução de imagens nos jornais ilustrados daquele período, retrata-se o personagem da fig. 3 e o coloca numa outra imagem completamente diversa da original, conforme visto na fig. 4. Isso comprova como será analisado adiante as aplicações que um simples retrato pode sofrer num outro suporte, o jornal, o que muda completamente o significado original da fotografia. Também é certo que o jornal ilustrado terá um alcance muito maior que o retrato, pois enquanto o retrato circula nas mãos de poucos – os retratos naquele período eram enviados aos amigos e familiares como forma de lembrança – o jornal se multiplica e se espalha em escala exponencial.



Fig. 3 Retrato de Leandro Gómez. Álbum de retratos e vistas da Guerra referentes ao Paraguai. FBN.



Fig. 4 Litografia. López II e Leandro Gómez – Deus os fez, o diabo os ajuntará. *Semana Illustrada*. 05-02-1865 p. 1736.

Em seguida o Império toma a capital Montevideú e coloca no poder Venâncio Flores que, por sua vez, lutará ao lado de seus aliados, Argentina e Brasil, contra o

Paraguai. Para o Brasil interessava a invasão do Uruguai por dois motivos: atender aos reclames dos gaúchos em manter a dependência de Montevideu em relação ao Império e provocar, na opinião pública – o esquecimento da humilhação imposta pela Inglaterra ao Brasil na questão *Cristhie* com atuação belicosa no Prata (doratioto, 2002, p. 73-4).

Conforme o *ultimatum* paraguaio ao Brasil em caso de intervenção no Uruguai, Solano López ataca o Império por Mato Grosso em 1864, confirmando sua promessa de retaliação a uma eventual agressão do Brasil aquele país. Com a declaração de guerra do Paraguai ao Brasil, Solano López envia parte de seu exército para enfrentar o Império no Uruguai. Para isso os paraguaios deveriam cruzar a província argentina de *Corrientes* e a província brasileira de Rio Grande do Sul. Assim, Solano López solicitou a Mitre permissão para atravessar *Corrientes*, sendo que a resposta do líder portenho foi negativa. Portanto, López invade a província e declara guerra à Argentina⁶. Com isso, o líder guarani perde apoio de Urquiza e, em seguida perde também o apoio dos *blancos* uruguaios na capitulação destes. Com o ataque do Paraguai, Mitre reúne em torno de si a unidade argentina para posteriormente atuar na guerra, mesmo tendo suas províncias rebeldes muito próximas geograficamente e identificadas culturalmente com o Paraguai. Posteriormente, durante a Guerra da Tríplice Aliança, boa parte da população das duas províncias rejeitou lutar contra seus vizinhos devido a identificação com a população guarani e, acrescenta-se a isso, a recusa da aliança com o Império. As tropas guaranis chegaram até Uruguaiana sem jamais alcançar o Uruguai. O isolamento de Solano López estava, assim, determinado.

A Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai pode ser sintetizada em três fases.

A primeira se caracteriza pela invasão paraguaia ao Mato Grosso em dezembro de 1864 e, logo em seguida, *Corrientes* em abril de 1865. Pelo norte, a invasão de Mato Grosso avançava em direção à cidade de Coxim, contudo, não acarretou nenhum prejuízo imediato para o Brasil e não resultou em ganho de tempo para as tropas de Solano López, sendo que “[...] a invasão não tinha o menor valor estratégico, político ou militar. Como as ações ocorriam longe da região do Rio da Prata, epicentro dos acontecimentos, não representavam fator de pressão imediata sobre os principais agentes políticos envolvidos, principalmente sobre Urquiza⁷” (SALLES, 2003, p.18).

⁶ Segundo Thompson, além da negativa de Mitre, o líder portenho “exigiu explicações para a grande concentração de forças paraguaias que estava sendo feita junto à fronteira argentina (1869, p. 49)”.

⁷ Para Salles, Urquiza alinou-se formalmente com a Tríplice Aliança, mas, na prática, ficou fora do conflito – não sem antes realizar um grande negócio, vendendo trinta mil cavalos de Entre Rios ao exército brasileiro (Salles *apud* Doratioto, 2002; Moniz Bandeira, 1985). Deve-se ressaltar, também, que por várias vezes os exércitos de Urquiza debandaram, numa clara demonstração da negação de empunhar armas ao lado do Império contra os vizinhos paraguaios.

Ainda no primeiro ano do conflito as tropas paraguaias logo estavam preocupadas em defender seu território, devido a rendição de seu exército que ocupava a cidade de Uruguaiana, em setembro de 1865 (BETHELL, 1995a, p. 29).

A ocupação paraguaia em *Corrientes* fora, relativamente, de forma pacífica. Isto porque, antes da chegada da marinha paraguaia na cidade havia nessa província uma afinidade entre os correntinos e paraguaios; falavam a mesma língua – guarani – e tinham restrições ao governo de Mitre. Urquiza liderava esta província e cultivava correspondências com López e uma provável aliança com o líder guarani. Contudo manteve um papel ambíguo durante o conflito, pois apoiou Mitre na contra-ofensiva, contrariando a pressuposta afinidade que nutria por López. Destarte, para exemplificar a recusa de seus soldados em lutar ao lado do Império, quando Urquiza realizou o recrutamento de seus exércitos o caudilho entrerriano viu sua tropa debandada e licenciou os restantes⁸ (THOMPSON, 1869, p. 65). Tal situação marca os interesses do Estado argentino, favorável ao conflito, em contraponto aos interesses da população da província Correntina, que não empunharia armas contra seus vizinhos.

Com a ocupação paraguaia em *Corrientes*, Brasil, Argentina e Uruguai assinam a Tríplice Aliança, tratado secreto que determinava depor Solano López do poder a qualquer custo. Os Aliados fecham acordo ofensivo e defensivo contra o Paraguai. Jorge Rubiani⁹, arquiteto paraguaio e com obra monumental sobre a Guerra Grande, como é conhecida no Paraguai, ataca as condições do tratado secreto

los cierto es que el tratado, sustraído del conocimiento de los representantes del pueblo, de las demás autoridades de los respectivos países que concurrieron a su firma, de la prensa y de la opinion pública, tampoco se brindó al “*intercambio de ninguna ratificación*” (el canje de documentos se completó em dos meses) porque su aplicación ni siquiera había necesitado de la firma de las personalidades que lo suscribieron. (Rubiani, 2007, p. 80-1).

⁸ Thompson relata que “de Urquiza não mais se ouviu falar durante a guerra, a não ser com referência à venda de grande quantidade de gado e cavalos aos Aliados, com o que acumulou uma imensa fortuna. Seu nome foi repetidas vezes usado por López para animar suas tropas, dizendo-lhes que Urquiza se encontrava em marcha para ajudá-las” (1869, p. 66).

⁹ Jorge Rubiani defende contundentemente a posição do Paraguai e, mais ainda, das ações do governo de Solano López. Em seu livro o pesquisador mostra outra versão dos acontecimentos daquele período. Rechaça as acusações feitas ao marechal López em formas de perguntas e respostas ao longo de todo o texto. Atesta a crueldade do Império dizendo que seria a Europa na América do Sul, devido a linhagem da família real brasileira, como conquistadora e anexionista dos territórios adjacentes. Critica os pesquisadores brasileiros que crêem somente nos documentos oficiais do Itamaraty. Dentre tantos outros pontos, Rubiani assevera ainda a participação decisiva da Grã-Bretanha no conflito. Sua principal pesquisa é a intitulada “Guerra de La Triple Alianza”, reunida em dois tomos com 46 fascículos cada uma, e que fora editada em 2001 pelo diário ABC Color, de Assunção. Essa obra chama a atenção pelo volume de dados e imagens sobre a Guerra. Assim como Doratioto está para o pesquisador da Guerra no Brasil, Rubiani está para o Paraguai. É, sem dúvida alguma, outro ponto de vista sobre o conflito.

Rubiani critica as condições arbitrárias do tratado e assevera quanto a inflexão dos Aliados no cumprimento do acordo. Ressalta, ainda, que o teor do acordo não foi devidamente divulgado às instituições dos países que o assinaram e tampouco necessitou da assinatura das personalidades. Explicando melhor, o acordo foi implacável com o Paraguai e seus termos não foram submetidos ao crivo da opinião pública e nem da imprensa.

Em seguida ao tratado da Tríplice Aliança se realiza O Combate Naval de Riachuelo, em 11 de junho de 1865, que foi decisiva para os contendores definirem os rumos da guerra. Quem vencesse esta batalha levaria vantagem sobremaneira na provisão de alimentos e armas do exterior, e mais ainda no deslocamento de contingentes para ação nas frentes de batalhas. Para Richard Burton (1997, p. 234) os paraguaios até começaram bem, mesmo com o retardamento da ação

O Capitão Mesa recebera ordens de romper o bloqueio dos brasileiros ao romper do dia, dar meia volta, posicionar cada um dos seus navios lado a lado com um do inimigo, disparar uma bordada e rebocar as presas da guerra. Mas, entre outras coisas, esqueceram-se dos arpéus. [...] A ação foi injustificadamente retardada até às 9:30 da manhã (11 de junho) e os paraguaios, expondo-se a uma artilharia enormemente (sic) superior, tiveram de descer até a boca do Riachuelo antes de subir a corrente. Assim, deram tempo aos brasileiros de se preparar e descer ao encontro deles.

Após O Combate Naval de Riachuelo a esquadra paraguaia ficou praticamente destruída e o controle fluvial das águas do Prata permaneceram nas mãos dos Aliados. A referência imagética para esse episódio, cercado de louros e glórias nacionais está na obra de Vitor Meireles intitulada “Combate naval de Riachuelo” (fig. 5). Ressalta Salles que “O governo imperial encomendou o quadro a Meirelles, que foi enviado ao Paraguai para analisar o ambiente da guerra [...]” (2003, p. 25). André Toral destaca que “era um trabalho de responsabilidade, onde a demanda sugeria o apoio velado do Imperador, interessado em criar uma iconografia que celebrasse a vitória das armas imperiais” (TORAL, 2009, p. 07) disponível em www.dezenovevinte.net/artistas.vm_toral.htm, acessado em 23/02/2009.

André Toral destaca a participação do artista na consecução dos quadros e destaca que os desenhos

foram feitos em Humaitá e Pilar, ao sudoeste paraguaio, onde esteve por dois meses, agosto e setembro de 1868. Hospedado na nau capitânia da Esquadra Imperial, o encouraçado Brasil dedicou-se, cotidianamente, a retratar cadáveres, militar, paisagens, navios, Meireles etc. Tudo o que lhe caía sob os olhos e que pudesse ter alguma utilidade na realização de suas duas telas encomendadas – *Passagem de Humaitá* e *Combate Naval do Riachuelo* – era minuciosamente anotado com lápis sobre pedaços de papel [...]. A série *Estudos paraguaios* mostra, além de minúcia própria de Vitor Meirelles, um realismo e uma frieza que não aparecem em parte alguma da sua obra [...]. (2001, p. 141).



Fig. 5. Victor Meirelles. **Combate Naval de Riachuelo.** 8.60 x 4.20m. 1882. MHN.

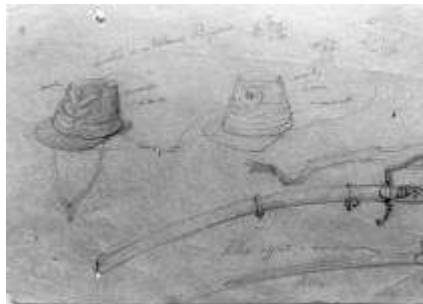
Em outro artigo Toral questiona a não utilização dos “estudos paraguaios”, numa evidente autocensura a que o autor se propôs na composição do quadro pictórico “a maior parte desses desenhos nunca foi utilizada nas suas telas. Especialmente aqueles que hoje diríamos mais realistas simplesmente desapareceram de seus trabalhos posteriores” (2008), disponível em www.dezenovevinte.net/artistas.vm_toral.htm, acessado em 23/02/2009. Nas figuras 6, 7 e 8 intituladas “Estudos paraguaios” feitos pelo próprio pintor, há uma visão mais realista da campanha empreendida no Paraguai, embora não fosse incluída na pintura histórica que fora produzida posteriormente.

Diante desse silêncio, percebe-se que a produção de imagens que mostrassem a dureza da vida militar como, por exemplo, a peste colérica que se desenvolveu durante a guerra, a falta de assepsia nos hospitais e no acampamento, além da comida servida às tropas dificilmente foram temas abordados pelos artistas, estas imagens iriam contra a campanha do governo em mobilizar todos os tipos de recursos para a Guerra, tais como financeiros, humanos e, principalmente, simbólicos. Na pintura de Meirelles (fig. 5), para citar uma dentre tantas outras, a morte somente acomete o lado inimigo e sempre de longa distância, pois uma imagem em plano fechado da morte teria um impacto muito maior no leitor daquele período. Na figura 6 vê-se parte dos cadáveres com seus rostos encobertos talvez para esconder os estragos feitos nos corpos dos combatentes e uma possível representação da crueldade das batalhas, características marcantes em conflitos militares.



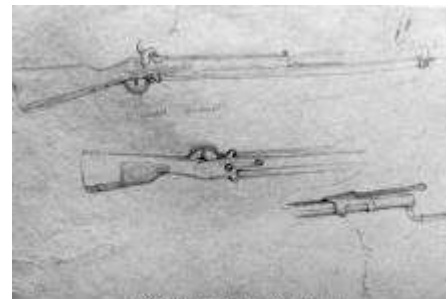
VICTOR MEIRELLES; da Série Estudos paraguaios.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes,
Seção de Desenho Brasileiro.

Fig. 6



VICTOR MEIRELLES; da Série Estudos paraguaios.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes,
Seção de Desenho Brasileiro.

Fig. 7



VICTOR MEIRELLES; da Série Estudos paraguaios.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes,
Seção de Desenho Brasileiro.

Fig. 8

Vitor Meirelles. **Estudos paraguaios**. Seção de Desenho Brasileiro do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. 1868.

Com a passagem por *Corrientes* as tropas guaranis chegam até Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, a cinco de agosto de 1865, sob o comando do coronel paraguaio Antonio Estigarribia. Lá se encontraram os três líderes da campanha aliada e o exército paraguaio se rendeu ante a presença de D. Pedro II. Diante de tal acontecimento, Solano López evacua *Corrientes* para aumentar a capacidade de defesa do território guarani. Muitas imagens foram produzidas desse episódio, pois seria a participação direta do imperador no conflito e, mais que isso, colaborando pessoalmente para a mobilização da sociedade para a rápida solução do conflito. Nessa ocasião, o Imperador deixou-se fotografar com traje de campanha dando o exemplo para seus súditos de voluntário número 1. Fotografia marcadamente propagandística, que visava sensibilizar a sociedade para superar um dos grandes entraves do conflito, o alistamento militar, Fig. 9. O retrato de D. Pedro II será utilizado para reproduzir outras imagens, como as litografias para serem publicadas nos periódicos ilustrados, mas com alguns detalhes: o Imperador será representado em outro contexto, diverso do estúdio do fotógrafo, mais exatamente no acampamento aliado, forjando uma imagem de voluntário que não era o perfil do monarca brasileiro. Os jornais ilustrados e seus litógrafos faziam fusões de imagens para recriar o contexto da imagem, de acordo com seus interesses Fig. 10. A preocupação em produzir uma eventual participação do Imperador na campanha militar é evidente e nenhuma representação seria melhor que a utilização da imagem fotográfica e a reprodução em jornais ilustrados. A intenção é a de que ocorra um engajamento maciço da sociedade na Guerra e ninguém melhor que o

monarca brasileiro para persuadir os leitores valendo-se de sua credibilidade para tal finalidade.



Fig. 9. D. Pedro II. Fotografia de Luiz Terragno. Porto Alegre, s.d.



Fig. 10. S.M. o Imperador S.A. o Sr. Duque de Saxe em traje de campanha. Copiados das fotografia enviadas de Porto Alegre. *Henrique Fleiuss, Semana Illustrada, 10/09/1865.*

Após as negociações feitas em que se pretendia evitar o confronto armado e desperdiçar vidas os beligerantes chegam a um termo e o coronel paraguaio Estigarribia cede às pressões dos comandantes aliados. Diante de tal acontecimento, Solano López evacua *Corrientes*. Estava assim decretado o fim do avanço paraguaio nas regiões de *Corrientes* e Uruguaiana e agora López estava em condição de defesa de seu território. A primeira fase da guerra chegava ao seu termo.

A segunda fase da guerra se desenvolverá em solo paraguaio. Em 16 de abril de 1866, os Aliados iniciam a travessia no Alto Paraná e logo as hostilidades se fazem acontecer. Dois dias mais tarde os aliados tomam a ilha de Itapirú, um importante porto fortificado dos paraguaios (CUARTEROLO, 2000, p. 154). Dionísio Cerqueira¹⁰ (1980, p. 126-7) fornece relato detalhado do empreendimento que marca a invasão Aliada nas terras guaranis

¹⁰ Dionísio Cerqueira assentou praça aos dezessete anos quando se iniciaram as hostilidades no sul. Participou dos cinco anos da contenda e, quarenta anos depois, escreveu suas reminiscências. Começou atuando como soldado e voltou como tenente de infantaria. Afora os relatos épicos que o autor cita ao longo do texto, o livro trás muitas curiosidades sobre a campanha militar. Não deixa de ser um relato precioso, pois o autor foi testemunha ocular dos acontecimentos.

Embarcamos a meia marcha [...]. Os navios de guerra navegavam para a costa paraguaia e estenderam-se em linha, rompendo, sobre as posições de Itapiru e Passo da Pátria, forte bombardeio, mascarando com a fumaça o movimento dos nossos transportes carregados de tropa [...]. Fizemos a travessia do rio em menos de uma hora.

Richard Francis Burton relata com acuidade a região inóspita que as tropas aliadas teriam de suplantar para atacar o Paraguai, ressaltando que a região é uma “terra de ninguém”

[...] a laguna é, na verdade, uma poça ou pequenina lagoa que se enche com as inundações e que retém a água graças a um leito de argila dura. “O banhado” é um campo de profunda lama pegajosa e água estagnada, um tanto mais molhado que o “pântano” ou brejo. O “Estero” [...] é uma corrente que flui preguiçosamente através de um pantanal. “[...] os brasileiros instalaram uma bateria de 8 canhões, em ótimas condições para destruir Guardia Carracha, também conhecida como Forte Itapirú” (1997, p. 259-60).

Thompson atesta a disputa pela ocupação da ilha, espaço estratégico para a passagem dos encouraçados brasileiros rio acima

Em frente a Itapirú havia um recém-formado banco de areia, de forma circular, que no mês de novembro anterior, fora perfeitamente despido de vegetação, mas agora recoberto por comprido capim. Ficava ao alcance fácil de tiro de fuzil de Itapirú. Na noite de cinco de abril os brasileiros ocuparam o banco cavando trincheiras e posições de artilharia. [...] A 10 de abril os paraguaios atacaram o banco. [...] Por fim os paraguaios foram postos quase todos fora de combate [...] (1869, p. 111-12).

As tropas aliadas levariam duas semanas para cruzar o rio para, a partir de então, tomar Itapirú e mirar suas atividades bélicas para Passo da Pátria, local privilegiado para a visualização dos deslocamentos das tropas, pois era um terreno elevado donde, com a utilização de telescópios, poderiam vislumbrar os arredores e, também, os deslocamentos das tropas inimigas. Dionísio Cerqueira (1980, p. 131) questiona as ações de López diante da utilização parcial de seus exércitos na defesa do Paraguai. Ressalta o militar que quanto mais concentrado estiver o exército e no lugar mais estratégico maior a probabilidade de vitória. Burton também coloca em dúvida algumas ações do líder guarani e nessa, em particular, ao atacar o banco de areia em que estavam assentados os aliados “foi a primeira das muitas ações precipitadas na qual o Marechal-Presidente López desperdiçou suas dedicadas forças” (1997, p. 260). Thompson corrobora que o ataque fora um equívoco, e atesta que “[...] foi loucura de López enviar seus homens, sem nenhum objetivo, para uma morte certa” (1869, p. 112).

Os próximos confrontos foram os mais sangrentos do conflito e determinaram a destruição parcial dos melhores homens dos exércitos paraguaios. As batalhas de 2 de maio e de 24 do mesmo mês representaram a vantagem aliada no conflito e o equívoco dos

líderes de se fazer uma guerra num curto espaço de tempo. Thompson relata a avançada paraguaia sobre as tropas de Flores

No fim de abril estavam de 1866, as posições dos exércitos beligerantes eram as seguintes: os paraguaios estavam acampados no lado norte do estero bellaco¹¹ e dispunham de cerca de 100 canhões; sua vanguarda, com seis peças de campanha, achava-se no lado do estero do sul. Os aliados acampavam nas alturas que se estendem de leste para oeste, a uma milha ao norte do Paso de la Patria, onde se estavam entrincheirando, com o flanco esquerdo apoiado no carriçal [...] Êstes esteros formavam a principal defesa dos paraguaios. (1869, p. 119).

Na batalha do *Estero Bellaco* os paraguaios iniciam a ofensiva em cima das tropas uruguaias comandadas por Flores e varrendo os batalhões *Flórida*, *24 de abril* e *Libertad* que foram dizimados pelas forças guaranis (THOMPSON, 1869, p. 20). Os aliados contra-atacam e rechaçam os inimigos, fazendo valer a supremacia de material humano e bélico na refrega. De acordo com Doratioto “[...] o ataque não foi bem sucedido porque, estando os aliados dispersos, os atacantes necessitavam de mais homens para empurrá-los para as margens do rio Paraná e esse reforço não chegou” (2002, p. 213). Doratioto critica a estratégia de Solano López em não utilizar a reserva na maioria dos ataques, caso fosse “em lugar de utilizar apenas uma divisão, Solano López tivesse enviado a maior parte do seu exército, deixando o restante como reserva, teriam sido grandes as possibilidades de vitória paraguaia” (2002, p. 213). Conclui Doratioto que a batalha do *Estero Bellaco* não alterou a situação militar anterior devido ao fato de que era enorme a desigualdade de forças, mesmo com a valentia dos paraguaios em defender seu território.

¹¹ Detalha o autor que o Estero Bellaco “consiste em dois cursos d’água paralelos, sendo de aproximadamente três milhas, em geral a distância entre eles, separados por densa floresta de *yatais*, palmeira de quinze a vinte pés de altura, que cresce num terreno elevado de trinta a cem pés acima do nível dos esteros. [...] Em alguns lugares, uma ou mesmo duas ou três pessoas, montando cavalos muito fortes, podem passar através dos pantanais; mas depois de ter passado um cavalo, a lama do fundo fica muitíssimo pior por causa dos buracos feitos pelas patas do primeiro animal”.

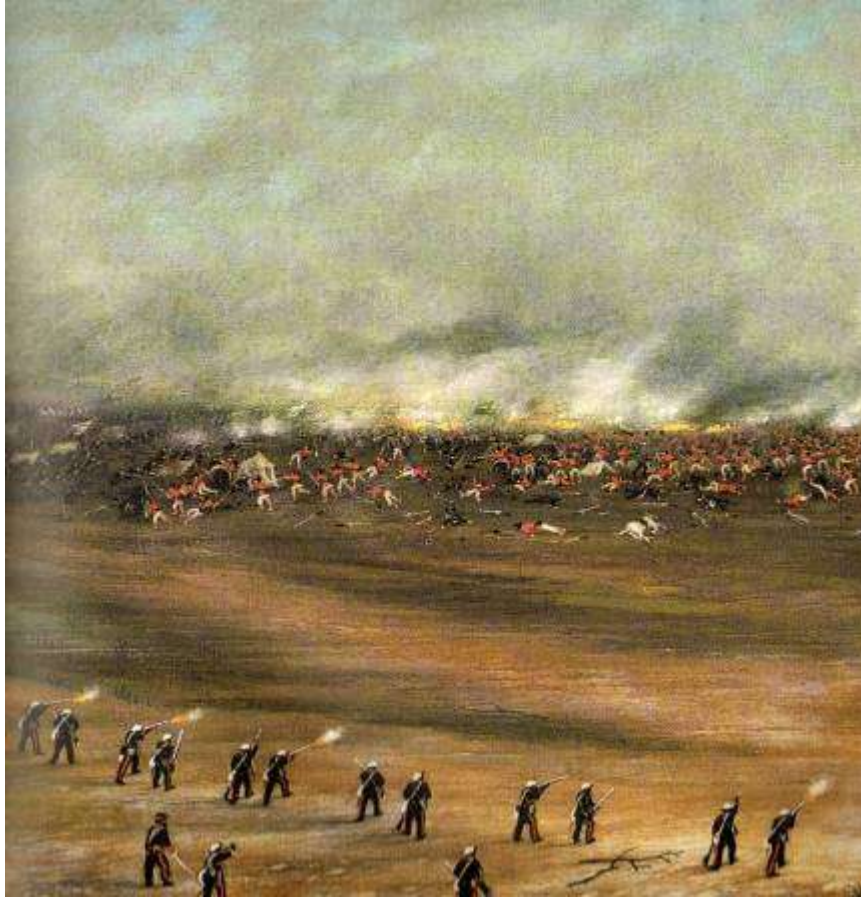


Fig. 11. Cándido López. Surpresa da vanguarda do exército aliado em 2 de maio de 1866 no Estero Bellaco (detalhe). MHNBA.

Sobre a representação visual da batalha do *Estero Bellaco* feita pelo argentino Cándido López, considerado o principal cronista visual da guerra, André Toral destaca a participação do fotógrafo e pintor no palco das batalhas

Cándido López (1840-1902), como outros argentinos, alistou-se com voluntário no Batalhão da Guarda Nacional tão logo a invasão de Corrientes, por López, uniu a opinião pública ao redor do presidente Mitre. Desde o início, declarou-se disposto a produzir pinturas sobre a Campanha do Paraguai destinadas à documentação histórica. López participou de todas as batalhas de 1864 a 1866. Desenhou com lápis até a luta de Curupaiti, onde teve sua mão direita despedaçada por uma granada. Duas cirurgias depois, ficou sem o braço. Aprendeu a desenhar e a pintar com a mão esquerda e produziu uma série de 56 quadros que cobre minuciosamente tudo o que viu¹².

¹² Seus trabalhos foram comprados pelo Estado argentino e encontram-se atualmente no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu Histórico Nacional, ambos em Buenos Aires. Revista Super interessante, ano 13, nº 9, setembro de 1999, p. 32-41. Certamente a documentação pictórica de Cándido López é a maior encontrada sobre a contenda. Favoreceu a representação verossímil dos quadros de López seu conhecimento e atuação como fotógrafo, que manteve certa fidelidade na construção das suas obras. Conforme destacou Toral, os quadros produzidos até 1866 têm mais valia como documentos históricos devido a participação direta do artista na campanha.

Consta na composição da pintura do argentino uma vantagem do exército Aliado num ataque surpresa de flanco que abate um bom número de soldados paraguaios. Nota-se na imagem a atuação da artilharia aliada atingindo o flanco esquerdo da cavalaria paraguaia. Neste sentido a imagem confirma uma deficiência do comando paraguaio que, embora os soldados de López lutassem com tenacidade e denodo, os oficiais não tinham experiências militares e muitos deles não conheciam estratégias de combates. Outra incoerência nas ações de ataque residia no fato de que os corpos de soldados se lançavam ao combate de forma desorganizada, sem comando e estando em número inferior ao inimigo, fato que contraria o bom senso de esperar o inimigo em posição de defesa, pois o ataque sempre deve ser feito em número superior de homens e materiais bélicos.

Em seguida a marcha aliada avança em direção a *Tuiuti* para ali fincar acampamento. Nesta foi travada a maior e mais sangrenta batalha campal já realizada em solo americano, ocorrida em 24 de maio e marcada pela cobertura fotográfica da Companhia Bate y Cia, do Uruguai. Antes disso declara Cerqueira sobre a partida de Passo da Pátria até a chegada em *Tuiuti* “no dia 20 de maio, todo o exército aliado levantou acampamento e marchou para a frente. [...] passamos o Estero Belaco quase sem resistência. O inimigo não nos quis disputar a passagem. Pouco depois, subimos as eminências de Tuiuti e todo o exército estendeu-se por aqueles areais afora” (1980, p. 152).

Conforme a figura 12 nota-se a tentativa do fotógrafo em representar o cenário do acampamento Aliado formado por barracas, *mangrullos*, armas escoradas umas as outras e o soldado em pose para o fotógrafo captar a cena. *Tuiuti* foi o maior acampamento em território paraguaio. Tinha até comércio para atender os militares. Segundo Salles “foi no dia-a-dia dos acampamentos que os soldados consumiam a maior parte do tempo da guerra. [...] O terreno era alagadiço, coberto por matas densas e desconhecido, enquanto o clima era úmido, muito quente no verão e muito frio no inverno” (2003, p. 98), característica que não se vê na figura 12 que, ao menos naquele espaço, percebe-se o acampamento seco e relativamente organizado, situação distinta segundo relato de Benjamin Constant “além de o território coberto de matos, de banhados, e de pântanos imensos, temos as epidemias, as águas péssimas, o calor excessivo que queima, que asfixia no verão e o frio que gela no inverno. Não há aqui meio termo” (*apud* Salles, 2003, p. 98). E é justamente na fotografia que se espera uma representação mais realista do cenário em questão e a figura 12 contradiz os relatos verbais, embora a imagem não tenha a capacidade de representar temas essencialmente abstratos como frio, calor, água suja etc. Embora as fotografias obtidas pelo estúdio Bate y Cia sejam as mais realistas da campanha ainda assim silenciaram sobre

as condições adversas enfrentadas pelos soldados nos acampamentos aliados, conforme destaca Ricardo Salles (2003, p. 66) as péssimas condições de assepsia, nutrição e a região inabitável do acampamento mais matavam os soldados de doenças do que as batalhas

até 24 de maio de 1866, o conflito caracterizou-se por marchas e contramarchas em território argentino e brasileiro e por um número pequeno de enfrentamentos envolvendo contingentes limitados de soldados, até a invasão do Paraguai. A maior parte das perdas de ambos os lados deveu-se as doenças, à exaustão, ao frio e à subnutrição. Morria-se muito e matava-se pouco. O ataque paraguaio ao acampamento aliado de Tuiuti, em 24 de maio de 1866, inverteu essa equação. Foi a maior batalha campal da guerra, envolvendo 56.000 combatentes – 24.000 paraguaios e 32.000 aliados (21.000 brasileiros, 9.700 argentinos e 1.300 uruguaios). Os combatentes iniciaram-se pela manhã; ao final da tarde, repellido o ataque, os paraguaios teriam perdido, entre mortos e feridos, 13.000 soldados, e os aliados, cerca de 4000.

Do lado aliado também as condições eram precárias. Havia problemas no abastecimento de víveres para os batalhões, no transporte e deslocamentos das tropas, além da assepsia dos hospitais que falhava tanto no atendimento aos feridos como na aplicação dos medicamentos. Para Doratioto, até mesmo os serviços religiosos não ficaram de fora da problemática situação, devido a ação dos sacerdotes e capelães que “deixavam os moribundos morrerem sem receber os sacramentos ou, quando compareciam para dá-los, seu comportamento deixava muito a desejar” (2002, p. 223).

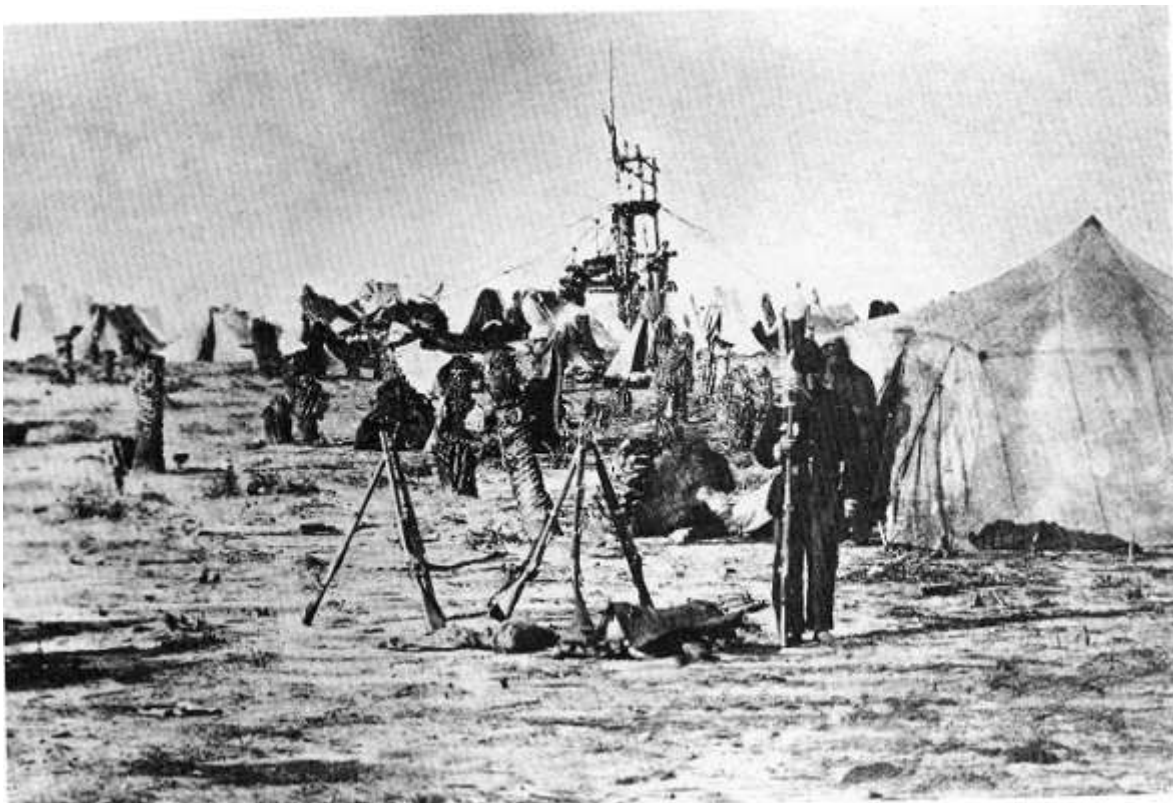


Fig. 12. Bate y Cia W. Acampamento argentino e hospital brasileiro. 11x18cm. BNU

É um consenso entre os autores que abordam este conflito que Solano López se equivocou num ataque surpresa ao acampamento aliado de *Tuiuti*, pois o terreno favorecia a defensiva. O deslocamento de tropas e armamentos era de difícil execução tendo em vista o pântano que cercava a região, ainda mais num ataque surpresa no qual a rapidez da ação armada é primordial para suplantar as forças inimigas. Outra questão relevante é a diferença de homens em condições de combate: de acordo com as asserções de Thompson era na proporção de um paraguaio para cada dois aliados. Segundo o autor “os aliados levavam enorme vantagem, não só por terem sido atacados em suas próprias posições, e por soldados sem instrução militar, mas porque toda a sua artilharia foi empenhada na luta, enquanto a artilharia paraguaia estava inativa” (1869, p. 125).



Fig. 13. Cándido López. **2ª divisão de Buenos Aires na batalha de Tuiuti** – 24 de maio de 1866. MHNBA.

A figura 13 é marcada pelo céu acinzentado pela densa fumaça que detém o maior espaço da imagem. A imagem confirma os textos verbais sobre o avanço e as baixas paraguaias na medida em que atravessam o banhado em direção as forças aliadas. Mas o ponto de vista do artista é invertido na imagem, pois Cándido López não era apenas um artista neutro ao conflito e que pintava no alto da colina com a calma que se espera de um trabalho dessa envergadura. Era muito mais que artista porque lutava ao lado de seu país com uniforme militar e tanto o era que perdera a mão num combate. Diante da tela é possível reparar que o artista a pintou em posição que era guarnecida pelos paraguaios e

assim é possível especular que não fora exatamente a visão que Cândido López teve da batalha. Nota-se no quadro pictórico que as baixas ocorrem apenas do lado paraguaio e raras vezes se representa a morte aliada no episódio. Sabe-se que *Tuiuti* foi a maior batalha campal da contenda e as mortes atingiram ambos os lados. Fato que não se representa na fig. 13.

Após o combate que ceifou milhares de vidas a campanha teve uma paralisação que perdurou “dois anos, os aliados ficaram imobilizados em *Tuiuti*, emboscados pelos paraguaios, tateando para alcançar Humaitá.” (DORATIOTO, 2002, p. 216). Também é um consenso, entre os pesquisadores, que *Tuiuti* era um local insalubre que provocava doenças, seja devido aos cadáveres insepultos ou enterrados em valas que poluíam a água ou a falta de remédios nos hospitais ou, até mesmo, a insuficiência na nutrição dos soldados, fatores que arrefeciam o moral das tropas que muitas vezes recebiam seus soldos com meses de atraso. Servindo-se das fontes visuais para compor uma narrativa da contenda, resente-se pela ausência quase que completa de temas referentes a cólera, a higiene precária, a alimentação e dificuldades de toda ordem que assolaram os beligerantes. Bravuras que se comprovam não apenas no calor das batalhas, mas, principalmente, pela resignação e privação a que os soldados foram submetidos em seus inóspitos acampamentos.

Conforme destaca Dionísio Cerqueira (1980, p. 137) a respeito das refeições os soldados faziam versos para ironizar a comida que era servida aos batalhões:

Osório dava churrasco

E Polidoro farinha.

O Marquês deu-nos jabá

E Sua Alteza sardinha.

Numa outra passagem, Cerqueira (1980, p. 84) destaca que, para o acampamento ser adequado deveria ter, obrigatoriamente, três condições essenciais:

Uma casa para o Sr. Marquês;

Um laranjal para o Sr. General Osório;

Um banhado para a artilharia.

Certamente era isso que, para encarar de forma leve a dureza da vida em campanha, os soldados se divertiam e satirizavam as condições precárias a que foram submetidos.

Após a carnificina da célebre batalha de 24 de maio, López reorganiza seu exército e em julho de 1866 deflagra as batalhas de *Iatayti-Corá* no dia 11, *Boqueirão* no dia 16 e *Sauce*, dia 18. Eram pequenas batalhas que mais se caracterizavam por disputas de

trincheiras e fortificações, no que se pode chamar de luta por posições. Ressalta Doratioto que “em três dias, nas batalhas de *Boqueirão*¹³ e *Sauce*, os aliados tiveram quase 5 mil homens fora de combate e os paraguaios 2.500” (2002, p. 234).

Embora as perdas humanas fossem consideradas pesadas para os dois lados, não houve um grande avanço por parte do exército guarani e os aliados permaneciam em *Tuiuti* por um longo tempo, castigados pelo *cólera-morbus*. Nesta luta de trincheiras que, ora toma os paraguaios, ora os aliados, ficou determinado a vitória paraguaia e os aliados mudam sua mira para as fortalezas de *Curuzu* e *Curupayti*.

Tomada *Curuzú* por parte dos aliados estes miram para a fortificação de *Curupayti*. Os paraguaios impuseram uma grande derrota aos aliados na defesa de *Curupayti*. Antes de acontecer o assalto, Solano López encaminha carta a Mitre para uma entrevista, sendo que nesse período estavam os beligerantes em trégua para negociar a paz entre as nações vizinhas.

No encontro de 12 de setembro, em *Iatayti-Corá*, em que se colocam frente a frente os líderes paraguaio e argentino, López propõe um fim à guerra oferecendo vantagens a Mitre desde que o país guarani não fosse desmembrado e ocupado permanentemente. Uma hipótese para a vitória esmagadora dos paraguaios em *Curupayti* pode ser levantada por esse encontro, que paralisou um tempo o assalto aliado à fortaleza, dando tempo dos exércitos guaranis a construir uma trincheira e preparar a ação defensiva.

¹³ Dentre as pesadas baixas dos aliados encontra-se a do Cel. Palleja, espanhol que lutou nas frentes de batalhas pelo Uruguai e foi um importante cronista da primeira parte da campanha. Palleja foi um marco para a fotografia referente à Guerra do Paraguai, pois foi a primeira a ser registrada no momento de seu falecimento. Para ver a imagem citada ver capítulo II fig. 23, p. 60.



Fig. 14. Francisco Fortuny. **La entrevista de Itayti-Corá El 12 de setembro de 1866.** Album de la Guerra del Paraguay, nº 4, 15 de março de 1893.

Também participaram do evento o General Flores e Polidoro, conforme relata George Thompson

as escoltas então fizeram alto, e somente os dois presidentes avançaram, e depois de se cumprimentarem, apearam e deixaram os cavalos com ordenanças, e começaram a conferência, mantendo-se os ajudantes a distância de serem chamados. Passados alguns minutos, Mitre mandou convidar Flores e Polidoro para cumprimentarem López e a assistir à conferência. O comandante brasileiro respondeu que, estando ali o general em chefe, sua presença era desnecessária. Flores seguiu e foi apresentado a López, que o acusou de ter sido o causador da guerra ao procurar a intervenção brasileira em Montevideú, a que Flores respondeu desejar, como quem mais o fizesse, preservar a independência da Banda Oriental.

A discussão não ficou resolvida, pois Mitre se apoiava no tratado da Tríplice Aliança e López não aceitaria os termos que estavam previstos nas cláusulas do acordo. Enquanto isso, as nações vizinhas – Peru, Bolívia e Chile – protestavam pra que a paz se consumasse no território guarani, em decorrência da matança que ocorria naquele país. Na Argentina foi considerada uma saída possível, já que a guerra era impopular. Com isso, o Imperador desconfiava da diplomacia do líder argentino que poderia estar negociando a paz em desacordo ao tratado da Tríplice Aliança.

A figura 14 sugere um diálogo tranquilo entre os chefes de estado e exclui a participação do líder uruguaio Venancio Flores. Por ser o encontro digno de menção a imagem reproduz parcialmente uma provável cena que colocou os personagens centrais da

contenda lado a lado e suas tropas a espreitar a reunião que, embora fosse um encontro entre cavalheiros, o momento não era de cortesias e muito menos de confiança mútua.

Dez dias depois, em 22 de setembro ocorre a batalha de *Curupayti*, na qual os aliados são aniquilados diante da fortaleza. Tamandaré não aceitava as recomendações de Mitre e este, por sua vez, criticava a esquadra imperial que deveria abrir caminho com os encouraçados. A pesada derrota imposta aos aliados mostrou que faltava uma centralização das ordens e, sobretudo, uma sincronização que fizesse as forças navais e terrestres atacarem juntas o forte. Envolvidos numa disputa política, os líderes aliados caíram em torno de *Curupayti* e, logo em seguida, Mitre se retira do teatro de operações para abafar uma insurreição interna que ameaça a estabilidade na Argentina. Flores também se volta para seu país e uma pressão internacional, promovida pelos Estados Unidos – o país tinha simpatias com o Paraguai – é colocada em discussão para se chegar a um consenso entre os beligerantes. Para Doratioto (2002, p. 252)

a derrota aliada em Curupaiti também produziu péssimo efeito no Brasil e, em círculos políticos no Rio de Janeiro, chegou-se a levantar a ideia de estabelecer a paz com Solano López. A iniciativa não prosperou devido á oposição de dom Pedro II, que, segundo o representante britânico e o português no Rio de Janeiro, se mostrou disposto a abdicar do trono, se os deputados não atendessem a seu desejo de continuar a guerra.

A partir da negativa em promover a paz o Império se isola na continuidade do conflito, tendo a Argentina uma *montonera* a ser abafada e o Uruguai com participação simbólica no confronto.

A sequência das imagens é reveladora conforme figura 15: Cândido López representa com verossimilhança o ataque e desfecho da batalha de *Curupayti*. Na primeira imagem acontece o avanço da cavalaria e infantaria aliada e corpos sem vida cobrem o cenário ampliado em perspectiva, com céu parcialmente encoberto pela fumaça dos disparos de canhões.

Na segunda cena Cândido López altera o ponto de vista do cenário como se estivesse do lado paraguaio, ou melhor, a composição está num ponto que presumivelmente não seria a do artista argentino. Ora, ou se está de um lado na guerra ou se está de outro, explicando melhor, não é possível para um militar argentino mesmo sendo artista vislumbrar uma cena do lado inimigo. Isto vale para todo tipo de imagens e não somente as pinturas. Os paraguaios esperam o avanço dos inimigos para desferir o golpe fatal, promovendo severas baixas nos exércitos aliados que tentam inutilmente chegar a trincheira guarani.

Na terceira representação visual da batalha o campo está recheado de cadáveres, num cenário que se mistura o banhado com o sangue dos soldados. Nas imagens de Cándido López, os exércitos aliados tem a vestimenta de cor azul enquanto os paraguaios usam vestes de cor vermelha. Contudo na terceira cena os corpos ao chão estão divididos entre as duas cores, sendo uma das interpretações possíveis uma significativa suavização das perdas aliadas no ataque a fortaleza paraguaia.

Este tipo de imagem não deixa de ser significativa na medida em que narra visualmente a batalha. Contudo, há de se verificar que esta cena reduz as pesadas perdas aliadas e, além disso, uma cena ampla, de longo alcance e em profundidade, atenua um provável impacto que pode atingir os leitores pelo distanciamento dos detalhes que são fundamentais na leitura e interpretação da imagem. Destarte, é possível ver nos detalhes da imagem feridos sendo carregados e outros sendo executados a queima roupa, além, dos saques aos soldados falecidos. Em síntese, a obra não deixa de ser uma imprescindível representação, rica em informações a ser analisada pelos pesquisadores.

A maior derrota dos aliados

Curupaiti, em 22 de setembro de 1866, foi um massacre.



1 Ao meio-dia, 20 000 brasileiros e argentinos avançam, sobre pântanos, contra as trincheiras de Curupaiti que defendiam o lado sul da fortaleza paraguaia de Humaitá. As telas são do pintor argentino Cândido López (veja na página 40)



2 A fuzilaria paraguaia extermina os soldados brasileiros e argentinos que progridem, com dificuldade, pelo pântano. São alvos fáceis.



3 Quatro da tarde: 4 093 baixas entre os aliados, 54 entre os paraguaios. Muitos argentinos e brasileiros feridos são mortos após terem roupas e armamentos saqueados.

Fig. 15. Revista **Super interessante**, ano 13, nº 9, setembro de 1999. p. 32-41.

Os vários equívocos, por parte dos aliados, que causaram o desastre de *Curupayti* fizeram com que suas tropas ficassem estagnadas durante catorze meses. Conforme declara Thompson “depois dessa batalha, não houve [...] nenhuma ação de importância, até que os paraguaios incendiaram e saquearam o acampamento aliado de Tuiuti” (1869, p. 146). Para Salles (2003, p. 66-7) o ataque teve êxito na medida em que fora de surpresa, contudo,

devido às tropas guaranis terem se jogado ao saque do acampamento ainda no embate e, em consequência disso, concedeu tempo para os inimigos se sobrepujarem na contra ofensiva e repelir os paraguaios “o episódio atesta a falta de comando, mas também de penúria em que se encontravam os paraguaios”.

Em 13 de janeiro de 1868, Mitre se retira dos acampamentos para reorganizar a Argentina e neutralizar os levantes internos que desgastavam o país. Então o líder portenho passa a Caxias o comando-em-chefe das operações no Paraguai. Caxias reorganiza o exército e obtém melhorias na logística. Com isso, centraliza as tomadas de decisões e unifica as ações fluviais e terrestres para tomar *Curupayti* e, em seguida, a poderosa fortaleza de *Humaitá*. Para tanto, em 15 de agosto de 1867 os encouraçados imperiais atravessam a fortaleza de *Curupayti*. Thompson destaca que

[...] o Almirante Ignácio hasteou as bandeiras da Tríplice Aliança, e com dez encouraçados, passou pela bateria de Curupayty [...]. A passagem de Curupayty teve como resultado levar os paraguaios a compreenderem que contra couraçados nada podiam fazer com sua artilharia de pequeno calibre. López anunciou ao exército que permitira à esquadra passar Curupayty para fazer as tripulações morrerem a míngua, pois a esquadra não poderia receber suprimentos onde se encontrava – entre Curupayty e Humaitá, - e que ela teria em breve de tornar a descer o rio passando por Curupayty, quando então os paraguaios a afundariam (1869, p. 74-5).

A estratégia era isolar *Humaitá* cortando as comunicações entre a fortaleza e a capital fornecendo condições para a esquadra imperial controlar os rios e disponibilizar condições logísticas para as tropas avançarem. Diante dessa possibilidade o exército aliado fecha o cerco para encurralar os paraguaios em *Humaitá* e, assim, abrir caminho com a esquadra encouraçada, atacando a fortaleza por água e terra. Thompson comenta que “[...] Cinco encouraçados deitaram ferros à vista da igreja de Humaitá, e bombardearam-na durante meses, pois era ela quase que a única coisa que podiam ver em Humaitá [...]” (1869, p. 75).

Para Doratioto “em fevereiro de 1868, portanto, o almirante José Ignacio não mais dispunha de argumentos para justificar sua inércia diante de Humaitá. Nem sequer podia argumentar que havia interesse argentino em levar a esquadra à destruição, pois não era mais Mitre o comandante-em-chefe” (2002, p. 320). Outro fato marcante são as correntes que os paraguaios esticaram para interromper a passagem da Esquadra Imperial. Essas correntes foram amarradas ao longo do rio para impedir que os encouraçados brasileiros passassem por ali. Infelizmente não se vê tais correntes na fotografia relativa ao episódio, conforme figura 16.

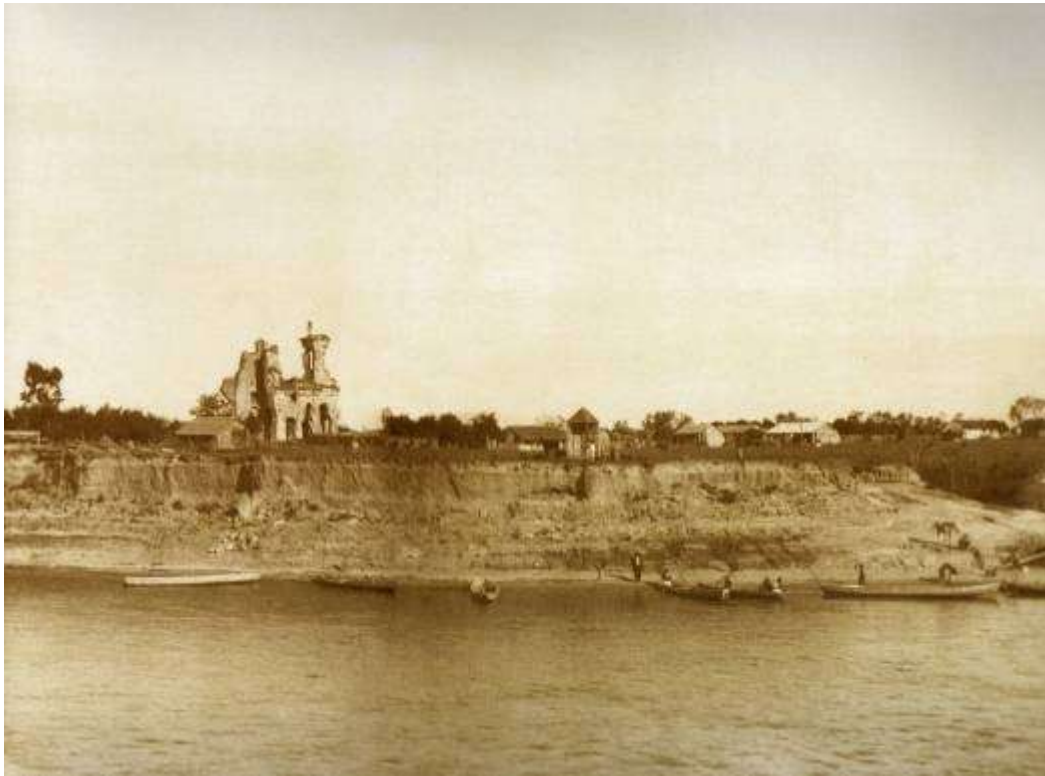


Fig. 16. Vista que a esquadra brasileira tinha da fortaleza. Coleção Cristian Favier Dubois.

A fortaleza de *Humaitá* era temida pelos Aliados e muito segurou, ou pelo menos atrasou o avanço da marinha imperial até Assunção. “[...] Foi preciso mais de um ano (agosto de 1868) até que Humaitá fosse finalmente ocupada [...]” (BETHELL, 1995a, p. 19-20). A figura 16 tenta representar a visão dos militares a partir dos encouraçados brasileiros. A fotografia não deixa de ser uma composição típica do século XIX em que a paisagem é equilibrada, monótona, sendo que as linhas do horizonte dividem exatamente a imagem em duas partes proporcionais. É possível reparar no espaço concedido ao céu ser do mesmo tamanho para a terra e água. Do conjunto de imagens¹⁴ disponíveis sobre o episódio da ocupação da fortaleza percebe-se no conteúdo principal das imagens o cenário específico da barranca, o que é passível de especulação do porquê do restante do forte não ser representado nas fotografias. Fato que determina um silenciamento das cenas que podem ter sido vislumbradas por ali.

Como foi única construção que se percebia da fortaleza, a igreja foi bombardeada constantemente, como demonstra a figura 17 tomada em seu interior. Uma vez ocupada a mitológica fortaleza, alguns personagens foram conferir os estragos e aparecer na imagem fotográfica. É possível asseverar que a fotografia da igreja de *Humaitá* foi utilizada como

¹⁴ As imagens fotográficas do episódio podem ser vistas em Cuarterolo, Miguel Angel. *Soldados de la memoria: imágenes e hombres de la Guerra del Paraguay*. p. 60-69.

forma de provar o poderio armado brasileiro e, mais ainda, dizer para os vizinhos sul-americanos a não desafiarem o Império, pois os resultados estão bem diante da visão. O documento visual poderia ser utilizado, dentre tantas opções possíveis, para mostrar até mesmo para os aliados argentinos e uruguaios que não duvidassem da força da monarquia. Enfim, a representação visual da caída da mítica fortaleza é uma prova cabal do que poderia acontecer para aqueles que tentassem confrontar o Império e seus interesses.

Para o Império foi um grande feito das suas armas e amplamente festejado, pois a guerra já estava em seu terceiro ano e extremamente impopular. Para celebrar o acontecimento o fotógrafo Carlos César foi encarregado para registrar o épico e decisivo episódio da campanha. Mesmo que a esquadra imperial tivesse atravessado a fortaleza ainda assim a total ocupação ocorreu somente em cinco de agosto, exatos seis meses posteriores, data que provavelmente foram obtidas as fotografias de Carlos César.

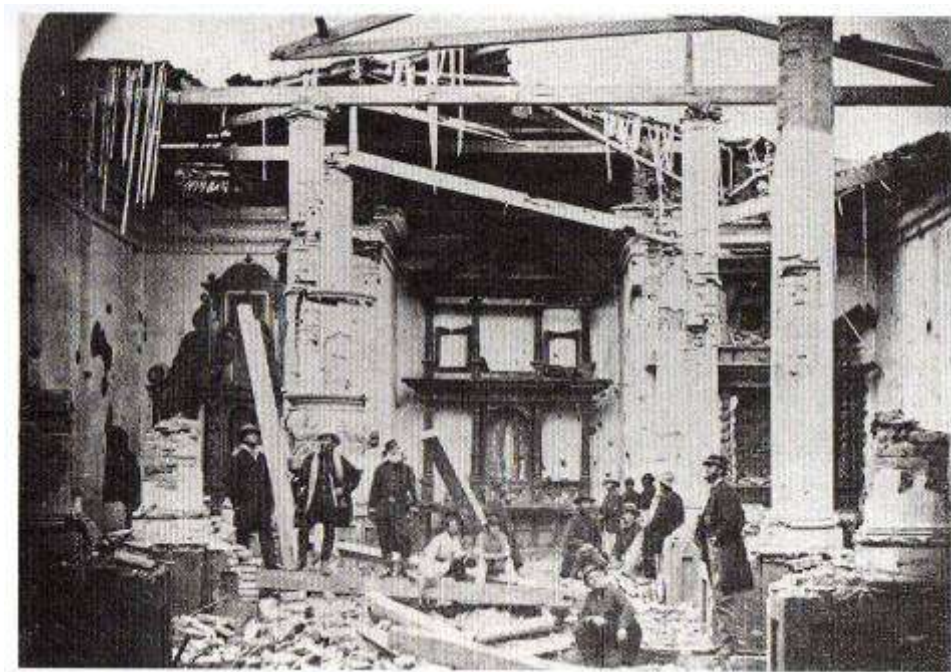


Fig. 17. Carlos César. **Interior de la iglesia de Humaitá.** Albumina. 1868. 13x18cm. MHN.

Com a passagem de *Humaitá* ocorrida em 18 de fevereiro de 1868 o caminho fluvial para Assunção estava aberto. A cidade foi evacuada pelos habitantes que ainda permaneciam por lá tão logo souberam que os couraçados brasileiros subiam o rio Paraguai. A esquadra imperial, assim, aporta na capital paraguaia quatro dias após ter cruzado *Humaitá* não sem antes bombardear o palácio de Solano López, de acordo com a figura 18.

Segundo o coronel Centurion “El 5 de enero de 1869 los brasileños entraron a Asunción, aquella ciudad solitaria y silenciosa por cuyas calles solo cruzaban hambrientas ratas [...] fue ocupada e saqueada por los brasileños de una manera bárbara. Los vencedores entraron a saco” (*apud* Cuarterolo, 2001, p. 70). Na verdade a cidade fora realmente saqueada pelos soldados brasileiros, embora analisando a fig. 18 não seja possível afirmar tal evento.



Fig. 18. Sem autoria. **Palácio de López bombardeado.** 1870. Coleção M&MC.

O rio Paraguai corre atrás do palácio e pode ser observado o esvaziamento devido as janelas abertas e a edificação em ruínas. Ao que indica a fig. 18 o palácio fora bem avariado pela esquadra, contudo não há evidências das bombas que podem ter atingido a construção arquitetônica, pois certamente as bombas caíram do outro lado, de frente ao rio Paraguai. O ponto de vista adotado pelo fotógrafo aqui representa o ocultamento dos prováveis estragos feitos pelas bombas aliadas.

E ali se instala o governo provisório a mando dos exércitos aliados. Contudo o embate não cessa e López resiste aos avanços aliados que vão dizimando o povo guarani. Portanto, torna-se imperativa uma reflexão que trate dessa tenaz resistência que o líder guarani impõe aos aliados e, também, ao seu povo que denodadamente resistiu às piores condições. A fome era a principal delas e, analisando alguns retratos de crianças (fig. 37),

observam-se corpos esqueléticos que expressam com veracidade a situação de inanição a que foram impelidas a viver, sobretudo nos atos finais da campanha, em 1869-1870.

Solano López esperava o auxílio do exterior para por fim ao conflito. Uma das hipóteses seria a de que os Estados Unidos intervissem a favor do Paraguai devido a simpatia que nutriam pelo país guarani. Até tentaram, mas sem sucesso. Outra hipótese é a de que os vizinhos da América do Sul também se levantassem contra o Império, fato que até ocorreu na Bolívia e logo fora abafado. Uma terceira, mais provável, é que na Argentina se formulasse um levante antimitrista – que até mantinha correspondência com López – que depusesse o líder presidente da Argentina. Até surgira, durante o conflito com o Paraguai e fez com que Mitre se afastasse da campanha para retornar a Buenos Aires para conter e asfixiar os insurretos. Algumas destas ou uma parcela de cada uma, mais a inflexibilidade do imperador brasileiro, explica-se no todo ou em partes o prolongamento do conflito até a captura de Solano López.

Após as escaramuças entre os beligerantes que, do lado aliado se dividiam entre reconhecimento do terreno e deslocamento de tropas e, do lado paraguaio López se fortificando atrás de trincheiras e a busca incessante da melhor maneira de defender suas posições, chega finalmente o fatídico mês de dezembro e as lutas encarniçadas intituladas de *Itororó*, no dia 6, *Avaí* no dia 11 e *Lomas Valentinas* entre os dias 21 a 27. Em *Itororó* ficou marcada pela tomada e retomada de uma ponte de três metros de largura, conforme destaca Ricardo Salles (2003, p. 67). No auge do combate, os aliados retrocedem sob intenso fogo inimigo para, em seguida, Caxias lançar-se a um avanço suicida na ponte para levantar o moral das suas tropas. Foi um alto risco a ousadia de Caxias e caso fosse morto a guerra poderia ter tomado rumos diferentes. As baixas foram pesadas de ambos os lados e Caxias se ressentia da falta de disciplina e espírito de combate de suas tropas e seus comandantes, pois tinham recuado evitando o confronto com o inimigo.

Na Batalha do *Avaí* novamente as tropas brasileiras fraquejaram diante do inimigo e começaram a debandar. Osório fora atingido e posteriormente obrigado a parar de comandar suas tropas enquanto Caxias novamente teve de interferir para evitar a debandada brasileira. Decepcionado com certas atitudes vergonhosas das suas tropas Caxias relata que muitos oficiais foram perdidos pela indisciplina (DORATIOTO, 2002, p. 366). A citação de Doratioto vai a direção oposta da pintura histórica feita por Pedro Américo que enaltece exatamente esse exército que tanto decepcionara Caxias. Outro ponto de reflexão em torno da obra é a utilização da fotografia para representar, com certo realismo, alguns personagens da batalha.

Vladimir Machado¹⁵ defende a tese de que Pedro Américo lançava mão da fotografia para a consecução de suas obras e particularmente na *Batalha do Avaity*. O pintor projetava as fotografias na lanterna mágica – instrumento que atuava como uma espécie de retroprojektor nos dias atuais – para pintar com mais fidelidade e realismo suas obras. O instrumento era popular e ilustrava o frontispício do periódico *Semana Illustrada*.

O gigantesco quadro fora uma encomenda do governo imperial ao artista que produziu na cidade italiana de Florença, entre os anos 1872 e 1877. Segundo André Toral, em comparação entre os artistas, ressalta a fidelidade de Américo em relação ao academicismo de Meirelles em que o autor assevera “Meirelles seria o representante de um romantismo anacrônico, juntamente com José de Alencar e outros, ligados à estética oficial e ultrapassada do império; já Pedro Américo seria possuidor de uma representação mais realista, mais ‘moderna’, de acordo com a ‘verdade dos fatos’ (2001, p. 116-9).

Pedro Américo seria, nesse pensamento, mais adequado a seu tempo com sua obra um tanto mais verossímil em relação a pintura acadêmica que se fazia até então. Para Ricardo Salles (2003, p. 192) num ambiente pós-guerra em que a República já era uma realidade, a ideologia dominante necessitava celebrar os feitos nos campos de batalhas do Paraguai e, por isso, nada melhor que a pintura como ferramenta mnemônica para cristalizar a ação civilizatória do país ao Paraguai “[...] Esta memória não escapou ao contexto profundamente conservador da República pós-escravista, social e politicamente excludente, cuja auto-imagem dominante se queria branca ou em processo de branqueamento. [...] O fato de tal ação tivesse sido levada a cabo por soldados em sua maioria negros, muitos dos quais libertos, representava uma lembrança incômoda”. Situação verídica quando se confronta a pintura de Américo a fotografia da morte do Cel. Palleja (fig. 23) sendo carregado pela maioria de soldados negros, mesmo sendo um batalhão uruguaio.

¹⁵ Em artigo publicado no sitio www.dezenovevinte.net/obras/obras_pa_avahy.htm, acessado em 23/02/2009.



Fig. 19. Pedro Américo. **Batalha do Avahy.** Óleo sobre tela. 1877. 5x10m. Florença. MNBA.

Na terceira fase do conflito o líder guarani reorganizou seu exército – a maioria de jovens e crianças de dez a quinze anos – e praticou táticas de guerrilhas bem sucedidas até seus combalidos exércitos serem exterminados na batalha de *Acosta Ñu*, ou Campo Grande, em agosto de 1869 (BETHELL, 1995a, p. 20). No entanto, a penosa guerra ainda não acabara devido a escapada de Solano López para o interior do país.

Muito se disse sobre a atuação de Caxias, quando houve rumores de que López tenha fugido às vistas das tropas imperiais. Não se tem documentos que possibilitem a comprovação da fuga facilitada. É uma suposição acreditar no argumento de que Caxias teria acertado com o militar americano MacMahon, ambos maçons, a fuga com a promessa de que López sairia do país. Por outro lado, tem-se a explicação de que, tomada Assunção pelas tropas Aliadas e o exército paraguaio arrasado, Caxias tinha dado por fim a guerra. Outro elemento de dúvida e que explica tal situação seria a possibilidade de Caxias estar fatigado do conflito, já na idade septuagenária e com o estado psicológico abalado diante da carnificina que as batalhas tinham produzido na fase final da contenda. Não se tem base documental sobre tal situação e apenas são hipóteses e especulações que circulam ante tal fato. “Inexistem, porém, documentos com razoável confiabilidade que permitam afirmar, com seriedade, que possivelmente Caxias deixou Solano López fugir: todos os relatos nesse sentido dão como fonte um boato que corria por entre a tropa” (DORATIOTO, 2002, p. 382). Conclui-se que a Guerra, a partir de *Acosta Ñu*, durou até um ano e meio após a fuga, tempo que fora necessário para dar cabo ao líder ou, ditador paraguaio. Solano López ainda resistiu por seis meses até ser encurralado em *Cerro Corá*, em 1º de março de 1870.



Fig. 20. Domingos Teodoro de Ramos. **O cabo chico diabo do diabo chico deu cabo.** Óleo sobre zinco, 1908. CLCMA.

A imagem que melhor sintetiza o acontecimento que colocou fim a Guerra é de Domingos Ramos, escravo liberto que fora lutar nas frentes de batalhas Aliadas. O artista deixou vasta obra que fora incinerada no início da década de 30 por não ter valor artístico por um administrador europeu da indústria têxtil de seus ex-senhores, onde trabalhava (TORAL, 2001, p. 120). Nota-se que está muito próxima da composição litográfica que será estampada no periódico *Semana Illustrada*, conforme fig. 61. O quadro pictórico é bem distinto do estilo da pintura oficial do período e mostra a lança do cabo Lacerda, apelidado Chico Diabo, perfurando o corpo de Solano López. Não cabe aqui a discussão que trata das versões que envolvem o cerco e a morte de Solano López, mas o certo é que com ele foi morto também seu filho que tinha o posto de oficial com apenas quinze anos. Assim ambos foram enterrados juntos pela sua companheira Alicia Linch e a Guerra foi dada como encerrada, após cinco anos de lutas renhidas em campo alagados e pestilentos, onde a fome foi a maior causadora de baixas nas fileiras beligerantes.

Cercada de controvérsias e aproximações, as representações da Guerra não deixam de evocar uma faceta da realidade, na qual cada autor ou artista narra sua história a partir de seus compromissos ideológicos e de acordo com seus interesses. Independentemente do

tipo de representação a ser analisada, cabe ao pesquisador questionar seus documentos, procedimento que pautou estas reflexões, não para encontrar uma realidade possível de ser apreendida, mas compreender as motivações e conceitos que influenciaram os atores sociais a lançarem suas fontes para a posteridade, de que maneira fizeram isso e qual a intenção que estava impregnada implicitamente nos códigos verbais ou visuais.

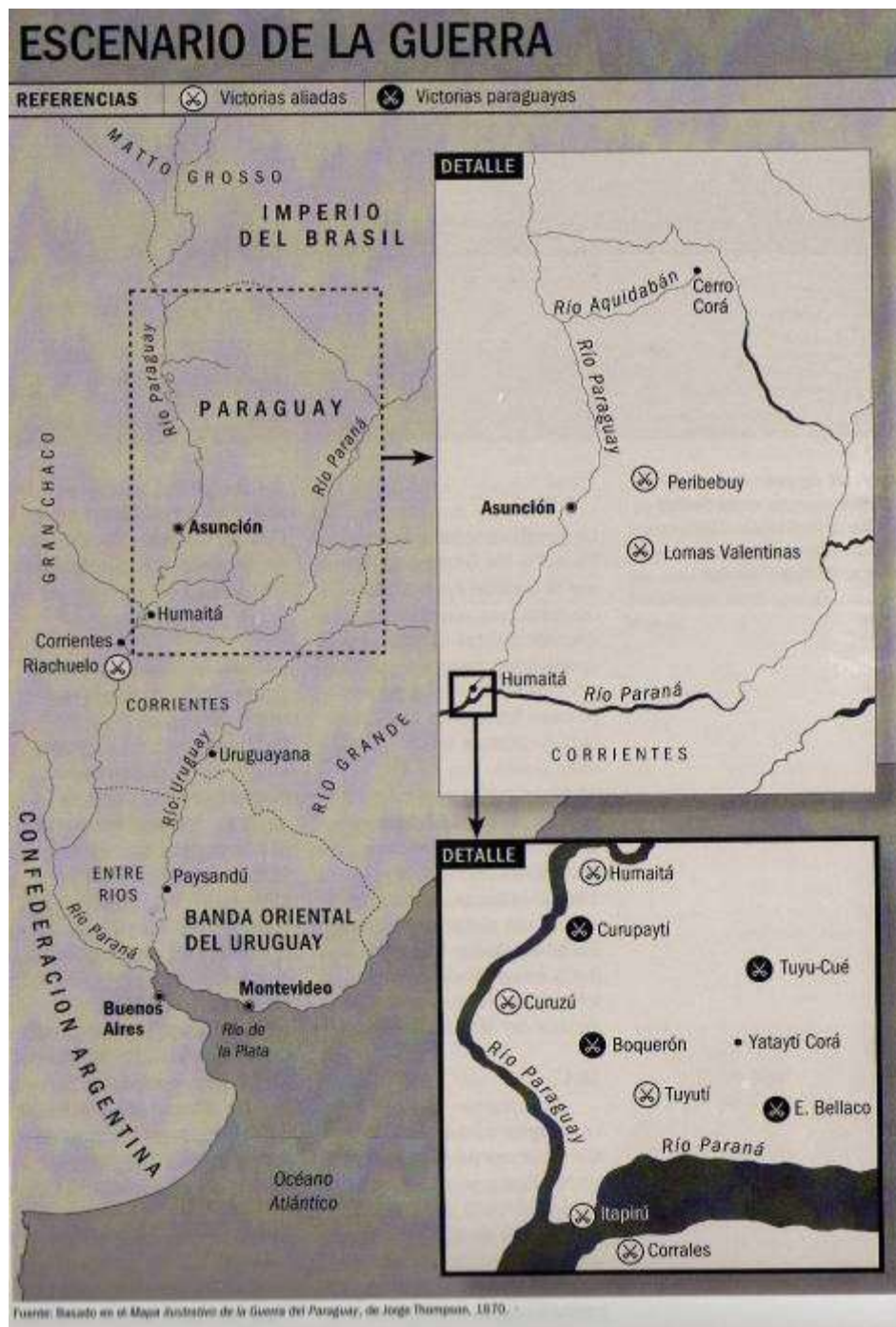


Fig. 21. Mapa da região do conflito com suas principais batalhas. Reproduzido da obra de Cuarterolo (2000) que extraiu do livro de George Thompson, 1870.

II – A Fotografia na cobertura da Guerra do Paraguai

As fotografias não mentem, mas mentirosos podem fotografar.

Lewis Hine (1874-1940)

Neste capítulo a preocupação consiste em examinar as fotografias sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai tendo como objetivo a representação visual do conflito. Para tanto, a proposta será de identificar qual a mensagem de cada fotografia, seus pontos em comum, suas contradições e os temas a que os fotógrafos nos acampamentos aliados lançaram mão para representar a guerra. Inclui-se nas análises a comparação com outros suportes imagéticos, principalmente a litografia que fora o modo de reproduzir as fotografias naquele período, além de confrontar as imagens com outros tipos de fontes.

Em primeiro lugar, cabe ressaltar que as fotografias se materializaram entre os *carte-de-visite* que os estúdios ofereciam para as centenas de soldados que iam para a guerra com finalidade de lembrança e recordação daqueles que muitas vezes não voltavam. Em segundo lugar, tem-se as imagens panorâmicas sobre as paisagens dos acampamentos militares aliados, sendo que o espaço registrado pelos fotógrafos privilegiou a ação armada. Algumas fotos representam a tecnologia empregada na guerra como é o caso das fotos da frente de batalhas mostrando a ação bélica que se desenvolvia no campo e o poderio aliado com seus canhões enfileirados para conter e atacar as ações inimigas. Outra representação comum nas fotografias são os assuntos religiosos, padres, igrejas e procissões que aparecem nas imagens para destacar a devoção das tropas e pedir proteção aos céus. Pouco destaque para o papel feminino na guerra salvo algumas exceções como foi o caso da brasileira que incorporou as tropas imperiais disfarçando-se de homem¹⁶. Crianças também aparecem nas imagens geralmente de forma famélica, com as barrigas inchadas e braços e pernas finos realçando a fome que rondava pelo lado guarani. Pouca atenção foi dada pelos fotógrafos para as perdas humanas no conflito: a menor parte das fotos são aquelas que apresentam o saldo dos combates em que corpos dilacerados estão cobrindo boa parte da paisagem desoladora.

As fotografias contribuíram muito para o silêncio dos problemas dos acampamentos aliados: centenas de homens, mesmo seguindo ordens de generais e comandantes, tinham problemas com bebidas, roubos e a própria assepsia do local aonde acampavam. Quanto à

¹⁶ Sobre o fenômeno Jovita Alves Feitosa ver a pesquisa de Pedro Paulo Soares. *A Guerra da Imagem: Iconografia da Guerra do Paraguai na Imprensa Ilustrada Fluminense*. (Dissertação). UFRJ/IFCS/Programa de Pós-Graduação em História Social, 2003. No quarto capítulo o autor se debruça sobre a mulher que incorporou-se ao exército para lutar no Paraguai e a propaganda imperial que forjou ampla rede de informações para incentivar os homens ao alistamento.

fotografia praticada no Paraguai, o país guarani não possuiu fotógrafo que tivesse acompanhado suas tropas. Por isso se exclui uma tentativa de colocar por hipótese que houve uma guerra de imagens no campo da fotografia, como foi o caso da caricatura na imprensa, conforme debatido por Mauro César Silveira (1996). Algumas exceções de fotos do lado paraguaio estão relacionadas a Solano López e sua companheira, Alísia Linch. Enfim, resta saber como foi a representação fotográfica do conflito que ceifou milhares de vidas da população dos quatro países envolvidos na contenda.

As fotos aqui utilizadas são de segunda geração, tendo em vista que foram extraídas dos livros de Ricardo Salles e do argentino Miguel Angel Cuarterolo. A maioria delas sofre com a ação do tempo e, portanto, alguns danos são percebidos nas imagens. No entanto, as imagens não sofreram nenhuma distorção sobre objetos, personagens e cenários que adulterasse o conteúdo original das fotografias. Cabe destacar, ainda, que as fotos fazem parte de álbuns referentes à guerra, tais como: *Álbum de retratos e vistas referentes ao Paraguai*, *Lembrança do Paraguai* e *Excursão ao Paraguai*, além de outras fotografias que estão arquivadas independentes na Biblioteca Nacional.

A fotografia de meados do século XIX havia consolidado, no pensamento positivista daquele período, a crença de que “o caráter de prova irrefutável do que realmente aconteceu, [...] transformou-a num duplo da realidade, num espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia” (MAUAD, 1996, p. 74). No mesmo sentido, Jorge Pedro Sousa (2004, p. 33) enfatiza que a fotografia se favorecia dos atributos de prova, testemunho e verdade “que à época lhe estavam profundamente associados e que a credibilizavam como o ‘espelho’ do real”.

As guerras logo foram motivos de interesse para fotógrafos e em meados do século XIX foi um momento em que os conflitos bélicos foram acontecimentos marcantes entre os países industrializados. Logo, os fotógrafos apontaram suas lentes para os diversos conflitos ocorridos no período ao redor do globo. A guerra como tema privilegiado se explica nas palavras de Sontag (1981, p. 18) “[...] embora o termo acontecimento tenha passado a significar, precisamente, aquilo que é digno fotografar, ainda assim é a ideologia [...] que determina o que constitui acontecimento”. As guerras são disputas também no campo ideológico e o tipo de evento que mobiliza a sociedade, pois dela depende o governo para enviar material humano nas frentes de batalhas. A guerra também é um evento de interesse da sociedade, interesse que antes da fotografia era representado através das pinturas que geralmente os governos solicitavam aos seus artistas para a representação das glórias e conquistas nacionais. Simultaneamente ao interesse da sociedade em “ver” a

guerra de forma mais próxima possível e em “tempo real”, a imprensa se adequava à nova circunstância e assim surgiam os jornais ilustrados que concediam boa parte de seu espaço para a divulgação das imagens do *front*. Os jornais, inclusive, tinham como grande atrativo as imagens enviadas diretamente das batalhas ou os relatos verbais que eram transformados em ilustração para tornar a guerra mais real e próxima do grande público.

Durante a Guerra do Paraguai, nos anos de 1864-70, a tecnologia já proporcionava condições de captação das cenas cotidianas, sendo que os fotógrafos lentamente saíram dos estúdios para registrar a vida em sociedade nas ruas e praças, sempre com o interesse de capturar os fenômenos das cidades e da vida moderna. Conforme salienta Jorge Pedro Sousa (2004, p. 29)

As exigências do público, dos profissionais e dos consumidores levam [...] a avanços tecnológicos, que permitirão ganhos para o conteúdo das fotografias. É desta forma que a evolução da temática fotográfica do século XIX é acompanhada por conquistas técnicas. Entre elas, avulta a diminuição dos tempos de exposição, ligada à melhoria da qualidade das lentes e à adoção de novos processos, como o do colódio úmido (cerca de 1851).

Para Cuarterolo (2000, p. 07) a Guerra contra o Paraguai se destaca dentre os grandes eventos bélicos que foram registrados pelas lentes fotográficas do século XIX, juntamente com a Guerra da Criméia (1854-56) e a Guerra da Secessão norte-americana (1861-65). Algumas dificuldades restringiam a atuação dos fotógrafos no palco das batalhas. O que caracteriza o tipo e a cobertura dada nestes conflitos é a limitação técnica do aparato fotográfico, sendo que a câmera ainda era um objeto grande e os tempos de exposição eram relativamente lentos para congelar a ação no momento em que ela se desenvolvia. Portanto, fica evidente que as imagens das batalhas dificilmente mostram o desenrolar de um combate, ainda que existam algumas tentativas bem sucedidas de fotografias de instantâneo. Algumas imagens revelam o saldo dos combates, que nada mais são que os corpos dilacerados. Não se vê na fotografia aquela imagem tradicional da pintura de batalhas, ao longe e acima da colina, ponto privilegiado do artista para pintar a batalha como espécie de testemunha ocular. Outro problema era carregar o imenso material de laboratório para revelar as chapas fotográficas, sendo que o processo do colódio úmido – o melhor até então para obter uma boa definição da imagem, com chapas de vidro que deveriam ser emulsionadas pouco antes de carregar a câmera e, imediatamente, fotografar e revelar o suporte fotossensível – era o mais avançado em termos tecnológicos. De acordo com Cuarterolo (2000, p. 12)

Los corresponsales de guerra del siglo XIX fotografiaban sobre placas de vidrio emulsionadas con colodión húmedo, un proceso fotográfico que proporcionaba

negativos de buena nitidez a partir de los cuales se podía obtener un número ilimitado de copias en papel albuminado. [...] El proceso produjo una revolución en el desarrollo de la fotografía y un gran impulso en el registro documental, porque permitía acortar los tiempos de exposición en la cámara.

A fotografia se desenvolveu de forma comercial durante a campanha no Paraguai sendo que não houve censura por parte dos governos beligerantes e, assim, os fotógrafos gozaram de certa liberdade na reprodução fotográfica dos eventos. Isso se explica pelo fato de que a fotografia era um procedimento dispendioso e para poucos. Conforme André Toral (2001, p. 82) “É nesse quadro de crescimento da importância comercial da fotografia que devem ser buscadas as origens do tipo de cobertura dada à Guerra do Paraguai”.

A Companhia Bate y Cia de Montevideu foi o principal estúdio que enviou fotógrafos ao palco das batalhas, mesmo não sendo uma iniciativa do governo uruguaio. Já o Império, durante a tomada e caída de Humaitá, mandou um fotógrafo para registrar as ruínas da fortaleza, o que certamente já era um prenúncio do fim. De acordo com as asserções de André Toral (2001, p. 85)

Os fotógrafos seguiram os exércitos aliados entre 1864 e 1870 no Brasil, Argentina e interior do Paraguai. [...] fotógrafos que estiveram no “teatro de operações” militares atuaram em Uruguaiana, Corrientes e Rosário, na fase inicial da guerra; depois, no extremo sul do território paraguaio, Tuiuti, Paso da Pátria e Tuiú-Cuê, acampando junto aos exércitos aliados; estiveram em Humaitá sitiada e ocupada e, finalmente, em Assunção, na última fase.

Ainda gera confusão a autoria das fotografias obtidas pela Bate y Cia. Para Toral (2001, p. 90) o fotógrafo do estúdio foi o uruguaio Esteban Garcia, realizados entre abril e setembro de 1866

Garcia deixou registrada a crueza da vida de trincheira: os soldados e oficiais uruguaio, brasileiros e argentinos, hospitais e missas, prisioneiros paraguaio, baterias de artilharia, o front com as linhas inimigas ao fundo, cadáveres paraguaio abandonados etc.

Já Cuarterolo (2000, p. 32) destaca que a cobertura fora feita por outro fotógrafo, notícia que foi publicada no jornal da época “[...] *El Siglo* anunció que Javier López, comisionado por la compañía Bate, regresaba a los campos de batalla con una nueva cámara de fabricación norteamericana y dos ayudantes para seguir ‘la tarea empezada con tanto éxito’”. Há a dúvida se Esteban Garcia foi, na verdade, auxiliar de Javier López. Este fator é uma constante no que tange a documentação fotográfica da guerra: pouco se sabe sobre os fotógrafos e menos ainda se a autoria é mesmo dos fotógrafos citados, com algumas exceções.

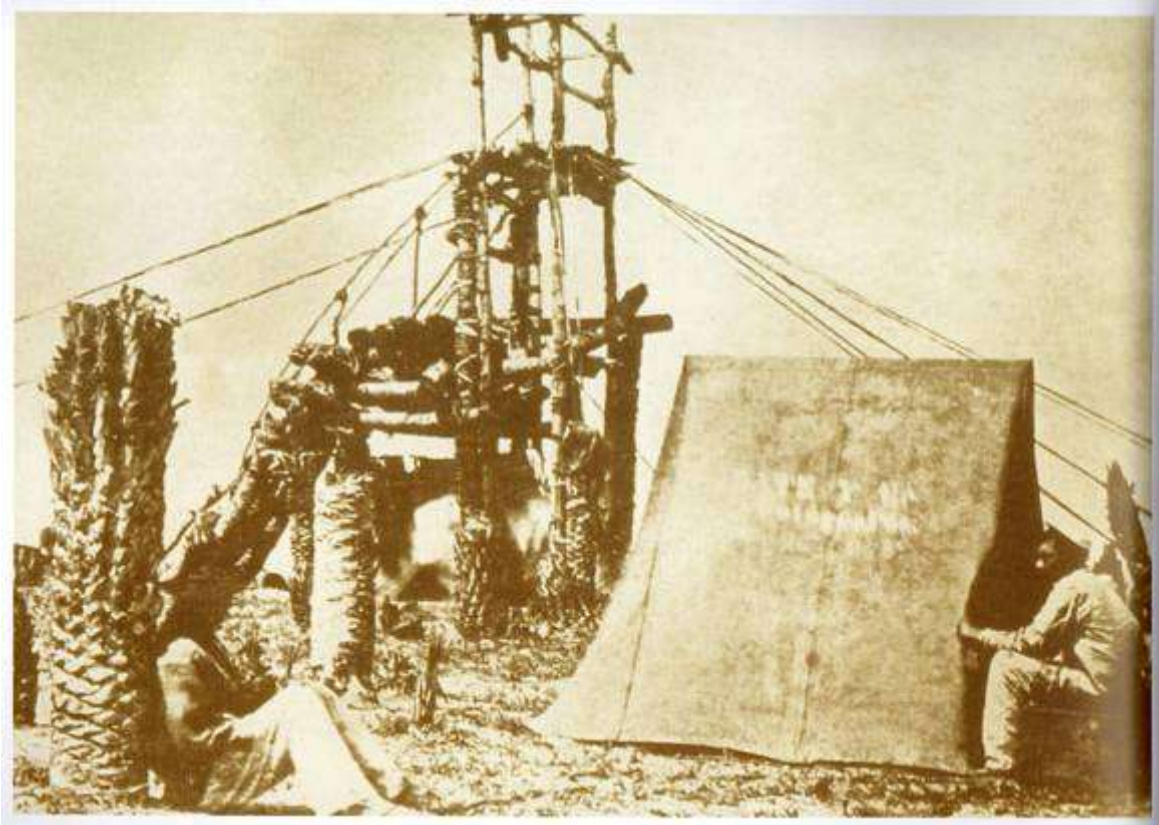


Fig. 22. Tenda fotográfica da Bate y Cia em Tuiuti, 1866. (BNU)

A fotografia (Fig. 22) mostra uma barraca que tem como utilidade servir de laboratório e dormitório para os fotógrafos da Bate y Cia. Como antes citado, as chapas em colódio úmido que serviam de negativos para a captação das fotos deveriam ser emulsionadas e reveladas em seguida para não perder a chapa sensibilizada pela ação da luz. O elemento principal desta fotografia está na barraca com a inscrição “Bate y Cia. Fotógrafos”. Pelo que se nota através da imagem é a dificuldade do procedimento quanto ao manuseio do material fotossensível, sabendo-se de que a tenda deveria conter toda a luz vinda de fora para o correto processamento das chapas. Ao fundo *el mangrullo* que foi uma espécie de mirante para a observação a distância do inimigo caso se aproximasse do acampamento. O que se pode questionar qual o motivo que levou os fotógrafos a ficarem perto do posto de observação e se existe mesmo alguma relação entre os dois elementos da cena.

Em outra passagem, Cuarterolo (2000, p. 26) faz referência às fotografias obtidas em *Tuiuti* em 1866, nas duas viagens realizadas pela Companhia. Segundo o pesquisador, na primeira viagem foram registradas 13 imagens e 22 na segunda. A cobertura fotográfica da Companhia Bate y Cia foi a que mais se aproximou do *front* e assim se tornou a

representação visual mais verossímil relativas à campanha no Paraguai. Notar, a partir das imagens, que o fotógrafo não se preocupou em registrar os retratos de oficiais em poses de heróis, como na pintura histórica, mas, sobretudo, a vida no acampamento Aliado e as paisagens bélicas que eram formadas pelo exército. Nota-se, em termos de composição, que os registros de Bate eram um avanço para o período porque tentavam retratar cenas de ação e movimento, bem diferente das cenas da época que geralmente eram produzidas em estúdio com os retratados em poses estáticas. Além disso, instantâneos de morte eram uma novidade para os homens do século XIX e fotografar no calor dos combates exigia não somente domínio da laboriosa técnica, mas, também, coragem do fotógrafo.



Fig. 23. Bate & Cia W. **Muerte del Coronel Palleja**, Albumina, 1866, 11x18cm, BNU.

Aqui está a representação da morte (Fig. 23). O registro vale como um instantâneo, no momento que o Coronel Leon de Palleja jaz sem vida numa maca improvisada para carregá-lo na batalha de Boqueirão. De acordo com Toral (2001, p. 91) “soldados negros do batalhão uruguaio Florida apresentam armas ao respeitado oficial”. Nas palavras do capitão Francisco Seeber, citado por Cuarterolo (2000, p. 56) “En medio de un fuego incesante de tres mil enemigos que causaba un estrago tremendo, el batallón Florida que comandaba *Palleja* presentó armas cuando retiraban el cadáver de su jefe. Fue una ceremonia tocante pero poco militar porque los soldados suspendian el fuego”. Repara-se

que a bandeira da jovem república do Uruguai enrolada nas pernas do coronel sugere um patriotismo pelas causas nacionais e que o coronel foi um exemplo de coragem e bravura, dedicando sua vida em prol das causas do conflito. De acordo com Susan Sontag (2003, p. 50) “[...] Seja como for, a foto conserva seu encanto de época e sua autenticidade como celebração de um ideal, hoje extinto, de firmeza e de sangue-frio nacionais”.

É bem o que representa a fotografia da morte do Cel. Palleja para a sociedade daquele período, ainda mais com a bandeira uruguaia envolvida em torno de suas pernas. Interessante notar que, ao fundo da fotografia não é visível o espaço geográfico, que certamente daria uma noção ao leitor para a situação em que a tomada da cena fora registrada. Fotografia simetricamente composta, em que os elementos constituintes da imagem estão equilibrados e o assunto principal encontra-se no centro visual da imagem. Ainda no centro da foto está um soldado com a mão esquerda no peito, o que caracteriza um pesar para o falecimento do coronel (supõe que o coronel fosse respeitado pelos seus comandados). Destaque também para o número de participantes da cena: o falecimento poderia ter sido um acontecimento raro para o exército uruguaio, tendo em vista que até fizeram pose para a obtenção da fotografia. Caso a foto tivesse apenas os dois soldados que carregam o coronel daria outra interpretação para a imagem, o vazio de elementos humanos poderia ser interpretado como sem relevância, como se o fato fosse natural ante a uma batalha que teve pesadas baixas aliadas. Vale destacar que o estúdio Bate y Cia estava sediado em Montevideu e, em vista disso, seus fotógrafos estavam vinculados às tropas orientais, o que favorece na escolha do fotógrafo em captar a cena num momento de periculosidade, no calor da batalha e no momento da morte do coronel uruguaio. Pela aparente tranqüilidade dos retratados é de se supor que a fotografia teria sido captada num ponto seguro do terreno belicoso e soma-se a isso o artiloso processo da obtenção da imagem fotográfica.

Para Moreiro Gonzáles, (2003, p. 42) as linhas de percurso visual tendem a sugerir – em linguagem visual atual e em que pesem as considerações sobre o movimento dos componentes da imagem – um avanço da direita para a esquerda e, como a leitura ocidental é da esquerda para a direita, tem-se a impressão de volta, de retorno. No mesmo sentido quando a imagem é da esquerda para a direita o leitor tem a sugestão de estar num avanço, numa progressão e, ao contrário, quando o sentido da fotografia está da direita para a esquerda – o que é o caso da foto em discussão – a sugestão é de retrocesso e atraso. Embora esta concepção pareça subjetiva em demasia é significativa para a leitura e interpretação das imagens em geral. De acordo com Ivan Lima (1988, p. 63) sobre a leitura

visual da fotografia a linha “reta mais simples é a linha horizontal. Ela corresponde, na concepção humana, à linha ou à superfície do homem em repouso ou morto. A linha horizontal é, portanto, uma linha fria, calma e tranqüila”. Bem como está composto na fig. 23 em que o coronel está formando uma linha no sentido horizontal, no lado inferior do retângulo visual. Novamente com Ivan Lima (1988, p. 63) “a sucessão de várias linhas horizontais necessita, de uma forma geral, de correspondentes verticais para o equilíbrio da imagem”. Os correspondentes na fig. 23 são os soldados em que vários deles formam retas verticais dando equilíbrio para a cena representada. Colabora ainda na leitura visual o retângulo no formato horizontal em que gera no leitor a sensação de calma e repouso, bem de acordo com a morte do coronel, mas não quer dizer que a situação seja esta, pois os personagens devem estar em meio ao fogo cruzado. Novamente com Lima (1988, p. 65) a linha vertical sugere a sensação de tensão e calor e acaba por excluir a sensação de profundidade da fotografia, “o olhar penetra livremente no espaço fotográfico e se choca diante de uma barreira”. Para exemplificar melhor o exposto acima, eis, na composição da fig. 24 a sensação visual da fotografia da morte do coronel.

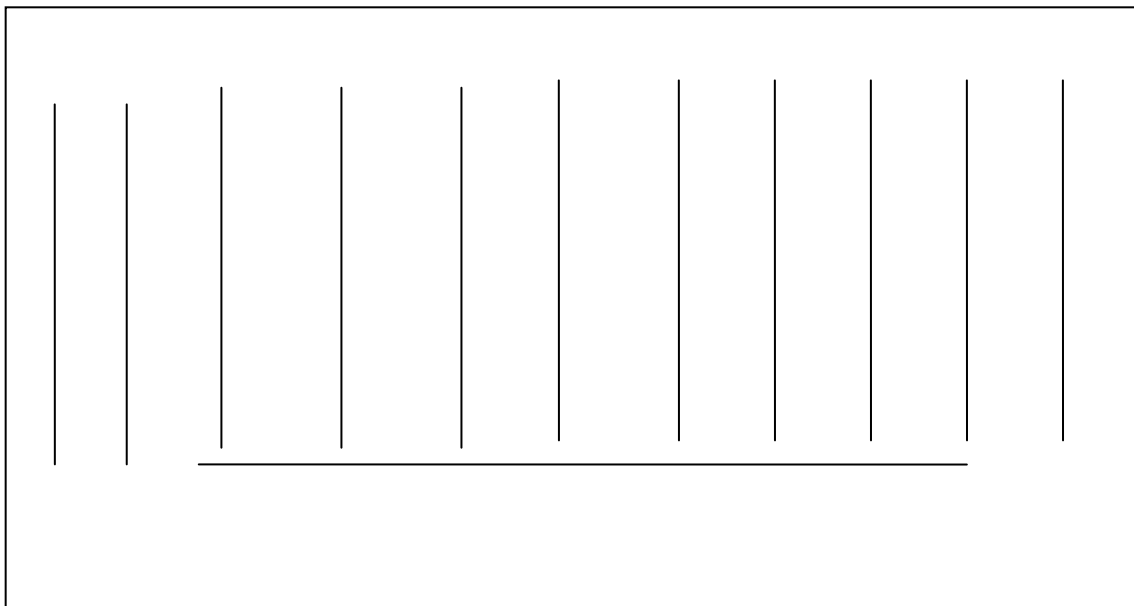


Fig. 24. Sensação visual na composição fotográfica com as linhas.

O coronel foi o principal cronista da primeira fase da guerra e ele mesmo se ressentia da falta de um fotógrafo para cobrir as glórias nacionais. Além do mais, é uma morte única no sentido de que o falecido era um coronel dentre tantos outros soldados que foram mortos. Retomando Cuarterolo (2000, p. 22) “el coronel León de *Palleja* se pregunta, en una crónica publicada en *El Pueblo*, como habiendo tanto fotógrafo hoy día em Buenos Aires y Montevideo ninguno se haya animado a seguir a los ejércitos aliados”. A resposta para o coronel talvez esteja no risco a que se submetiam os fotógrafos no teatro das operações militares.

Já em outra passagem, o pintor brasileiro Victor Meirelles em 1866 “se quejaba por la falta de sentido histórico del gobierno imperial, que no tiene um fotógrafo contratado para documentar la Guerra contra Paraguay y las glorias nacionales” (CUARTEROLO *apud* TURAZZI, 2000, p. 118). Ora, se D. Pedro II foi um grande entusiasta da fotografia chegando mesmo a ser fotógrafo e o primeiro brasileiro a ser fotografado, com a chegada do daguerreótipo¹⁷ no Brasil, além de admirador das ciências e das artes e que deixou um dos maiores acervos fotográficos do país, guardados na Biblioteca Nacional, faz sentido os questionamentos descritos. Uma hipótese seria a de que não havia interesse do Império na divulgação daqueles fatos através da fotografia, pois a opinião pública oscilava a favor ou contrária à guerra. É aceitável que o Imperador sabia muito bem do poder da fotografia na representação dos acontecimentos ou, pelo menos, como representação verossímil de que a guerra custava para a sociedade brasileira e, portanto, mostrar a guerra pela fotografia para uma sociedade que tinha nesse tipo de imagem a crença de verdade absoluta e inquestionável era o mesmo que dar um tiro no próprio pé. É uma possibilidade que não tivesse fotógrafo porque não interessava ao Império a representação fotográfica do conflito, ainda mais pela fotografia com seu poder de realismo e caráter de verdade que se acreditava naqueles tempos.

Cabe ressaltar que a imagem pode sofrer diferentes abordagens dependendo daqueles que podem fazer uso dela. Sontag atenta para o fato de (2003, p. 52) “captar uma morte no momento em que ocorre e embalsamá-la para sempre é algo que só as câmeras

¹⁷ A invenção da fotografia fora feita em 1839 pelo francês Louis Jacques Mande Daguerre. Colocou seu nome na novidade em que chapas de metal era o suporte, como são os filmes hoje. O daguerreótipo era aquisição para poucos devido a seus altos custos e ainda não tinha a capacidade de reprodutibilidade, ou seja, eram chapas únicas que não podiam ser reproduzidas ao infinito. Pedro Vasquez (2002, p. 08) ressalta que a chegada da fotografia ao Brasil foi em 1840, pelo ábade francês Louis Comte, e logo o jovem imperador brasileiro se interessou pelo advento. Assim define Vasquez a daguerreotipia: “a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo. Era apresentado em luxuosos estojos decorados [...] em *passe-partout* de metal dourado em torno da imagem e a outra face interna dotada de elegante forro de veludo [...]” (2002, p. 55-6).

podem fazer, e fotos tiradas em campanha no momento (ou imediatamente antes) da morte estão entre as fotos de guerra mais festejadas e mais frequentemente reproduzidas”. Cabe, portanto, questionar por onde circulou essa imagem, se foi reproduzida em alguma mídia: livro, jornal, álbum, lembrando que Sontag nos fala sobre as imagens do século XX, o que é bem diferente daquelas do século anterior, mas valem suas asserções para a compreensão dos usos e leituras que as imagens podem fornecer para o público.

Na fig. 25 a fotografia mais dramática da guerra, em que após o final de uma batalha juntam-se os mortos para que sejam sepultados ou incinerados. Amontoar os mortos serviria para posterior sepultamento nas valas e trincheiras construídas para a luta e não seria uma espécie de manipulação ou interferência do fotógrafo para registrar a cena da carnificina. Nas asserções de Doratioto (2002, p. 221) tem-se a descrição da batalha de Tuiuti, a maior travada na América do Sul

O terreno ficou coalhado de cadáveres paraguaios, em distância superior a três quilômetros, e em tal quantidade que nem todos puderam ser sepultados. Eram tantos mortos que, após 48 horas enterrando-os, os soldados brasileiros, exaustos, estavam longe de terminar a tarefa. Para evitar doenças decorrentes da putrefação, os cadáveres inimigos foram empilhados, em montes de cinquenta a cem corpos, e incinerados, já de noite.

Os montes de cadáveres formavam pirâmides e enquanto eram queimados os corpos ainda se moviam: “uns abriam desmesuradamente a boca com expressão terrível de ódio ou raiva; outros ameaçavam o céu com o punho cerrado e braço teso; aquele dobrava-se formando arco com a união dos pés à cabeça, outro invertia a figura quebrando-se sobre as costas [...]” (PIMENTEL *apud* DORATIOTO, 2002, p. 221). O impacto é realçado pelo motivo de que não há outro elemento na cena que os corpos. Na foto fica explícito que os montes de cadáveres sugerem quantidade elevada na mortandade do conflito. Nesse caso o monte não formou uma pirâmide, pois os corpos estão dispostos na imagem em terreno plano, o que certamente fosse uma pirâmide de corpos aumentaria a dramaticidade da fotografia.

As palavras de Sontag são pertinentes para a compreensão do fenômeno da fotografia de guerra quando a autora ressalta que “as representações mais francas da guerra, e de corpos feridos por calamidades, são de pessoas que aparentam ser mais estrangeiras e, por conseguinte, pessoas que tem menos possibilidade de ser conhecidas” (SONTAG, 2003, p. 54).



Fig. 25. Bate & Cia W. **Octavo montón de cadáveres paraguayos** (fragmento), Albumina, 1866, 11x18cm, MM.

Com a fotografia o registro ganhava em fidedignidade e dramaticidade numa espécie de humanização do conflito, além de mostrar o resultado dos combates. Uma observação interessante é a legenda que segue logo abaixo da foto: “octavo montón de cadáveres paraguayos” leva a crer que as mortes são do lado inimigo, ainda é possível supor que a morte também chegava aos combatentes Aliados. Por mais vitorioso que o embate militar tenha se dado e a desproporção de forças, é possível que entre esse monte de cadáveres tenha os de brasileiros, argentinos e uruguaios, mas não é isso que se apresenta na imagem, ou melhor, na legenda. Também pela legenda sabe-se que é o “oitavo” monte e isso revela duas problemáticas: a primeira se refere a tão discutida baixa nos confrontos e que causa muita divergência sobre os diferentes pesquisadores, o que caracteriza parcialidade na citação dos dados referentes às perdas humanas. A segunda se refere à fragilidade do discurso da fotografia: ao mesmo tempo em que mostra a cena da carnificina do confronto, carregado de detalhes – vê-se o rosto e os membros humanos dilacerados, ensanguentados e cobertos com panos que revelam uma espécie de ocultamento, para não mostrar os rostos dos combatentes mortos – a imagem é fragmentária e faz parte de uma escolha do fotógrafo. No momento da seleção da cena

fotografada se subtrai tantas outras possíveis e, portanto, é uma representação que faz parte da intenção do produtor da imagem.

Além disso, a legenda pode transformar totalmente a interpretação que se tem da imagem. Se na legenda contivesse, no lugar do termo “paraguayos”, “aliados”, mudaria a leitura da foto e, conseqüentemente, a sua significação para o público leitor. Outra característica que aumenta a carga dramática do evento é por estar o quadro da fotografia tomado pelos mortos, explicando melhor, toda a cena da fotografia está preenchida pelo monte de cadáveres excluindo, assim, outros elementos que poderiam amenizar o drama das mortes. O fotógrafo optou por enfatizar as mortes no conflito, não deixando espaço para um duplo sentido da imagem. De acordo com Miguel Angel Cuarterolo (2000, p. 23)

Del análisis de estas crónicas periodísticas, que marcan el nacimiento de la fotografía bélica en Sudamérica, surge con claridad el motivo que impulsó a la compañía Bate a documentar el sitio de Paysandú y, meses después, la Guerra del Paraguay. Bate había visto la Guerra Civil em los Estados Unidos y quedo impresionado por el realismo de las fotografías que eran empleadas por los grabadores de prensa para ilustrar los relatos de los corresponsales de guerra.

É de se supor que, de acordo com a asserção acima, Bate tinha contato com as fotografias da Guerra de Secessão norte-americana, travada entre 1861-65 e que serviu de referência para as crônicas fotográficas da Guerra do Paraguai. É possível comparar, de acordo com a imagem (Fig. 26), para exemplificar ao que foi referido sobre a semelhança entre as imagens, retratadas em guerras com contextos diferentes e quase que simultâneos, embora exista diferença de composição: a dos corpos paraguaios amontoados e a da guerra americana em profundidade, com os corpos distanciados uns dos outros.



Fig. 26. Timothy O'Sullivan, **Harvest of Death**¹⁸ (4th July, 1863)

¹⁸ Colheita da morte.

O impacto da fotografia de Bate é maior em relação à foto de Timothy O'Sullivan, sobretudo pela proximidade entre a cena e o fotógrafo. Além disso, na foto de Bate estão os cadáveres amontoados, uns em cima dos outros dando a entender uma mensagem de quantidade, como tentativa de demonstrar a carnificina provocada por uma guerra que foi, até onde se sabe, impopular. Através da fotografia de O'Sullivan, tem-se a legenda como “colheita da morte” provocando um sentido de plantação, agricultura pelo campo coberto de corpos sem vida. O impacto desta fotografia está ainda na profundidade da cena, explicando melhor, com os corpos em primeiro plano – que tomam grande parte do espaço da tela fotográfica - seguem-se outros corpos em menores proporções, mas, também, fornecendo a ideia de dimensão do resultado de uma batalha. As reações a uma fotografia com esta composição dependem da apropriação que se faz da imagem: pode tanto incitar o ódio do lado que foi derrotado quanto mostrar, para os mesmos, a força e o poderio de destruição a que o vencedor é capaz. Novamente nos remetemos para a asserção do capitão Francisco Seeber sobre a fotografia dos cadáveres paraguaios

nueve dias se ha combatido desde el 10 al 18 de julio, sacrificando 4.000 mil hombres el ejército aliado y los paraguayos 3.000. [...] Se há peleado con encarnizamiento particular en estos tres dias, pisando los cadáveres todavia insepultos del 24 de mayo, las zanjas y todo el camino recorrido han quedado cubierto de muertos (CUARTEROLO, 2000, p. 58).

Tem-se a preocupação de comparar, também, a questão dos relatos verbais ante as narrativas visuais. Por mais que o público tenha os números das perdas humanas no conflito, a imagem fotográfica atinge com maior impacto o leitor ao mostrar, de forma direta, de uma maneira que explora e acentua o sentido visual do acontecimento. Antes da foto a sociedade oitocentista apenas tinha a visualidade de uma guerra através de quadros e pinturas que, de maneira geral, exploravam o caráter épico das batalhas e os generais em poses de heróis, artistas financiados ou que eram encomendas feitas pelos governos para glorificar suas ações. Neste e noutros exemplos, a fotografia a partir das guerras da Criméia e da Secessão americana inovou na forma de representação dos conflitos travados no mundo dos séculos XIX e XX, ou melhor, as guerras não foram mais as mesmas para o público em geral.

De qualquer forma, a utilização da fotografia mudou a maneira de representação da guerra. Uma das razões é que a foto, no senso comum oitocentista, carregava consigo atributos de prova e verdade. As fotografias divulgadas, contudo, não corroboram essa crença inocente. Desde aquele momento, aquilo que era fotografado e divulgado passava

por critérios de seleção. Isso fica evidente com a cobertura da Guerra da Criméia (1854-56) pelo fotógrafo Roger Fenton que mostrou em boa parte de suas chapas de vidros uma guerra limpa, tranqüila e com total ausência de mortes em combates. Nesse caso, a ausência desse resultado tão inerente às guerras modernas, ou seja, a violência e a morte, tinha um objetivo: não chocar as famílias inglesas, que enviavam seus filhos para frente de batalhas. A morte é um produto da guerra e não é de interesse por parte de governos que seja publicada e divulgada nas mais diversas mídias. De acordo com o pesquisador português Jorge Pedro Sousa (2004, p. 39)

Como a cobertura fotográfica da Guerra Civil que assolou os Estados Unidos foi a “estória” dos exércitos da União, já que a Confederação não possuía jornais ilustrados bem estruturados, evidencia-se que a imagem da guerra é, frequentemente, a imagem que dela dá o vencedor ou, pelo menos, que, em todo caso, a imagem final da guerra é conformada pela imprensa mais forte.

A discussão do presente trabalho, a partir das fontes, também constata em grande parte este sentido: a visão que se tenta difundir e fixar, através das imagens do conflito entre a Tríplice Aliança e o Paraguai, é a ideia dos vencedores, o que reflete também na memória que se tenta fixar no tempo sobre o acontecimento. Então, é exatamente nos usos que se faz das imagens que se anuncia a intenção daquela “verdade” que se impõe, seja na imprensa, passando pelos álbuns comemorativos ou que pretendem documentar a guerra, chegando até mesmo nos livros didáticos. Para Toral (2001, p. 76):

A guerra, no acervo mítico e histórico do Brasil e Argentina, é um registro “frio”. Para o paraguaio, a guerra explica seu país de hoje. A recorrência ao potencial explicativo da guerra, transformada em parte do mito de origem da nacionalidade, tornou-se referência contemporânea. As reações da guerra determinam, ainda hoje, a relação dos nacionais com a iconografia produzida há mais de um século.

É uma problemática que se coloca no processo da pesquisa e que o autor deve colocá-la em evidência, para não cair nas armadilhas da investigação. A semelhança entre as fotografias não são gratuitas e colaboram para representar a morte para um público cada vez mais ávido por imagens e, ao mesmo tempo, acreditando fielmente nos documentos fotográficos, pois a fotografia não poderia mentir!

Prossegue-se agora com outra comparação, entre uma fotografia (fig. 27) e uma litografia (fig. 28). Não é a mesma fotografia da (fig. 25) embora trate do mesmo assunto com uma composição que pode indicar que seja a mesma imagem. A legenda também é quase a mesma. A litografia foi produzida por um militar argentino chamado José Ignacio Garmendia que atuou como artista e que mais se baseou em fotografias para compor seus desenhos para representar a guerra. Para Cuarterolo (2000, p. 115) “La confianza en el

poder de la fotografía como registro fidedigno fue logo que llevó a los pintores a basarse en ella, sin reparar en los códigos del lenguaje fotográfico, básicamente porque no la consideraban como un medio com características propias”. Garmendia acreditava que ao lançar mão das fotografias para reproduzir seus desenhos acompanhava mais o espírito de sua época, ao invés de utilizar seus desenhos produzidos nos campos de batalha.

Voltando às imagens e novamente fazendo um exercício visual para comparar o que se produziu a partir das fotos tiradas nos campo de batalhas, tem-se a litografia para a difusão das fotos nos mais diversos meios de impressão como jornais e livros ilustrados nas décadas de 60 e 70 do século XIX. A introdução de pequenos detalhes na litografia (Fig. 28) demonstra um juízo de valor sobre os cadáveres paraguaios. No canto superior direito fazem parte do enquadramento da litografia urubus sobrevoando os cadáveres insepultos. São estas diferenças e detalhes que fornecem indícios da visão que se tem do autor sobre o inimigo. Com a inserção de urubus na cena representada, pode-se concluir que Garmendia teve como intenção denegrir a imagem do oponente, sendo que as fotos mostram o cenário num ponto de vista diverso que fora recriado por Garmendia. Vale menção à teoria de Carlo Ginzburg sobre o método indiciário de pesquisa histórica, sobretudo nos detalhes que formam obras plásticas dos mais diversos materiais. Para a fotografia se aplica muito bem esse método, pois a fotografia é um indício de determinado acontecimento, pois a foto é uma interpretação do evento, uma possibilidade de escolhas que o fotógrafo tem dentre tantas. A foto é um recorte espacial e um corte temporal da realidade e, sendo assim, não pode ser entendida como a realidade pura e ingênua, mas sim escolha de quem produz e publica determinadas imagens fotográficas. É sempre salutar manter os devidos cuidados necessários com o trabalho dessas fontes, para o pesquisador não cair nas tentações realistas da fotografia. A inclusão do céu na litografia minimiza a tensão que existe na fotografia e o impacto causado pela foto é maior, sobretudo no que diz respeito à iluminação contrastada que é característica na fotografia e amenizada na litografia, por isso o impacto maior da fotografia em comparação com a imagem litográfica.



Fig. 27. Bate & Cia W. **Cadáveres paraguayos**, Albumina, 1866, 11x18cm, BNU.



Fig. 28. José Ignacio Garmendia. **Cadáveres paraguayos de la batalla de Tuyutí.** Acuarela. Álbum de la Guerra del Paraguay.

Novamente baseia-se na linguagem fotográfica para entender o significado implícito nas imagens. O ponto de vista chamado de mergulho altera e modifica o entendimento para as imagens. Entende-se por mergulho o ponto de vista ou o eixo de tomada da foto em que a câmera está acima do objeto representado, o que reforça a sugestão de que os corpos estão caídos e em situação de inferioridade ante ao espectador. Conforme destaca Moreiro Gonzáles, (2003, p. 41) “os planos picados colocam o leitor em uma situação de domínio e prepotência” e em situação invertida, no ponto de vista em que se coloca a câmera de baixo para cima a tendência seja que o espectador fique “numa situação desvantajosa em relação ao tema e exaltam o representado que, por sua vez, adquire potência, força e grandiosidade [...]”. O que denota na fig. 27 é a posição de inferioridade dos corpos mutilados, e essa sugestão é reforçada, também, pela posição de superioridade do ponto de vista do fotógrafo em relação aos objetos representados. Então o que se conclui da linguagem fotográfica neste ponto particular é que a posição da câmera de cima para baixo e vice-versa pode alterar significativamente a mensagem da fotografia e contribuir para exaltar o sujeito retratado ou achatá-lo, conforme seja a opção do fotógrafo.



Fig. 29. Bate & Cia W. **El batallón 24 de abril en las trincheras de Tuyuti.** Albumina, 1866, 11x18cm
BNU.

Numa composição impressionante para o período, em que as dificuldades de tomada da cena eram gigantescas e extremamente complicadas devido ao aparato

fotográfico e aos longos tempos de exposição das chapas sensíveis, esta fotografia garante a representação literal do *front*: soldados ainda param para o registro da imagem fotográfica. O que não pode deixar de ser dito diante de uma foto como esta é a frieza do fotógrafo diante do perigo.

É provável que tenha ocorrido no momento de um instante de cessar fogo temporário em que o fotógrafo praticamente entrou na vala para capturar a cena (ali seria um lugar seguro, certamente). A vala está preenchida com, talvez, armas e munições. Neste caso, especialmente, é uma revolução na cobertura de um evento em que é mais valorizada a captura do instante que necessariamente a definição da foto. Não se importa com o resultado da imagem, o que importa é que a cena foi registrada – características de instantâneo que a fotografia vai desenvolver somente nos anos vinte do século passado. No dia 7 de junho de 1866 o Cel. Palleja atesta que “el fuego duro sin interrupción todo el día y toda la noche. Seguramente el enemigo nos tiro más de veinte mil tiros desde sus zanjas desde donde sólo asomaban las cabezas para disparar” (CUARTEROLO, 2000, p. 55). Segundo a fig. 29 e o relato de Palleja não houve um enfrentamento corpo-a-corpo e sim uma luta em que os combatentes travaram de longe, com disparos à distância. Como a foto é fragmentária e o enquadramento é mediano, o leitor não tem noção do campo de visão dos combatentes aliados tampouco do desempenho dos soldados no manuseio das armas. A ausência da profundidade da cena não confere o que se passava além dos soldados que posavam diante da câmera.

Noutra tomada, conforme figs. 30 e 31 demonstram a busca do fotógrafo da Bate em narrar o acontecimento através de sequências de imagens, numa “tentativa pioneira do fotógrafo de captar a dinâmica de uma batalha” (SALLES, 2003, p. 70). Novamente uma composição que prevalece o deslocamento das tropas ao fundo (provavelmente) e a artilharia em primeiro plano. A linha do horizonte se encontra quase ao centro da imagem, característica que fornece a ideia de equilíbrio e, mais ainda, a sensação de calma e repouso para a leitura do espectador, embora se considere que a temática – e até mesmo a ideia do fotógrafo – seja de luta e enfrentamento, no momento em que as tropas se preparam para o enfrentamento. O que se pretende verificar com as asserções até aqui é que a relação entre a temática e o enquadramento dado à fotografia seja de contradição, em que pese à preocupação do autor em representar factualmente o embate militar. Em contrapartida, a forma como se enquadra e registra a cena fornece impressões contrárias.



Fig. 30. Bate e Cia W. Bateria uruguaia em ação na Batalha de 18 de julho de 1866 – a batalha do Boqueirão. FBN.



Fig. 31. Bate e Cia W. Bateria uruguaia em ação na Batalha de 18 de julho de 1866 – a batalha do Boqueirão. BNU.

Observando com acuidade a (fig. 30) tem-se a impressão de um canhão explodindo, ao lado esquerdo, no centro de cima para baixo. A composição não deixa de ser simétrica, equilibrada, na qual os canhões estão linearmente posicionados para o embate. Novamente

a foto não faz menção ao inimigo e a legenda colabora para a interpretação da cena, que muito influencia na leitura da foto. A fotografia se caracteriza pela atenção dada à tecnologia e ao arsenal empregados na Guerra do Paraguai. Trata-se, sobretudo, de uma imagem que pode ser um dos raros registros do teatro de operações. Aqui o *front* está representado, diferentemente da foto anterior, num campo aberto e numa luta que possivelmente será franca, de corpo-a-corpo. Reportando-nos à legenda de Cuarterolo (2000, p. 52) “piezas de artilheria uruguayas aparecen en primera línea de fuego listas para entrar en combate”. Segundo Salles (2003, p. 70) “ao fundo, pode-se notar as tropas formadas para o local da ação”. Consta na imagem a preparação para o embate e não o confronto em si, na qual o deslocamento rápido das tropas certamente faria com que o registro fotográfico captasse apenas vultos dos movimentos realizados pelos soldados e pelas balas de canhão e também colocaria em risco o fotógrafo da companhia.

Ainda que seja o relato visual mais impressionante e realista da campanha aliada no Paraguai, as fotos de Bate registraram, em linhas gerais, o acampamento aliado geralmente em situações corriqueiras das barracas onde ficavam as tropas e suas peculiaridades. Um fogão dentro de uma tenda, um bosque que servia tocos para as fogueiras das tropas e ao mesmo tempo poderia esconder o inimigo, a artilharia brasileira do Cel Mallet, etc. Consideram-se as asserções de Ana Maria Mauad com relação à ideia de espaço para a análise histórica da foto

a análise histórica da mensagem fotográfica tem na noção de espaço sua chave de leitura, posto que a própria fotografia é um recorte espacial que contém outros espaços que a determinam e estruturam, como, por exemplo, o espaço geográfico, o espaço dos objetos (interiores, exteriores e pessoais), o espaço da figuração e o espaço das vivências, comportamentos e representações sociais (1996, p. 82).

Numa outra comparação vê-se como uma foto desmistifica a ilustração publicada no jornal a *Vida Fluminense*, um dos principais veículos de comunicação no Império naquela ocasião. Jornal dirigido e ilustrado pelo desenhista e caricaturista italiano Angelo Agostini, que teve posição crítica diante das ações dos dirigentes do Império e dos comandantes aliados. A *Vida Fluminense*, em linhas gerais, concedeu boa parte de seu espaço jornalístico para trazer informações da campanha brasileira no Paraguai.



Fig. 32. Tipos paraguaios, Vida Fluminense de 17 de outubro de 1868. FBN

Na fig. 32 tem-se uma visão estereotipada e idealizada do cotidiano da população paraguaia. Nela não estão previstos os estilhaços da guerra como a fome – que atingiu o povo paraguaio e, sobretudo, as crianças – numa paisagem calma em que um fazendeiro segura um chicote e observa atentamente o trabalhador que, pelos traços étnicos não é escravo, mas pela situação forjada na cena leva a sociedade escravocrata brasileira a entender que ali também existia servidão no trabalho. Ao lado duas pacatas senhoritas acompanham desinteressadamente a situação como que estivesse ocorrendo tudo da maneira mais tranquila possível.



Fig. 33. Família paraguaia. Álbum de retratos e vistas referentes ao Paraguai. FBN

Já na fotografia (fig. 33) os traços étnicos da população paraguaia são revelados, caracterizada pelos indígenas que formaram a sociedade guarani. É bem diferente da publicada no jornal, com seus personagens brancos de fisionomia saudável, o que passa a impressão de que a guerra não está acontecendo naquele país. Tem-se, por outro lado, um elemento que se repete em ambas as figuras que é a palha que cobre as casas, embora não se sabe ao certo se na fotografia é uma casa paraguaia ou um abrigo, ou qualquer outro local para acolher aquelas pessoas. Na fotografia todos os personagens estão com os rostos cansados, seja pela idade ou pela desgraça das ações de guerra empreendidas naquele ambiente. Quanto à indumentária fica evidente a distância entre uma representação mais verossímil que é a fotografia em relação às ilustrações, que passam muito pela imaginação e visão do artista em relação ao Outro. Isso não quer dizer que as fotografias são a verdade absoluta dos fatos, vai depender da intenção do fotógrafo de determinado fato ser escolhido por outros e a forma de dizer algo por meio dos códigos visuais. Através das representações imagéticas, tanto na ilustração quanto na fotografia, o produtor da imagem forja sua composição através de seu modo de ver o mundo, ou melhor, sua ideologia vai determinar o que mostrar e de que forma representar determinada situação, sempre de acordo com suas referências pessoais, ideológicas e sócio-culturais. Na fig. 32 pode até ser uma representação de uma parcela diminuta da sociedade guarani, embora os elementos

nela presentes façam menção que estaria tudo no seu devido lugar diante da hecatombe que por lá ocorria.

Nas guerras, de um modo geral, é a cultura do Outro que é perigosa e na guerra contra o Paraguai se estabeleceu o discurso do Império que tinha como missão levar a civilização para um país selvagem e de cultura inferior. Também não é permitido afirmar qual a relação de parentesco dos personagens ali retratados: se é uma família ou se são componentes de diferentes famílias que se perderam diante das atrocidades da guerra. E é nesse sentido que o discurso da fotografia pode ser frágil em alguns casos. Se a legenda não indicar nomes, datas e lugares pouco o leitor vai avançar no sentido da leitura da imagem. Aqui, diferentemente como afirma Sontag (2003, p. 14) “[...] todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas”. A manipulação das legendas serve para ocultar, alterar ou modificar informações referentes a pessoas, paisagens e situações ocorridas durante a guerra nas fotografias. Outra diferença é que este retrato é de conjunto de pessoas, o que sinaliza para a dimensão bem maior do que fosse um retrato individual, explicando melhor, caso fosse um retrato de um indivíduo a guerra teria um campo de impacto muito mais restrito. Já quando o fotógrafo incorpora mais pessoas para serem retratadas, o profissional aumenta o alcance dos resultados da guerra, passando ao público a noção de que a guerra não está somente entre os militares, tampouco entre sujeitos isolados.

A guerra altera a vida dos indivíduos mesmo para aqueles que não estão envolvidos diretamente no conflito. Se a fotografia surgiu para representar o homem e suas ações, na guerra ela pode representar a total decadência da ação humana – e com total responsabilidade para os governantes – sempre com a dependência do fotógrafo em como registrar determinado evento. Isto quer dizer que a guerra, ou qualquer outro acontecimento, pode ser tratado de diversas maneiras: a foto pode fazer uma denúncia das atrocidades cometidas com as populações civis ou pode fornecer dados de um conflito limpo e cirúrgico (como é o caso da fig. 34). São os editores de jornais e revistas, ou pode ser curadores que podem manter o controle das informações e que ditam o que deve circular na sociedade ou o que não interessa ser silenciado para não gerar oposição aos interesses estabelecidos. Por mais que se tenham fotos ou qualquer outro tipo de documentação referente a conflitos que não interessam para os detentores do poder, o documento certamente acaba sendo arquivado num quartel ou outra repartição inacessível para estudiosos ou pesquisadores, pelo menos temporariamente.

Outro ponto de destaque na cobertura fotográfica da Guerra do Paraguai está na participação religiosa no conflito. As fotos das ruínas de Humaitá são exemplos disso. Imagina-se agora na razão do fotógrafo registrar cenas da igreja da fortaleza após os combates. É sabida a participação católica na formação da cultura latina. A pergunta que surge ante uma imagem deste tipo: qual foi a intenção do fotógrafo? Será que a igreja era a única construção da poderosa fortaleza? Carlos César foi fotógrafo do Rio de Janeiro a cobrir a tomada de Humaitá pelo Império, correspondendo na única encomenda oficial para o registro das glórias nacionais.

Reparando a cena (fig. 34) tem-se a ideia de que a igreja sofreu um tremendo bombardeio da esquadra imperial. Assim esse bombardeio representa uma espécie de força e poderio da ação bélica ali ocorrida. Pode significar, ainda, a superioridade do Império sobre inimigo se recorrermos aos estragos provocados na estrutura da igreja, tendo em vista que a esquadra brasileira era soberana na bacia platina.

Mesmo com a formulação de uma legenda para explicar tal imagem, ainda assim a interpretação da imagem pode sugerir uma afronta aos ideais cristãos. Resta ressaltar através de suposição quais eram as possibilidades do fotógrafo diante de tal fenômeno. Neste caso é imprescindível destacar o compromisso do fotógrafo com o Império, pois era o contratado oficial para documentar os feitos e a vitória que se aproxima. Contudo a igreja não poderia ser a única a compor o cenário desolador da fortaleza tomada pelas tropas aliadas. Pode-se refletir nas palavras de Marta Emísia Barbosa Jacinto (2004, p. 115) a questão das imagens para interrogar-se sobre o que esta imagem escondeu e silenciou; o que ficou de fora do quadro fotográfico que não era interesse do governo em mostrar? Será que a guerra se resume na destruição de prédios e construções? Será que não falta o elemento humano nisso tudo? Porque quem aperta o gatilho são sempre pessoas, mas a imagem nos dá a impressão de um esvaziamento ou ausência de seres humanos nesta empreitada. A foto faz parte de um álbum editado pelo fotógrafo e dedicado para o visconde de Rio Branco, composta numa série de dezenove imagens. Para Toral

as imagens da igreja destruída pelos tiros da esquadra brasileira foram muito reproduzidas em fotos e litografias na imprensa, constituindo-se quase num símbolo do conflito no Paraguai. Suas ruínas são, hoje, consideradas patrimônio nacional. Diversos outros fotógrafos, anônimos, estiveram em Humaitá, depois de sua ocupação pelos aliados, deixando uma série de vistas das suas baterias, do porto, da artilharia brasileira ocupando a praça, da casa utilizada por López etc. (TORAL, 2001, p. 88).

As representações visuais são relevantes na medida em que fornecem uma narrativa para a conquista da fortaleza. A imagem faz parte, conforme já mencionado, de uma série

de dezenove fotos e cabe a pergunta: o porquê da foto (Fig. 34) ter sido selecionada dentre as dezenove. Qual a circulação da imagem e se causou repúdio e indignação ou instigou a sociedade a aderir ao conflito. Acredita-se que a foto funcionou como uma comemoração antecipada pelo término do confronto, pois para se chegar a Assunção era apenas questão de tempo. Sendo assim, tal imagem fotográfica perpetua uma visão fragmentada da tomada da fortaleza e veio a tornar-se um símbolo da vitória das armas imperiais sobre a mítica fortaleza e, ainda, o tão desejado fim do conflito platino. Ana Maria Mauad (1996) parafraseando Jacques Le Goff ressalta a importância da fotografia como monumento forjado para consolidar uma memória dos grandes feitos do Império

[...] há que se considerar a fotografia, simultaneamente como imagem/documento e como imagem/monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado – condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo.

No mesmo sentido Maria Borges Linhares (2005, p. 100) assevera que “o imperador tinha plena consciência de que a fotografia é uma das mais fortes expressões do que o historiador Le Goff conceituou como documento/monumento”. Sendo monumento, a imagem se transforma na “única” maneira de “ver” o acontecimento e observando a imagem o leitor já projeta suas causas e consequências do fato. Característica que a fotografia adquire como memória, como imagem que se perpetua no tempo e que a credita como a verdade incontestada da ação armada, cristalizada em instituições que preservam e dão vida para uma versão muito oficial da contenda. Conforme destaca Arlindo Machado (1988, p. 105)

[...] É por isso que o ato de fotografar exige mais que a simples posse de uma câmera: exige o pacto com o detentor do espaço, exige a retaguarda da agência noticiosa ou da empresa jornalística monopolizadora da informação, exige a credencial do ocupante e beneficiário da cena. O espaço que o fotógrafo ocupa em zonas de litígio e o lugar em que ele finca sua câmera são sempre suspeitos: suspeitos porque a presença do fotógrafo em geral só se pode dar à custa de uma cumplicidade com o ocupante e sem a qual o ato de fotografar simplesmente não seria possível.



Fig. 34. Carlos César. **Igreja de Humaitá destruída por bombardeio.** Albumina, 1868, 13x18cm. Coleção M&MC.

O documento fotográfico jamais é inocente. Cabe ressaltar que as imagens fotográficas tem a pretensão de ver o que o público não tem acesso diretamente. Além da fotografia informar sobre determinado acontecimento, ela também forma uma visualidade para o evento em discussão. Todo um trajeto é percorrido até uma fotografia chegar ao seu público e sempre com uma intenção, pois a produção e distribuição de uma determinada fotografia jamais é gratuita. No entanto, a fotografia tem a característica de que um olho substitui a visão humana para uma visão da câmera, e assim, passa a ideia para o leitor de que a cena aconteceu unicamente daquele ponto de vista, excluindo a ação de um operador para forjar tal cena, empregando seu modo de ver um fato.

Seguindo a representação da guerra através da imagem fotográfica examinar-se-á o papel das crianças. Mais especificamente em relação aos retratos dos prisioneiros paraguaios. No início da guerra as fotografias fazem alusão ao soldado paraguaio, de certa forma saudável e com boas condições de vida, pelo menos aparentemente. De acordo com as assertivas de Toral (2001, p. 86) a legenda da fotografia é a seguinte: “Soldado paraguaio Antonio Gomes, prisioneiro em Uruguaiana. Tem 21 anos de idade. Natural da vila de Jaguarão, no Paraguai. Mande tirar este retrato em Porto Alegre, em 27 de abril de 1867”, conforme fig. 35.

Não há dados sobre quem encomendou tal retrato. Além de estar com boa aparência, o jovem paraguaio está com suas vestimentas (chiripá, típica saia masculina paraguaia) bem ajeitadas no que concerne a um soldado que participou dos deslocamentos iniciais das tropas guaranis. Retomando Toral (2001, p. 86-7) “o retrato de prisioneiros paraguaios parece ter se tornado um gênero da fotografia bastante comum entre os retratistas que atuaram ao lado das tropas da aliança. Diversos profissionais, todos anônimos, retratavam oficiais e soldados paraguaios aprisionados, vendendo as imagens em formato *carte-de-viste*”. Ao fundo uma tela que servia para compor o cenário e forjar uma cena clássica. Além disso, o retrato do paraguaio revela uma humanização do conflito para a sociedade brasileira, pois ali estava representado o outro lado, o inimigo que, segundo o discurso oficial monárquico, era um selvagem a ser domesticado pelo Império.

A imagem do soldado guarani (Fig. 35) pode ser interpretada de maneira que as tropas aliadas foram sensíveis e benevolentes com o outro lado. Sugere, portanto, que os aliados foram piedosos em não exterminar com os vencidos, apresentando-os bem limpos e saudáveis. Para o oficial que encomendou a imagem a foto tinha a intenção de perpetuar a conquista e a vitória, sendo apropriada como troféu de guerra. O inimigo, vivo, é bem diferente daquelas fotografias em que são representados montes de cadáveres paraguaios. Certamente é mais aceita pela sociedade o inimigo vencido, mas vivo, e não mortes e corpos dilacerados amontoados como saldo das batalhas.



Fig. 35. Prisioneiro paraguaio capturado em Uruguaiana e fotografado em Porto Alegre por Luiz Terragno
(Excursão ao Paraguai, FBN)

Na medida em que a guerra avançava e seus estragos eram ainda mais evidentes, começam a surgir fotos com crianças como soldados. Não é novidade que crianças lutaram ao final da guerra e, segundo Toral (2001, p. 88) “as crianças paraguaias – que disfarçadas de soldados com barba postiça e rifles de madeira, lutaram na última fase da guerra [...]”.



Fig. 36. Prisioneiro paraguaio em janeiro de 1868. Excursão ao Paraguai, FBN.

Segundo Salles (2003, p. 131) “antes mesmo da queda de Humaitá, meninos já combatiam no exército paraguaio”. A situação de subserviência do menino faz com que não olhe para o fotógrafo (Fig. 36). Aliás, o oficial também não mira a câmera. O menino

está com os pés descalços e empunhando uma chaleira. Seus trajes não são de soldados e bem diferente daquela primeira fotografia (fig. 35) que o rapaz está calçado e com boas roupas. Mas ainda há fotografias com os registros mais cruéis das batalhas. No relato de Gal. Martin Mc Mahon: “Niños de tiernos años llegaban arrastrándose, las piernas desechas o con horribles heridas de balas en sus cuerpos semidesnudos. No lloraban ni gemían ni imploraban auxilios médicos. Cuando sentían el contacto con la mano misericordiosa de la muerte, echaban al suelo por morir en silencio como habían sufrido” (CUARTEROLO, 2000, p. 78). Através dos relatos verbais são realçados os atributos de coragem e valentia na atuação dos meninos paraguaios. E novamente temos uma imagem que demonstra a situação precária dos paraguaios numa guerra desigual, contudo, nada de mortes e fome, nenhuma imagem que faça uma crítica à situação e à realidade das tropas imperiais. José Ignacio Garmendia relata a situação dos meninos e, no mesmo sentido do Gal Mc Mahon, ressalta a forma desigual que permeou a guerra “niños de diez a quince años combatiendo bizarramente contra fuerzas superiores y muriendo como si fueran soldados [...]” (CUARTEROLO, 2000, p. 79).

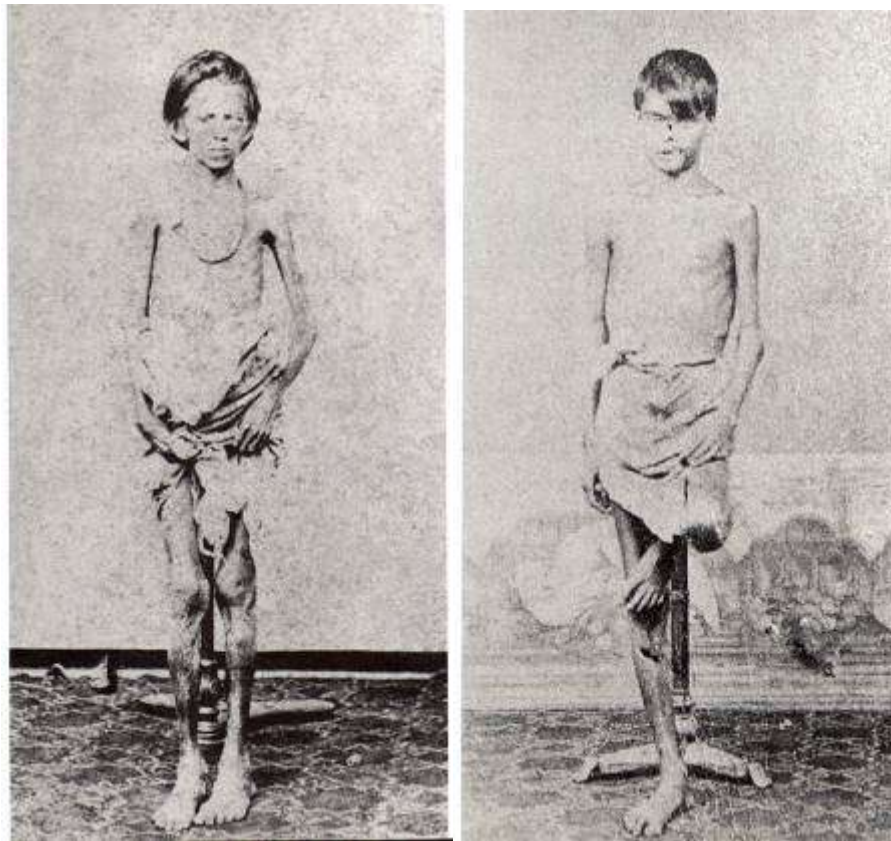


Fig. 37. Fotógrafo no identificado. Niño paraguaio después de la guerra. *Carte de visite*, ca. 1868, MHN.

Nota-se que atrás dos meninos (fig. 37) está um pedestal, que provavelmente servia para imobilizar os retratados para que não se movessem, o que poderia produzir um vulto na fotografia final. Artifício que era usual no estúdio para corrigir os altos tempos de exposição necessários para a sensibilização das chapas fotográficas. Novamente as assertivas de Sontag (2003, p. 13) são esclarecedoras: “Olhem, dizem as fotos, é assim. É isso que a guerra faz. E mais isso, também isso a guerra faz. A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra devasta”.

Mesmo tendo em vista a limitação técnica do século XIX, a fotografia de guerra, salvo raras exceções, é a representação suportável do que o limite de barbárie pode ser recebido pela sociedade. Através das fotografias não se encontram meninos morrendo, isso fica para o texto que é mais racional, enquanto a fotografia atinge a esfera do emocional. Num relato de Taunay sobre as ações das batalhas de Campo Grande “parece-me ainda estar vendo, como as lanças se abaixavam, fulgurantes, vertiginosas, atirando alto ao ar, como que simples novelos de algodão, os corpos que iam ferindo e que, no geral, caíam agachados, acorados e, mais que isto, enrolados sobre si mesmos” (*apud* SALLES, 2003, p. 133). A citação acima descrita pode se tratar de crianças travando o combate. Da mesma maneira, numa carta à esposa, Benjamin Constant relata a crueldade das batalhas em que uma cavalaria paraguaia diminuta se recusou a render diante da maioria brasileira

Então começou a cena [a] mais horrorosa que se pode observar – as cabeças de uns eram arrancadas do tronco a um golpe de espada, as de outros rachadas [a espada] atiravam longe os miolos, alguns eram arrancados de cima dos cavalos atravessados pelas lanças e nos próximos da morte mordiam as hastes torcendo-se em terríveis convulsões, o sangue esguichando das feridas salpicando os nossos cavalos; daí a pouco nada mais havia [que um monte] de postas, porque a maior parte [...] sentia prazer em matar e em esquartejar os homens depois de mortos (*apud* Salles, 2003, p. 133).

Muito pouco da realidade e dureza dos combates foram registrados na Guerra do Paraguai através das fotografias e as atrocidades ficaram para os textos verbais. Retomando Sontag (2003, p. 46) sobre o realismo no campo da fotografia

A primeira justificativa para as fotos brutalmente claras, que obviamente violavam um tabu, residiam no puro dever de registrar. ‘A câmera é o olho da história’, teria dito Brady. E a história, evocada como uma verdade inapelável, se aliava ao crescente prestígio de uma certa ideia de temas que demandavam maior atenção, conhecida como realismo [...] Em nome do realismo, permitia-se - exigia-se - que se mostrassem fatos desagradáveis, brutais.

Realismo ao qual permeia toda a história da fotografia: da mesma forma que a história é a representação dos fatos e acontecimentos que merecem atenção, a fotografia é um recorte espacial e um corte temporal de um fenômeno qualquer. Ainda que tenha sido

explorado seu caráter documental e sua capacidade especular, a fotografia é uma das facetas da realidade e tanto se pode dizer sobre um mesmo fato de formas distintas, em que o discurso se constrói de acordo com a formatação dada à crônica visual. A famosa e repetida asserção “a câmera é o olho da história” – e pela repetição chega-se a uma verdade – o olho da câmera é um sujeito que substitui a presença do espectador no local dos acontecimentos, passando a ideia de que as coisas aconteceram apenas dentro do quadro fotográfico, pois o que é realmente importante é o que consta na tela da fotografia e o que não interessa está fora, e o que resta para o público é apenas imaginação, suposição do que aconteceu. A fotografia tem a ambição de sintetizar a realidade que se elabora no espaço e no tempo. Mas ao sintetizar ficam de fora outras realidades, outras visões que poderiam fornecer maiores detalhes dos fatos.

Não é raro encontrar relatos sobre a violação de mulheres por parte das tropas vencedoras, o que torna num assunto capital do apagamento da memória visual dos episódios da contenda. Conforme Salles (2003, p. 126) “de acordo com o paraguaio Centurion, algumas teriam sido violentadas pelas tropas brasileiras. Famintas e maltrapilhas, foram enviadas de trem para Assunção”. Caso não fosse o texto, pouco ou quase nada seria representado em fotografia sobre esse assunto.

[...] atrocidades que não estejam garantidas em nossa mente por imagens fotográficas bem conhecidas, ou das quais simplesmente temos muito poucas imagens [...] o ataque japonês contra a China, em especial o massacre de 400 mil pessoas e o estupro de 80 mil chinesas em dezembro de 1937, o chamado estupro de Nanquim; o estupro de cerca de 130 mil mulheres ou meninas (das quais 10 mil cometeram suicídio) pelos soldados soviéticos vitoriosos, deixados à solta por seus oficiais comandantes, em Berlim, em 1945 [...] (SONTAG, 2003, p. 72).



Fig. 38. Mulheres e crianças paraguaias vindas de San Pedro. IHGB

Examinando a fotografia (fig. 38) a ideia que se tem é de multidão. A figura religiosa novamente entra em ação numa posição privilegiada do espaço fotográfico (o padre ainda vai aparecer em outra foto). A proteção contra o frio é evidente e no canto superior direito constam na imagem homens com vestimentas que contrastam com a maioria dos representados na cena. Com chapéus e roupas sofisticadas para o período não se sabe quem eram, poderiam ser mercadores de escravos? Qual era o motivo e interesse que fomentaram o transporte destas mulheres e crianças? Por que estariam sendo levadas a Assunção? A foto em si não possui nenhuma referência ao ato de violação das mulheres. Neste caso em particular o discurso da fotografia é limitado: nem tudo passa pelas lentes dos fotógrafos. Ainda assim é o lado do inimigo que declara que as mulheres foram violentadas. Ao longo da história, como bem lembrado por Sontag, os estupros não passam pela evidência fotográfica e, assim, não constituem memória ou não fazem parte dos temas que não devem ser “lembrados” no futuro. Assim, “o que se chama de memória coletiva não é uma rememoração, mas algo estipulado: isto é importante, e esta é a história de como aconteceu, com as fotos que aprisionam a história em nossa mente. [...] as ideologias criam arquivos de imagens comprobatórias [...]” (SONTAG, 2003, p. 73). As fotos colaboram para forjar uma memória que é eleita em favor de tantas outras verdades que circundam a realidade da guerra. Por mais que haja uma tentativa de evidenciar as fotografias da Guerra

do Paraguai, corre-se o risco de cair numa armadilha tendo em vista a linguagem da fotografia com seu estatuto de única realidade possível.

Como representação factual da guerra, a fotografia desmistificou o conflito no Paraguai, sobretudo no que diz respeito à pintura histórica acadêmica. Com muito mais agilidade e rapidez na cobertura do conflito, a fotografia aplicada à imprensa serviu para criar uma visão da guerra para um público acostumado a receber as representações pictorais. Através da fotografia e sua utilização na imprensa, o grande público estava mais “perto” do teatro de operações e assim podia ter uma opinião sobre os embates travados nas trincheiras aliadas. De acordo com Toral (2001, p. 96)

a Guerra do Paraguai estabeleceu a importância da utilização jornalística da fotografia de guerra, mesmo por intermédio de cópias, em litografia [...] A fotografia, enquanto assunto, deixou de ser uma coisa familiar e privada e transformou-se em coisa de interesse público. Sem dúvida, a guerra fez que a fotografia se transformasse em fonte de informação histórica.

Com a fotografia a guerra ficou desprovida da aura de epopéia e heroísmo, sobretudo nas imagens que retratavam as perdas humanas. No entanto, as imagens mais terríveis da Guerra registradas pelos fotógrafos da Bate y Cia de Montevideu foram um fracasso comercial, pelo menos na capital uruguaia. Fato que confirma certa rejeição do público local quanto às razões que levaram os quatro países a se mutilarem violentamente.

Outro ponto a ser registrado é que a tecnologia empregada para fotografar era privilégio de poucos. A maior parte dos fotógrafos era estrangeira e tinha um olhar diferenciado da cultura local, levando-se em conta que a visualidade não deixa de ser uma cultura. Sendo assim, estes estrangeiros registraram uma guerra de acordo com sua ideologia, crenças pessoais, sociais e econômicas, pois faziam parte de uma classe privilegiada que detinha o controle das técnicas de produção e disseminação das fotografias. Consolidaram, destarte, uma cultura visual que se perpetuou sobre a Guerra contra o Paraguai. Verdades ou representações visuais que impõem novos estudos e pesquisas, especialmente porque é preciso desconstruir junto à sociedade, a arraigada tese de que as imagens fotográficas são a mais pura realidade dos fatos.

O certo é que a maioria das imagens fotográficas da Guerra foi, em linhas gerais, retratos de oficiais garbosos ou paisagens monótonas sobre os cenários da contenda. Ver-se-á, daqui em diante, como foi a reprodução das fotografias no principal meios de comunicação ilustrado do Império, tendo em vista as fotos que circularam e influenciaram a visualidade da época e a composição do imaginário sobre a Guerra do Paraguai.

III – A guerra contra o Paraguai nas páginas da *Semana Illustrada*

É preciso que Coimbra, Corumbá, Dourados, Miranda e Albuquerque se reedifiquem com a madeira e os materiais, que edificarão a cidade de Assumpção, ainda em pé para escarneio e completo escândalo do século XIX.

É preciso que o Paraguay tinja-se de sangue, desse sangue venenoso, que correu nas veias de Almagro e nas do gales de Castella e Aragão, sangue que não degenerou e carece de prompta purificação.

Ao Paraguay, povo brasileiro! Ao Paraguay! E veremos se nossos irmãos degolados, nossas patricias ultrajadas, nosso território invadido, nossa lavoura destruída, nossas propriedades saqueadas, nossa nacionalidade espelhada e cuspidada ficão sem vingança sedenta de ruínas, palpitante de destruições e aquecida ao fogo, á fornalha ardente de todo o Paraguay!

Vejamos a atra fumaça do incêndio, vejamos o desabar das casas, ouçamos o crepitar das chammas e não descancêmos em quanto uma só pedra estiver sobre outra pedra na feroz e burlesca republica do furioso Lopez.

Então poderemos respirar o nobre ar de dignidade reivindicada, da desaffronta consumada, única respiração de estados, de paizes, que não podem, nem devem viver sem honra.

A pagina da nossa historia, em que ler – o anno de 1865 foi o ultimo anno da existência do Paraguay – será a pagina mais gloriosa de todas as historias do mundo, porque o extermínio do paraguay é immenso serviço á humanidade e á civilisação.

Semana Illustrada, 26/02/1865. p. 1759.

Esse foi o editorial da *Semana Illustrada* para a mobilização da população brasileira, tendo em vista incentivar seus leitores a lançarem suas fúrias na guerra empreendida pelo Império contra o Paraguai. O tom do discurso assume um caráter belicoso e que o Paraguai necessitava de uma lição civilizadora do Império em retaliação a invasão guarani na província de Mato Grosso. O jornal imaginava que a guerra seria de curta duração, prevendo que o Paraguai fosse arruinado, o que de fato aconteceu, mas após longos cinco anos em que os prejuízos de tal empreitada custaram caro ao Brasil e o preço do triunfo, conforme destaca Harris Warren “fue tan alto que en cierta medida roba a la victoria su gloria y la derrota su humillación” (CUARTEROLO, 2000, p. 08).

A *Semana Illustrada* foi um jornal literário semanal que tratava dos principais assuntos apontados pelos jornais diários da Corte. Publicado no período do Segundo Reinado, mais exatamente entre os anos de 1860 a 1876, foi o principal veículo de informação ilustrado do período com o uso da litografia na reprodução de imagens. Constituía-se de oito páginas sendo quatro dedicadas ao texto e quatro reservadas às imagens, com as dimensões de 22 x 28 centímetros. Publicava-se aos domingos e era distribuída na capital do Império e nas províncias. Lançava mão de ilustrações para informar seu público, não somente das notícias vindas do palco das batalhas do Paraguai, mas também dos fatos mais importantes da vida do Rio de Janeiro. Concedia espaço em suas páginas para notícias jocosas sobre artes, política, economia e não deixava de lado

críticas às condições urbanas e sociais da cidade. Infelizmente não foram encontrados dados sobre a tiragem da revista nem a quais províncias o periódico era distribuído.

Atuaram pelo periódico os principais nomes da literatura do período, sendo que muitos também tinham ligações com a política e as artes “Machado de Assis, Quintino Bocaiúva, Pedro Luís, Joaquim Manoel de Macedo, Joaquim Nabuco, Bernardo Guimarães, etc” (SODRÉ, 1999, p. 205). Contudo não se tem verificado, entre os anos pesquisados, nenhuma assinatura dos textos publicados no periódico, tudo no anonimato ou pseudônimo, caso que indica certa preocupação em proteger o autor do texto não expondo sua identidade, provavelmente para não sofrer retaliação ou perseguição pelas ideias ali contidas.

Pretendia, com seu dístico “*ridendo castigat mores*” – “rindo, castiga os costumes”, tratar os assuntos sérios de forma divertida, contendo nas caricaturas mensagens que satirizavam a sociedade carioca e seus hábitos. Na parte superior da capa aparecia a lanterna mágica¹⁹ e um homem com traços jocosos dando uma piscadela e, ao mesmo tempo, um sorriso enigmático para o leitor do semanário.



Fig. 39. Cabeçalho da *Semana Illustrada* ano 12, n. 604, Rio de Janeiro, 187

¹⁹ A lanterna mágica era “antepassado dos modernos projetores e compunha-se de uma caixa de ferro com um espelho côncavo no interior e um tubo com duas lentes convergentes. Seu funcionamento consistia em colocar uma fonte luminosa – vela, lamparina, luz oxioetérica e, a partir de 1885, a lâmpada elétrica – que refletiam-se pelo espelho na lente convexa, por trás de uma imagem desenhada, pintada sobre vidro, ou um clichê fotográfico de vidro (colódio úmido e, depois de 1871, as chapas secas), ou outro material transparente” (MACHADO, 2009, p. 03). É um indício de que seus produtores tinham próxima relação com as técnicas de reprodução de imagens do período e, em particular, com a fotografia. Também não deixa de ser interessante a ideia difundida na época de que os instrumentos óticos tem olhos para tudo e para todos, evidência de que as imagens são sempre fiéis aos acontecimentos e um olho neutro e imparcial ao qual ninguém pode escapar.

O germânico Henrique Fleiuss e seu irmão, Carlos Fleiuss e o litógrafo Carlos Linde foram os proprietários do periódico. O primeiro foi o de maior destaque entre a historiografia sobre o tema devido ao fato de receber homenagens de seu filho Max Fleiuss a partir do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (SOUZA, 2007, p. 14). Desembarcados em 1858 fundaram na Corte o Instituto Artístico que funcionava como uma espécie de oficina de artes e, posteriormente, ficou chamada de Instituto Imperial Artístico. De acordo com Orlando da Costa Ferreira (1994, p. 183 e 185)

Nascido em Colônia, o desenhista e gravador (principalmente litógrafo) Heinrich Fleiuss (1823-1882) veio em 1858 para o Brasil por sugestão do naturalista Martius, trazendo em sua companhia o irmão Carl Fleiuss (-1878) e o pintor e litógrafo Carl Linde (-1873). Tendo primeiro percorrido algumas províncias do Norte, chegou ao Rio de Janeiro em meados de 1859. [...] onde também faziam daguerreótipos e fotografias e [sic] papel.

Fleiuss também foi pioneiro em instalar uma oficina e escola de xilogravura no país, mesmo não obtendo sucesso em ensinar jovens para o ofício, ficando a litografia como procedimento na consecução de suas imagens. Embora Nelson Werneck Sodré (1999, p. 206) ressalte que a contribuição de Fleiuss chega a ser maior na parte artística do que jornalística, não deixa de ser meritória a produção do principal veículo ilustrado do Império dirigido pelo alemão.

Em 1876 finda a *Semana Illustrada* e Fleiuss lança um novo periódico intitulado *Ilustração Brasileira* em que se mantém até 1878 sem alcançar o sucesso da antecedente. No mesmo ano é atacado por doença e abdica do Instituto Imperial Artístico. Retoma a atividade em 1880 lançando a *Nova Semana Illustrada*, mas já com severas dívidas e fracassos das publicações anteriores. Falece em 1882 aos 59 anos de idade, muito pobre. É grande a contribuição de Fleiuss para o país e sua produção deve ser sempre mencionada nos estudos de artes e comunicação do Segundo Império.

A *Semana Illustrada* teve na cobertura da Guerra contra o Paraguai correspondentes militares que atuavam na frente das batalhas. Enviavam notícias principalmente pelos paquetes que faziam o trajeto do alto Paraná, passando pelo Estuário do Prata e Porto Alegre, até chegar ao Rio de Janeiro. Colaboraram com o periódico o Almirante Joaquim José Ignácio, o capitão A. Luiz Von Hoonhotz e o capitão Conrado de Niemeyer. As imagens eram feitas no *front* e enviadas para a revista que reproduzia por meio da litogravura. O jornal ilustrado também fazia referência a que o público somente acreditasse nas notícias oficiais, como ocorre no seguinte trecho: “[...] Ninguém acredite

senão em notícias oficiais, transmitidas oficialmente, depois de verificada a autenticidade dellas” (*Semana Illustrada*, 03/09/1865, p. 1973).

O jornal ainda vai criticar os “noveleiros” pela completa contradição nas notícias que traziam da campanha do sul em relação às oficiais. De acordo com o título “Cautella contra os noveleiros”, tem-se a seguinte orientação:

inventão derrotas, cercos, privações, mortes, misérias de todas as espécies, de sorte que, a ser exacta metade de suas asserções, umas vezes com tom de piedade, outras com a arrogância de acres censuras, o Brasil deveria metter a cara dentro de um sacco, porque não tem generaes, officiaes superiores e subalternos, soldados, que saibão combater.

[...] qualquer medida de repressão neste sentido é grande favor, principalmente ás familias, aos parentes e amigos dos bravos, que combattem pela pátria nos campos do Paraguay.

Assina o Anti-Paraguay

Semana Illustrada, 26/01/ 1867, p. 2971.

Assim, o jornal declara ser apenas fontes oficiosas as que realmente retratam com veracidade os acontecimentos da região guarani, desmerecendo outras fontes que poderiam fornecer outra visão da guerra. Visões que poderiam mudar a produção de imagens e também a memória que se pretendeu construir do conflito. Portanto, o periódico deixa claro sua intenção oficial, comprometida em relatar os fatos a partir dos militares brasileiros, o que se pode asseverar que o jornal teve um tom eminentemente patriótico e nacionalista. É a partir desta declarada e nítida parcialidade na cobertura da guerra e do apoio incondicional do semanário que outros periódicos levantaram dúvidas sobre subvenções a que a *Semana Illustrada* poderia receber diante de tanta propaganda e apoio aos projetos mobilizadores do governo na campanha contra o Paraguai.

Em relação à posição da imprensa de modo geral, Nelson Werneck Sodré (1999, p. 202) ressalta que “a guerra não teve, no Brasil, em toda a sua longa duração, boa imprensa”. Mauro César Silveira (1996, p. 76) aponta que em trabalho anterior André Toral tenha enfatizado que a imprensa fora francamente impatriótica. Toral rebate a asserção de Silveira salientando que “afirmei, sim, que a imprensa ilustrada era oportunista, procurando estar em sintonia com a opinião pública sobre a guerra. Quando a guerra tornou-se impopular, a partir de 1866, a imprensa ilustrada passou a atacá-la; Quando a proximidade da vitória fê-la popular, a imprensa mudou de opinião” (TORAL, 2001, p. 63). Toral ataca Silveira, dizendo que a tese de que as caricaturas foram armas largamente usadas pelo Império durante a guerra é difícil de sustentar, tendo em vista a completa liberdade de expressão concedida pessoalmente pelo Imperador naquele período. Em seu trabalho sobre a caricatura como arma de guerra Silveira (1996) vai comprovar que

a mensagem principal das imagens caricatas visava atacar Solano López e seus soldados, contudo o autor reconhece que não teve impacto imediato nas camadas populares brasileiras (SILVEIRA, 1996, p. 53).

As caricaturas, sobretudo as da *Semana Illustrada*, atacaram Solano López e seus seguidores, conformando um modo de ver o presidente paraguaio. Inimigo que seria representado como animal, fugindo com sacos de dinheiro e sendo apedrejado por seus compatriotas. Ocorre ainda que as caricaturas contribuíram com o esforço do Império em mobilizar a sociedade para a causa em questão, definindo o embate entre o bem e o mal, o Império civilizador contra a república selvagem. É certo que as caricaturas forneceram um deslocamento da realidade, já que pouco se sabia do Paraguai e sua condição social, econômica e geográfica que tanto atrasou os avanços aliados em território guarani. É preciso deixar claro que fora feita ampla gama de ações para a mobilização geral dos brasileiros para fins de recrutamento. Livros, dissertações, imagens, teatros, apresentações públicas formaram um rol de documentação considerável em torno do episódio.

No entanto, conforme o mesmo autor, não se pode ignorar as mensagens produzidas pela caricatura no imaginário social brasileiro. Em síntese é possível afirmar que em seu início a guerra obteve um entusiasmo nacional, despertou sentimentos patrióticos e muitos realmente se alistaram no exército como foi, para exemplificar, o caso do memorialista da guerra Dionísio Cerqueira. Na medida em que a guerra se prolongava os ânimos foram se arrefecendo até o governo realizar o recrutamento forçado, caso em que muitos se mutilavam ou se escondiam no mato para escapar do rigoroso alistamento.

A *Semana Illustrada* apoiou a posição do governo para a mobilização geral da sociedade para o recrutamento, continuidade da guerra até a queda de López e que não se medisse todos os esforços – custos humanos, materiais e sociais – para o cumprimento da missão civilizadora do Império. Conforme editorial intitulado “novidades da semana”

A guerra! A guerra! O dr. Semana não quer, nem pode ser indiferente ao assumpto magno da situação. O diário do Rio já fallou sobre a guerra. O Jornal do Commercio já fallou sobre a guerra. O Correio Mercantil ainda não fallou... Mas o Correio Mercantil tem direito de ser reservado desde que esta em missão especial e extraordinária por causa da mesma guerra. Todos enfim têm fallado ou fallão da guerra como o objecto da preocupação geral.

A pátria está em perigo!

A guerra é uma questão nacional!

O patriotismo brasileiro está em prova!

Todos os sacrificios são poucos!

A's armas!

A *Semana* (Deos a livre) não é capaz de contestar essas proposições.

Mas exprimindo a mesma ideia fallará n'outros termos.

A guerra é um máo brinquedo.

A guerra é um máo jogo.

A guerra é uma briga de lobos.
Quem nella fica logrado, é escarnecido.
Quem se deixa vencer fica perdido.
A questão é simples. Quem não devora é devorado.
Nestes termos já sabe o paiz em que calças pardas está mettido.
Como a providencia, porém, vela sobre os destinos das sociedades humanas, o Brasil não deve temer pelo futuro.
O Brasil há de vencer porque representa a civilização.
Há de vencer porque tem por si o direito.
Há de vencer porque sua causa é justa.
Isto quanto ao futuro: quanto ao presente o negócio é outro.
[...] ora, está é a sustamente a questão atual: a questão do momento; a questão do patriotismo; a questão do governo; a questão do povo brasileiro.
O Brasil pôde gastar n'um dia toda a renda de um orçamento do Paraguay.
O Brasil é civilisado e possui um governo regular.
O Paraguay é semi-selvagem e não tem mais do que um espantallo de governo tirannico.
Tudo isso é verdade. Mas no Paraguay todos são soldados; todos se batem por obedecer; todos morrem por sugeição ao fanatismo do clero e ao terror do despotismo. E é por isso que o Paraguay conta um exército numeroso, bem armado, bem dirigido, disposto á luta.
Ora para o Brasil a questão não é de dinheiro: gastar-se-há quanto seja preciso.
Não é também de armamento; elle existe e cada vez mais augmenta.
O que falta pois? Patriotismo, temol-o e devemos tel-o. Dinheiro; temol-o. Armas, temol-as. Encouraçados, temol-os. Mocidade briosa e valente, não falta.
Mas falta-nos um exercito poderoso, forte; que faça a campanha em seis meses em vez de fazel-a n'um anno.
Que abrevie a Victoria para mais exaltar a nacionalidade brasileira. Que pela rapidez das operações custe-nos a guerra menos dinheiro, menos tempo, menos sangue.
Eia! Pois! O Dr. Semana faz também um apello aos brasileiros e sobre tudo aos seus assignantes. Tomamos o compromisso de fazer chegar a *Semana Illustrada* ao acampamento do exército para seu exercicio nas horas vagas: e se é preciso um premio offerece o Dr. Semana tirar o retrato de todos os bravos que se alistarem formando um quadro monumental que sirva de posteridade á gloria dos vencedores!
Eia! Pois! Ás armas! Ao Paraguay! Á Victoria!
Dr. Semana
Semana Illustrada, 06/08/1865, p. 1937

Nesse editorial fica nítida a angústia da continuação da guerra e de mover todos os recursos para que se finalize a campanha do sul. Entretanto, reclama-se do exército que falta ao país, que acelere as ações no Paraguai, dado que não deixa de considerar a aflição de todos ou parcela da sociedade que eram atingidos pela guerra. Pelo visto o jornal não ataca pessoalmente nenhum chefe de estado aliado e também poupa os chefes militares brasileiros e suas manobras do teatro de operações, apenas apresenta os militares brasileiros e seus aliados como heróis a serem enaltecidos.

Devido a proximidade de Henrique Fleiuss com homens do poder, o semanário ilustrado sofre ataques de suas concorrentes sobre prováveis subvenções recebidas do governo, mesmo que no próprio jornal foram intensos os pedidos para os assinantes renovarem suas assinaturas, indício de que o periódico dependia do pagamento de seus

assinantes para sua sobrevivência. Quando a *Semana Illustrada* saiu de circulação em 1876, o jornal *O Mosquito* publicou a seguinte acusação:

Avançada em anos, sem dentes e vendo pouco, era admirável o apetite da finada - comia tudo e tudo digerira, como no verdor da mocidade. Era uma das melhores convivas da grande mesa do orçamento! [...] O sopro do Tesouro não lhes pôde dar vida; mas agora que elas já não existem, ao governo cabe enterrar os mortos e tratar dos vivos (*apud* SODRÉ, 1999, p. 217).

Contudo não há evidência de que o periódico recebia proventos de alguma repartição do governo. Pedro Paulo Soares (2003, p. 60) acredita numa espécie de apadrinhamento político, sendo verificável na lista de testemunhas de casamento de Fleiuss, em 1867 no qual assinaram nomes que participavam da vida política da Corte. Karen Fernanda Rodrigues de Souza acredita que o periódico “não contava com financiamento público e, portanto, era essencial que seus criadores conseguissem o máximo possível de assinantes, garantindo então a venda de uma certa quantidade de exemplares” (SOUZA, 2007, p. 18-9). Empreendimento custoso para a época e com escassa mão de obra especializada – sobretudo na reprodução de imagens – o jornal ilustrado não se sustentaria, dentre outros fatores, pela ausência de anúncios publicitários – posteriormente foram incorporados aos jornais para a manutenção dos custos que o processo de impressão e circulação gerava. A folha ilustrada se defendia das acusações a que era atingida e garantia não obter nenhuma forma de auxílio do governo para a manutenção do semanário.

De nossa parte declaramos aqui em alto e bom som que não servimos nunca ao governo como testa-de-ferro, que o Dr. Semana não deve finezas de qualidade alguma aos ministros, e que é bastante independente para não pedir obséquios e favores senão os que recebe do público. A *Semana* é o único responsável pelos seus desenhos e escritos, que não são influídos por pessoa alguma. Graças à nossa independência, alcançada pelos imensos esforços de servir bem aos nossos assinantes, de ficar sempre nos limites da mais rigorosa decência (...), não tememos os insultos desses que não têm mostrado amor à pátria, interesse pela causa pública e o devido respeito aos colegas da imprensa.
A Semana Illustrada, n. 373, fev.1868.

Os preços variavam caso fosse assinatura ou comprada avulsamente. A *Semana Illustrada* custava \$500 réis enquanto um diário custava \$40 a \$80 réis. Os valores das assinaturas anuais dependiam da região. Na capital 16\$000 e no interior 18\$000. Preço alto para o período e assim poucos poderiam adquirir tal publicação. Entretanto, em comparação com os livros os jornais ilustrados eram bem mais acessíveis. Publicar um livro ou adquirí-lo era para poucos pelos altos custos de impressão e assim os jornais semanais colaboravam imensamente ao acesso de seus leitores a literatura. A título de

exemplo, um bom escravo custava cerca de 150\$000 e para se formar uma plantação de café, em 1827 – fora o terreno – 6: 149\$000 (MOREL, 2003, p. 91).

No período compreendido entre 1865-70 surgiram várias folhas que tratavam a guerra com imagens, sendo as principais no Rio de Janeiro, a *Semana Illustrada* e a *Vida Fluminense*, esta última dirigida por Angelo Agostini.

Angelo Agostini, italiano, desembarcou em São Paulo e desenhou para o jornal ilustrado *O Cabrião* e depois foi para a Corte e lançou a *Vida Fluminense* que seria a principal concorrente da *Semana Illustrada*. Agostini é tido como o grande defensor da abolição e tinha um tom mais combativo que Fleiuss. Agostini produziria ainda a *Revista Illustrada* lançada em 1876 que seria a maior em circulação na América do Sul. Não resta dúvida de que seja o principal repórter com o lápis no Brasil do século XIX. Nelson Werneck Sodré discorre sobre a atuação do artista na Corte

Agostini foi dos mais expressivos exemplos de como a militância enriquece, amplia e multiplica o efeito das criações artísticas autênticas sendo, ainda, dos mais brasileiros dos artistas que nos conheceram e nos estimaram, porque sentiu, compreendeu e expressou não apenas o que era característico em nós, daí a sua autenticidade, mas aquilo que representa o conteúdo do característico, isto é, o popular. Suas caricaturas, por vezes contundentes, puseram a nu os traços grotescos da classe dominante brasileira do tempo, suas irremediáveis mazelas, seu atraso insuportável, e o vazio triste dos ornamentos, dos artificios, dos disfarces com que se apresentava, buscando aparentar grandeza (SODRÉ, 1999, p. 218).

A disputa pelo leitor foi acirrada entre os órgãos de imprensa, ainda que a *Vida Fluminense* fosse lançada em 1868 e perdurou até 1875, nos anos finais e posteriores a guerra. É de supor que as folhas ilustradas fossem alternativas, em contraste com os grandes jornais do período, que eram mais sisudos, devido a prováveis compromissos assumidos com a burocracia, comércio ou, até mesmo, ligados a partidos políticos.

A *Vida fluminense* de Angelo Agostini pretendia concorrer com a *Semana Illustrada* atacando as imagens desta. Os motivos dos ataques era a qualidade das imagens – Agostini era melhor desenhista que Fleiuss – e as fontes que cada periódico recorria para produzir as imagens.

Post scriptum. A *Semana Illustrada* publicou um desenho que representa o Chico Diabo matando o Lopez. Eu queria só que me dissessem onde e como conseguiu a *Semana* o retrato do Chico Diabo e desafio o colega a que o declare. Nós costumamos ter em exposição no nosso escritório todos os retratos e croquis por onde nos guiamos aos senhores assinantes. Pode a *Semana* fazer o mesmo? Não pode, e tanto que apresentou o cabo riograndense ferindo em pleno peito o finado déspota paraguaio, que fuge a cavalo, quando ninguém ignora que Lopez foi morto por uma lança nas costas, quando, fugindo a pé, tentava subir a barranca do rio! É caçoar muito com o publico!

Vida Fluminense, abril de 1870 *apud* Pedro Paulo Soares (2003, p. 86).

É interessante notar que Agostini desembarcou em São Paulo e por lá produziu o *Diabo Coxo* (1864) e, principalmente *O Cabrião* (1866-1867) e ambos trocavam elogios enquanto estavam distante e não disputavam a clientela de seus periódicos. Pode-se inferir, baseando-se nas informações colhidas, que existiu no período do conflito platino um público leitor considerável dos jornais ilustrados, levando-se em conta a quantidade de folhas ilustradas que circulavam na capital do Império, e as imagens certamente impactavam pela novidade com que representavam o evento bélico. Mais ainda, a Guerra era um produto que vendia de tudo, envolvendo uma rede de produção, circulação e recepção das informações do palco das batalhas.

Os desenhos da guerra que a *Vida Fluminense* tem publicado são os únicos fidedignos por serem feitos segundo dados e informações oficiais, disse eu no ano passado. Os fatos vieram posteriormente confirmar esta minha asserção, provando a toda luz que não só no Brasil como também nos Estados Unidos e em diversos países da Europa têm eles sido como tais aceitos, de preferência a todas as fantasias litográficas que por aí aparecem, e que muitos pais judiciosos transformaram em chapéus armados, com grande contentamento de seus nhonhês. (...) No Brasil, ainda maior tem sido a manifestação pública em favor dos quadros da *Vida Fluminense*. Nas Vidraças de inúmeras casas de comércio da capital do Império vêem-se cópias fotográficas, em diversos formatos, de todos os episódios da guerra e retratos de generais que temos publicado até hoje; e tal é a procura que as edições se esgotam em poucas semanas. Durante alguns dias estiveram expostos numa loja da rua do Ouvidor dois grandes quadros a óleo, em que se copiou fielmente deste semanário a passagem de Humaitá e a abordagem dos encouraçados. No carnaval, o Teatro Lyrico adornou-se com um grande painel transparente, representando o combate da Ponte de Ipororó, também reprodução fiel do desenho da *Vida Fluminense*.

Ide a loja de moedas Aux Champs Elysées, da rua do Ouvidor, em frente a Notre Dame de Paris, e aí vereis igualmente um transparente, reproduzindo a passagem de Humaitá tal qual publicamos. Até nas folhinhas do Laemmert encontrareis várias cópias dos nossos desenhos! Querem mais claro? Querem provas mais convincentes de que os quadros da guerra, que este semanário tem dado à estampa, são os únicos que o público considera verdadeiros?

Há gente capaz de tudo; por isso talvez haja quem se persuada que toda esta enfiada de provas só tem por fim encarecer nossos desenhos, para dar-lhes mais saída. Engano! Meu intento é diverso: é demonstrar que existindo aqui dois jornais ilustrados, pela predileção tão manifesta do público em favor de um deles, se evidencia quanto o outro se tem desprestigiado.

Não faço “puff’s”, não encareço os quadros da *Vida Fluminense* para conseguir vende-los mais prontamente. Não! E tanto é verdade que, ainda que quiséssemos, não os poderíamos vender, por terem-se esgotado as edições de quase todos, restando-nos apenas de algumas coleções bem poucos exemplares.”

Vida Fluminense, n. 59, fev. 1869 (apud Pedro Paulo Soares, 2003, p. 87).

Neste comentário publicado na *Vida Fluminense* encontra-se dados relevantes para se compreender que as imagens circulavam até no exterior e eram reproduzidas nos mais diversos meios disponíveis. Nota-se que Agostini não deixa de atacar Fleiuss dizendo que suas imagens são as únicas verdadeiras e chamando de fantasiosas as produzidas pelo concorrente. Em aviso ao seu leitor, Fleiuss defende os originais que recebera do teatro de operações e destaca que não é feita nenhuma alteração da composição das imagens.

– **Ao publico** – quem tiver interesse de ver os originaes, que me forao remettidos pelo Exmo Sr. Visconde de Inhaúma e os outros, amigos da esquadra e do exercito, dirija-se ao Imperial instituto Artístico, Largo do São Francisco de Paula n. 16, onde se achao exposto taes desenhos. Ao mesmo tempo declaro ao publico, que os quadros não são composições e sim copias dos originaes, que me mandarão de lá; levantados nos logares da acção e desenhados do natural. É pois bem visto que eu não posso fazer a menor emenda ou modificações nos originaes para não carregar com qualquer inexactidao que se dê, inventando cousas, que não se achao nos desenhos remettidos e que muito depreciarão a verdade dos fatos.

Semana Illustrada, 08/03/1868, p. 3023.

O autor ainda recorre as suas fontes para corroborar a exatidão dos desenhos e assevera que foram feitos *in loco*, direto do palco das batalhas. A ideia de testemunha ocular é notável e muito se justifica quando se usa o termo para transmitir a noção de realidade, marca registrada quando se lança mão de imagens para narrar fatos, ou melhor, utilizar imagens significa sintetizar acontecimentos e, mais que isso, cristalizar aquele fato como o digno de ser memorizado. É nisso que reside o poder das imagens, através dos discursos que são produzidos para justificá-las como as únicas possíveis, independentemente da forma de reprodução: pinturas, estátuas, gravuras, fotografias, etc. Conforme atesta Peter Burke (2004, p. 24)

“Artistas de guerra”, enviados a campo para retratar batalhas e a vida dos soldados em campanha, ativos desde a expedição do imperador Carlos V á Tunísia até a intervenção americana no Vietnã, se não mais tarde, são usualmente testemunhas mais confiáveis, especialmente no que se refere a detalhes, do que seus colegas que trabalharam exclusivamente em casa. [...] apesar disso, seria imprudente atribuir a esses artistas repórteres um “olhar inocente” no sentido de um olhar que fosse totalmente objetivo, livre de expectativas ou preconceitos de qualquer tipo. Tanto literalmente quanto metaforicamente, esses esboços e pinturas registram “um ponto de vista”.

Não eram jornais de grande alcance popular devido a seu preço e linguagem, tendo em vista uma população praticamente analfabeta. Entretanto, por meio das imagens havia possibilidade de atingir também os não letrados. Marco Morel sustenta que deve ser matizada a ideia de que somente a elite tinha acesso às informações dos periódicos. Um dado relevante são as leituras públicas que se faziam nas casas e nas livrarias

[...] em uma cidade como o Rio de Janeiro nem sempre era preciso pagar para ler: havia espaços de leitura pública, como a Biblioteca Real (desde 1813 aberta a qualquer leitor gratuitamente), sem mencionar as leituras em voz alta, proferidas em pequenos grupos, esquinas, boticas, tabernas ou residências, registradas por diversas testemunhas – relativizando assim as fronteiras entre o universo letrado e a transmissão oral [...] (MOREL, 2003, p. 90).

A leitura não ficava apenas no âmbito individual, pois com os espaços públicos a disseminação da informação dos periódicos atingia diferentes camadas da população, inclusive as excludentes. Para Marco Morel “havia encontros em local público ou fechado,

disseminava-se a leitura coletiva e em voz alta, reminiscências das práticas culturais do Antigo Regime” (MOREL, 2003, p. 77). Dados relevantes ainda que sejam no período da primeira metade do século XIX. Portanto os jornais não estavam somente ao alcance dos letrados e, sendo assim, não deixavam de chegar ao conhecimento dos que não sabiam ler.

No esforço de encontrar um perfil de leitor do século XIX e mesmo sendo do período das décadas de 20 e 30, Marco Morel (2003, p. 35-6) tem como base uma pesquisa do jornal *Gazeta do Brasil* – o periódico dizia ter nos seus quadros 693 assinantes. Alinhado a situação, defensor da monarquia, o jornal classificou seu público em categorias sócio-profissionais. O resultado de tal pesquisa indica que a maioria do público – pelo menos do jornal citado – é formada por três profissões: comerciantes (35%), em sequência os militares (22%) e o clero. Com 73% as três categorias formavam a maioria dos leitores do jornal e o restante ficava assim distribuído: funcionário de governo, médicos, deputados, senadores e, por fim, um grupo rotulado de “diversas classes” (10%)²⁰. É evidente, desta maneira, que a sociedade brasileira era profundamente hierarquizada, com problemas de analfabetismo e, entretanto, os desfavorecidos pelas condições sociais e políticas brasileiras não eram uma massa excludente e inerte, que não dialogava a sua maneira com os eventos que se passavam no país e suas representações na imprensa.

As transformações sociais, políticas e econômicas vão denunciar um novo panorama para a sociedade escravocrata monárquica. O desenvolvimento da infra-estrutura começa a alterar a paisagem do país e, nesse sentido, colabora com a imprensa, na medida em que acelera a troca de informações, além do fluxo migratório que acompanha a nação recém independente.

[...] Mesmo os germes de mudança, que surgirão claramente após a Guerra com o Paraguai, passam despercebidos em seus efeitos, embora sejam escandalosos como acontecimentos: o primeiro deles é a extinção do tráfico negreiro, logo a iniciar-se a segunda metade do século. A lei de 1850 não abala as instituições porque a lavoura de café, em que assenta a economia imperial, permanece em ascensão e dá até prova de vitalidade, ao vencer a crise de preços que a ameaça em sua primeira fase [...].

[...] começam a aparecer as ferrovias, enquanto a navegação a vapor encurta as distâncias marítimas e permite aumentar o volume de trocas com o exterior e entre as províncias. Pouco depois, é o cabo submarino que liberta a informação externa da subordinação dos pacotes, e o telégrafo une progressivamente as zonas mais próximas ao centro. Ao mesmo passo, desenvolve-se o comércio, a

²⁰ Marco Morel ainda vai especular sobre as razões do autor da pesquisa em ocultar a categoria “diversas classes” as profissões que não se identificavam com as proposta do jornal em ter um perfil de público. Finaliza o autor que a categoria silenciada mudaria o perfil dos assinantes do jornal, contrariando, assim, a intenção da pesquisa. A opção por um jornal que comungava com os interesses da monarquia fortalece nossas asserções sobre a *Semana Ilustrada* no que se refere ao público leitor. É possível avaliar parcialmente que os números da pesquisa podem ser considerados para a década de sessenta, embora estava o quadro social sendo alterado com a formação de levas de imigrantes oriundos de outros países, além da formação da elite cultural que se articulasse com a elite política e econômica.

organização bancária e até a indústria, permitindo o aparecimento de uma figura como Mauá, com as suas iniciativas variadas, que aparecem audaciosas aos contemporâneos. O quadro antigo vai sofrendo alterações, particularmente nas áreas urbanas que ganham vida própria, emancipando-se gradativamente da larga supremacia rural (SODRÉ, 1999, p. 186)

Na década de cinquenta se estabelecia uma calmaria no país enquanto alterações consideráveis no quadro brasileiro estavam por vir na década de sessenta, transformações que se concretizariam na proclamação da República.

Da maioria à Conciliação tudo fora sem tropeços para o latifúndio escravista, superada a grave crise da Regência; a esquerda liberal fora esmagada; as rebeliões provinciais reprimidas com inaudita violência. Os anos cinquenta anunciam o auge do poder imperial, que removeu todos os obstáculos e não receia que reapareçam; a imprensa reflete a estagnação dominante. Mas os anos sessenta começam a denunciar mudanças: a crise de 1857 repete-se em 1864, em circunstâncias ainda mais profundas; surge o conflito militar platino, de sérias consequências na vida política do país; a suspensão do tráfico negreiro, dez anos antes, mostra claramente os seus efeitos; [...] Ao fim da década de sessenta, com a guerra terminada, tudo indica o início de uma fase nova, com reformas que se impõem e não podem ser proteladas; Vai começar a agitação (SODRÉ, 1999, p. 200-1)

É nesse ambiente estremecido que se articula a imprensa e seus personagens e a classe dominante vai imaginar a nação com as suas reformas que modificarão toda estrutura social e política que fora provocada, dentre outros fatores, pela eclosão da guerra.

Até o final da Guerra do Paraguai, em 1870, as elites brasileiras – aristocratas rurais, comerciantes urbanos, intelectuais de pensamento europeu, poetas e escritores da poesia indianista e do romantismo literário, políticos, jornalistas liberais, abolicionistas e republicanos, mestres de artes e ofícios, religiosos – repensam a nação e articulam instituições livres que resultarão no 15 de novembro de 1889 (BAHIA, 1990, p. 113).

A guerra, não é demais enfatizar, muda o curso da história do país, altera significativamente o quadro social com o retorno dos soldados negros libertos os quais serão mais um componente que lutariam pela causa abolicionista. No plano interno brasileiro, fazia-se urgente as reformas que se assentariam na dissolução do trabalho escravo a implantação do assalariado, na melhoria da qualidade de vida e da queda do Império que centralizava o poder. O controle também chegava a religião e ao casamento “a Igreja Católica permanece sob a tutela do Império, possui a propriedade dos cemitérios, o controle do ensino primário e secundário. O casamento civil não é permitido e, não obstante o direito de culto, os não-católicos são obrigados a esconder o local de seu templo” (BAHIA, 1990, p. 111). Em síntese, a sociedade brasileira iniciava seu processo de modernização e tinha no desenvolvimento europeu seu modelo de referência, o qual

pressupunha maior liberdade não somente religiosa, mas, também, na economia e na política.

É no âmbito dessa sociedade que se produz a cobertura imagética da guerra pela *Semana Illustrada*, na qual chama a atenção pela ampla gama de imagens. Então é imperativo compreender os tipos de imagens e quais assuntos foram tratados com relevância pelo hebdomadário. Assim sendo, também é necessário analisar o método de impressão do jornal e ressaltar como as imagens eram reproduzidas ao longo das páginas do periódico em questão.

A litografia era a tecnologia mais usual para a reprodução de imagens no jornal. Inventada em 1798 por Alois Senefelder (1711-1834) a técnica é baseada na repulsão da água com óleo e consiste no desenho feito a mão numa pedra ou chapa que, com o uso de um lápis ou bastão gorduroso, registra-se o desenho para posterior decalque no papel. De maneira mais detalhada Itajahy Martins (1987, p. 19) sintetiza

[...] Após o desenho feito na pedra, esta deve receber água, pois o princípio de impressão se baseia na repulsão entre esta e os corpos gordurosos. A pedra umedecida permite que a tinta graxa, passada com um rolo, se agregue somente nas partes que contêm o desenho, também executado com lápis graxo. A impressão que resulta na reprodução da imagem é executada em prensa manual especial. Na indústria gráfica, a litografia deu origem ao processo off-set em máquina plana.

O processo requer tratamento da pedra calcária que pode chegar segundo Orlando da Costa Ferreira (1994, p. 103) a 500 kg com espessura entre 5 a 15 cm e proporcionar uma imagem no tamanho de 160x120cm. Assim desenha-se na pedra – que pode ser baseado em fotos, pinturas, ou relatos verbais – invertido para em seguida banhar a pedra com químicos e soluções para futura impressão com a utilização de uma prensa litográfica²¹.

Outras técnicas também foram utilizadas no período, mas sem sucesso devido a falta de mão-de-obra especializada. A litografia era menos custosa e posteriormente a pedra fora substituída – por ser pesada demais – pela chapa de zinco, enquanto na Europa e Estados Unidos os artistas imprimiam suas imagens na xilogravura, técnica cujo procedimento é fazer sulcos na madeira como se fosse um carimbo. Trata-se de uma diferença importante na medida em que na litografia não se podia mesclar texto com imagens, ao contrário da xilogravura, conforme relata Ferreira de Andrade (2004, p. 52) “o maior desafio de todos, nos parece, era proceder a uma satisfatória integração entre os

²¹ Itajahy Martins (1994, p. 146-7) oferece uma sequência de 17 imagens que ilustram com clareza o procedimento desde a extração da pedra calcária até a impressão em papel. É preciso ver as imagens para se compreender melhor o processo da litografia.

discursos verbal e visual, já que os processos de impressão de textos e imagens não eram compatíveis²²”.

Ferreira de Andrade (2004, p. 57) explica como se processava a impressão das folhas ilustradas até o final do XIX, o que necessitava tanto da impressão tipográfica quanto da litográfica

uma folha de papel recebia, de um lado, a impressão tipográfica das páginas de texto e, do outro lado, a impressão litográfica das imagens. Após receber duas dobras em cruz e ser refilada, transformava-se num caderno *in-quarto*, onde as páginas 1 (a capa), 4 e 5 (as páginas centrais, sem interrupção entre uma e outra, o que permitia a elaboração de ilustrações em maior formato) e a 8 (a quarta capa) continham as ilustrações em litogravura. As páginas 2, 3, 6 e 7, impressas pelo processo tipográfico, continham os textos.

Então, a *Semana Illustrada* tinha como projeto gráfico o seguinte formato: na metade superior da primeira página (capa) era impresso o cabeçalho do periódico e na metade inferior a ilustração que, geralmente, continha o diálogo do Dr. Semana e seu escravo chamado Moleque que discutiam a manchete semanal de acordo com os periódicos diários. Entre estas duas metades surgia o texto que identificava o ano, o número e em seguida os valores para a capital e para as províncias. Antes destes o editor pedia ao público caso tivesse desenhos e artigos que submetessem ao endereço da redação do jornal e o mesmo texto indicava ainda que no endereço citado também o leitor pudesse assinar o periódico.

²² Neste período a imprensa ilustrada compunha desenhos que continham objetos utilizados pelos artistas para produzir as litografias como, no caso, o crayon litográfico. Ver mais a esse respeito em Joaquim Marçal Ferreira de Andrade. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2004. pp. 87-94.



Fig. 40. Capa da *Semana Illustrada*. N. 219, 19/02/1865

Não é demais lembrar que na imagem da referida capa o Brasil está representado de índio sentado no trono e recebendo as províncias representadas de soldados gregos, a legenda é esclarecedora para o discurso de mobilização geral

BRASILEIROS! A'S ARMAS! Todas as províncias, com estes três á frente, marchão para a desafronta da pátria. Em quanto houver uma gota de sangue, um braço e uma espada, a dignidade do Brasil não será ultrajada pelo estrangeiro. Briosas irmãs! Ao combate! Ao combate! Ao combate!

Semana Illustrada, 19/02/1865, p. 1749.

Nota-se neste caso um chamamento para a luta e empunhar armas para defender a desafronta nacional. As províncias são a Bahia, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, contudo as de maior participação no envio de contingentes à campanha foi Rio Grande do Sul e Bahia.

Nas páginas centrais se intercalavam as impressões com textos e imagens. Na página 2 continha o editorial que comentava as principais notícias veiculadas pelos semanários e na página 3 o espaço era dedicado para poesias, contos, crônicas e outras. As

litografias apareciam nas folhas seguintes em grupos de imagens – ver-se-á adiante os tipos e características destas imagens relativas ao conflito no Paraguai – com sequência de acontecimentos que em sua maioria eram abordados de forma irônica e satírica sobre os costumes e hábitos da sociedade brasileira. É necessário esclarecer que abaixo de cada imagem encontram-se legendas com comentários em relação ao acontecimento ou o diálogo entre os personagens que participam das cenas.

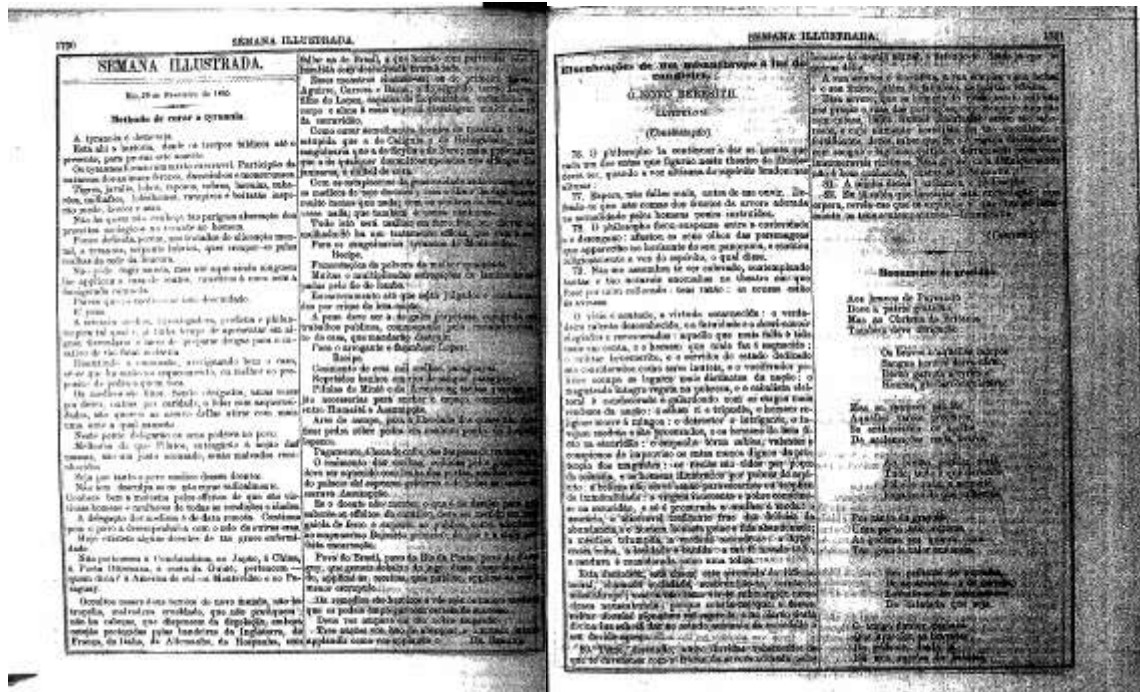


Fig. 41. Páginas 2 e 3 com impressão tipográfica

Para a página 7 o espaço era reservado para anúncios de livros e obras de caráter artístico e científico com indicações feitas pelo editor do jornal. Este espaço servia para divulgar e auxiliar os artistas e pesquisadores e com certa frequência o editor avisava das renovações das assinaturas para seus assinantes.

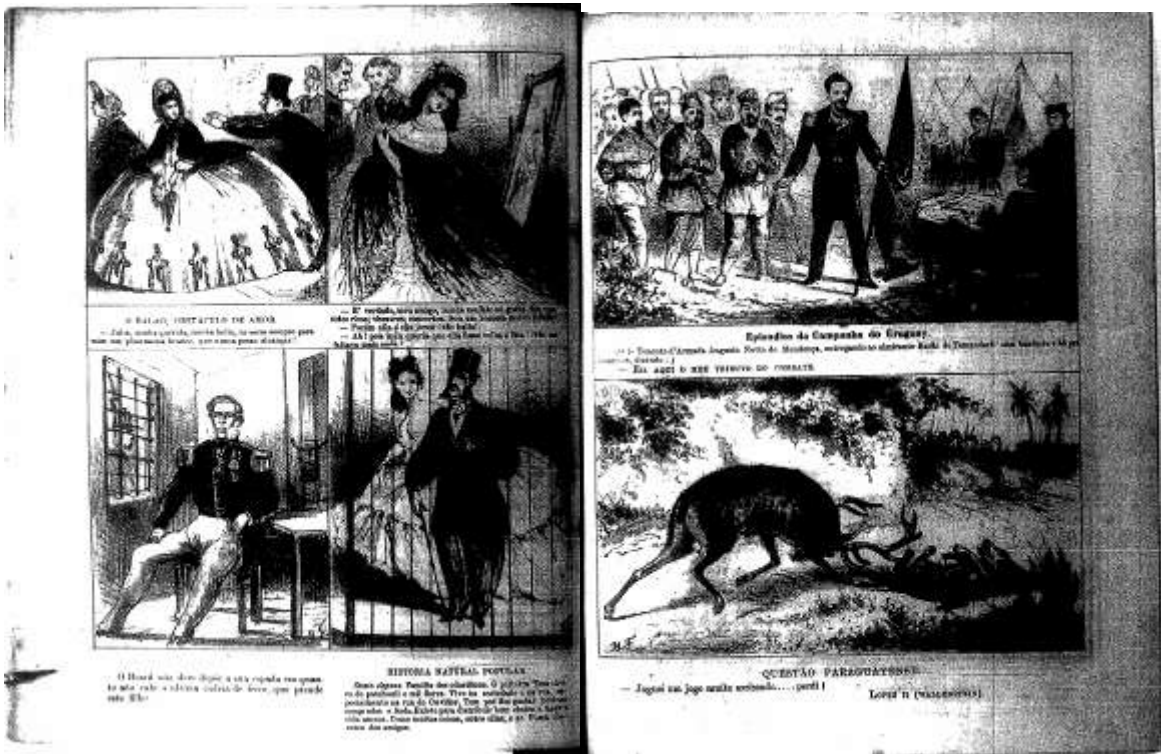


Fig. 42. Páginas 4 e 5 com impressão litográfica

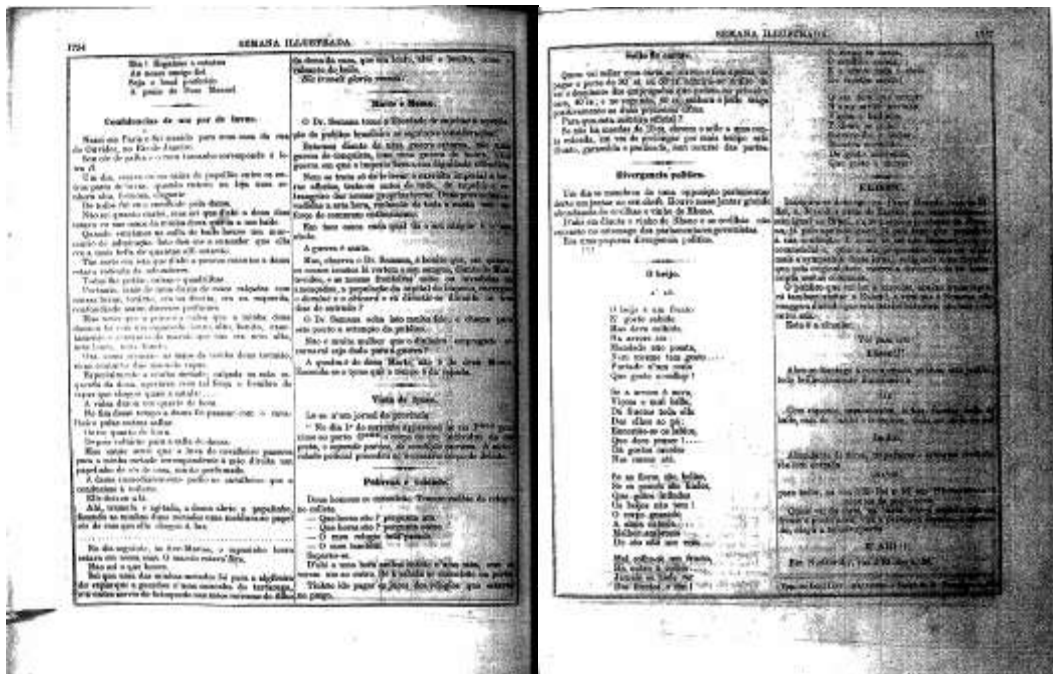


Fig. 43. Páginas 6 e 7



Fig. 44. Página 8

Assim era a diagramação do periódico em que a página 8 fechava o jornal com uma ilustração que ocupava a totalidade da folha, o que conferia um impacto visual relevante na mensagem que se pretendia passar para o público. A fig. 44 segue uma tendência do periódico em criar um clima de festas para aqueles que se dirigiam aos campos de batalhas no Paraguai, mas, ao mesmo tempo, o jornal não deixava de lado a tristeza das famílias que enviavam seus jovens para a guerra e, na maioria dos casos, estes jovens não voltavam para casa.

De acordo com o fragmento extraído da *Semana Illustrada* do dia 22 de fevereiro de 1863 com o título “Manifesto ao Mundo” o periódico reverencia sua alforria da tipografia do *Diário do Rio de Janeiro* salientando que

[...] a **Semana Illustrada** se declara, para todo o sempre independente da tipografia do Diário do Rio de Janeiro, livre dessa metrópole cruel e elevada à categoria de gazeta soberana, pois que, d’ora avante será publicada em sua tipografia própria, fundada no Largo de S. Francisco de Paula, que é muito mais nobre do que a rua do Rosário.

[...] Os dias de contemporização já passaram. A Confederação Germânica, grande potência européia, intervém em nosso favor, e de uma das principais cidades da Alemanha (Moguncia) acabamos de receber a tipografia completa e rica de Guttenberg, que nos habilita a despedaçar as cadeias coloniais, e a

declararmo-nos independentes do Diário do Rio de Janeiro, começando desde hoje a publicar a **Semana Ilustrada** em nossos prelos e em nossa própria casa²³.

Cabe salientar que a impressão do jornal certamente tinha custos elevados por ser terceirizado no *Diário do Rio de Janeiro*, um dos principais periódicos da Corte juntamente com o *Jornal do Commercio*. Com a aquisição da prensa tipográfica o jornal atenuaria seus custos e conseguiria sobreviver aos concorrentes, somente fica obscura a origem dos recursos para importar tal equipamento do exterior, já que o jornal sempre lançou mão de campanhas para atrair o público para assinaturas tendo em vista a falta de dinheiro para a continuidade da publicação, como consta na fig. 45



Fig. 45. *Semana Ilustrada*, Nº 05, Rio de Janeiro, 13/01/1861, pág. 36.

[...] mesmo porque isto assim não pode continuar. Os Srs. sabem, que eu tenho tantas despesas, sustento mulher e filhos; além disso, os novos impostos, o selo aumentando e o celeberrimo 20 por cento. No entanto há muita gente que vem aqui ler de graça a *Semana*. Ora eu aprecio muito o interesse que esses Srs.

²³ “Manifesto ao Mundo. Proclamação da Independência Tipográfica da *Semana Ilustrada*” in *Semana Ilustrada*, Ano 03, N. 115, Rio de Janeiro, 22/02/1863, pág. 914. In Karen Fernanda Rodrigues de Souza (2007. p. 19).

mostram pelo meu jornal; mas, palavra de honra, apreciaria muito mais se fossem todos **assinantes** (SOUZA, 2007. p. 72).

Assim, a caricatura atesta as altas custas do processo de produção do periódico e clama para os leitores que, em vez de ler o jornal gratuitamente, fossem assinantes. Aqui cabe uma consideração sobre os interlocutores do jornal. Criados para serem porta-vozes da opinião do periódico o Dr. Semana e seu Moleque são dois personagens que dialogam sobre os assuntos principais noticiados ao longo da semana pelos diários. O Dr. Semana é um tipo fidalgo, com cabelos longos que educa seu escravo de nome Moleque. Ambos frequentam sempre as capas da *Semana Illustrada* e geralmente participam dos eventos ou exercem sua opinião para os fatos que se destacaram ao longo da semana. Para os assuntos mais sérios assinava o Dr. Semana e ficava a cargo do Moleque a assinatura das notícias que pediam uma opinião mais sutil do semanário. No período do conflito o Dr. Semana foi o personagem que assinou a maioria dos textos com a legenda *Delenda Paraguay*, textos que depreciavam Solano López e seus exércitos, além de incitar seus leitores a total destruição do país guarani. Geralmente as imagens das capas em que participavam os personagens tratavam de forma irônica o assunto principal do editorial e abaixo das imagens seguiam-se sempre legendas com o diálogo de ambos os personagens.

Neste texto também se nota o reclame do autor em relatar que sustenta a família, tem as despesas do selo e dos impostos. É uma forma de sensibilizar os leitores em assinar o periódico ressaltando a dificuldade financeira pessoal e, também, a necessidade do jornal em ter assinantes que financiam o empreendimento.

Quanto às imagens em especial, foi necessário mapear em séries e catalogá-las por tipos. Assim estão distribuídas as classificações: em primeiro lugar as alegóricas que continham figuras indígenas em sua composição. Essas figuras representavam o País como índio jovem chamado Brasília e formava uma ideia de nação que, certamente, tinha suas origens na literatura indianista ou romântica do século XIX. Em segundo lugar as imagens baseadas em fotografias que representavam vistas ou retratos de soldados e oficiais. As vistas tinham como finalidade identificar as paisagens do desconhecido Paraguai, além das estruturas prediais que se registrava por intermédio da fotografia. Já os retratos dos soldados, que geralmente apareciam o busto e o rosto do personagem, eram tratados pelo jornal como forma de heroísmo e se fazia homenagens aos feitos dos bravos soldados brasileiros ou a sua morte em algum combate. Nesta categoria (litografia com base em fotografia) tem-se a noção de imagem com fins documentais. Em terceiro lugar as

caricaturas que depreciavam Solano López e o país guarani, pelo menos em sua maioria, conforme destacou Mauro César Silveira²⁴. Em quarto lugar surgem nas folhas do periódico as ilustrações que representam as ações isoladas da campanha e situações diversas que tentam ilustrar os combatentes e seus feitos, seja no acampamento ou em plena ação durante os combates navais e terrestres, tendo nesta categoria a ideia de narrativa visual, para ilustrar os textos verbais que chegavam do palco das batalhas. O objetivo desta parte da pesquisa não é quantificar as imagens e sim analisar o conteúdo de cada categoria.

Com fins alegóricos o Brasil é representado por um índio conforme fig. 46 e 47. Em 22 de janeiro de 1865 surge contra capa com São Sebastião guiando a jovem índia que levava seus soldados para as batalhas. Abaixo a legenda em forma de poesia



Fig. 46. SÃO SEBASTIÃO GUIANDO O BRASIL CONTRA OS INIMIGOS DA PÁTRIA.

²⁴ Dispensa-se esta categoria devido a trabalho anterior realizado pelo autor citado.

Com passo firme e a mão valente armada, Brasil, guiar-te-ei ao céu da glória. – Tens inimigos? Toma a tua espada, deita-te ao campo e cantarás vitória!” No estandarte, lê-se: “Grande Santo protetor do Impérioda Santa Cruz, a colheita de triunfos teus protegidos conduz, com tua espada inflamada à frente dos brasileiros. Sejam eles invencíveis, sejam heróis verdadeiros.” *A Semana Ilustrada*, 22/01/1865, p. 1724.

Repara-se que nesta categoria de imagem a representação é puramente ficcional, que se imagina o país como um índio, bem como a situação não pretende ser realista. O jornal constrói uma ideia de nação baseada nos cânones da literatura do período. Como a mudança de data é significativa para a análise em questão, nos quais os ânimos da sociedade brasileira vão se alterando no desenrolar do conflito, alteração que se nota nas páginas do semanário.

Neste momento a imagem da índia fig. 47 despida por aqueles que ganhavam dinheiro com o empreendimento militar no Paraguai. A índia, neste caso, não é mais tão jovem e já despida pelos fornecedores risonhos e gordos usando cartolas e bengalas, ricos diante do dinheiro gasto pela monarquia brasileira para sustentar a guerra e toda a logística que dependia os exércitos para tal finalidade. Contudo, o periódico não assevera quem ganhou com os gastos na campanha, somente cria um estereótipo ao representar os personagens e, sendo assim, o jornal silencia uma informação capital para se entender as razões do conflito ter se prolongado por cinco anos, formando um déficit gigantesco nas finanças da monarquia brasileira e aumentando a dependência do país ao capital estrangeiro.



Fig. 47. “D. Brasília. – Agora que me tiraram quase tudo querem ir para a Europa? Fornecedores – A sua nudez é que nos obriga a isso. Acabou-se a guerra, acabaram-se as pechinchas. Viva quem soube aproveitar o tempo”. H. Fleiuss, *A Semana Ilustrada*, n. 478, fev. 1870

No número 254, o periódico faz uma ironia sobre as despesas da guerra, mas ao final do texto se nota como o jornal defende os gastos para a guerra

Cinco milhões esterlinos! O leitor vai arregalar o olho pensando que é esse o premio do novo plano de loterias que se anda a projetar. Pois fica logrado. Cinco milhões esterlinos são nada mais nada menos a quantia que o Império acaba de tomar por empréstimo á praça de Londres. Já é dinheiro; o Paraguay com o Lopez não vale tanto. É certo. Mas a dignidade do paiz e os interesses do futuro valem mais.

Semana Ilustrada, 22/10/1865, p. 2026.

Claro está que o jornal representou os gastos públicos feitos pelo Império como forma de justificar tal sacrifício. Apenas não aponta quem ganhou dinheiro com um conflito que durou muito tempo até chegar ao seu termo. Segundo Enrique Amayo, ao tratar com dados dos empréstimos obtidos na Praça de Londres pelos países envolvidos no conflito, ressalta o endividamento e dependência do país antes e após a guerra

O Brasil, entre 1824 e 1865, tinha empréstimos da ordem de 6.363.613 libras esterlinas. Depois da Guerra, em 1871, negociou outro empréstimo de 3 milhões de libras esterlinas; Em 1875, firmou outro empréstimo, de 5.301.200 libras esterlinas. Posteriormente, entre 1883 e 1889, endividou-se, em mais quatro empréstimos, num total de 37.202.900 libras esterlinas. Isso quer dizer que, em 18 anos (de 1871 a 1889), o Brasil obteve empréstimos de 45.500 mil libras esterlinas, ou seja, quase duas vezes e meia mais que nos 47 anos precedentes.²⁵ (1995, p. 161-2)

E para compensar, a maioria dos fornecedores da Guerra era estrangeira. Tanto fornecedores de materiais bélicos quanto de provimentos. O jornal ainda lançará campanha para doação de fios que, tudo indica seriam usados na confecção de tecidos para os feridos do Exército Imperial

Algumas sennhoras da Corte tem-se preocupado em fazer fios e envial-os á casa da Exma Sra. Baronesa de Tamandaré, endereço, e já se fizerão duas grandes remessas para as nossas forças no Rio da Prata. Convidamos ás nossas Exmas. Patrícias que se queirão associar a esta obra humanitária a fazerem outro tanto. (*Semana Illustrada*, 12/02/1865, p. 1746).

Destarte, é possível inferir que as condições do exército brasileiro não eram das melhores, tendo que receber doações de tecidos para a campanha no sul.

Na figura 48 observa-se a lança do Chico Diabo atravessando os fornecedores da guerra desesperados com o fim do conflito platino e milhares de moedas caindo de seus bolsos, numa cena que critica aqueles que lucravam com as despesas da guerra e o completo esfacelamento dos cofres públicos, sobretudo do Império que arcou com a maior parte dos gastos da campanha.

²⁵ Enrique Amayo utiliza os dados da obra de Leon Pomer. *La Guerra del Paraguay*. Gran negocio! Buenos Aires, Calden, 1968, p. 357.



Fig. 48. *Semana Illustrada*, n. 478, fev. 1870.

No número 215, o periódico lança uma campanha para arrecadação de fotos dos homens célebres que atuam na contenda

Os editores pretendendo publicar uma galeria dos homens celebres da actual campanha do sul, rogão a todas as pessoas que possuírem os retratos de alguns dos bravos que ali se distinguirem, e quizerem obsequiar a *Semana*, hajão de remettel-os ao Imperial Instituto Artístico, largo de São Francisco de Paula n 16. (*Semana Illustrada*, 22/01/1865, p. 1723).

Sendo assim, esta série compreenderá os retratos feitos a partir dos cartões de visita, retratos fotográficos dos soldados que foram para a guerra²⁶. Esta categoria de imagens se encontra nas páginas centrais do periódico e comumente em trinca dos retratados ou numa mesma imagem a composição dos bustos, conforme fig. 49. Neste caso em particular, a senhora ao centro da imagem tem seus sete filhos em atuação na Guerra, o que não deixa de ser um ato de heroísmo da mãe que doa praticamente sua família inteira para morrer e lutar no Paraguai.

²⁶ Os cartões de visita foram fenômeno mundial como representação da camada média da população urbana. Eram usados para enviar aos entes queridos, parentes ou amigos como forma de coleção e lembrança dos falecidos. Ver mais sobre o assunto em Gisele Freund. *Fotografia e sociedade*. Tradução de Pedro Miguel Frade. 2 ed. Lisboa, Vega, 1995.



Fig. 49. *Semana Illustrada*, n. 245, p. 1957 em 20/08/1865.

“Cala-te, amor de mãe! Quando o inimigo
Pisa da nossa terra o chão sagrado.
Amor da pátria, vivido, e levado,
Só tu na solidão serás comigo!
O dever é maior do que o perigo:
Pede-te a pátria, cidadão honrado;
Vai, meu filho, e nas lides do soldado
Minha lembrança viverá contigo!
És o sétimo, o último. Minha alma
Vai toda aí, convosco repartida,
E eu dou-a de olhos secos, fria e calma
Oh! Não te assuste o horror da márcia lida;
Colhe no vasto campo a melhor palma;
Ou morte honrada ou gloriosa vida.”

A morte é um fato recorrente em qualquer ação bélica e nas páginas da *Semana Illustrada* fora representada em forma de vida. Com o uso dos cartões de visita, o semanário apresentava os heróis mortos em combates, mas vivos no retrato. Raros foram os exemplos de imagens que traziam a morte para perto do público. Seguia-se abaixo do retrato do falecido a legenda que indicava que fora morto em combate, o nome do militar era acompanhado de poesias que enalteciam a atuação do soldado. Outro tratamento dispensado à imagem era a presença de anjo junto aos retratados, geralmente os coroando com louros, o que simboliza uma premiação, uma vitória, no caso cristão a presença no paraíso.



Fig. 50. *Semana Illustrada* n. 240, 16/07/1865, p. 1916.



Fig. 51. *Semana Illustrada* n. 283, 13/05/1866, p. 3160.

Não deixa de ser uma evidência o uso da fotografia em forma de cartão de visita para a elaboração da fisionomia dos personagens. Reparar que o busto de cada um é bem parecido senão igual ao outro²⁷. Nesta mesma categoria encontram-se as imagens com base em fotografias do palco dos acontecimentos retratando paisagens. Henrique Fleiuss creditava as imagens aos seus correspondentes, caso que não deixa de ser pioneiro na imprensa ilustrada brasileira.

Uma guerra tranquila e monótona se percebe na *Semana Illustrada* de Henrique Fleiuss diante da categoria das imagens baseadas em fotos de cenas e paisagens. Fazem parte desta categoria cenas de igrejas, comércios que se desenvolviam para suprir os acampamentos e casas dos oficiais que estão resumidas na figura 52²⁸ (bem longe das composições dramáticas das fotografias feitas pela Bate y Cia de Montevideú!). Contudo, para o público do século XIX brasileiro deveria ter impactado pelo realismo que as imagens projetavam na percepção dos leitores. Além disso, trata-se de fotografias pelo simples fato de não haver movimento dos objetos retratados, ou seja, infere-se que fora a partir da fotografia que as imagens foram reproduzidas pela ausência de objetos em movimento.

²⁷ Joaquim Marçal Ferreira de Andrade (2004, p. 99-157) aborda com acuidade o uso da fotografia na *Semana Illustrada* e em outros periódicos no Brasil e no Mundo.

²⁸ A maioria das fotografias que fizeram base para as litografias citadas de paisagens encontra-se em SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: memórias e imagens*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2003.

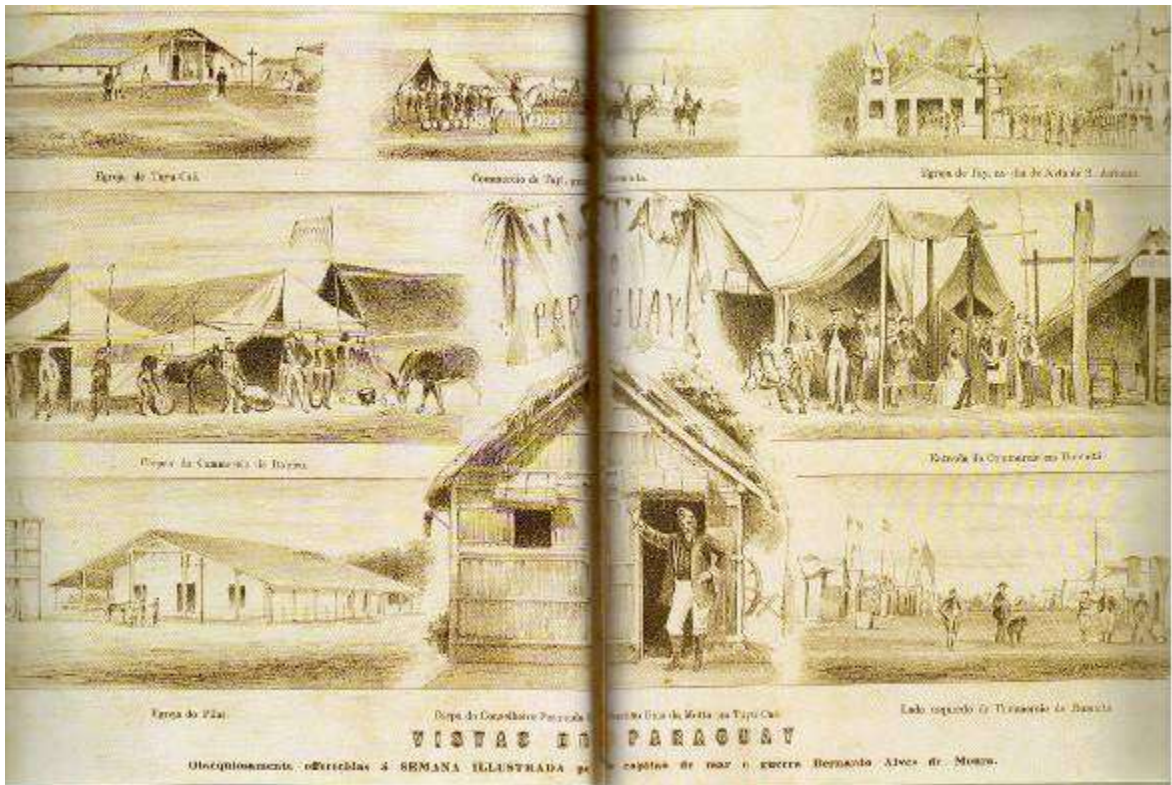


Fig. 52. *Semana Illustrada*, n. 411, 25/10/1868, p. 3284-5.

Para as imagens que representaram ação o jornal lançou uma série intitulada de “Episódios da Campanha do Sul” e posteriormente “Episódios da Campanha do Paraguai”. Os artistas se valiam das notícias verbais que chegavam pelos pacotes em que se destacam ilustrações de movimentos e situações de heroísmo do soldado brasileiro e inclusive do Imperador que retira seu poncho para doar ao soldado caído ao chão, conforme fig. 53.



Fig. 53. *Semana Ilustrada* n. 252, 06/10/1865, p. 2012.



Fig. 54. *Semana Ilustrada*, 09/09/1868.

Nesta categoria de imagens, prevaleciam composições que privilegiavam a ação de situações detalhadas tais como as vitórias particulares dos soldados imperiais sobre os soldados guaranis, e compunham a diagramação nas páginas centrais do periódico que, ora apareciam na metade superior ora na inferior da página. A reprodução de cenas, que eram veiculadas como realistas, certamente tinham como objetivo aumentar significativamente o impacto sobre os leitores. Registre-se que nesses casos não se identificava se as cenas eram a partir de fotografias – sempre com o discurso de que a fotografia era o espelho da realidade – ou se eram relatos verbais chegados dos paquetes e intuídos pelos litógrafos que imaginavam as mesmas e as reproduziam como se fossem testemunhas oculares dos acontecimentos.

O recrutamento foi um tema caro à monarquia brasileira. Em seu início a guerra contou com voluntários principalmente em 1865, mas na medida em que se desenrolava o conflito e, sobretudo, a derrota em *Curupayti* no ano de 1866, arrefeceu a população que imaginava que o final da guerra parecia estar cada vez mais longe. Diante da resistência dos súditos imperiais em se alistar no exército, logo o governo tratou de recrutar homens à força e isso gerou uma profunda ruptura no sistema escravista nacional. Homens que pudessem pagar estariam livres do exército e aqueles que podiam fornecer seus escravos também poderiam se livrar do recrutamento brutal.

A *Semana Illustrada* tratou do assunto com apoio incondicional ao recrutamento como exemplar método para por fim ao conflito o quanto antes. Num trecho com o título “O recrutamento” tem-se a seguinte opinião

A *Semana Illustrada* quer o recrutamento, considera-o meio muito legal de que o governo serve-se para engrossar as fileiras do exercito e obrigar o patriotismo tardo e egoístico a pagar o necessario e imperioso tributo de sangue, que os voluntários, sem a menor coacção, estão pagando e já pagarão em Paysandú, em Corrientes, em Riachuelo e S. Borja. [...] A pátria, primeira das mães e a mais digna de acatamento e de obediência, não pôde prescindir deste meio de disciplina natural. É portanto o recrutamento, a que o governo tem mandado proceder, muito justo, muito louvável.
Semana Illustrada, 20/08/1865 p. 1954.

As imagens que tratavam deste assunto fariam eco da opinião declarada do jornal em se fazer o recrutamento à força, conforme corrobora o texto do dia 13 de agosto do mesmo ano “ora, o negocio é serio. Quem não for por seu gosto, tem de marchar contra a vontade” (*Semana Illustrada*, 13/08/1865, p. 1945). Quanto ao discurso imagético, o jornal apresentava como deveriam proceder aqueles que tinham condições de doar seus escravos para o exército imperial, já que o público do periódico tinha como perfil a elite econômica e cultural do país.



Fig. 55. *Semana Illustrada* n. 309, 11/11/1866, p. 2469.

Imagem que serve como esforço de guerra e dita como deve o cidadão proceder quando se preocupa pela causa nacional e pelo patriotismo. Jorge Rubiani (2007, p. 95), pesquisador paraguaio, tem outra interpretação para a imagem “libres... para ir a la muerte”. É um problema quando se analisa uma imagem, ou melhor, seja qual for a imagem a ser interpretada, é preciso considerar sua ambiguidade, característica intrínseca a qualquer tipo de mensagem plástica. É certo afirmar que diante de inúmeras leituras possíveis da fig. 55 uma delas é a tentativa de educar a elite para a doação de escravos para a campanha, caso delicado, pois a economia cafeeira dependia exclusivamente do trabalho servil.

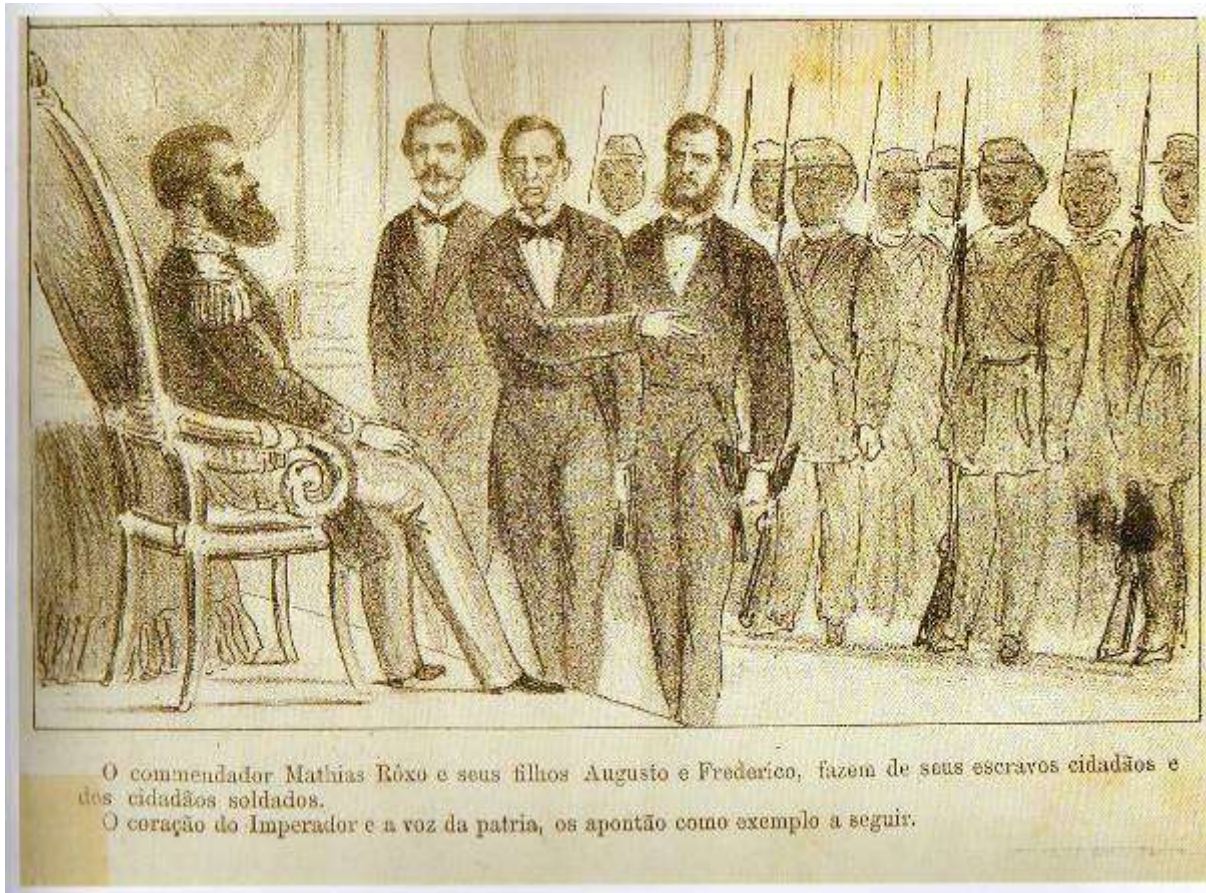


Fig. 56. *Semana Illustrada* n. 309, 23/12/1866, p. 2517.

O commendador Mathias Roxo e seus filhos Augusto e Frederico, fazem de seus escravos cidadãos e dos cidadãos soldados.
O coração do Imperador e a voz da pátria, os apontão como exemplo a seguir.

Neste caso, mais uma doação feita diretamente ao Imperador embora seja de um lote de escravos devidamente fardados e armados. Na realidade, o recrutamento prejudicava diretamente a lavoura e, assim, atrasava ainda mais a economia do país que dependia da mão de obra escrava para as fazendas de café

O recrutamento, mesmo em tempos normais, era problema candente e os debates constantes a esse respeito mostram como assim era. Esses debates, nas Câmaras e na imprensa, tinham razão de ser: o recrutamento tocava de perto a propriedade, diretamente a servil. Com a guerra e sua crescente premência de efetivos, o problema assumiu proporções muito mais sérias. As desapropriações de escravos para as fileiras, cada vez em número maior, apesar de bem pagas – talvez essas alforrias tenham representado a maior despesa da guerra – traziam inconvenientes, pois a substituição era difícil, no trabalho das lavouras, quando não eram possíveis. Outro efeito, que passava despercebido no momento, estava no estímulo implícito que o processo conferia à extinção do escravismo: esse efeito tornou-se evidente logo depois de finda a guerra. (SODRÉ, 1999, p. 201-2).

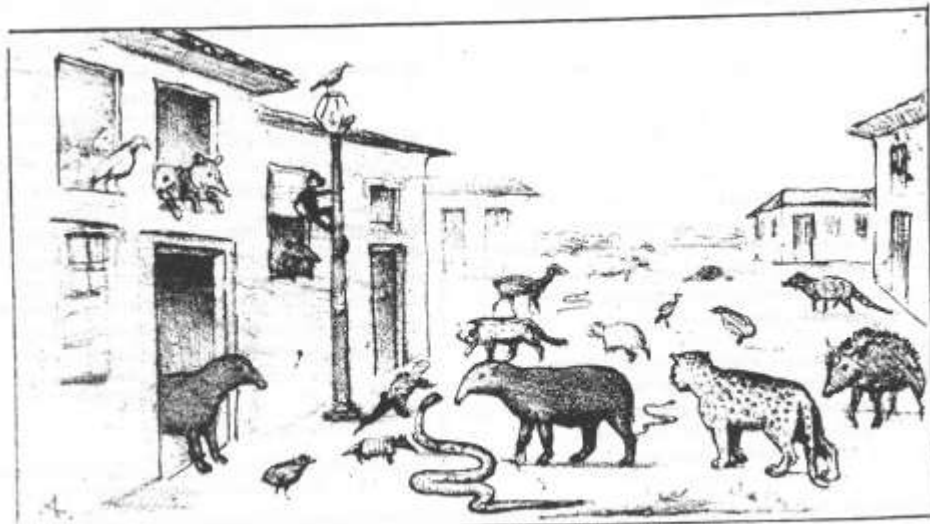
A nota do jornal *Opinião Liberal* é mais nítida sobre a contrariedade da sociedade em relação ao recrutamento e aos gastos gigantescos para a manutenção do evento bélico que atingia todos os segmentos da economia e sugava todos os recursos do Império

Paz, paz! É o brado íntimo de um povo oprimido. A guerra converteu-se em desastre, a sua prolongação trará o cataclismo. O caprichoso imperial improvisou uma série de desatinos, desde o Estado Imperial, e esses desatinos têm pesado com um flagelo sobre o povo inocente. [...] E há quatro anos que essa guerra de inércia devora a população brasileira, vítima de um recrutamento feroz! [...] Continuar a guerra é matar barbaramente o país. A guerra está completamente abandonada pela opinião. [...] E, demais, a honra que se entrega aos cuidados de galês e pretos-minas não é honra, é uma mentira! (In SODRÉ, 1999, p. 201).

Com posição mais crítica e combativa que Fleiuss, Agostini representaria uma consequência das violências recrutadoras executadas pelo governo. Os homens que tinham perfil para o exército tentavam a qualquer custo encontrar uma brecha na lei para escapar do alistamento e quando não havia possibilidades buscavam refúgio na mata, mesmo tendo uma vida duríssima num local inóspito. Numa sequência de imagens Agostini representa as consequências do alistamento com a ocupação de animais na cidade e o mato recheado de homens acampados, o que não deixa de ser uma ironia com o fenômeno provocado pela necessidade de contingentes na campanha do Paraguai. É possível asseverar que Agostini representava melhor as contradições que se manifestavam na sociedade brasileira em relação aos desenhos de Fleiuss, que mantinha uma posição mais conservadora para os assuntos polêmicos que faziam parte do Segundo Reinado.



Em rasão do recrutamento ainda veremos os homens mettidos no matto.



E os bichos habitando a Cidade.

Fig. 57. Angelo Agostini. *Cabrião*, n. 49, set. 1867.

Em rasão do recrutamento ainda veremos os homens mettidos no matto.
E os bichos habitando a Cidade.

Na *Semana Illustrada*, uma situação parecida de refúgio estampava a capa (fig. 58) com o diálogo de Dr. Semana e o Moleque. Este arrumava as malas para fugir ao recrutamento, atitude que era reprovada pelo Doutor. O diálogo é esclarecedor



Fig. 58. *Semana Illustrada* n. 329, 31/03/1867, p. 2625.

- Onde vás, moleque? Queres viajar?
- Vou pôr-me ao fresco, porque tenho medo das balas e prefiro viver no mato a morrer no campo de batalha.
- Mas os teus irmãos, que ahí soffrem, não queres ajudal-os, repartir os louros com elles?
- E também as constipações? ... nada, sigo o nobre exemplo, que tenho diante dos meus olhos!

Ora o Moleque tratava de escapar ao recrutamento justamente tendo em vista o exemplo daqueles que tinham posições privilegiadas na sociedade brasileira. No exemplo a que se refere o Moleque, é o próprio Dr. Semana que questiona porque o Moleque não quer ajudar os irmãos compatriotas e dividir as glórias dos combates. Sabiamente o Moleque responde que repete o exemplo nobre dos aristocratas que faziam discursos inflamados para a guerra e, no entanto, eles mesmos passavam longe da ideia de compor as fileiras na região pantaneira do Paraguai.

Do outro lado da contenda, o inimigo sempre recrutava crianças e mulheres para suas fileiras, como se vê na fig. 59. A legenda da sequência de imagens demonstra a distância da representação do periódico em relação à realidade da população. “Em quanto o Brasil recruta guerreiras que, nos campos de batalha vão servir de vivandeiras, estimular a coragem, recompensar os feitos de bravura, animar os feridos, percorrer as enfermarias, preparar cartuchos, rir da metralha e zombar dos canhões; rufando o tambor... o Lopez está

recrutando velhos, velhas e crianças, que emprega como instrumento de guerra, sem receio de que se convertão em rezes destinadas aos matadouros”.

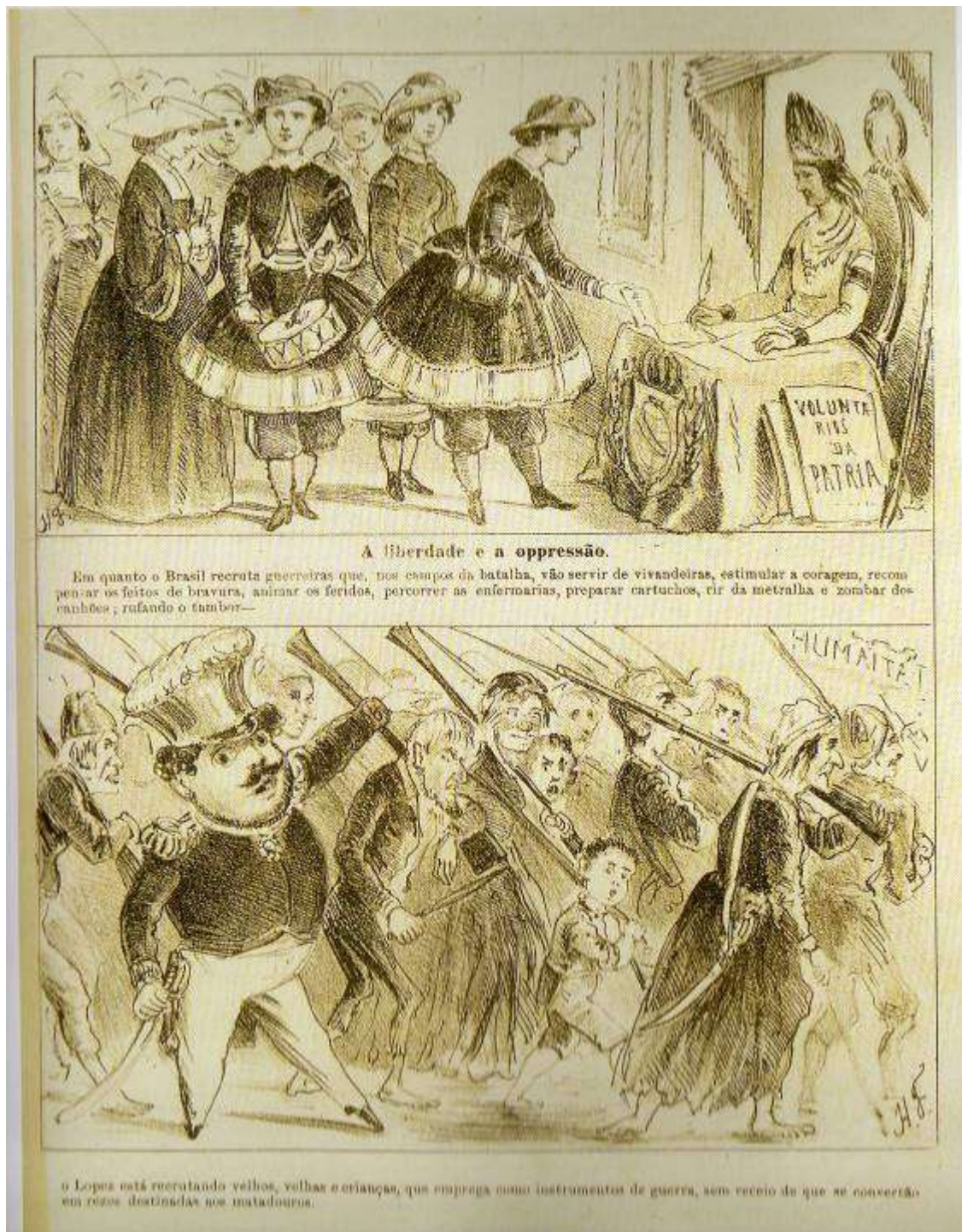


Fig. 59. *Semana Illustrada* n. 329, 03/09/1865, p. 1972.

A imprensa paraguaia também servia para incentivar seus exércitos no empreendimento da guerra²⁹. Um exemplo pertinente de circulação dos impressos entre as tropas se encontra na *Semana Illustrada*. O almirante Ignácio, responsável pela esquadra imperial, com um rosário em sua embarcação e os sete negros que suplicavam algo ao assustado almirante, conforme fig. 60. A gravura publicada no jornal ilustrado paraguaio *El Cabichui* denota a visão que os paraguaios tinham em relação aos brasileiros. De acordo com o memorialista da Guerra Dionísio Cerqueira, que participou diretamente das ações em solo guarani, ressalta que “para exaltar o espírito dos seus soldados, cuja valentia, obediência e abnegação dispensavam aliás estímulos, López, nos mandava injúrias pela sua imprensa” (1980, p. 121). Cerqueira ainda destaca que muitos espões paraguaios se passavam por argentinos em acampamento brasileiro ou de orientais nos acampamentos argentinos, para recolher informações sobre prováveis ações tomadas pelo lado da Tríplice Aliança. E, nestes encontros, os jornais paraguaios alcançavam também as tropas aliadas, e assim, fazia-se as notícias paraguaias atingirem os soldados aliados.

²⁹ Embora não faz parte desta pesquisa analisar a imprensa paraguaia vale menção pela fig. 61 ser publicada na *Semana Illustrada*.

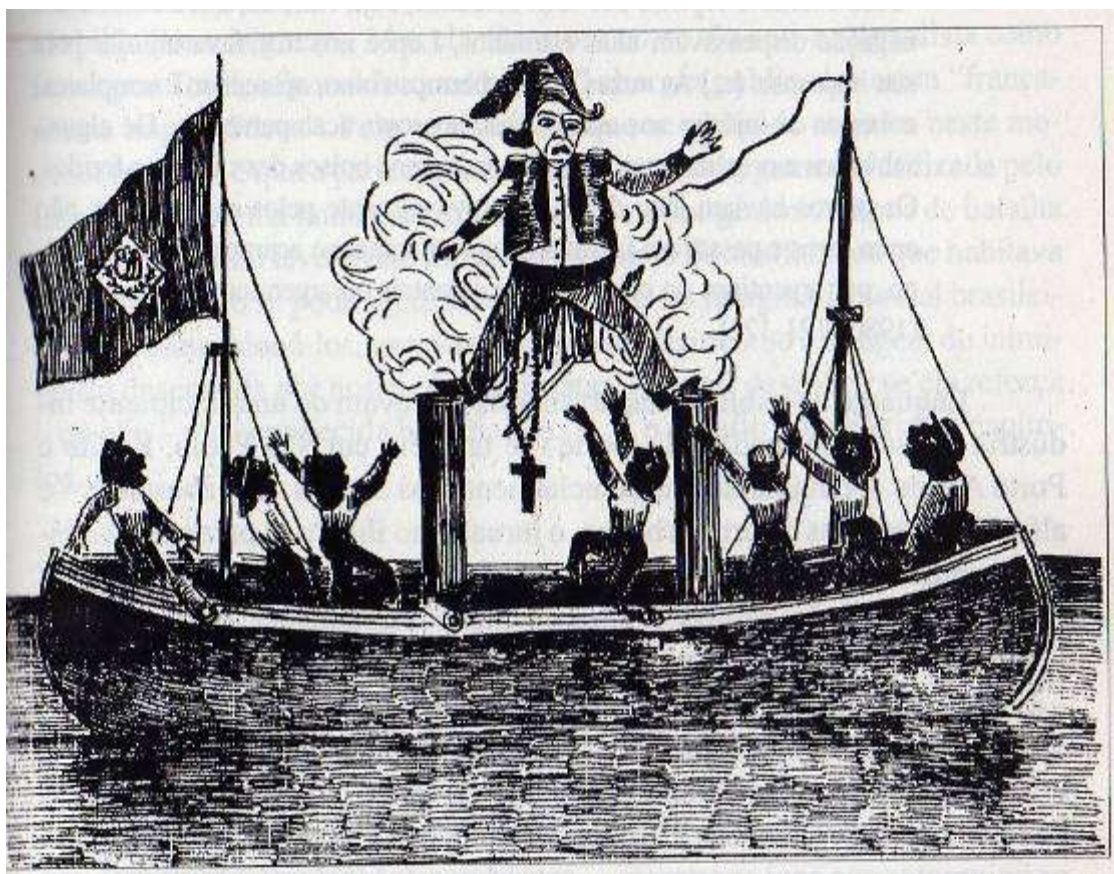


Fig. 60. “Specimen de bom gosto artístico na corte paraguaya em Paso Pocú” (cópia fiel da estampa da segunda página do jornal ilustrado *Cabichuí* n. 46)

Suplemento da Semana Illustrada, n 362, 17/11/1867, p. 2897.

É passível de suposição que a *Semana Illustrada* tivesse a intenção em publicar tal imagem para mostrar a seus leitores que os paraguaios mantinham uma representação depreciativa dos brasileiros e do exército imperial. Colocado o almirante em desequilíbrio e medroso e seu exército formado por macacos, o periódico afirma que os brasileiros tinham uma condição inferior e irracional em relação aos paraguaios. Destarte, os brasileiros seriam incapazes de vencer seus inimigos, ainda que os fatos mostrassem ao contrário já no ano de 1867. Enfim, é bem provável que a publicação da imagem (fig. 60) pela *Semana Illustrada* serviu de apoio e fortalecimento ao preconceito estabelecido no discurso do periódico da luta dos brasileiros civilizados contra os bárbaros e selvagens paraguaios, além de fomentar um provável ódio dos brasileiros em relação ao povo guarani ou, mais exatamente, a Solano López. Outro dado importante é o espaço que a *Semana Illustrada* concedeu à imagem em seu mais caro e elaborado encarte, o suplemento que era vendido avulsamente, composto de imagens marcantes dos episódios da campanha.

A imagem que sintetiza a morte de Solano López é a cena que Chico Diabo dá cabo ao presidente paraguaio já sem exército e se escondendo nas cordilheiras com seus últimos seguidores.



Fig. 61. *Semana Illustrada* n 485, 27/03/1870, p. 3880.

“Chico Diabo atravessando com uma lança o monstro mais bárbaro e hediondo, que tem visto o mundo – o execrando *Francisco Solano López* – destruidor de sua própria pátria”.

Diferentes versões são narradas pelo episódio que marca o fim do líder paraguaio e o final da campanha, depois de batalhas e combates em forma de guerrilha em que após cada derrota López reorganizava seus homens e continuava a luta. O episódio também é marcado pelas dúvidas que cercam tal fato e provavelmente nunca alguém saberá ao certo como se desenrolou, com detalhes, a morte do principal personagem da Guerra do Paraguai. O certo mesmo é que deve haver uma imagem que cristalice o momento da morte do líder guarani e o fim da guerra – pois o jornal como produto necessita das

imagens para corroborar tal episódio e, além disso, atrair seu público para o consumo do periódico – tendo em vista o efeito de retenção de uma memória – oficial ou não – da ocorrência. É inevitável a comparação com a pintura popular de Domingos T. Ramos sobre a morte de Solano López, conforme a fig. 20.

Não faz parte do presente estudo, mas não deixa de ser desafiador o problema da origem da semelhança entre as duas composições. Assim cabe a pergunta: de quem partiu a ideia da pintura e da ilustração? E, mais ainda, quais fontes os artistas se basearam para compor seus desenhos? Agostini em seu periódico *Vida Fluminense* questionou duramente tal imagem, e perguntava sobre qual referência Fleiuss utilizou na produção de determinada litografia.

O tom do discurso defendido pela *Semana Illustrada* é de festividade com a notícia do fim do conflito. O periódico sempre felicitava quando as vitórias iam se sucedendo nos campos do Paraguai. Nas passagens dos encouraçados brasileiros sobre as fortalezas ao longo do rio, o jornal sempre compunha imagens e comemorava os feitos dos heróis brasileiros que serviam com glória a pátria.

Ao fim da guerra, contudo, geraria um problema sério, pois ao retornar as levas de contingentes do longínquo Paraguai, o exército seria uma nova força que lutaria pelas suas causas e, uma delas que se chocava com o regime era justamente o trabalho escravo. Essa situação foi muito bem apreendida e representada por Agostini na *Vida Fluminense* fig. 62.



Fig. 62. *Vida Fluminense*, 11/06/1870.

“De volta do Paraguai cheio de glória, coberto de louros, depois de ter derramado seu sangue em defesa da pátria e libertado um povo da escravidão, o voluntário volta ao seu país natal para ver sua mãe amarrada a um tronco! Horrível realidade!...” A. Agostini, *Vida Fluminense*, n. 128, jun. 1870.

O soldado negro que lutou e defendeu sua pátria voltava para casa e via sua mãe sendo chicoteada no tronco, prática comum àquela época. Evidente é que esse retorno transformaria a sociedade monárquica e engrossaria o discurso abolicionista já tão assimilado entre as elites culturais que estavam se consolidando no ambiente do poder.

A *Semana Illustrada* não deixou de criticar a corrupção que envolvia os fornecedores do Asilo dos Voluntários da Pátria, local que recebia os inválidos que combateram no Paraguai. O jornal não poupou também a posição da imprensa européia que apoiou o lado guarani e criticou as obras de Thompson e de Von Versen que lutaram ao lado dos paraguaios. Outro texto, mencionado pelo jornal e digno de menção, de título “Esquadra encouraçada”, assinado com o pseudônimo *Leva arriba*, narrava os acontecimentos principais da guerra, além de apresentar os fatos característicos que se manifestavam no palco da campanha. Enfim, muitos outros elementos identificados podem

ser explorados noutras pesquisas, colaborando para clarificar os vários discursos que se manifestaram nas entrelinhas do periódico.

Verificando os vários jornais que concorriam com a *Semana Illustrada* no Rio de Janeiro – cerca de onze publicações que, mesmo não cobrindo todo o período da Guerra, não devem ser deixados de lado – nota-se uma boa receptividade por parte do público que adquiria os jornais ilustrados cariocas. Com o advento da litogravura no Brasil, os jornais ilustrados tornaram-se referências visuais, ou melhor, constituíram-se numa das poucas maneiras do público ver os acontecimentos que ocorriam mundo afora, colaborando para cristalizar na sociedade imperial modos de ver e imaginar os fatos ocorridos nos campos de batalhas do Paraguai. O jornal *Semana Illustrada* ficou marcado como o primeiro periódico brasileiro a publicar fotografias, embora com a técnica litográfica da gravura. Nesta mescla de categorias de imagens citadas ao longo do capítulo, verificou-se que quando o jornal citava a fonte (gravura baseada em fotografia) aumentava consideravelmente o realismo das imagens e fundia a crença no seu leitor de que aqueles eventos realmente aconteceram. No entanto, era grande a distância entre as imagens publicadas no periódico e os fatos ocorridos no palco das batalhas.

Ainda é possível especular que todos os tipos de documentos circulavam entre as tropas beligerantes e chegavam pelos pacotes ao Rio de Janeiro. Sendo assim, as fotografias mais dramáticas e chocantes dos cenários desoladores da Guerra – analisadas no segundo capítulo – podem ter chegado às redações dos jornais. Contudo, não foram publicadas por algum motivo. Não se trata, neste caso, de simples edição, mas de uma provável autocensura que o jornal se limitou a proceder na cobertura da contenda.

Ressalte-se que o periódico produziu um discurso mobilizador, apontando para uma luta entre o bem e o mal, entre a civilização e a barbárie. É possível concluir, parcialmente, que as imagens do jornal mais silenciaram que mostraram os fatos, atendendo ao jogo de interesses do Estado Monárquico.

Material rico em iconografia, o jornal não somente publicou as imagens que foram analisadas ao longo do capítulo. Muitas temáticas foram objeto de tratamento pelo periódico, tais como: cenas dos combates navais, mapas dos deslocamentos das forças combatentes, os equipamentos bélicos (navios, canhões, barcos, etc), as estruturas das fortalezas suplantadas pela esquadra imperial e outros tantos materiais que escapam à delimitação do presente trabalho. Iconografia que ainda espera por outros pesquisadores que podem se interessar pela imprensa ilustrada na Guerra contra o Paraguai.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa tentou-se refletir sobre as imagens do passado em busca de explicar porque as mesmas existem e exercem tanta influência na sociedade. Destarte, as imagens podem servir tanto para mostrar determinado acontecimento aos homens como, também, para silenciar sobre fatos que não são interessantes serem publicados para não fazerem parte da memória da sociedade. E é justamente em guerras que todas as energias dos países beligerantes são canalizadas para determinada finalidade e, sendo assim, as imagens sofrem influências de todo tipo para atenderem às motivações dos governos que, em muitos casos, usam e manipulam imagens para mobilização geral da sociedade.

No primeiro capítulo, priorizou-se a análise das imagens e sua vinculação – ou não – com a “verdade” dos textos verbais. Explicando melhor, foi feito um paralelo entre as reminiscências da campanha no Paraguai e o que se tem disponível em livros sobre as imagens da guerra, tendo como objetivo principal identificar as contradições entre os diversos discursos feitos em torno da iconografia da Guerra.

Nessa parte, optou-se por narrar a luta e suas diferentes facetas da realidade em seus principais momentos, vitórias e derrotas de ambas as partes e como foram as representações dos memorialistas e das imagens em torno dos episódios. No palco dos acontecimentos da guerra, as imagens silenciaram sobre os problemas de abastecimento e de assepsia das tropas acampadas e, acrescenta-se a isso, a dificuldade das imagens em representar assuntos abstratos como, por exemplo, o atraso dos soldos às tropas. Paralelamente à narração visual da contenda, seguiram-se algumas peculiaridades em torno das imagens e seus autores, bem como as comparações entre os tipos de imagens e como cada uma representou determinada circunstância do conflito.

Com o título *A Fotografia na cobertura da Guerra do Paraguai*, se estabeleceu, no segundo capítulo, a reflexão sobre a produção e circulação das fotografias da Guerra. A documentação, em parte, ajudou a responder a questão de quem fotografou o conflito, os interesses dos Estados beligerantes no envio de fotógrafos e a tecnologia disponível naquele momento na composição fotográfica, que impunha limites na apreensão de cenas de ação da guerra propriamente. Analisou-se os elementos principais das imagens fotográficas e identificaram-se as temáticas predominantes da maioria das fotos, particularmente o destaque de fotografias mais dramáticas do embate militar, como amontoados de cadáveres, em sentido contrário à maioria das imagens fotográficas que circularam nos periódicos do Brasil e do mundo.

Outra perspectiva constatada são as inovações no ato de fotografar em campo aberto e longe dos estúdios, característica que trouxe avanços na representação da guerra. Observando com acuidade estes cenários, as fotografias mostraram certa realidade que se mantinha silenciada pelos discursos oficiais, como exemplo, as crianças famigeradas e suas mães esqueléticas que compunham cenas exteriores dos hospitais e as mortes provocadas pelas batalhas, embora a maioria morresse de inanição pela completa falta de mantimentos ou pela falta de higiene nos acampamentos.

Devido aos limites da presente pesquisa são imperiosos outros trabalhos que deem conta das imagens fotográficas relativas ao confronto e que respondam as questões de autoria, disseminação das fotografias – ou seus silêncios – além da utilização das fotos na longa duração. Em síntese, cabe a trabalhos futuros responderem as aplicações diversas destas imagens e as possíveis ressignificações, as quais podem ter sofrido ao longo do tempo.

A imprensa ilustrada constituiu-se na principal fonte para a terceira parte deste estudo, tendo em vista as notícias da Guerra contra o Paraguai veiculadas no hebdomadário *Semana Illustrada*, entre os anos de 1865 até 1870 e seus discursos verbais que, de maneira geral, clamavam uma ação do Império contra Solano López. Nesta última parte discutiu-se o papel do periódico na cobertura jornalística do confronto. Com isso, analisaram-se textos verbais que assumiam diversos significados e, temáticas em torno do conflito platino. Nas páginas dedicadas ao texto verbal, encontrava-se um discurso aguerrido e inflamado, clamando para a adesão incondicional da população brasileira para o embate militar até a derrocada do líder paraguaio. Solano López, na visão do semanário, era um líder sanguinário que tinha trato com o diabo e, por isso, deveria ser exterminado do planeta e seu país libertado de suas garras.

Já o discurso iconográfico ficou marcado pela classificação das imagens que ora tinham referências diretas do *front*, enviadas pelos comandantes brasileiros que participavam da campanha militar, ora imagens ficcionais que tratavam a nação brasileira como uma índia, visão influenciada pela literatura da época. Em menor proporção, foram publicadas imagens baseadas em fotografias que tinham como elementos principais cenários da guerra ou retratos dos soldados aliados. Estas imagens passavam a noção de realidade tranquila em torno do sangrento conflito. Ficou excluída a categoria de caricaturas referentes aos personagens do conflito, devido a pesquisas já realizadas por outros autores além das mesmas não se constituírem em objeto do presente estudo. E, por último, a categoria que privilegiava as ações circunstanciais da empreitada que, de maneira

geral, exaltava as vitórias pessoais e individuais dos brasileiros, bem como a participação honrosa e vitoriosa dos soldados aliados contra os paraguaios.

As litografias veiculadas pelos periódicos estavam bem longe de representar aquelas fotografias analisadas no segundo capítulo, que apresentavam o drama dos cidadãos comuns numa guerra que não os interessava. Temas caros ao Império como, por exemplo, o recrutamento, fora representado pelo periódico como um dever de todos e que ninguém deveria escapar das obrigações patrióticas, pois o momento era de saudar a pátria e o Imperador. Em nenhum momento, a folha ilustrada mencionou as condições de assepsia e ao *cólera-morbus* que assolava os acampamentos aliados e paraguaios, ceifando mais vidas que as próprias batalhas.

Quanto ao dinheiro gasto com a guerra, o *Semana Ilustrada* citou apenas em uma nota, em poucas linhas, os valores obtidos junto aos bancos ingleses que financiaram as despesas do conflito. Enfim, o discurso geral foi o de incentivar a qualquer custo a guerra até a queda de Solano López, não importasse o esforço da sociedade brasileira para tal fim.

Imagens não existem ao acaso, porque sempre haverá um produtor com uma intenção ao elaborar determinado conteúdo visual, independentemente da tecnologia a ser empregada. Diante da fragilidade do discurso imagético, concebido como verídico, o “real” instantaneamente dado, abordou-se as imagens de forma a desmistificá-las. Objeto repleto de significados e sujeito a múltiplas interpretações, a discussão das imagens torna-se fundamental para a interpretação de seus usos e práticas ainda mais nas sociedades que são impactadas diariamente pelos meios de comunicação imagéticos. Nesse sentido, as imagens da Guerra contra o Paraguai exigem novos estudos para aprofundar os já realizados, sempre procurando entender que ideias ou conceitos estas imagens forjaram ao longo dos anos, no que tange às memórias do conflito secular. Até que ponto as imagens da guerra simplesmente auxiliaram a cristalizar a memória oficial ou não, procuraram apresentar uma história vista de baixo, com todas as consequências a que se sujeitaram os cidadãos comuns num conflito desigual e cruel para todos os que dele participaram.

Este trabalho pretendeu avançar, ainda que com seus limites, para questionar alguns pontos que cercam as imagens, desde a dificuldade de estabelecer a autoria das cenas, a possível intenção de seus autores, como também, inferir sobre as aplicações das imagens e qual finalidade foram submetidas pelo poder constituído.

Em suma, a preocupação geral recaiu na busca incessante em responder quais realidades as imagens da Guerra contra o Paraguai forjaram, ou seja, quais temáticas foram abordadas na representação visual da contenda. Particularmente, ao analisar a principal

folha ilustrada do Segundo Reinado, o periódico *Semana Illustrada*, apontaram-se discursos produzidos através das imagens da Guerra, que em geral tentaram sensibilizar o público em relação ao apoio a uma guerra não popular. Nesse sentido, também se identificou os seus silenciamentos, ou seja, a discussão sobre as imagens fotográficas mais dramáticas, as quais tematizavam a violência, mortandade e os custos do conflito, tratados no segundo capítulo. Tais imagens, mais chocantes sobre a guerra, não foram publicadas nas páginas da folha *Semana Illustrada*, e são bem distintas daquelas que se prestaram ao uso do Estado Monárquico e à construção de certa memória da guerra que valorizavam os interesses de certos setores da nação, o que certamente não impediu que reflexões e questionamentos se estabelecessem no interior de diferentes circuitos da sociedade brasileira daquele momento.

REFERÊNCIAS

Fontes

A SEMANA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro: Tipografia de Pinheiro e Comp. [Tipografia de Brito & Braga; Diário do Rio de Janeiro], 1860-1876. Semanal. Pesquisados os n. 212-485 (jan. 1865/mar. 1870). Microfilmes. Biblioteca Nacional, Divisão de Periódicos Raros.

Bibliografia

ALCALÁ, Guido Rodriguez. Recordações familiares à sombra de López. *Nossa História*. Ano 2. n. 13. 2004. p. 34-37.

ALVES, Francisco das Neves; TORRES, Luis H. *Imprensa e História*. Porto Alegre: APGH/PUCRS, 1997.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

AMAYO, Enrique. Guerras imperiais na América Latina: a Guerra do Paraguai em perspectiva histórica. . In: Marques, Maria Eduarda Castro Magalhães (org.). *Guerra do Paraguai: 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

ARNT, Hérís. *A influência da literatura no jornalismo: o folhetim e a crônica*. Rio de Janeiro: E-papers, 2002.

BAHIA, Juarez. *Jornal, História e Técnica: história da imprensa brasileira*. 4 ed. São Paulo: Atica, 1990.

BANDEIRA, Moniz. *O expansionismo brasileiro e a formação dos Estados na Bacia do Prata: Argentina, Uruguai e Paraguai, da colonização à Guerra da Tríplice Aliança*. 3 ed. Rio de Janeiro: Revan; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BARBOSA, Marta Emisia Jacinto. *Famintos do Ceará: imprensa e fotografia entre o final do século XIX e o início do século XX*. 2004. 309 f. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo.

_____. Os famintos do Ceará. In: Déa Ribeiro Fenelon; Laura Antunes Maciel; Paulo Roberto de Almeida; Yara Aun Khoury. (Org.). *Muitas memórias, outras histórias*. 1 ed. São Paulo: Olho D'Água, 2004, v. , p. 94-115.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. (et. al.). *Modos de ver*. Trad. Ana Maria Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BETHELL, Leslie. A Guerra do Paraguai: História e historiografia. In: Marques, Maria Eduarda Castro Magalhães (org.). *Guerra do Paraguai: 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____. O Imperialismo britânico e a Guerra do Paraguai. In: Marques, Maria Eduarda Castro Magalhães (org.). *Guerra do Paraguai: 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *Historia e fotografia*. 2 ed. Belo Horizonte: Autentica, 2005.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

BURTON, Richard Francis. *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*. Tradução de José Lívio Dantas. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1997.

CAPELATO, Maria Helena R. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.

CERQUEIRA, Dionísio. *Reminiscências da campanha do Paraguai*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930)*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CUARTEROLO, Miguel Angel. *Soldados de la memória: imágenes e hombres de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Nova luz sobre a Guerra do Paraguai. *Nossa História*. Ano 2. n. 13. 2004. p.18-23.

DOURADO, Maria Teresa Garritano. Tropas femininas em marcha. *Nossa História*. Ano 2. n. 13. 2004. p. 38-9; 41.

DUARTE, Paulo de Queiroz. *Os Voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1981.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad. Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2 ed. - São Paulo: Editora da USP, 1998.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução a bibliologia brasileira, a imagem gravada*. São Paulo: EDUSP, 1994.

FRAGA, Rosendo. Uma guerra e muitas versões. *Nossa História*. Ano 2. n. 13. 2004. p.42-44.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Tradução de Pedro Miguel Frade. Lisboa: Veja, 1995.

GARMENDIA, José Ignacio. *Crónica en imágenes de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires, Pabellón de las Bellas Artes, UCA, 2005.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org). *A Escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ICONOGRAFIA DA GUERRA DO PARAGUAI. In: Marques, Maria Eduarda Castro Magalhães (org.). *Guerra do Paraguai: 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

IZECKSOHN, Vitor. Recrutas da pátria. *Nossa História*. Ano 2. n. 13. 2004. p. 31.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão (et. al.). 4 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

LUCA, Tânia R. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla B.(org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MACHADO, Vladimir. *Projeções luminosas e os métodos fotográficos dos Panoramas na pintura da Batalha do Avahy (1875-1876): o espetáculo das artes*. In: 19&20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte. Vol. III, n. 1, janeiro de 2008. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>. Acessado em: 23 fev. 2009.

MADUREIRA, Antonio de Sena. *Guerra do Paraguai: resposta ao Sr. Jorge Thompson, autor da “Guerra do Paraguai” e aos anotadores argentinos D. Lwis e A. Estrada*. Brasília: Editora da UnB, 1982.

MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães (org.). *Guerra do Paraguai: 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

MARTINS, Itajahy. *Gravura: arte e técnica*. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MATTO, Juan Bautista Rivarola. *Diagonal de sangre*. La história y sus alternativas en la Guerra del Paraguay. Asunción: Napa, 1986.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e História Interfaces. *Revista Tempo*,

Rio de Janeiro, vol. 1. n 2, 1996, p. 73-98.

_____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, jan - jun; vol. 13, n. 1. São Paulo: USP, 2005.

_____. *História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema*. In: Cardoso, C.F; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, n° 14. p. 131-151. Tempo N° 14 Vol. 7 - Jan. 2003.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo. V. 23, nº. 45, 2003. p. 11-36.

MENEZES, Alfredo da Mota. *Guerra do Paraguai: como construímos o conflito*. São Paulo: Contexto; Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 1998.

MOREIRO GONZÁLEZ, José Antonio. *O conteúdo da imagem*. Curitiba: Editora da UFPR, 2003.

MOREL, Marco. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dairell (orgs.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília; Editora UnB, 2002.

NETO, Ricardo Bonalume. Tríplice desafio. *Nossa História*. Ano 2. n. 13. 2004. p. 24-27.

PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimo. Bastidores da Guerra do Paraguai. *ARCA*, revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande, Campo Grande, nº. 4, p. 12-16, dez. 1993.

RUBIANI, Jorge. *Verdades y mentiras sobre la Guerra de la Triple Alianza*. Assunción: Edición del autor, 2007.

_____. *La Guerra de la Triple Alianza*. Tomo I. Assuncion: Diário ABC Color, [s. d.]

SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: memórias e imagens*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2003.

_____. Negros guerreiros. *Nossa História*. Ano 2. n. 13. 2004. p. 28-30; 32.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SILVEIRA, Mauro César. *A batalha de papel. A Guerra do Paraguai através da caricatura*. Porto Alegre; L&PM, 1996.

SOARES, Pedro Paulo. *A Guerra da Imagem: Iconografia da Guerra do Paraguai na Imprensa Ilustrada Fluminense*. 2003. 126 f. Dissertação (Mestrado em História). UFRJ/IFCS/Programa de Pós-Graduação em História Social, Rio de Janeiro.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

_____. *Panorama do Segundo Império*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro de. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, 2000.

SOUZA, Karen Fernanda Rodrigues de. *As cores do traço: paternalismo, raça e identidade nacional na Semana Ilustrada (1860-1876)*. 2007. 188 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas.

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

_____. A imagem distorcida da fotografia. 19&20 – *A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Vol. IV, n. 1, jan. 2009.

_____. Guerra no Mercosul. *Super interessante*, ano 13, nº 9, 1999. p. 32-41.

VASQUEZ, Pedro. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VIEYRA, Hernán Santivañez. As cores da luta. *Nossa História*. Ano 2. n. 13. 2004. p. 46-49.

WANDERLEY, Nelson Freire Lavenère. Os balões de observação da guerra do Paraguai. Rio de Janeiro, 1974. *Separata da Revista do IHGB*. Vol. 299, abr.-jun, 1973.